

戦後イギリス若者文化再考  
—「スウィングン・ロンドン」とその余波—

Youth Culture in Post-War Britain:  
“Swinging London” and the Aftermath

日本大学大学院総合社会情報研究科  
博士後期課程 総合社会情報専攻

平成25年度

指導教員 松岡 直美  
20110414002 楠田 真

# 目次

序章 「スウィングン・ロンドン」 .....	1
1. はじめに .....	1
2. 「スウィングン・ロンドン」 .....	2
3. 「文化革命」前夜 .....	3
4. 消費社会と文化グローバリゼーション .....	4
5. 「スウィングン・ロンドン」という神話 .....	5
第1章 イギリス文化論の系譜 .....	8
1. はじめに .....	8
2. エリート主義的文化論 .....	8
3. 「英文学」の特権化 .....	10
4. 文化概念の拡張：個人から社会へ .....	12
5. 自然科学との乖離 .....	13
6. 「大衆文化」の再定位 .....	14
7. 「カルチュラル・スタディーズ」の発展と現状 .....	16
8. むすび .....	18
第2章 「怒れる若者たち」再考 .....	20
1. はじめに .....	20
2. 時代背景 .....	21
3. 怒りの理由 .....	22
(1) 大義名分の喪失 .....	22
(2) 大英帝国へのノスタルジー .....	23
(3) 残存する階級社会 .....	23
(4) アメリカの影響力 .....	24
4. 漂流するアンチ・ヒーローたち .....	25
(1) 階級上昇 .....	25
(2) 階級下降 .....	25
(3) コミック・ノベル .....	26
(4) 実存主義的思考 .....	26
(5) 労働者階級の視点 .....	26
(6) 大衆の反応 .....	27
5. 「怒れる若者たち」への否定的評価 .....	28
6. イギリスにおける階級と教育 .....	31
7. 「怒れる若者たち」への肯定的評価 .....	32
8. むすび .....	32

第3章 「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」への文化的波及 .....	34
1. はじめに .....	34
2. 40-50年代イギリス映画史 .....	35
3. 「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」 .....	36
4. 「フリー・シネマ」 .....	40
5. 文化業界内の蜜月関係 .....	43
6. 40年代アメリカ演劇 .....	44
7. 50年代アメリカ映画 .....	46
8. むすび .....	47
第4章 「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 .....	49
1. はじめに .....	49
2. 50年代イギリス音楽史 .....	50
3. ロックンロールの隆盛と衰退 .....	51
4. 文化交錯地点リヴァプール .....	52
5. ビートルズと「黒い音」 .....	53
6. 不良少年からアイドルへの商品化 .....	54
7. 「ブリティッシュ・インヴェイジョン」の幕開け .....	56
8. 労働者階級の英雄? .....	57
9. アメリカの反応 .....	59
10. 新生イギリスの兆候 .....	61
11. むすび .....	62
第5章 英米「ポップ・アート」と大衆文化 .....	64
1. はじめに .....	64
2. 「インディペンデント・グループ」 .....	64
3. 「これが明日だ」展 .....	66
4. 「ポップ・アート」の開花 .....	68
5. 「ニューヨーク・ダダ」の影響力 .....	70
6. 「ポップ・アート」をめぐる言説 .....	71
7. ポピュラー音楽との連動 .....	72
8. むすび .....	74
第6章 「ストリート・ファッション」と「寛容な社会」 .....	75
1. はじめに .....	75
2. 記号としての衣服コード .....	75
3. オートクチュールからプレタポルテへ .....	76
4. 「モッズ」の登場 .....	77
5. マリー・クワントのミニスカート .....	79

6. 女性の身体意識の変化 .....	80
7. ツイッギーという文化的アイコン .....	81
8. 第2波フェミニズムの台頭 .....	82
9. 性的解放と「寛容な社会」 .....	83
10. むすび .....	85
第7章 「スウィングン・シックスティーズ」の余波—70年代から10年代まで— .....	86
1. 60年代末 .....	86
(1) 「スウィングン・ロンドン」の失速 .....	86
(2) 「カウンターカルチャー」の終焉 .....	87
(3) 「カウンターカルチャー」へのレクイエム .....	90
2. 70年代 .....	91
(1) 「イギリス病」の発症 .....	91
(2) 「パンク」の登場 .....	92
(3) 「パンク・ムーヴメント」という状況 .....	93
3. 80年代 .....	95
(1) 「サッチャリズム」の功罪 .....	95
(2) 大英帝国の残滓 .....	96
(3) 「ヘリテイッジ映画」の隆盛 .....	98
4. 90年代 .....	99
(1) 「労働者階級映画」の隆盛 .....	99
(2) 「ブリット・ポップ」現象 .....	101
(3) 「クール・ブリタニア」の内幕 .....	102
5. 00年代 .....	105
(1) アメリカ同時多発テロ .....	105
(2) ロンドン同時多発テロ .....	106
(3) ハロルド・ピントーの怒りの継続性 .....	108
6. 10年代 .....	109
(1) 「ダイヤモンド・ジュビリー」と「ロンドン・オリンピック」 .....	109
(2) 格差社会への怒り .....	110
(3) 「2011年イギリス暴動」 .....	111
終章 結論 .....	114
1. 各章総括 .....	114
2. 「スウィングン・ロンドン」の社会文化的意義 .....	118
参考文献 .....	121

## 序章

### 「スウィンギン・ロンドン」

#### 1. はじめに

イギリスは伝統を重んじる保守的な国であるが、その一方で革新的な傾向も強い。17世紀のピューリタン革命(1642-49)や名誉革命(1688-89)に始まり、18世紀後半の産業革命、その成果を誇示した19世紀半ばの華々しい万国博覧会開催(1851)が象徴するように、「ルール・ブリタニア」(“Rule, Britannia!”)を声高に謳い、「パクス・ブリタニカ」(Pax Britannica)を実現させた大英帝国時代は、政治経済の分野で国際社会の先頭を走ってきた。その革新的性質は、文化の分野においても垣間見ることができる。

イギリス文化は間口も奥行きも広いが、その理由はいくつか挙げられる。歴史的に見ても、イギリスは決して単一民族、単一文化の国だったわけではない。先史時代からケルト、アングロ、サクソン、ノルマンなどさまざまな民族による侵略と定住が繰り返され、イギリスの母体が形成されてきたのであり、現在でも「グレートブリテン及び北アイルランド連合王国」(United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)という正式名称が示すとおり、イギリスはイングランド、ウェールズ、スコットランド、北アイルランドという民族、歴史、文化を異とする4つの地域の連合によって成立している国なのである。

このように、ヨーロッパの島国であるがゆえに大陸から渡来した、あるいは帝国主義の植民地化によって支配した、さまざまな民族の文化が混雑し合って重層化し、独自の文化を形成してきたからに他ならない。文学者のメアリー・ルイズ・プラット(Mary Louise Pratt, 1948-)は『帝国のまなざし』(*Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 1992)において、異なる文化同士が移動によって出会い、衝突し、格闘する社会的空間を「コンタクト・ゾーン」(contact zones)と呼び、その特徴の1つに相互の交渉や選択を経てさまざまな要素から新しい文化が創出されていく「文化越境＝文化変容」(transculturation)を挙げている(4-6)。これに当てはまるように、極めて多様な異文化接触を経て、受容と変容を繰り返しながら今日のイギリス文化は醸成されていったのである。

そのようなイギリス文化において劇的な文化越境と文化変容を果たしたのが20世紀であり、とりわけ革新的なイメージで語られることの最も多いのが1960年代ロンドンを中心に隆盛した「若者文化」(youth culture)である。第二次世界大戦後の復興期を経て、社会的安定と経済的繁栄を謳歌したこの時代には、徴兵制から解放されて時間的・金銭的余裕を獲得した戦後の新世代の若者たちによって、さまざまな文化領域で革新的な動向が顕在化していった。文学、演劇、映画、音楽、アート、ファッションといった文化領域において、「エスタブリッシュメント」(the Establishment)による旧態依然とした既成概念や伝統的価値観が支配・存続する時代の閉塞感を打破し、社会文化状況を変革しようとする機運が高揚していたのである。そうした革新的動向の起点となったのが、50年代後半のイギリス文学界に出現した労働者階級及び下層中産階級の作家群「怒れる若者たち」(Angry Young Men)である。彼らの発生させた社会文化的地殻変動は隣接する文化領域にも波及し、その

反体制的な社会意識を共有した若者たちは文化間で連動し、怒涛の快進撃を見せた。ロンドンを震源地とするこの「ユースクエイク」(Youthquake)は、海を渡って瞬く間に世界中を震撼させることになる。

例えば、本論で考察する「怒れる若者たち」の小説を映画化した「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」(British New Wave)、ザ・ビートルズ(The Beatles, 1962-70)らのポピュラー音楽に代表される「ブリティッシュ・インヴェイジョン」(British Invasion)、アメリカに先行して始まった「ポップ・アート」(Pop Art)、ミニスカートに集約される「ストリート・ファッション」(Street Fashion)、性的解放やドラッグ・カルチャーなどと結びついたライフスタイルの多様化など、私たちが触れる 60 年代イギリスから発信されたあらゆる若者文化が斬新かつ鮮明な革新的イメージに彩られているといっても過言ではない。歴史家のアーサー・マーウィック(Arthur Marwick, 1936-2006)が『60 年代』(*The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974*, 1998)において副題に掲げて称賛しているように、イギリス戦後史において「文化革命」(Cultural Revolution)という大胆な呼称が仮に許される時代があるとすれば、それはおそらく 60 年代を除いて他にないだろう。では、60 年代イギリス文化はどのような点が、どのような意味で革新的だったと言えるのだろうか。また、それは今日のイギリスの社会文化のありように、どのような刻印を残していると言えるのだろうか。

## 2. 「スウィングン・ロンドン」

1966 年 4 月、アメリカのニュース週刊誌『タイム』(*Time*)の記者ピーリー・ハラズ(Piri Halasz)は、当時最も活況する都市としてイギリスの首都ロンドンを取り上げ、「ロンドン—スウィングン・シティ」(“London: the Swinging City”)と題する特集記事を掲載した。画家のジェフリー・ディキンソン(Geoffrey Dickinson, 1933-88)が担当した表紙のイラストレーションは、イギリス国旗「ユニオン・ジャック」(Union Jack)の青空を背景に、当時のロンドンの特徴的な社会文化的事象がユニークに描き出されている。旧時代からの象徴としてロンドンの不変不動を示すランドマークは、唯一ビッグ・ベンが確認できるのみである。それ以外に所狭しと散りばめられた人物やモノは、当時のロンドンの変容ぶりを示している。映画館のネオン・サインで浮かび上がっている文字は、労働者階級出身で初めて成功を収めた映画俳優とされるマイケル・ケイン(Michael Caine, 1933-)の主演映画『アルフィー』(*Alfie*, 1966)である。デザインを一新したばかりの道路標識が指す先には、ロンドン名物の赤い 2 階建てバス、手前の道路には黄色のジャガー、青色のミニクーパー、ピンク色のロールス・ロイスといった選り抜きの自動車が走っている。人物を見ていくと、ルーレットに興じる上流階級のカップル、ディスコの入り口でカメラを構える写真家、ビッグ・ベンの下でトレードマークのレインコートを羽織り、パイプをくわえながらユニオン・ジャックを振っている男性は、64 年の総選挙で 13 年ぶりに政権を奪還した労働党党首で首相のハロルド・ウィルソン(Harold Wilson, 1916-95)である。

だが、何よりも印象的なのは、中央に堂々と描かれている若者たちの存在である。白黒のオプ・アートのミニドレスに身を包んで手を振っている金髪の女性、派手な白縁サングラスにザ・フー(The Who, 1964-83)の T シャツを着て歌っている男性、陽気なキャップを被

ったロングヘアの男性が前面に大きく描かれている。その後ろには、フロント・ダブルの紺色のジャケットにチェック柄のパンタロンを履いた男性、カラフルなミニワンピースにニーブーツを履いた女性がいる。このイラストレーションはイギリスの社会文化的変化を見事に捉えており、その中心に配置されている戦後のベビーブーム世代の若者たちが時代の主人公になったことを明示しているのは一目瞭然であろう。

In a decade dominated by youth, London has burst into bloom. It swings; it is the scene. This spring, as never before in modern times, London is switched on. Ancient elegance and new opulence are all tangled up in a dazzling blur of op and pop. The city is alive with birds (girls) and beatles, buzzing with minicars and telly stars, pulsing with half a dozen separate veins of excitement. (Halasz 32)

60年代、世界の流行の最先端を行く都市はアメリカ・ニューヨークでもフランス・パリでもなく、イギリス・ロンドンであった。ロンドンは若者文化の拠点という新しいブランド・イメージを獲得し、消費都市として活況を呈していた。ロンドンから発信された若者文化が隆盛する状況は、この『タイム』誌の特集記事から「スウィングン・ロンドン」(Swinging London)と命名され、一躍社会現象となった。それはイギリス国内にとどまらず、世界中で流行となり、60年代後半にアメリカ・サンフランシスコから発信された反体制的な若者文化「カウンターカルチャー」(Counterculture)と共鳴し、「スウィングン・シックスティーズ」(Swinging Sixties)というグローバルな拡張を遂げていくのである。

### 3. 「文化革命」前夜

では、この「スウィングン・ロンドン」は一体いつ始まったのだろうか。その時期については議論が分かれるところであるが、エスタブリッシュメントの没落と若者文化の台頭が表面化した63年頃が一つの基準となるだろう。しかし、誤解を恐れずに言えば、60年代は60年に始まったのではない。例えば、前述のマーウィックは『60年代』において、58年から74年までを「長期の60年代」(the Long Sixties)と呼び、「文化革命」が起こったと力説し、そのうち58年から63年までを「草創期」(First Stirrings)、64年から68/69年までを「最盛期」(The High Sixties)、69年から74年までを「爛熟期」(Catching-Up)とし、その時代を三つに区分している(23)。

この指摘は実に正鵠を射たものであり、文化は長い時間をかけて徐々に形成されるものであって、私たちが60年代的だとみなしている文化的スタイルやアイデアの創出と受容の時期は、実際にはさらに遡って確認することができる。文学、演劇、映画、音楽、アート、ファッションのどの文化領域においても60年代に属するとされる文化的特徴の多くは、驚くべきことに50年代にすでに出揃っているのである。60年代的だとされているイメージーションやクリエイティブの革新は、50年代末以降のいわゆる「豊かな社会」(The Affluent Society)の産物ではなく、むしろそれ以前の戦後復興期の空気がなお色濃いイギリス社会に胚胎したものだった。その意味において、58年から63年まではむしろ「文化革命」の「確立期」とでも呼んだ方がふさわしいのかもしれない。

その「確立期」は、文学界において「怒れる若者たち」が戦後も大英帝国へのノスタルジーや階級社会を温存し続けるエスタブリッシュメントに対するアンチテーゼとして反抗的姿勢を示し、多くの若者たちから支持を集めた時期と見事に一致する。60年代の「文化革命」前夜とも言える50年代後半の文学現象「怒れる若者たち」は、停滞する社会状況に「怒り」の感情を乗せて異議を表明した。そのエネルギーなパワーには、社会変革をめざした60年代的な時代精神を胚胎していると考えても不自然ではないだろう。

本論では、そうした50年代から60年代への文化的連続性に着眼し、「怒れる若者たち」を「スウィングン・ロンドン」の起点となった分水嶺として位置づけ、その文化的架橋の構築を試みたい。

#### 4. 消費社会と文化グローバリゼーション

50年代から60年代にかけて顕在化してくるのが、消費社会と「文化グローバリゼーション」(cultural globalization)である。時代の主人公になった若者たち、とりわけ「ティーンエイジャー」(teenager)の社会的影響力は無視できなくなっていた。いわゆるティーンエイジャーとは、10代の少年少女のことで、英語で語尾が“teen”で終わる年齢、すなわち「13歳」(thirteen)から「19歳」(nineteen)までを指するのが一般的である。59年、社会学者のマーク・エイブラムズ(Mark Abrams, 1906-94)はイギリスのティーンエイジャーの消費習慣について市場調査を行った先駆的研究書『10代の消費者』(*The Teenage Consumer*, 1959)を出版している。その際、エイブラムズは所得と消費の傾向から経済的市民権を獲得したと判断できる層をティーンエイジャーと捉え、15歳以上で25歳未満の者と定義している(3)。

第二次世界大戦後のベビーブームによって60年代にハイティーンになる労働者階級及び下層中産階級の若者たちは、未曾有の経済的繁栄を享受し、完全雇用と収入向上によって新たな消費者となり、巨大な若者市場を形成しようとしていた。階級社会から大衆社会へと移行し、ティーンエイジャーが消費者として独立したことでマーケティングの対象として認識されるようになり、その若者市場に向けてポップな商品が大量生産消費財として供給されるようになったのである。第2章で言及するが、フレドリック・ジェイムソン(Fredric Jameson, 1934-)が『ポストモダニズムあるいは後期資本主義の文化論理』(*Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991)において指摘するように、ここでは文化までもが商品化されて流通するようになり、文化領域において「ポストモダニズム」(postmodernism)が発生し始めたのである。

ポストモダニズム文化の形成は戦後アメリカの軍事・経済体制と密接に関係しているが、そうして「商品化された文化」はグローバルに流通するようになる。「スウィングン・ロンドン」の議論の中心的なテーマは快樂主義的な消費社会であるが、そこには古いイギリスと新しいイギリス、そして他国や他地域との相関性も盛り込まれている。この時代の革新的文化を創出したクリエイターたちの出自や文化的ルーツは、アメリカやヨーロッパなど多様であり、そうしたコスモポリタンな性格がイギリス文化の革新に寄与したところは極めて大きかったのではないだろうか。ここに今日的な文化グローバリゼーションの1つの潮流を見出すこともできよう。

この文化グローバリゼーションという観点からは、特にイギリスとアメリカとの関係に

留意していく必要がある。消費社会の到来に伴い、アメリカ文化を一方的に受容する立場となったイギリスでは、ジョン・トムリンソン(John Tomlinson, 1949-)が『文化帝国主義』(Cultural Imperialism: A Critical Introduction, 1991)において指摘する「文化帝国主義」(cultural imperialism)という側面、すなわち文化の画一化に対する抵抗もあった。ただ、同時にアメリカ文化を柔軟に変容させていった経緯からは、当然ながらアメリカ文化に対する憧憬や羨望も大きかったことが理解できる。換言すれば、イギリスはアメリカに対してアンビバレントな愛憎的感情を持っていたと言えよう。この文化的両義性は非常に興味深く、アメリカとイギリスは単なる二項対立という類型化では捉えることはできない。むしろアメリカとイギリスは鏡像関係にある1つの文化と言ってもいい。デイヴィッド・ダムロッシュ(David Damrosch)は『世界文学とは何か?』(What is World Literature?, 2003)において、「英語」(English)という共通言語による文化グローバリゼーションの拡張性を指摘している(212-3)。この英語の汎用性も手伝って、イギリス文化とアメリカ文化は大西洋を頻りに往来し、相互的に共振・増幅を繰り返す関係にあり、そこに英米間の密接な関係を確認することができるのである。この英米間のトランスアトランティックな文化横断あるいはトランスナショナルな文化的相関性にも着眼し、考察を進めていきたい。

## 5. 「スウィングン・ロンドン」という神話

今日から振り返ってみると、60年代のロンドンが輝かしい時代だったことは事実である。しかし、「スウィングン・ロンドン」がメディアによって誇張あるいは神格化された創造的神話であるという議論は後を絶たない。例えば、作家のピーター・アクロイド(Peter Ackroyd, 1949-)は「スウィングン・ロンドン」について、“the creation and fabrication of Swinging London as a media spectacle stands as a prime example of cultural myth making.”と述べている(754-5)。また同様の観点から、ジョージ・メリー(George Melly, 1926-)は“a media myth and spectacle”と述べている(170)。さらに、文化地理学者のサイモン・ライクロフト(Simon Rycroft)も“a fleeting moment of mythmaking”と述べている(5)。

確かに、『タイム』誌の特集記事が報道した「スウィングン・ロンドン」についての金字塔的な基準は、少なくとも1つの典型としてさまざまな場面で、以降の「スウィングン・ロンドン」の認識に多大な影響を与え続けてきた。神話作用をもたらしたその内容は、「スウィングン・ロンドン」の文化を媒介してさまざまな社会的変化をもたらされたと熱っぽい口調で語られている。

The London that has emerged is swinging, but in a far more profound sense than the colorful and ebullient pop culture by itself would suggest. London has shed much of its smugness, much of the arrogance that often went with the stamp of privilege, much of its false pride - the kind that long kept it shabby and shopworn in physical fact and spirit. It is a refreshing change, and making the scene is the Londoner's way of celebrating it. (Halasz 42)

この有名な一文によって『タイム』誌は「スウィングン・ロンドン」の存在を世に知らしめることで、1つの文化現象に名前を付けただけでなく、その命運をも決定づけたと

言っている。ただし、それはロンドンから遠く離れたニューヨークからの発信であった。これが公正な傍観者の客観的観測だと主張することはできただろうが、それと同時に間接的な経験に付き物のおかしな解釈や歪曲は免れ得なかった。ただ、新しい文化の発信地となったロンドンに注目したのは、『タイム』誌だけではない。軽快なステップを踏み始めたロンドンの雰囲気を一早く察知していたのか、『タイム』誌より1年早い1965年4月26日のイギリスの高級新聞『デイリー・テレグラフ』(*Daily Telegraph*)のカラー付録では、記者のジョン・クロスビー(John Crosby, 1912-91)がすでに「ロンドン、世界で最もエキサイティングな街」(“London, The Most Exciting City in the World”)と題する特集記事で、ロンドンのブティックやナイトクラブを紹介し、自己表現や性道徳に対して柔軟な感覚を持っていると好意的に評している(42)。

このように英米での好意的なメディア報道から「スウィング・ロンドン」に導かれた社会的変化とその熱狂ぶりは事実であるが、あらゆる社会現象については商業効果を狙った神話創造とも呼べるメディアの喧伝が常であり、それに対する批判も当然出てくる。経済的繁栄に後押しされた若者文化の隆盛に対して、同時代に保守派の批評家であるクリストファー・ブッカー(Christopher Booker, 1937-)は次のように批判している。

this youthful world was too dominated by the attitudes of the ‘neophiliacs’ – those in love with newness itself, who paid scant attention to the realities of life beyond their narrow, myth-infused metropolitan concerns. (qtd. in Breward, Gilbert and Lister 12)

ブッカーは「スウィング・ロンドン」の若者文化を自己満足的な妄想と考え、メディア報道もこうした神話創造プロセスの一部なのだとほのめかしている。実は、こうした否定的意見は政治的右派だけのものではなかった。70年には、反体制的な言論の数々で物議を醸していたビートルズのジョン・レノン(John Lennon, 1940-80)でさえも次のような有名な発言をしている。

the class system and the whole bullshit bourgeois scene is exactly the same, except that there are a lot of middle-class kids with long hair walking around London in trendy clothes. [...] Nothing happened except that we all dressed up. (qtd. in Moore-Gilbert and Seed 3)

ポピュラー音楽に革新をもたらした、60年代の「スウィング・ロンドン」を牽引した当事者であるロックバンドの中心人物がこのような否定的な発言をしていることは非常に興味深い。確かに快樂的・享樂的な都市型消費生活がイギリス社会を変貌させていったことは事実であるが、果たして若者たちはアメリカ型市場経済の大量消費社会の中で文字通り「踊らされていた」だけなのだろうか。本当に「スウィング・ロンドン」は彼らの主体的な社会意識から発信された文化活動から成立した社会文化的意義のある現象ではなかったのだろうか。

以上のように賛否両論ある「スウィング・ロンドン」であるが、本論はその疑問に対する回答を提示すべく、同現象を構成する各文化領域の変革状況とそれらの連動性を多面的に再検証し、その文化的特質と歴史的位置づけを規定し、同現象の社会文化的意義を見

出そうとする試みである。2000 年前後から 20 世紀後半を総括しようとするイギリス文化研究の動向があり、戦後イギリス若者文化を扱う研究も少なからず行われ始めており、半世紀以上の歳月を経た今、その社会文化的意義を再検討すべき時期を迎えていると言える。その多くは、「スウィング・ロンドン」は文化を通して社会的変革をもたらしたという肯定的評価で一致している。<sup>1</sup>本論では、そうした先行研究を精査しながらも、それらが見落としがちな 50 年代からの文化的連続性に着目し、60 年代イギリス若者文化を包括的に再考していく。また、以降のイギリス社会文化において「スウィング・ロンドン」がどのような影響を与えているのかを検証し、そのアクチュアリティを提示したい。

---

<sup>1</sup> 2000 年前後から戦後イギリス若者文化についての先行研究は枚挙に暇がない。例えば、(Marwick 1998)、(Green 1999)、(Levy 2003)、(Donnelly 2005)、(Sandbrook 2006)、(Fowler 2008)、(Miles 2010)、(Rycroft 2011)などがある。

## 第1章

### イギリス文化論の系譜

#### 1. はじめに

本論は「若者文化」をタイトルに掲げている。各章では、文化の名の下に、さまざまな文化領域と主題を扱うことになるが、その前段としてそもそも文化とは何なのか、また文化を考察することにはどのような意義があるのかという問題を整理しておく必要があるだろう。そこで本章では、現代の社会文化を語る上で不可避なイギリス文化論の系譜を辿り、その歴史の変遷を提示することを目的とする。

「文化」(culture)という概念を明確に定義することは極めて困難である。それは20世紀イギリスを代表する思想家レイモンド・ウィリアムズ(Raymond Williams, 1921-88)が『キーワード辞典』(*Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, 1976)において文化の意味内容の歴史の変遷を辿り、“Culture is one of the two or three most complicated words in the English language.” (87) と述べているように、文化がコンテキストによって多義的な意味を持ち得るからに他ならない。そもそも文化という言葉は、ラテン語の「培養・耕作」(colere)を語源とし、15世紀にイギリスに流入した。当初は「栽培・養殖」(cultivation)、「農業」(agriculture)などの派生語に見られるように「自然的な生育」(nature)を意味する言葉であったが、16世紀に隠喩への変化が生じて「人間の発達過程」を意味する言葉となり、人間精神を修養する知的活動という意味合いが強まった。文化という言葉が一般化したのは19世紀以降のことであり、ヒューマニズムにおける精神的・道徳的な向上と結びついてエリート階級の涵養する教養や芸術の文化形態を独占的に意味するようになった。

今日に至るまでそのエリート主義的文化論の影響は大きく、文化というと古典文学、クラシック音楽、バレエ、演劇などの「高級文化」(high culture)を指し、大衆小説、映画、ポピュラー音楽、ソープ・オペラなどの「大衆文化」(mass culture)あるいは「ポピュラー文化」(popular culture)は「低級文化」(low culture)として対極に位置づけられてきた。やがて20世紀に入り、アメリカ型大量消費社会の到来に伴うアメリカ大衆文化のイギリス流入という社会的変動期を迎え、文化と社会の観点から文化概念が本格的に検討されるようになっていくのである。

#### 2. エリート主義的文化論

19世紀中葉、イギリスの詩人・批評家・教育家マシュー・アーノルド(Matthew Arnold, 1822-88)は『教養と無秩序』(*Culture and Anarchy*, 1869)において、以降の文化論の起点となる「文化≒教養」という文化概念を提唱した。タイトルの「無秩序」とは、18世紀後半から19世紀にかけて「パクス・ブリタニカ」を現出させた大英帝国の隆盛期に展開された産業革命の帰結として生じた混沌とした社会状況を指している。当時のイギリスは1845年にフリードリヒ・エンゲルス(Friedrich Engels, 1820-95)が『イングランドにおける労働者階級

の状態』(*The Condition of the Working-Class in England*, 1845)において報告しているように、資本家による労働者の搾取という資本主義の本質的な社会関係が成立していた。そのような背景において、1830年代後半から40年代後半にかけてのチャーティスト運動に象徴される労働者階級の社会参画、51年に開催された世界初の万国博覧会で誇示された大英帝国の繁栄、59年に発表されたチャールズ・ダーウィン(Charles Darwin, 1809-82)の『種の起源』(*On the Origin of Species*, 1859)がキリスト教社会に与えた衝撃からも明白なように、時代は大きなうねりの中にあった。

アーノルドはヴィクトリア朝社会を貴族階級、中産階級、労働者階級に区分し、貴族階級を狩猟や野外遊戯に没頭する「野蛮人」(Barbarians)、中産階級を拝金主義で低俗な娯楽に明け暮れる「俗物」(Philistines)、労働者階級を物質的生活の必要性に迫られて働き続ける「大衆」(Populace)と呼び、階級社会の伝統的三階級を規定した。さらに、アーノルドは特に国家を先導すべき中産階級が機械文明の物質的商工業主義に精神を毒されて俗物的性質を帯び始めていると主張する。ジョン・スチュアート・ミル(John Stuart Mill, 1806-73)が『自由論』(*On Liberty*, 1859)において追求した功利的な自由主義が普及し、サミュエル・スマイルズ(Samuel Smiles, 1812-1904)が『自助論』(*Self-Help*, 1859)において推奨した中産階級のリスペクタビリティの理念が形骸化する中、国家衰退に危機感を募らせたアーノルドは『教養と無秩序』において文化を次のように定義し、その重要性を力説する。

The whole scope of the essay is to recommend culture as the great help out of our present difficulties; culture being a pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best which has been thought and said in the world; and through this knowledge, turning a stream of fresh and free thought upon our stock notions and habits, which we now follow staunchly but mechanically, vainly imagining that there is a virtue in following them staunchly which makes up for the mischief of following them mechanically.(6)

マルクス主義文芸批評家のテリー・イーグルトン(Terry Eagleton, 1943-)が『文化とは何か』(*The Idea of Culture*, 2000)において指摘しているように、アーノルドの文化概念は「教養」(Bildung)という要素が全面的に強調されている(6)。つまり、アーノルドは科学と宗教が対立する精神的貧困の時代において、宗教の置換物として教養を推奨したのである。具体的には、古代ギリシャ・ラテン文学や哲学、音楽や絵画など古典主義的な思想・芸術全般であり、教養ある特権的マイノリティによって理解・維持される高級文化が念頭に置かれている。教養を享受できる特権的マイノリティとは、アーノルド自身が所属した中産階級であり、アーノルドはそのエリート主義的文化論を軸に国家論を展開する。

アーノルドは「ワーズワース論」(“Wordsworth”, 1888)において、“Poetry is at bottom a criticism of life.” (129) と詩の社会文化的機能を賛美しているように、高級文化の中でも古典主義的な人文科学に特権的地位を与えて文化的規範とすることで、パブリック・スクールにおいて健全な価値観と道徳観を持つエリート階級が養成されて国家の中枢を担い、社会的無秩序は解消されると考えた。ギリシャ主義的なヘレニズム精神を模範とし、教養によって知性と感性を兼ね備えた個人の人格的な完成を達成し、それが社会の全体的な完成

をもたらすというヒューマニズム的理想論である。

アーノルドの文化的陶冶の発想は名門パブリック・スクールのラグビー校の校長(1828-41)を務め、後にオックスフォード大学現代史教授(1841-42)に就任した教育家・歴史家トマス・アーノルド(Thomas Arnold, 1795-1842)を父に持つ影響、自身もラグビー校を経てオックスフォード大学進学後に同大詩学教授(1857-67)、並行して視学官(1851-86)を務めた経験からであろう。個人の教養の集積が社会的向上につながると夢想したアーノルドにとっては「文化≒教養」であり、知的で洗練された高級文化とそれ以外の俗物的で粗野な低級文化という文化的区分は、「上位／下位」、「支配／従属」、「都市／地方」、「中心／周縁」といった構図を形成する。同時代に小説家から保守党党首・首相へ転身したベンジャミン・ディズレーリ(Benjamin Disraeli, 1804-81)が『シビル』(*Sybil or, The Two Nations*, 1845)において、富裕層と貧困層から構成される「2つの国民」(two nations)を悲観したように(96)、アーノルドのエリート主義的文化論は、階級的格差と社会的不平等を助長する二元的文化論の源流となったのである。

### 3. 「英文学」の特権化

やがて 20 世紀を迎えると、1870 年代からの慢性的不況、1901 年のヴィクトリア女王(Queen Victoria, 1819-1901)の死去、第二次ボア戦争(1889-1902)による国際的威信の失墜、第一次世界大戦(1914-18)の総力戦に伴う疲弊によって大英帝国の衰退が浮き彫りとなった。国際社会では台頭するアメリカが政治経済的覇権を握り、両大戦間期にはアメリカ型の消費社会が形成され始め、文化グローバリゼーションが顕在化し始める。アメリカへの従属を余儀なくさせられたイギリスには、映画やラジオ、ポピュラー音楽など商業主義的なアメリカ大衆文化が、労働者階級を中心に各階級の日常生活に流入していく現実があった。その状況に最初に鋭敏な反応を示したのが、イギリスの知的牙城にして権威的象徴であるオックスブリッジの保守的な文学研究者たちであった。彼らが文化を問題視したのは、イギリスの教養中心的な文化的伝統がアメリカ大衆文化に侵食される事態を防衛し、自国の文化的アイデンティティを維持・強化しようという意図からであり、アメリカの文化帝国主義に対する文化的抵抗であったと言える。

その動向から次第にエリート階級の養成機関であるパブリック・スクールやオックスブリッジでは、人文科学の中でも自国の英文学に重点を置くようになる。「ポストコロニアリズム」(Postcolonialism)の批評理論を確立したエドワード・サイード(Edward Said, 1935-2003)が『文化と帝国主義』(*Culture and Imperialism*, 1993)において、批判したように、19 世紀の英文学はインドなどの植民地において現地人を文明化するという大義名分の下、帝国主義を正当化するイデオロギー装置として機能してきた。1893 年にはオックスフォード大学に、1917 年にはケンブリッジ大学に英文学科が創設されてはいたものの、英文学がイギリス国内に逆輸入される形で 1 つのディシプリンとして本格的に確立されたのは、第一次世界大戦後であった。第一次世界大戦直後に、イギリス政府は教育再編を検討し、各分野の教育検討委員会を設置する。「英語英文学」(English Language and Literature)部門の議長には詩人でもあるヘンリー・ニューボルト卿(Sir Henry Newbolt, 1862-1938)が就任した。ニューボルト卿はすでに 1906 年に「英語英文学協会」(English Association)という普及団体を組織し、

英文学教育推進の布石を打っていた。そして、1921年に発表された政府の公式報告書「ニューボルト・レポート」(“Newbolt Report”, 1921)によって、英文学は学校教育において正式なカリキュラムに採用され、独立したディシプリンとして成立したのである。<sup>1</sup>

このような国家的支援を受け、ケンブリッジ大学では20世紀英文学の始祖となるI.A.リチャーズ(Ivor Armstrong Richards, 1893-1979)が『科学と詩』(*Science and Poetry*, 1926)において科学による人間性の喪失を救済するのは詩であるとする方針を表明したように、それまでの文献学的・言語学的な英文学を脱却し、アーノルドの衣鉢を継ぐ形で教養主義的な英文学を制度化しようとする運動が始まった。さらにリチャーズは、論理実証主義の立場から文学テキストを精密に読解して客観的評価をめざす実践的な文芸批評によって英文学の学問的成立をもたらした。リチャーズが『文芸批評の原理』(*The Principles of Literary Criticism*, 1924)や『実践批評』(*Practical Criticism*, 1929)において発表したその手法は、やがて「ニュークリティシズム」(New Criticism)という批評理論として確立され、大西洋を越えて30年代から40年代にかけてアメリカ文学界を席卷した。

その後、英文学をさらに発展させたのが、オックスフォード大学英文学科の初期修了生であったF.R.リーヴィス(Frank Raymond Leavis, 1895-1978)とQ.D.リーヴィス(Queenie Dorothy Leavis, 1906-81)の夫妻であった。1930年にケンブリッジ大学英文学教授に就任したF.R.リーヴィスは『大衆文明と少数文化』(*Mass Civilisation and Minority Culture*, 1930)において、アメリカ的な「大衆文明」の墮落を嘆き、英文学を中心とする「少数文化」でかつて存在した古き良き時代の「有機体的社会」(organic society)を復活させなければならないと主張した。また、夫の活動に賛同する批評家の1人としてQ.D.リーヴィスは『小説と読者』(*Fiction and the Reading Public*, 1932)において、大衆小説や大衆雑誌、タブロイド新聞の増加によってリテラシー能力が低下し、読書を自己陶冶の手段とみなしていたプロテスタント的伝統が喪失していく事態を憂慮した。

大衆文化への対抗策として、彼らは高級文化を象徴する上質な文学の価値を確立・保存する必要性を説き、ウィリアム・シェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616)やジョン・ミルトン(John Milton, 1608-74)など英文学の頂点に君臨する「文学的正典」(literary canon)の積極的再評価を行い、英文学の発展を主導した。彼らを取り巻く批評家たちは、その刊行誌『スクルーティニー』(*Scrutiny: A Quarterly Review*, 1932-53)から「スクルーティニー派」(Scrutiny Group)、あるいは「リーヴィス派」(Leavisites)として知られる。F.R.リーヴィスの『再評価』(*Revaluation*, 1936)や『偉大な伝統』(*The Great Tradition*, 1948)はその代表的作品で、以降の英文学批評に絶大な影響を与えた。彼らは美学的鑑賞能力のある少数エリートこそが、文化を形成するという認識から、審美的能力の基盤を崩壊させていくアメリカ大衆文化の作用を非難しているが、特権的マイノリティの存在意義を正当化するその考えはアーノルドの延長線上に位置し、エリート中心的文化論の擁護であると言える。

「スクルーティニー派」の影響を受けて、英文学界では30年代から40年代初頭にかけて社会構成員を「ハイブラウ」(highbrow)と「ロウブラウ」(lowbrow)に区分する表現が流行した。それは「オーデン・グループ」(Auden Group)を率いた詩人W.H.オーデン(Wystan Hugh Auden, 1907-1973)のエッセイ「ハイブラウとは何か?」(“What is a Highbrow?”, 1933)や「ブルームズベリー・グループ」(Bloomsbury Group)に属した女流作家ヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf, 1882-1941)のエッセイ「ミドルブラウ」(“Middlebrow”, 1942)に例証され

ている。

また、「スクルーティニー派」は保守的な視点から大量生産と画一化によるアメリカ大衆文化批判を展開したが、それは同時に後のメディア・リテラシー教育につながる出発点でもあった。彼らは文明開化的な使命感から、マスメディア化による文化の低俗化と戦い、教養的リテラシーを守っていく先導的な役割を英文学教育の現場に期待したのである。それは教育を通じて大衆に伝統的な教養的文化を普及させていくデモクラティックな可能性を胚胎していたと言える。

#### 4. 文化概念の拡張：個人から社会へ

第二次世界大戦後、それまでのエリート中心的文化論を踏襲しつつ、文化概念をさらに拡張させたのが、詩人・劇作家・批評家の T.S. エリオット(Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) である。1927年にアメリカからイギリスに帰化したエリオットは、同時にアングロ・カトリックに改宗している。以降の作品では、キリスト教的世界観が色濃く反映されており、第二次世界大戦前夜の1939年には『キリスト教社会の理念』(*The Idea of a Christian Society*, 1939)、戦後の1948年には『文化の定義のための覚書』(*Notes towards the Definition of Culture*, 1948)という2つの文化論を発表している。

エリオットは前者でキリスト教社会を理想化した上で、後者では、“My aim is to help to define a word, the word *culture*.” (13) という明白な試みを宣言する。そして、文化を「個人」(individual)、「集団もしくは階級」(group or class)、「社会全体」(whole society)の3つのレベルに分類し、“it is the culture of the society that is fundamental, and it is the meaning of the term ‘culture’ in relation to the whole society that should be examined first.” (21) と主張した上で、“no culture can appear or develop except in relation to a religion.” (27) と持論を展開する。このようにエリオットは文化と社会との密接な関係性を前提とし、文化が発展するための必要条件として宗教を位置づけた。そして、2度の大戦によって絶対的価値観が揺らぎ、あらゆる価値観が相対化された戦後ヨーロッパ社会において、その精神的荒廃が文化的没落を招いており、その復興にはキリスト教を基盤とした統一的なヨーロッパ文化の再生が必要だと結論づけている。

アーノルドが宗教的求心力を軽視した一方で、エリオットの文化論は宗教を中核とする点で非常に独創的である。しかしながら、それは教養の置換物として宗教を崇拝しているだけであって、文化的権威を必須とする点でアーノルドのエリート主義的文化論と本質的に大差はない。エリオット自身も“*We can distinguish between higher and lower cultures;*” (18) と述べているように、保守的文化論の典型であるという点では階級社会の二元的文化論を脱却するには至っていない。

しかしながら、エリオットは文化人類学者のエドワード・タイラー(Edward Tylor, 1832-1917)が『原始文化』(*Primitive Culture*, 1871)において提唱した“*Culture or Civilization [...] is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.*” (1) という有名な定義を意識しつつ、文化を“*the whole way of life of a people*” (31) とより包括的に定義し、その具体例を次のように列挙する。

It includes all the characteristic activities and interests of a people: Derby Day, Henley Regatta, Cowes, the twelfth of August, a cup final, the dog races, the pin table, the dart board, Wensleydale cheese, boiled cabbage cut into sections, beetroot in vinegar, nineteenth-century Gothic churches and the music of Elgar. The reader can make his own list. (31)

ここにはアーノルドが固執した教養的要素だけでなく、各階級の生活文化が含まれており、それらから構成される社会全体が明確に意識されている。エリオットの功績はアーノルドの文化概念の中心に据えられた「個人」から「社会」へと文化の射程を拡張させた点にあり、文学以外の営為についても文化の範疇に組み込んだのである。また同時に、エリオットが“Culture is not merely the sum of several activities, but a way of life [...]” (41) と一個人の人生にまで言及している点は見逃せない。エリオットの発想では、エリートは政治家、哲学者、芸術家、科学者を含んでおり、各階級を出自とする専門的な職能集団に近いと言える。個人の文化はある集団もしくは階級の文化に依存し、またそれらの属する社会全体の文化に依存するという考えは、戦後の時代精神や社会状況の変化が反映されており、エリート階級以外の社会構成員の社会的存在意義を認識していると言える。

## 5. 自然科学との乖離

教育における英文学を中心とする人文科学の特権化については、当然ながら自然科学からの反発を招いた。物理学者出身の小説家C.P.スノウ(Charles Percy Snow, 1905-1980)は1959年にケンブリッジ大学で行ったリード講演及びその内容を書籍化した同名の『2つの文化と科学革命』(*The Two Cultures and the Scientific Revolution*, 1959)において、自然科学を1つの文化として位置づけ、現代社会を構成する人文科学と自然科学という「2つの文化」の乖離に警鐘を鳴らした。タイトルの「科学革命」は20世紀前半の科学技術の急速な発展を指し、スノウはそれがヨーロッパの知識人社会に大きな亀裂をもたらし、「2つの文化」は断絶しつつあると主張する。

A good many times I have been present at gatherings of people who, by the standards of the traditional culture, are thought highly educated and who have with considerable gusto been expressing their incredulity at the illiteracy of scientists. Once or twice I have been provoked and have asked the company how many of them could describe the Second Law of Thermodynamics. The response was cold: it was also negative. Yet I was asking something which is about the scientific equivalent of: Have you read a work of Shakespeare's? (16)

スノウは文化的な分極化によるディスコミュニケーションがもたらす教育の機能不全を嘆き、その要因として教育において自然科学に比べて人文科学が優越的特権を付与されてきた事実を批判したのである。スノウは科学技術に懐疑的な人文科学者たちの偏狭性や排他性を「生まれつきのラッドライト」(natural Luddites)と揶揄している(22)。これは明らかに英文学界の重鎮であったF.R.リーヴィスを標的としており、彼の主導する人文科学の伝統や

保守性を攻撃したのである。そして、スノウは結論として、教育振興で自然科学の地位を向上させ、人文学への偏重を是正することで教育全体の質的向上が期待できるという建設的意見を提言している。

一方、スノウの矛先を敏感に自覚した F.R.リーヴィスは 62 年に「2 つの文化?—C.P.スノウの意義」(“The Two Cultures?: The Significance of C.P.Snow”, 1962) と題したリッチモンド講演において、スノウの提言自体には特に反論せずに、スノウの思想的骨格の脆弱性を突き、スノウの小説は一読の価値もないと罵倒している。スノウと同様の観点から、「ダーウィンの番犬」(Darwin’s Bulldog)の異名を持つ生物学者 T.H.ハクスリー(Thomas Henry Huxley, 1825-95)も 1880 年に「科学と教養」(“Science and Culture”, 1880)と題したバーミンガム講演において、進化論擁護の立場からアーノルドの古典的人文主義を批判している。それに対して、アーノルドは 2 年後に「文学と科学」(“Literature and Science”, 1882)と題したリード講演において、自然科学の楽天主義を批判している。このような世紀を越えて繰り返される人文科学と自然科学の対立や論争、その反響からも学術界において伝統的な教養的人文科学がいかに支配的だったかが理解できよう。

## 6. 「大衆文化」の再定位

第二次世界大戦後の資本主義経済の繁栄は、消費社会の隆盛を告げ、ポストモダニズムが出現することになる。アメリカナイゼーションが文化的グローバリゼーションと同一視されるように、世界の超大国となったアメリカ大衆文化のイギリスへの流入は一気に加速し、労働者階級を中心に受容され、その生活文化は劇的に変化しつつあった。マルクス主義文芸批評家のフレドリック・ジェイムソンは『ポストモダニズムあるいは後期資本主義の文化論理』において、戦後の消費社会化を「後期資本主義」(late capitalism)の段階とし、“in postmodern culture, “culture” has become a product in its own right; [...]. Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process.” (x) と述べ、ポストモダニズムにおける「文化の商品化」を指摘している。加えて、ジェイムソンは“the effacement in them of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture” (2) と述べ、文化的優劣を示す境界線の消滅を主張する。図らずも、文化という商品が大量生産・大量流通・大量消費される状況においては、それまで低級文化として軽蔑されてきた大衆文化に必然的に目が向けられるようになる。高級文化が国策として市場から保護されていたのに対し、大衆文化は需要と供給の渦巻く市場において活発に消費されていた。グローバルな市場経済に組み込まれた大衆文化は、受容と変容を繰り返し、ますます多様化していくのである。

F.R.リーヴィスやエリオットが文化を問題にした同時期に、その状況を察知して最初に労働者階級の生活文化に内側からアプローチしたのが作家のジョージ・オーウェル(George Orwell, 1903-1950)である。上層中産階級出身者としての人生経験から帝国主義や階級社会に贖罪意識を抱いていたオーウェルは『パリ・ロンドン放浪記』(Down and Out in Paris and London, 1933)や『ウィガン波止場への道』(The Road to Wigan Pier, 1937)といったルポルタージュ作品において労働者階級の内実に接近し、「ライオンと一角獣」(“The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius”, 1941)において、民主的社会主義の立場から“the

really important fact about so many of the English intelligentsia - their severance from the common culture of the country.” (161) を指摘した。

そのような背景において、1956年のスターリン批判、スエズ危機、ハンガリー事件を契機に50年代後半から60年代にかけて教条主義的マルクス主義との決別を模索する「ニューレフト」(New Left)に属する文学研究者たちによって高級文化を脱構築し、労働者階級文化を低級文化ではなく、大衆文化として再定位しようとする動向が顕著になる。その担い手は教育制度改革の恩恵を受けて奨学生として大学に進学した労働者階級出身の知識人たちであった。彼らの時代には労働者階級文化を扱うこと自体が反抗的とみなされたが、その動向自体が紛れもなく労働者階級の社会的進出を象徴していると言える。ニューレフトはアメリカ消費文化を資本主義的イデオロギーと共犯関係にあるものとして批判したという点では、これまでのエリート主義的文化論と共通しているが、その目的はエリート中心主義の否定と文化的営為を重視する社会民主主義による大衆文化の擁護であった。

リーズ大学出身の英文学者リチャード・ホガート(Richard Hoggard, 1918-)は『読み書き能力の効用』(*The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, 1957)において、30年代と50年代を比較しながら伝統的な民衆文化と通俗的な大衆文化とを区別し、イギリスの労働者階級がアメリカ大衆文化を無批判に受容し、その生活文化が侵食され、文化的搾取によって独自のアイデンティティを喪失していく状況を憂慮した(189-91)。そして、オーウェルと同様に労働者階級文化の記述の必要性を説き、ノスタルジックな視点から伝統的な民衆文化としての大衆文化を肯定的に再評価した。

また、ケンブリッジ大学出身でF.R.リーヴィスの影響を受けた英文学者にしてニューレフトの理論的指導者レイモンド・ウィリアムズは『文化と社会』(*Culture and Society 1780-1950*, 1958)においてエリオットの文化論に内在するエリート主義を批判しつつも、文化概念の拡張を評価し、文化を「生活様式全体」(a whole way of life)と再定義した(232)。さらにウィリアムズは続く『長い革命』(*The Long Revolution*, 1961)において、文化には「理想」(ideal)、「記録」(documentary)、「社会」(social)の3つのカテゴリーがあるとした上で、「感情の構造」(structure of feeling)という概念を提唱し、どんな時代もある特定の生活感覚、ある特定の抽象的な色彩を持っており、そこにある「感情の構造」がその時代の文化であるとする(41-48)。ウィリアムズの思考において、これらは巨大に関連づけられ、一貫して文化は「生活様式全体」として捉えられる。文学だけでなく、テレビ、映画、ラジオ、演劇、音楽、メディアなどそれまで周縁化されてきた文化テクストを対象化するその視座はエリート主義的な高級文化の脱構築を見据え、人々の日常生活に根ざした大衆文化の重要性を主張している。この考えは上部構造のすべてを下部構造に還元してしまう教条主義的マルクス主義の経済決定論の破棄であると言える。ウィリアムズは『文化と社会』において文化は特定の階級文化ではなく、階級を超越した存在の平等を実現可能とする「共通文化」(common culture)であるべきとし、高級文化も低級文化も等しく社会的存在意義があると主張し、二元的文化論を否定して大衆文化を再定位したのである(317)。

さらに、ケンブリッジ大学出身の歴史家E.P.トムソン(Edward Palmer Thompson, 1924-93)は『イングランド労働者階級の形成』(*The Making of the English Working Class*, 1963)において、工場制度の確立をもって労働者階級の形成とみなす通説を経済決定論であると批判し、階級を社会的・文化的形成物とみなした。つまり、トムソンは産業革命という社会経済変

動が背景となっているものの、独特の民衆文化が伝統として存在し、フランス革命の影響を受ける中で労働者階級が形成されていったと主張し、周縁化されてきた労働者階級の歴史記述を再構築したのである。

これらの労働者階級文化の再評価は、政治的活動だけでなく、教育活動においても実践されていった。戦後から拡充された「成人教育」(Adult Education)の主な組織は、「労働者教育協会」(Worker's Educational Association)と大学公開講座であった。労働者教育協会は創設当時から、特にオックスフォード大学の「大学拡張運動」(university extension)との連携を図りながら活動を行った。ホガート、ウィリアムズ、トムスンの3人は労働者教育協会や大学公開講座など成人教育の場で教鞭をとった経験を持っていたが、戦後の成人教育に対する関心の高まりは、戦後イギリス文化が労働者階級及び下層中産階級によって形成されていくデモクラティックな動向を反映していると言える。<sup>2</sup>

また、彼らの研究と関わりが深いのが、30年代ドイツの「フランクフルト学派」(Frankfurt School)の批判的社会学である。36年にヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin, 1892-1940)が「複製技術時代の芸術」(“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, 1936)において指摘した「複製技術」(Mechanical Reproduction)や44年にテオドール・アドルノ(Theodor Adorno, 1903-1969)とマックス・ホルクハイマー(Max Horkheimer, 1895-1973)が「文化産業—大衆欺瞞としての啓蒙」(“The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”, 1947)において批判した「文化産業」(Culture Industry)と問題意識を共有し、大衆文化の問題点と可能性を模索した。その後、ホガートは64年に設立されたバーミンガム大学の「現代文化研究所」(CCCS = Center for Contemporary Cultural Studies)の初代所長に就任し、ウィリアムズとともに社会文化的アプローチからイギリス大衆文化研究を学問的に制度化していく。これら一連の研究成果は今日の「カルチュラル・スタディーズ」(Cultural Studies)の源流として位置づけられている。

## 7. 「カルチュラル・スタディーズ」の発展と現状

70年代以降のカルチュラル・スタディーズを牽引したのが、ホガートの退任後に現代文化研究所の所長(1968-78)に就任したスチュアート・ホール(Stuart Hall, 1932-)である。かつてのイギリスの植民地ジャマイカ出身のホールは、オックスフォード大学に留学し、教員生活を経て『ニューレフト・レビュー』(*New Left Review*)の編集長を務め、寄稿者であったホガートやウィリアムズと交流を持つようになる。そのイデオロギーからカルチュラル・スタディーズの学問的目的は、次のように集約できよう。

Popular culture is a site where the construction of everyday life may be examined. The point of doing this is not only academic – that is, as an attempt to understand a process or practice – it is also political, to examine the power relations that constitute this form of everyday life and thus to reveal the configuration of interests its construction serves. (Turner, *British* 5-6)

このように社会の支配的イデオロギー構造に対抗する文化理論の構築をめざす初期カルチュラル・スタディーズの特徴は、イギリス白人労働者階級の若者文化「サブカルチャー」

(subculture)を研究対象とし、その文化を支配に対する抵抗として分析する点である。ホールは『儀礼による抵抗』(*Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, 1976)において、テッズ、モッズ、スキンヘッズ、パンクなどによるライフスタイルを「儀礼的行為」(ritual)とし、その文化を共有する若者集団を「部族」(tribe)と呼び、その行為の意味を社会の支配的的制度に対する「抵抗」(resistance)と捉えている。同様に、ディック・ヘブディジ(Dick Hebdige, 1951-)は『サブカルチャー』(*Subculture: The Meaning of Style*, 1979)において、戦後イギリスの若者文化を単なる消費現象ではなく、支配的文化への抵抗・象徴的闘争と解読する。また、ポール・ウィリス(Paul Willis, 1950-)は『ハマータウンの野郎ども』(*Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, 1977)において、エスノグラフィーの手法を用いて労働者階級の若者の反社会的文化が自発的な意志で再生産される過程を論証した。

ホールらの活動において注目すべきは、テリー・イーグルトンが『文芸批評とイデオロギー』(*Criticism and Ideology*, 1976)においてウィリアムズを「リーヴィス左派」(left-Leavisism)と指摘したように(22)、擁護すべき文化をリーヴィス主義的な英文学から大衆文化に置換しただけで、上部・下部構造を乗り越えられていないウィリアムズらを批判したことである。ホールは「カルチュラル・スタディーズ—二つのパラダイム—」(*Cultural Studies: Two Paradigms*, 1981)において、主体の能動性を文化形成の原動力として見据えたウィリアムズらの「文化主義」(culturalism)に対し、イデオロギー下における主体の受動性を文化形成の構造的規定とする「構造主義」(structuralism)を唱えた(19-37)。ホールはイタリアのマルクス主義思想家アントニオ・グラムシ(Antonio Gramsci, 1891-1937)が提唱した「ヘゲモニー」(hegemony)の概念を土台に、フランスの構造主義や記号論を応用し、オーディエンス研究を開拓していった。それは労働者階級の日常実践の内側から階級的な文化形成と社会的実践の文脈的な関係を捉えて社会変革の可能性を模索する、いわば「文化の政治学」であったと言えよう。

しかしながら、ホールら「バーミンガム学派」(Birmingham School)の研究は、カルチュラル・スタディーズの内外から厳しい批判にさらされることになる。まず、内部のカルチュラル・スタディーズ第2世代からは白人の男性中心的な労働者階級文化に焦点を当てる保守的偏狭性が問題視された。ポール・ギルロイ(Paul Gilroy, 1956-)は『ユニオン・ジャックには黒がねえ』(*There Ain't No Black in the Union Jack*, 1987)において黒人を中心に人種やエスニシティの視点を導入し、さらには『ブラック・アトランティック』(*The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, 1993)において「ブラック・アトランティック」(Black Atlantic)という「ディアスポラ」(diaspora)の精神的・文化的ネットワークを探究している。また、アンジェラ・マクロビー(Angela McRobbie, 1951-)は『フェミニズムとユースカルチャー』(*Feminism and Youth Culture*, 1991)において「フェミニズム」(feminism)の立場から女性のサブカルチャーを分析し、文化研究におけるジェンダーやセクシュアリティの視点の必要性を強調した。これらの研究は、ホールやヘブディジらの研究成果に欠如していた問題を提起し、カルチュラル・スタディーズを批判的に発展させた。その批判的検討という学問的スタンスこそがカルチュラル・スタディーズの特徴なのであり、階級だけでなく、ネイション、人種、エスニシティ、ジェンダー、セクシュアリティと問題意識を拡大し、さまざまな差異をめぐってアイデンティティやナショナリティについて議論が展開されて

いった。やがてカルチュラル・スタディーズはこれらの研究成果を契機に、アメリカやオーストラリアなど英語圏に拡散していった。

一方で、カルチュラル・スタディーズ外部からはポピュラー音楽やファッションなど大衆的で通俗的な文化テクストを研究対象とするという学問的性質が、単なるポピュリズムへの迎合であるという批判もある(McGuigan 244-9)。また、カルチュラル・スタディーズが隆盛した90年代アメリカにおいて、物理学者アラン・ソーカル(Alan Sokal, 1955-)がフランス現代思想に自然科学用語を関連させた疑似論文の投稿及び学会誌掲載を成功させた「ソーカル事件」(Sokal affair)、そして科学をめぐるポストモダンの言説の一部が無意味な濫用に過ぎないことを告発した『知の欺瞞—ポストモダン思想における科学の濫用』(*Intellectual Impostures: Postmodern Philosopher's Abuse of Science*, 1998)の出版は、歴史的因縁とも言える人文科学と自然科学の対立を再燃させ、カルチュラル・スタディーズの安易な銜学性を露呈させた。

このような内外から批判を受けたカルチュラル・スタディーズであるが、その最大の武器は政治経済学・社会学・社会理論・文学理論・メディア論・映画理論・文化人類学・哲学・芸術史・芸術理論などの知見を領域横断的に応用しながら、文化に関わる状況を分析し、幾度となく批判的発展を遂げてきた点である。その境界や限界を超越していく射程から、カルチュラル・スタディーズは今後も社会文化的変動を考察する上で有効な理論として機能していくことが期待できるのである。

## 8. むすび

以上のように、本章ではイギリス文化論の系譜を辿り、文化と社会の密接な関係性を再確認してきた。その歴史の変遷は、特権的地位を占めるエリート階級のマイノリティによって維持されてきた教養的要素の強い高級文化が資本主義経済の消費社会によって逆説的に脱構築され、非エリート階級のマジョリティの「生活様式全体」にまで及ぶ大衆文化が市民権を獲得していくデモクラティックなプロセスを提示している。しかしながら、ジョン・フィスク(John Fiske, 1939-)が『抵抗の快楽—ポピュラーカルチャーの記号論』(*Reading the Popular*, 1991)において高級文化と大衆文化の相互依存的関係性を指摘しているように(1-2)、このような単純な二項対立だけでは文化を捉えきれないことは明白である。また、エドワード・サイードが『文化と帝国主義』において、“all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic.” (25) と述べているように、文化は内外の異なる複数文化の接触と越境、交錯と遮断の中で生成し、絶えず流動的に再構成されていると言える。その意味で、グローバルかつトランスナショナルな社会変動が頻繁に繰り返される現代においては、文化もまた生き物のように変化していくのである。それを例証するように、今や時代は「グローバル・カルチャー」(Global Culture)や「世界文学」(World Literature)といった新たな局面に移行する過渡期にあるのである。

1 英文学の成立と発展の過程は、(Eagleton 2000)を参照。

2 これらの動向については、社会主義的視点から労働者階級文化を美化しすぎているとい

---

う批判もある(Swingewood 1977)。

## 第2章

### 「怒れる若者たち」再考

#### 1. はじめに

「怒れる若者たち」は、1950年代のイギリスに出現した労働者階級及び下層中産階級出身の作家群に与えられた呼称である。<sup>1</sup>一般的には、ジョン・ウェイン(John Wain, 1925-94)の『急いで下りろ』(*Hurry on Down*, 1953)、キングスリー・エイミス(Kingsley Amis, 1922-95)の『ラッキー・ジム』(*Lucky Jim*, 1954)、アイリス・マードック(Iris Murdoch, 1919-99)の『網の中』(*Under the Net*, 1954)、ジョン・オズボーン(John Osborne, 1929-94)の『怒りを込めて振り返れ』(*Look Back in Anger*, 1956)、コリン・ウィルソン(Colin Wilson, 1931-2013)の『アウトサイダー』(*Outsider*, 1956)、ジョン・ブレイン(John Braine, 1922-86)の『年上の女』(*Room at the Top*, 1957)、アーノルド・ウェスカー(Arnold Wesker, 1932-)の『キッチン』(*The Kitchen*, 1957)、アラン・シリトー(Alan Sillitoe, 1928-2010)の『土曜の夜と日曜の朝』(*Saturday Night and Sunday Morning*, 1958)などが代表作に挙げられる。

この作品群において、主人公は地方都市の労働者階級及び下層中産階級の「アンチ・ヒーロー」(anti-hero)に設定されており、戦後も大英帝国へのノスタルジー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アンチテーゼとして反抗的姿勢を示す。その特徴から、「怒れる若者たち」はイギリス文学史において、ピカレスク小説の系譜を継承する「ネオ・ピカレスク小説」(neo-picaresque novel)と位置づけられ、形式的にはモダニズムの否定とリアリズムへの回帰として語られてきた(Allen 279)。

ただし、「怒れる若者たち」という呼称自体には賛否両論があり、批評家からはメディアによって捏造された陳腐な宣伝文句に過ぎないと軽視され、当事者の作家たちも安易なラベリングに反発した。彼らが同時代性を反映していたことは否定できない事実であるが、多くの先行研究では、「怒れる若者たち」の反抗は自己中心的で情緒不安定な個人的感情であると結論づけられている。また、「怒れる若者たち」はほぼ同時期のアメリカに出現した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」(Beat Generation)としばしば比較され、58年には両者のアンソロジー『ビート・ジェネレーションと怒れる若者たち』(*The Beat Generation and the Angry Young Men*, 1958)も出版された。例えば、ジャック・ケルアック(Jack Kerouac, 1922-69)の小説『路上』(*On the Road*, 1957)、ウィリアム・バロウズ(William Burroughs, 1914-97)の小説『裸のランチ』(*The Naked Lunch*, 1959)、詩人アレン・ギンズバーグ(Allen Ginsberg, 1926-97)の詩集『吠える、その他の詩』(*Howl and Other Poems*, 1956)といった作品は、現代アメリカ社会に対する不満や怒りを爆発させた反体制的な動向であり、「ビート・ジェネレーション」は60年代後半の「カウンターカルチャー」の先駆者として高評価を得ている(Waldman xxiii)。それに対して、「怒れる若者たち」は英米文学史において過小評価されているのが現状である。

本章では、「怒れる若者たち」を一過性の社会現象として安易に一蹴するのではなく、当時の時代背景や社会状況を踏まえながら代表作を概観し、文芸批評の批判や評価を総括していく。近年、英米においてオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』やウェスカーの『キッチン』が再演されるなど、「怒れる若者たち」再評価の動向が顕著になっている。これは

「怒れる若者たち」の50年代と今日的状況に密接な関連性があるからに他ならない。そこで今一度、「怒れる若者たち」を取り上げ、現代社会における社会文化的意義を再考する。

## 2. 時代背景

50年代のイギリスは、歴史的に周縁化されてきた労働者階級や下層中産階級が「豊かな社会」の到来によって社会のメインストリームに進出を果たした時代である。イギリス国民が30年代の大量失業と飢餓、40年代の戦争と耐乏生活という苦境を乗り越え、50年代の物質的繁栄と自由を謳歌するに至るまでには、さまざまな紆余曲折があった。

第二次世界大戦に参戦したイギリスは、45年の終戦以降、軍事的・経済的にアメリカとソ連に従属せざるを得ない状況に陥る。連合国側のイギリスにとって大戦は勝利に終わった戦争に違いないが、相次ぐ植民地の独立によって重要な財政基盤を失い、世界の支配的地位に終止符を打つ契機となった。また、イギリスの勝利がアメリカとソ連の支援体制によるものであった事実から、戦後の主導的地位を占めるのが両国であることは単に経済力からだけではなく、思想的潮流からも明白であった。アメリカとソ連は、それぞれ資本主義と共産主義という対極的な社会制度を取り、自国の思想を積極的に普及させようと模索していた。特に、47年に発表されたアメリカの「マーシャル・プラン」(Marshall Plan)は、疲弊したヨーロッパ諸国の復興支援に貢献する反面で、アメリカの対外的影響力を強化するとともに、ソ連を中心とする共産主義勢力の拡大を牽制する意図があった。49年には、アメリカとヨーロッパ諸国を中心に北大西洋条約機構(NATO)が結成され、軍事力の強化が図られた。そうした状況の中、戦時中のイギリス首相で保守党党首ウィンストン・チャーチル(Winston Churchill, 1874-1965)が退任後の46年の演説で冷戦時代の緊張状態を「鉄のカーテン」(an iron curtain)と表現したように(qtd. in James 7290)、イギリスには社会保障の行き届いた「福祉国家」(welfare state)を目指すという選択肢しか残されていなかったのである。

イギリス国内では、まだ戦雲の晴れやまぬうちに行われた45年7月の戦後初の総選挙で、国民は戦後の国家運営をクレメント・アトリー(Clement Attlee, 1883-1967)率いる労働党政権に委ね、福祉国家体制への転換が図られた。その方針はすでに戦時中から構想されており、42年のウィリアム・ベヴァリッジ(William Beveridge, 1879-1963)による「ベヴァリッジ報告書」(“Beveridge Report”, 1942)の提言に基づき、「ゆりかごから墓場まで」(from the cradle to the grave)をスローガンに掲げた福祉国家政策は、51年の政権交代後も踏襲された。また、44年にはジョン・メイナード・ケインズ(John Maynard Keynes, 1883-1946)の経済政策論に依拠した「雇用政策白書」(“White Paper on Employment Policy”, 1944)の発表、リチャード・オースティン・バトラー(Richard Austen Butler, 1902-1982)が先導した「1944年教育法」(The Education Act 1944)の成立など、戦時中に戦後の方向性が決定づけられた。

その結果として、基幹産業の国有化、完全雇用の実現、所得の平準化、税負担の公平化、教育機会の均等化、住宅環境の整備、医療福祉の拡充といった劇的な社会的変化を遂げた。つまり、社会構造の変化に伴う経済成長によって、労働者階級や下層中産階級は労働条件の改善、賃金の上昇、生活水準の向上といった恩恵を受け、社会的進出が可能になったのである。この「豊かな社会」の実現は、57年に当時のイギリス首相で保守党党首ハロルド・マクミラン(Harold Macmillan, 1894-1986)の“Most of our people have never had it so good.” (qtd.

in Clark 255) という演説に象徴されている。

しかしながら、安定期に入ったイギリスに大きなダメージを与えたのは、56年のスエズ危機とハンガリー事件という2つの国際紛争であった。スエズ危機では、スエズ運河の国有化を宣言したエジプトに対して、イギリスは空爆侵攻を行ったが、その旧態依然とした帝国主義的態度が国際世論の集中砲火を浴び、完全撤退を余儀なくされた。また、ハンガリー事件では、ハンガリーの民主化を武力鎮圧したソ連に対して、武力介入を躊躇したイギリスは軍事力の弱体化を露呈し、国際的威信を失墜させた。この56年以降、大英帝国解体のプロセスは一気に加速していった。それは植民地時代の終焉を意味し、イギリスの衰退に拍車をかけることになった。日系イギリス人作家のカズオ・イシグロ(Kazuo Ishiguro, 1954-)が89年のブッカー賞を受賞した小説『日の名残り』(*The Remains of the Day*, 1989)において、語り手の執事ステイヴンスの回想を56年から過去に設定していることは極めて示唆的である。さらに、57年にはソ連が人類初の人工衛星「スプートニク1号」の打ち上げ、61年には宇宙飛行に成功した。西側諸国はその科学的技術力と軍事的脅威に衝撃を受けた。続く62年の「キューバ危機」(Cuban Missile Crisis)によって核戦争勃発寸前の一触即発の様相を呈した冷戦時代の緊張感はますます高まり、時代は激動のうねりの中にあった。

### 3. 怒りの理由

#### (1) 大義名分の喪失

このような時代背景の中、イギリス社会の自信喪失に時宜を合わせるように、既存の秩序や伝統に対する若い世代からの「怒り」が噴出した。56年5月8日、ロンドンのロイヤル・コート・シアターでトニー・リチャードソン(Tony Richardson, 1928-1991)が演出し、イングリッシュ・ステージ・カンパニーが上演した当時26歳の無名の劇作家ジョン・オズボーンの戯曲『怒りを込めて振り返れ』の主人公ジミー・ポーター(Jimmy Porter)の激昂した叫びは、衝撃を持って迎えられた。

I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and the forties, when we were still kids. There aren't any good, brave causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave New — nothing — very — much — thank — you. (84-5)

労働者階級出身の25歳の青年ジミーは、戦後に新設された地方の大学を卒業したものの、定職に就かずにイングランド中部の街で友人のクリフ(Cliff)と菓子屋を営んでいる。彼は中産階級出身のアリソン(Alison)と結婚し、彼女への劣等感を心の中にくすぶらせながら社会への憤懣を滾らせる。ジミーはまさに戦後世代の若者と評され、イギリス社会の鬱屈した状況に対する若者の失望、不満、焦燥の象徴となった。そこには核戦争の脅威の下、生命を懸けてコミットすべきこと、絶対に守らなければならないものといった大義名分を喪失した世代の行き場のない怒りがあった。先に引用したジミーの台詞を歴史的事実に対応させてみると、それは見事に一致する。

The men of the thirties had proved themselves in the Spanish Civil War; the men of the forties had defeated Hitler. In the fifties, in a world cynically divided between the superpowers and immobilized by fear of atomic war, there were no brave causes left in which young men might fight to prove themselves. (A. Davies 27)

このように、危機と可能性を孕んだ時代には若者がその存在をかけて戦うに足りる大義名分があったが、50年代は第三次世界大戦への不安や核兵器によって一瞬にして消滅させられてしまうことへの恐怖感が付き纏い、すべてが空虚で無意味に映るのである。実際、この新しい世代との関連では、イギリスが福祉国家として整備された50年代の微温的な雰囲気とともに、若者の犯罪や暴動などアナーキックな言動が表出していた。戦後の国家政策が下層階級の若者に恩恵を与えたことは事実であるが、それでも感謝するには程遠かった。むしろ若者にしてみれば、存在意義や存在証明を確立する大義名分の喪失こそ苛立たしかったのである。

## (2) 大英帝国へのノスタルジー

また、『怒りを込めて振り返れ』に表れているのは、新世代の問題だけではない。アリソンの父親であるレッドファーン大佐(Colonel Redfern)はインドに勤務した軍人で、ジミーに言わせると、“an old plant left over from the Edwardian Wilderness. And [...] can't understand why the sun isn't shining any more.” (83) である。インドに向けて出発した14年の黄金時代の大英帝国こそ大佐の記憶するイギリスの姿であり、彼が指揮したインド陸軍が彼の世界であった。アリソンはジミーと大佐という新旧世代の対照的な関係について、“You're hurt because everything is changed. Jimmy is hurt because everything is the same. And neither of you can face it.” (84) と核心を突き、「ジェネレーション・ギャップ」(generation gap)の問題を浮上させる。ここで興味深い点は、世代間断絶を象徴する2人の間に互いに通じ合うものがあることである。劇中、ジミーは大佐を何度も罵倒するが、その裏側にはまだ大義名分が存在していたエドワード朝とその時代をリアルタイムで生きた彼に対する羨望や憧憬が隠されているのである。

## (3) 残存する階級社会

そして、再び現実に目を向ければ、福祉国家が成立したとはいえ、理想は極めて浅薄に実現されたに過ぎなかった。そればかりか、本質的には何も変わっていなかったのである。それは労働者階級の生活向上と中産階級の生活水準の相対的低下という量的変化をもたらしたにとどまり、社会の質的变化を意味するものではなかった。つまり、イギリスは平等主義を標榜しつつも、「2つの国民」という戦前との連続性を維持していたのである。14年の第一次世界大戦以降の激動とそれにもかかわらず夢や理想だけが失われて一向に変わらない現実があるがゆえに、ジミーはそのギャップに苦悩して中産階級を激しく憎悪しているのである。このように、『怒りを込めて振り返れ』の成功の理由は、中産階級の観客がエ

ドワード朝に対する郷愁に共感を示す一方、労働者階級の観客が根強い階級格差に対する怒りに共感したからであると言える。その意味で、ジョージ・オーウェルの“England is the most class-ridden country under the sun.” (Orwell 155) という指摘は実に正鵠を射ている。

それまでのイギリス演劇界では、「社会」を取り上げるといっても、あくまでも「社交界」などの中産階級的な生活文化であり、作家も内容も観客もすべて中産階級が中心的な「ウェルメイド・プレイ」(well-made play)であった(Taylor 14)。50年代に入り、社会の底辺で搾取・抑圧されてきた労働者階級の生活文化を反映した「社会劇」(social drama)が初めて上演されたのである。中産階級が独占していた演劇界に労働者階級の思考と感情を導入した点で、『怒りを込めて振り返れ』の演劇的な革新性は十分に評価できよう。

#### (4) アメリカの影響力

さらに、『怒りを込めて振り返れ』には、当時のアメリカの政治経済的・文化的影響力を示唆する場面がある。イギリスが衰退の一途を辿る一方で、アメリカは順調に世界的覇権を掌握しつつあった。それを例証するように、『怒りを込めて振り返れ』という戯曲自体がテネシー・ウィリアムズ(Tennessee Williams, 1911-83)の『欲望という名の電車』(*A Streetcar Named Desire*, 1947)やアーサー・ミラー(Arthur Miller, 1915-2005)の『セールスマンの死』(*Death of a Salesman*, 1949)といった40年代アメリカ演劇の影響下にある点、また作中でジミーがトランペットでアメリカから流入した反抗的要素を持つジャズ(jazz)を演奏している点から明らかである。また、率直にジミーは戦後の世界情勢について、次のように言及する。

I must be getting sentimental. But I must say it's pretty dreary living in the American Age - unless you're an American of course. Perhaps all our children will be Americans. That's a thought isn't it? (17)

ジミーはアメリカがイギリスに及ぼすさまざまな影響力を危惧しているが、これはイギリスの同時代人が共通して持っていた危機感である。それはすでに戦前から現れ始めていた兆候であったが、50年代にますます顕著になり、J.B.プリーストリー(J.B. Priestley, 1894-1984)とジャケッタ・ホークス(Jacquetta Hawkes, 1910-96)は『虹を下る』(*Journey Down a Rainbow*, 1957)において、次のように懸念している。

We are already in another age, when America mostly pays the piper and calls for most of the tunes. There is no longer any point in leaving Leicester Square and Coventry Street in order to describe Broadway, which merely has more electric light, newer Hollywood films, larger cafeterias. English readers have not to be conducted across the Atlantic now to observe the American style of urban life: it can be discovered in the nearest town. It is now the great invader. (7)

また同様に、フランシス・ウィリアムズ(Francis Williams, 1903-70)は『アメリカ人の侵入』(*The American Invasion*, 1962)において、次のように警鐘を鳴らす。

The impact of American ideas, and still more of American ways of life, is now so large, the drive of America to Americanise so great, that to ask how much of what is specifically English in our civilisation will remain in a decade or two if the trend continues is by no means absurd. (11)

このようなイギリス文化人の危機感からも理解できるように、大量生産・大量消費型のアメリカ文化の氾濫によるイギリスの伝統的な民衆文化の侵食が顕在化したこの時代に、文化帝国主義の側面を持つ全世界的な文化グローバリゼーションの潮流を指摘することもできよう。

#### 4. 漂流するアンチ・ヒーローたち

オズボーンの『怒りを込めて振り返れ』が発表された56年前後から、その時代精神に呼応するかのように、「怒れる若者たち」の文学作品に無数のアンチ・ヒーローたちが主人公として登場するようになる。アンチ・ヒーローたちの発言や行動や価値観は、同時代の社会的変化を色濃く反映していると言える。

##### (1) 階級上昇

ジョン・ブレインの『年上の女』は、労働者階級の主人公ジョー・ランプトン(Joe Lampton)が、階級社会に対する反抗心から、実業家で市会議員のブラウン(Brown)の若い娘スーザン(Susan)との結婚を踏み台にして富と権力を手に入れるために、労働者階級の年上の女性アリス(Alice)との愛を犠牲にする物語である。ブラウンがジョーの気概を試した後、“You’re the sort of young man we want. There’s always room at the top [...]” (212) と彼を挑発する言葉は、同時代の「社会的流動性」(social mobility)に関して極めて示唆的である。そして、アリスはジョーに捨てられた夜に自殺し、スーザンを選んだジョーは上流社会での生活と引き換えに失ったものの大きさを知り、成功の苦汁を嘗める。そして、周囲の中産階級の“Nobody blames you.” (235) という慰めに対して、ジョーは“Oh my God, that’s the trouble.” (235) と悲痛な叫びを上げ、傷心のまま上流社会の生活に流されていき、物語は幕を閉じる。

作品のタイトルが示すように、彼は社会の階段を自ら上昇して移動するイメージ、すなわち「労働者階級から中産階級への階級上昇」という立身出世を試みる。階級上昇について、アンソニー・バージェス(Anthony Burgess, 1917-93)は、「怒れる若者たち」の男性主人公の特徴の一つとして「ハイパーガミー」(hypergamy)<sup>2</sup>を指摘している(143)。また、ロビン・フォックス(Robin Fox, 1934-)は、階級間婚姻による社会移動後の他階級への同化の困難さを主張している(109)。

##### (2) 階級下降

ジョン・ウェインの『急いで下りろ』は、主人公チャールズ・ラムリー(Charles Lumley)が自身の中産階級的属性に対する嫌悪感から、大学を卒業しても定職に就かずに、窓ガラス拭き、陸送運転手、麻薬密輸入、病院の雑役夫、お抱え運転手、クラブの用心棒など労

働者階級の職業を転々とするが、最終的にはラジオの喜劇脚本家に落ち着き、安定した生活を得るという物語である。

作品のタイトルが示すように、彼は社会の階段を自ら下降して移動するイメージ、すなわち「中産階級から労働者階級への階級下降」という脱体制的な志向を試みる。一見すると、それは責任回避のエゴイズムとも思えるが、最終的にチャールズは“Neutrality; he had found it. The running fight between himself and society had ended in a draw;” (250) という「中立」の境地に辿り着き、自身が反発していた社会と折り合いをつける。そこには自分の居場所を求め、人生への適応を模索する同時代の若者の新たなライフスタイルが表現されている。

### (3) コミック・ノベル

キングスリー・エイミスの『ラッキー・ジム』では、下層中産階級出身の主人公ジェームズ・ディクソン(James Dixon)が奨学金を得て大学を卒業後、地方大学の歴史学の臨時講師の職を得る。彼は安定した地位を確保するために主任教授ウェルチ(Welch)の気を引こうと努力するが、中産階級のスノビズムに対する反抗心から衝動的に悪ふざけを繰り返し、失敗を重ねる。結末では、ジムが幸運にも安定した仕事と上流階級の女性を得るという喜劇性を持つ物語である。デイヴィッド・ロッジ(David Lodge, 1935-)は、“The style of *Lucky Jim* introduced a new tone of voice into English fiction. It was educated but classless, eloquent but not conventionally elegant.” (111) と述べ、「コミック・ノベル」(comic novel)の確立を高く評価している。

### (4) 実存主義的思考

アイリス・マードックの『網の中』は、主人公ジェイク・ドナヒュー(Jake Donaghue)が下請け翻訳業で細々と生活していたが、下宿を追い出されて放浪先のロンドンとパリで数々の奇想天外な事件を経験するという物語である。マードック作品の若者像が風俗的な興味に終わっていないのは、人間存在にかかわる実存主義哲学の問題を小説という形式で追求しようとしているからである。それは過去にマードックがオックスフォード大学の特別研究員として勤務し、『サルトルーロマン的合理主義者ー』(*Sartre: Romantic Rationalist*, 1953)という著書を発表している経緯からも明白である。

また、コリン・ウィルソンの『アウトサイダー』は、アウトサイダーの復権と自己実現を説く膨大な資料と分析の評論である。弱冠 25 歳の労働者階級出身の青年がほとんど独学で得た博覧強記ぶりも手伝って大きな話題を呼んだ。ウィルソンは実存主義哲学を起点としながら、殺人、オカルト、心理学などにも造詣が深く、独自の思想から幅広い分野で活躍した。

### (5) 労働者階級の視点

アラン・シリーターの『土曜の夜と日曜の朝』は、労働者階級の主人公アーサー・シートン(Arthur Seaton)が刹那的で享乐的な生活を語るピカレスク小説で、アーサーは“Once a rebel,

always a rebel. You can't help being one. You can't deny that. And it's best to be a rebel so as to show 'em it don't pay to try to do you down.” (235) と明確な反体制的姿勢を表明する。また、シリトーの「長距離走者の孤独」(“The Loneliness of the Long-Distance Runner”, 1959)の主人公スミス (Smith)も階級闘争の本質を理解し、次のように述べる。

If only ‘them’ and ‘us’ had the same ideas we’d get on like a house on fire, but they don’t see eye to eye with us and we don’t see eye to eye with them, so that’s how it stands and how it will always stand. The one fact is that all of us are cunning, and because of this there’s no love lost between us. (1)

このように、シリトーは「やつら」(them)と「おれたち」(us)という階級的二項対立を意識しつつ、エスタブリッシュメントに搾取され、抑圧される労働者階級の視点から自身の経験に裏打ちされた労働者階級の生活を内側から描いているのである。

また、アーノルド・ウェスカーの戯曲『キッチン』は、ドイツ人青年の主人公ピーター(Peter)を中心に、30人以上の多国籍の従業員が忙しく働くロンドンのレストランの調理場で繰り広げられる人間模様を描いた作品である。ロンドンのイースト・エンドのユダヤ系移民の労働者階級であったウェスカー自身の経験をモデルにしており、その舞台設定から「キッチン・シンク・ドラマ」(kitchen-sink drama)と称された。また、ウェスカーは鋭敏な政治意識から、労働組合の支援を得て芸術の大衆化を目指す組織「センター42」(Centre 42)を62年に結成し、70年まで活動した。

## (6) 大衆の反応

メディアは一連の作家たちを、オズボーンの『怒りを込めて振り返れ』から命名し、「怒れる若者たち」と総称した。この流れは大きな社会現象として脚光を浴び、彼らは一躍時代の寵児となった。「怒れる若者たち」の成功は、若い才能を待望していた当時の停滞感を反映していたと言えよう。イギリスでは、戦後の改革によって経済的に安定した結果、逆に現状を維持しようとする保守主義の傾向が強まった。そして労働党に代わって保守党支持者が増加し、二大政党制の基盤が揺らぎ、政治的対立構造は崩壊していった。ついに51年にはウィンストン・チャーチル率いる保守党が政権を奪還することになる。そして、エスタブリッシュメントの温床であった保守党の国家運営によって大英帝国の幻影が復活し、再び猛威を振るい始めたのである。

キングスリー・マーティン(Kingsley Martin, 1897-1969)はエスタブリッシュメントについて、次のように解説する。

Probably the best definition of the Establishment is that it is that part of our government that has not been subjected to democratic control. It is the combined influence of persons who play a part in public life, though they have not been appointed on any public test of merit or election. More important still, they are not subject to dismissal by democratic process. They uphold a tradition and form a core of continuity in our institutions. They are privileged persons and their positions

are not as a rule affected by changes of government. (84-5)

エスタブリッシュメントの復活を受けて、ウェインは『若き世代の発言』(*Declaration*, 1957)に寄稿したエッセイ「綱渡りの途中」(“Along the Tightrope”, 1957)において、次のように糾弾する。

Strangest of all was the attitude of people who had been young in the twenties, and were now getting into middle age. In their youth, it had seemed that the rigid crust of conventional life was cracking from top to bottom; a few more hopes punched in it, and it would be nothing but a heap of crumbs. And behold! Everything had somehow drifted back into something like the old shape; things like marriage, and private property, and war, and the division of the world into nations, and the Church, and the public schools - there they all were, the same as ever! (94)

つまり、福祉国家が社会的緊張と階級的対立の緩和を図ったことによって、逆説的にエスタブリッシュメントの維持と安定強化の手段として機能したのである。福祉国家が支配体制に組み込まれて定着したことで時代の流れは停滞し、若者はその閉塞感に未来への展望を見出せず、怒りを覚えるようになった。「怒れる若者たち」はその民意を代弁し、大衆はその新しい動きをいち早く歓迎したのである。「怒れる若者たち」や左翼知識人とその怒りを共有した大衆は、「核武装反対運動」(CND = Campaign for Nuclear Disarmament)やニューレフト運動といった政治的コミットメントを図り、一時的に活況するが、やがて沈静化していった(Chun 1993)。

## 5. 「怒れる若者たち」への否定的評価

「怒れる若者たち」という呼称自体には賛否両論があったが、同時代には早くも58年の時点で「怒れる若者たち」現象を受け、ケニス・アルソップ(Kenneth Allsop, 1920-73)による最初の研究書『怒りの10年』(*The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*, 1958)が出版されている。同書は同時代人が観察した記録として価値があるだけでなく、鋭い指摘も散見される。その一方で、58年という早い段階で出版された点から、「怒れる若者たち」をそれほど重要ではない単なる一過性の社会現象とみなす根拠にもなった。

また、ハリー・リチャー(Harry Ritchie, 1958-)は『サクセス・ストーリーズ』(*Success Stories: Literature and the Media in England 1950-1959*, 1988)において、「怒れる若者たち」に対してさらに手厳しい見解を取っている。リチャーはアルソップの著書について、『怒りの10年』というよりも『怒りの18ヶ月』とした方が年代的により正確なタイトルになったであろうと批判し、アルソップが著作に着手したのは57年の秋であり、それはその頃までには「怒れる若者たち」の成果を要約できると判断していたことを示す証拠であると述べている(47)。続けて、リチャーは50年代のもう一つの文学的動向である「ムーヴメント」(the Movement)と「怒れる若者たち」に関する文献を精査した後、「ムーヴメント」を文学運動として捉えることにはそれなりの意味があるが、「怒れる若者たち」についてはその呼称や概念も全く

無意味であるとし、「怒れる若者たち」現象を“invented by the media”と結論づけている(206-7)。

このメディアによる捏造劇の本質は、社会学者ハワード・S・ベッカー(Howard S. Becker, 1928-)の「ラベリング理論」(labeling theory)を援用すれば、容易に理解できる。

Social groups create deviance by making the rules whose infraction constitutes deviance, and by applying those rules to particular people and labeling them as outsiders. (9)

要するに、メディアは反抗的姿勢を示す若い作家たちを手当たり次第に寄せ集め、「怒れる若者たち」というラベリングを行ったのである。その最たる例は、57年にトム・マシュラー(Tom Maschler, 1933-)が企画・編集したオズボーンやウェインなど若手文化人たちのエッセイ集『若き世代の発言』の出版であり、「怒れる若者たち」現象を助長する決定打となった。新聞や雑誌も続々と「怒れる若者たち」の特集記事を組んで扇動し、彼らに高額報酬で寄稿を依頼した。かくして、「怒れる若者たち」はメディアによって一つのグループとして捏造された。そして、ラベリングされた売れ行きのいい商品として完全に商品化され、市場に流通して消費・受容されてしまったのである。

ところが、フレデリック・カール(Frederick Karl, 1927-2004)がその呼称について、“an artificial tag from which the writer cannot escape” (220) と指摘しているように、怒りの理由こそ違うものの、彼らの作品の主人公には何らかの形でエスタブリッシュメントへの批判的態度や反抗の色調が明確に認められるので、どの作家にしても「怒れる若者たち」と呼ばれることを否定できない結果となっているのである。しかしながら、実際に彼らは同じ主義主張を共有していたわけではなく、互いに敵視していた者もあり、彼らの大半が「怒れる若者たち」という呼称で呼ばれ、同じ枠組みの中で同列に扱われることを拒絶している。例えば、ウェインは自伝『快調に走る』(*Sprightly Running*, 1962)において、次のように非難している。

I reject the label, and will always continue to reject it, because (i) it is the creation of journalists who know nothing, and care less than nothing, for the art to which my life is dedicated, (ii) it is a hindrance to anyone who holds serious opinions and is able to be genuinely serious about them, and (iii) because I refuse to be institutionalized, whatever may be the immediate advantages in terms of hard cash. (225)

確かにウェインの反論にも一理あり、この呼称が彼らに共通する特徴を上手く表現しているかどうかというと、直ちに異論が出てくる。例えば、フレデリック・カールはオズボーン、ウェイン、エイミス、ブレインの作品の特徴を“Narrow range, superficial analyses, irresponsible and aimless protagonists, anti-heroic acts, anti-intellectualism, slapstick comedy - these are the qualities suggested by these novelists of the 1950's.” (220) と要約し、批判している。また、アンソニー・バージェスもカールと一致する見解を述べている。

One of the most compelling literary phenomena of our time has been the emergence of the small good-hearted rebel, too feeble to make his protest against society seem more than a clown's

gesture, not even articulate enough to clarify for himself what precisely is wrong with society, except that it is full of humbug. (142)

この 2 人の同時代人の批判の前提には、戦後イギリスの福祉国家という特殊な環境において、50 年代の作家たちは「怒れる若者たち」と呼ばれているものの、彼ら自身もその主人公たちも実際のところは決して怒っていないという認識があったのではないだろうか。これはアルソップが、彼らを大多数の人間の感情や意見に異を唱える「不同意者」(dissentient)と呼び、支配体制に反対する従来の組織的な「反対者」(dissenter)と区別していることも同じ理由のように思われる(Allsop 9)。

これらの認識は 50 年代から時を経ても変わっておらず、ランドル・スティーブソン(Randall Stevenson, 1954-)は、50 年代以降のイギリス文学の展開を概観しながら、「怒れる若者たち」の特徴を挙げ、次のように批判している。

the angry young men are seldom genuinely critical of the forces shaping contemporary life: their 'dissentience' seems little more than irritation at their exclusion from a satisfactory place in a society that had 'never had it so good.' In the case of Amis and Braine in particular, personal success largely terminated dissentience, just as their characters' rebellions are quickly annulled by the acquisition of a job and a place in the world. (129)

総じて、「怒れる若者たち」の反抗は落ち着く前の一騒動のように感じられるところがある。ここで引用した批評家たちの批判は、「怒れる若者たち」を代表するオズボーン、ウェイン、エイミス、ブレインに向けられているが、マードックとウィルソン、ウェスカーとシリトーに対する反応は鈍い。マードックとウィルソンの場合は、実存主義哲学に傾倒していたので、方向性の相違から言及していないのであろう。ウェスカーとシリトーの場合は、彼らの怒りの質が他の作家たちとは異なっていたからであろう。エイミスとウェインは中産階級出身であり、ほぼ同時期にオックスフォード大学で教育を受け、それぞれスウォンジー大学とレディング大学といった戦後に新設された「赤レンガ大学」(red brick university)でイギリス文学の教鞭を執る「新大学才人」(The New University Wits)であり、「ムーヴメント」の中心的存在でもあった。また、オズボーンとブレインは下層中産階級出身であるが、「奨学金少年」(scholarship boy)としてそれぞれ大学とグラマー・スクールに進学している。それに対して、戦前の労働者階級の大半がそうであったように、ウェスカーとシリトーは高等教育を一切受けていない。このような経歴的相違が、それぞれの作品の怒りの質的な差異となって表れていると言える。シリトーやウェスカーの反抗は、階級社会の底辺で生きる労働者階級の生活感情から滲み出た根源的な怒りなのである。

このような怒りの質的な差異は、その後の「怒れる若者たち」の変化にも見て取れる。確かに「怒れる若者たち」はエスタブリッシュメントに反抗したが、その反抗も社会から冷遇されているがゆえの反抗であり、その証拠に彼らの怒りが売れ行きのいいヒット商品となって彼らに商業的成功と社会的地位をもたらすにつれて、反抗の素振りも小さくなっていった。その後、ウェインとエイミスが伝統を重んじる保守主義者へと転向していくのを見ると、「怒れる若者たち」の 1 つの本質が理解できるであろう。60 年代に入り、次第に

怒りを失ったウェインとエイミスに対して、シリトーは 65 年発表の『ウィリアム・ポスターズの死』(*The Death of William Posters*, 1965)において、“A book [...] called *Hurry on Jim* by Kingsley Wain that started by someone with eighteen pints and fifteen whiskies in him falling downstairs on his way to the top.” (166) と揶揄しており、時間とともにエスタブリッシュメントに迎合していった観念的な左翼作家たちを批判している。

また、一方で「怒れる若者たち」のイメージが世間に広まるにつれて、彼らの存在を伝統的な秩序の嘆かわしい崩壊として捉える旧世代からは厳しい批判もあった。例えば、上流階級出身の作家サマセット・モーム(*Somerset Maugham*, 1874-1965)は、55 年にエイミスの『ラッキー・ジム』がサマセット・モーム賞を受賞した際、次のように吐き捨てた。

They do not go to university to acquire culture, but to get a job, and when they have got one, scamp it. [...] Their idea of a celebration is to go into a public house and drink six beers. They are mean, malicious and envious. [...] They are scum. (Carpenter 77)

モームの批判には、イギリスにおける「階級」と「教育」の問題が垣間見える。階級と教育は表裏一体の関係にあり、特に後者はエスタブリッシュメントの維持装置として今日も機能している。「怒れる若者たち」が同時代や以降の文芸批評において、過小評価されてきた理由もまさに階級と教育に起因する。

## 6. イギリスにおける階級と教育

イギリスは文学の長い伝統を持つ国であるが、作家業は概ね良家の出身で、イートンやハーロウといったパブリック・スクールの伝統校からオックスフォードやケンブリッジといった名門大学を卒業した財産も教養もある紳士の生業であり、その主題も中産階級を扱ったものが中心的であった。首都ロンドンを中心とし、中産階級出身者以上に偏ったイギリス文学界において、第二次世界大戦後の 50 年代に地方の労働者階級や下層中産階級出身であるが、教育制度改革の恩恵によって「奨学金少年」として高等教育を受けた「怒れる若者たち」をはじめとする作家やレイモンド・ウィリアムズやリチャード・ホガートといったイギリスを代表する知識人が出現し、地方の下層階級の生活や文化を主題にした作品や研究を発表し始めたことは特筆すべき社会文化現象であると言えよう。

この変化は第二次世界大戦の影響で文学活動があまり活発ではなかった 40 年代を除いてみても、20 年代のケンブリッジ大学のキングズ・カレッジでの交友関係から形成された「ブルームズベリー・グループ」や 30 年代のオックスフォード大学のクライスト・チャーチ・カレッジでの学生活動から派生した「オーデン・グループ」に主導されてきたイギリス文学史を振り返ると、隔世の感がある。前者の中心人物であるヴァージニア・ウルフは、イギリス文学史を概観し、労働者階級出身作家の文学的評価について、次のように述べている。

Take away all that the working class has given to English literature and that literature would scarcely suffer; take away all that the educated class has given, and English literature would scarcely exist. (112)

また、後者の中心人物であるスティーブン・スペンダー(Stephen Spender, 1909-1995)が 50 年代の文化現象に対して、“a rebellion of the Lower Middle Browns”や“new provincial Puritanism”といった揶揄的な表現をしていることから(qtd. in O’Connor 4)、それをイギリス文学界の伝統的な知的諸傾向への反動として捉えており、彼がウルフと同様の見解を持っていたことが窺い知れる。

これらの文芸批評からも理解できるように、それまでのイギリス文学の波動的な形成過程に「階級」と「教育」が決定的な影響を及ぼしてきたことは周知の事実であり、イギリス文学界は中産階級出身のハイブラウだけに許される聖域であったと言える。よって、「文学的正典」の対象も自動的に中産階級的観点に限定されてくる。それゆえに労働者階級や下層中産階級出身のロウブラウは、異端児扱いや過小評価を受けるのである。このオックスブリッジ的文化価値の体系はイギリス社会の縮図であり、階級と教育を出発点として、「上流階級・中産階級／労働者階級」、「中心／周縁」、「上位／下位」、「高級／低俗」、「都市／地方」という二項対立的構図の強化によって「文化的再生産」(Cultural Reproduction)<sup>3</sup>のメカニズムが機能し、階級社会が維持されているのである。

## 7. 「怒れる若者たち」への肯定的評価

前述したように、「怒れる若者たち」に対して否定的評価が多い中、肯定的評価も少数派ながら存在している。ロバート・ヒューイソン(Robert Hewison, 1943-)は『怒り』(*In Anger: Culture in the Cold War 1945-60*, 1981)において“The Angry Young Man is a myth, [...] Angry Young Man was a compelling slogan.”(Hewison, *In Anger* 130)と「怒れる若者たち」の短命さを指摘しつつ、その社会文化的意義を認めている。ヒューイソンは 56 年を、“first moment of history after the Second World War about which there is anything like a persistent myth”と位置づけ、56 年以後の大きな文化的な方向転換を“combination of historical truths and popular distortion”と解釈し、結論として「ムーヴメント」とともに「怒れる若者たち」を 60 年代の文化革命の先駆者という捉え方をしている(Hewison, *In Anger* 141-8)。

また、「怒れる若者たち」の中で晩年まで執筆活動を行っていたコリン・ウィルソンは、ハンフリー・カーペンター(Humphrey Carpenter, 1946-2005)が『怒れる若者たち』(*The Angry Young Men: A Literary Comedy of the 1950s*, 2002)において、「怒れる若者たち」を過小評価し、60 年代の前座となった喜劇の一コマと一定の肯定的評価は与えたものの(208)、真剣に議論する価値はないと一蹴したことに反論し、2007 年に『怒りの歳月』(*The Angry Years: The Rise and Fall of the Angry Young Men*, 2007)を発表した。ウィルソンの主張は、50 年代の「怒れる若者たち」の活躍によって文化的土壌が形成されたからこそ、60 年代にさまざまな文化が発展していったというものである(15-20)。また、序章で言及したように、アーサー・マーウィックは同様の観点から、58 年から 63 年までを「文化革命」の「草創期」と位置づけ、同時代の歴史的な重要性を強調している。

## 8. むすび

以上のように、「怒れる若者たち」現象については、その短命さから否定的評価が多くを占める一方で、60年代の「スウィング・ロンドン」の萌芽としてその存在意義に肯定的評価も指摘されている。彼らは同時代のさまざまな問題意識から必然的に声を上げたが、その同時代性をメディアによって利用され、捏造された安易なラベリングで商品化されてしまった。しかしながら、「怒れる若者たち」の多様性は十把一絡げに類型化はできない、まさに十人十色の才能と表現力であった。とりわけ、労働者階級及び下層中産階級の社会文化的進出の表象という点で、極めて重要な社会文化的意義があると言える。

この50年代の「怒れる若者たち」の出現を60年代の「スウィング・ロンドン」への萌芽となった若者文化のターニング・ポイントとして位置づけることは決して不可能ではないだろう。それは「怒れる若者たち」の作品群が出版されてベストセラーになった後、隣接する文化領域へ連動的に波及して続々と映画化され、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」として隆盛した経緯からも明白である。したがって、「怒れる若者たち」は50年代のイギリス社会が内包していた残滓的な閉鎖性と萌芽的な可能性を提示し、「スウィング・ロンドン」への扉を開いた社会文化的地殻変動に他ならないのである。

---

1 「怒れる若者」という表現は、レズリー・アレン・ポール(Leslie Allen Paul, 1905-1985)の自伝『怒れる若者』(*Angry Young Man*, 1951)に初出であるが、一般的には後述するジョン・オズボーンの戯曲名に由来する。

2 「ハイパーガミー」は、ヒンドゥー教徒の女性が自分と同等以上のカーストの男性と結婚する習慣を意味する人類学の専門用語であるが、バージェスは社会移動の手段としての階級間婚姻という意味に転用している。

3 ピエール・ブルデュー(Pierre Bourdieu, 1930-2002)は、『ディスタクシオン—社会的判断力批判—』(*Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, 1979)において、階級構造を詳細に分析し、個人の社会階級の位置は従来の経済資本だけでなく、個人が持つ「文化資本」や個人の帰属する階級や集団に固有の知覚、評価、判断、行動図式の体系「ハビトゥス」によって規定されることを統計的に証明し、文化を介した社会的再生産を指摘した。

## 第3章

### 「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」への文化的波及

#### 1. はじめに

「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」は、1950年代末期から60年代初頭にかけてイギリスで隆盛した若手映画監督による映画製作の潮流である。トニー・リチャードソン、リンゼイ・アンダーソン(Lindsay Anderson, 1923-94)、カレル・ライス(Karel Reisz, 1926-2002)、ジャック・クレイトン(Jack Clayton, 1921-95)、ジョン・シュレシンジャー(John Schlesinger, 1926-2003)といった映画監督が中心的人物となる。端的に言うと、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」は、50年代イギリス文学界を席卷した「怒れる若者たち」の主要な文学作品の映画化という動向である。

この「怒れる若者たち」という呼称は、第2章で言及したように、56年5月8日にロンドンのロイヤル・コート・シアターにおいてリチャードソン演出で初演されて大反響を呼んだジョン・オズボーンの戯曲『怒りを込めて振り返れ』のタイトルと内容に由来する。一般的に、「怒れる若者たち」の代表作は第2章で論じたオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』をはじめ、ジョン・ウェインの『急いで下りろ』、キングスリー・エイミスの『ラッキー・ジム』、アイリス・マードックの『網の中』、コリン・ウィルソンの『アウトサイダー』、ジョン・ブレインの『年上の女』、アーノルド・ウェスカーの『キッチン』、アラン・シリトーの『土曜の夜と日曜の朝』及び『長距離走者の孤独』が有名である。さらに範囲を広げれば、シーラ・ディレーニー(Shelagh Delaney, 1938-2011)の『蜜の味』(*A Taste of Honey*, 1958)、キース・ウォーターハウス(Keith Waterhouse, 1929-2009)の『うそつきビリー』(*Billy Liar*, 1959)、スタン・バーストウ(Stan Barstow, 1928-2011)の『或る種の愛情』(*A Kind of Loving*, 1960)、デイヴィッド・ストーリー(David Storey, 1933-)の『孤独の報酬』(*This Sporting Life*, 1960)などが挙げられる。この作品群の特徴は、地方の労働者階級及び下層中産階級出身の作家がイギリス文学史においてあまり取り上げられることのなかった帰属階級の生活をリアリティックに描写した点であり、戦後の社会的変化が彼らの社会文化的進出を可能にした一方で、残存する階級意識から蔓延し始めた閉塞感や停滞感に対して文学の領域において異議を表明した一種の社会文化的地殻変動であった。

本章では、「怒れる若者たち」から「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」へと波及した隣接する文化領域の文化的連動性を論証することを目的とする。まず、40年代から50年代にかけてのイギリス映画史と「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」を概観するとともに、その前身となった映画運動「フリー・シネマ」(Free Cinema)を振り返り、その発展的解消の経緯を辿る。そして、劇作家オズボーンと演出家・映画監督リチャードソンの蜜月関係を事例に、当時の文化業界の交流状況を把握する。また、50年代イギリス文化に多大な影響を与えた40年代アメリカ演劇と50年代アメリカ映画を参照し、英米間の文化的相関性を確認していく。これらの考察を踏まえ、同時代の社会文化状況に対する異議を表明した若手作家と若手映画監督による文学と映画の文化的連動と言える「ブリティッシュ・ニュー・

ウェイヴ」が、40年代後半をピークに低迷期にあった映画産業を活性化させる起爆剤となり、60年代の「スウィング・ロンドン」の開花を加速させた結論づけたい。

## 2. 40-50年代イギリス映画史

最初に、40年代から50年代にかけてのイギリス映画史を概観していく。62年にマーシャル・マクルーハン(Marshall McLuhan, 1911-80)が『グーテンベルクの銀河系』(*The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, 1962)において、電子的マスメディアの発展に伴うメディア社会の到来を「グローバル・ヴィレッジ」(Global village)と表現したように(43)、映画、テレビ、ラジオ、レコードなどメディアの普及は人々のライフスタイルを変貌させた。特に、映画は20世紀初頭から普及し、ヴァルター・ベンヤミンの「複製技術」、テオドール・アドルノとマックス・ホルクハイマーの「文化産業」など第1章で言及した文化研究からも周知のように、世界の映画産業は2つの大戦を乗り越え、急速に巨大化していった。

そのような情勢の中、イギリスにおいて46年は映画産業とテレビ産業にとって重要なターニングポイントになった。40年代はイギリス映画の黄金時代と呼ばれるように、46年には映画観客数が過去最高の16億3,500万人を記録した(Caughie and Rocket 194-9)。折しも同年には戦後のテレビ放送が開始され、53年の女王エリザベス2世(Elizabeth II, 1926-)の戴冠式の生中継を契機にテレビが爆発的に普及し、50年代はテレビ産業の上昇気流とは逆に映画産業の衰退が顕著になった。その状況は、51年と60年を比較すると明白である(Caughie and Rocket 194-9)。映画観客数は13億6,500万人から5億1,500万人に、映画館数は4,851館から3,034館に激減している。ただ、映画製作数だけは102本から157本に増加している。この背景には、アメリカ映画産業の代名詞ハリウッドの過剰な文化侵食から自国文化保護を目的に採られたイギリス政府の映画産業振興政策がある。20年代アメリカでは、すでにハリウッドを象徴する「スタジオ・システム」(studio system)という寡占的生産体制が確立され、同一の会社組織が映画の製作・配給・興行の3つの主要部門を一括管理して独占支配する「垂直統合」(vertical integration)によってハリウッドは世界の映画市場に君臨してきた(Turner, *Film* 14-7)。30年代には、ハリウッドを拠点とするパラマウント(Paramount)、20世紀フォックス(20th Century Fox)、ワーナー・ブラザーズ(Warner Bros.)、RKO(Radio Keith Orpheum)、MGM(Metro-Goldwyn-Mayer)から構成される「ビッグ5」(Big Five)とコロンビア(Columbia)、ユニバーサル(Universal)、ユナイテッド・アーティストズ(United Artists)から構成される「リトル3」(Little Three)が、世界の映画産業を牽引していた。アメリカ映画産業を拡大させてきたその経営戦略は、独占禁止法違反という48年のアメリカ最高裁判決、同年からの赤狩りの開始、47年の戦後のテレビ放送開始などの影響によって徐々に崩壊していった。

イギリス国内に目を向けても、ランク・オーガニゼーション(Rank Organization)と合同イギリス映画会社(Associated British Picture Corporation)という大手2社の「垂直統合」による独占状態にあったが、国際的にはハリウッドの従属的地位に甘んじていた。50年代には、イギリス映画館の上映時間の70%をアメリカ映画が占めており(Wood 193)、イギリス映画産業を取り巻く環境は依然として厳しかった。このようなアメリカナイゼーションに対抗

する防衛策として、イギリス政府は保護と規制を中心とする映画産業振興政策を展開する。48年の「英米映画協定」(Anglo-American Film Agreement)、49年の「イギリス映画協会法」(British Film Institute Act 1949)、同じく49年の「映画製作(特別融資)法」(Cinematograph Film Production (Special Loans) Act 1949)に基づく「全国映画融資法人」(National Film Finance Corporation)の設立、50年から試験的に導入され57年の「映画法」(Cinematograph Films Act 1957)で法制化された「イーディ税」(Eady Levy)<sup>1</sup>などがそれに当たる。

しかしながら、国家的介入も焼け石に水で、映画の量的増加は必然的に質的低下を招き、興行面でも苦戦を強いられた。その結果、50年代イギリス映画は、映画批評家から“doldrums era” (Richards 147)、“stagnant complacency” (Murphy 10)、“ticked over” (Park 88)といった散々な評価を下されている。50年代に量産された映画ジャンルと言えば、中産階級が主導した「戦争映画」(war film)である。戦争映画は、ジョン・グリアソン(John Grierson, 1898-1972)が指導者となった30年代のドキュメンタリー映画運動の手法を取り入れた長編フィクション映画である。ニール・ラティガン(Neil Rattigan)によれば、50年代の戦争映画は、大英帝國的ノスタルジーの渴望、労働者階級の社会進出に脅威を感じた中産階級の階級保身的なプロパガンダであり、その反動から60年代社会派リアリズム映画の機運が醸成されたという(152)。同様の観点から、ロバート・マーフィー(Robert Murphy)は、“War films, tremendously important in the 50s, are of decreasing interest after 1958.” (36) と指摘している。それに呼応するように、翌59年には「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」が登場するのである。

### 3. 「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」

「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」という呼称は、ジャン＝リュック・ゴダール(Jean-Luc Godard, 1930-)やフランソワ・トリュフォー(François Truffaut, 1932-1984)らによる同時期のフランスの映画運動「ヌーヴェル・ヴァーヴ」(Nouvelle Vague)からの流用である。「ヌーヴェル・ヴァーヴ」は、50年代後半から60年代中頃にかけてフランスで隆盛した映画製作の潮流で、映画製作会社の撮影所での助監督などの下積み経験無しにデビューした若手監督による低予算、少人数スタッフ、ロケ撮影中心、即興演出、同時録音などの手法的な共通点のある一連の作家作品群を指す。代表作には、ゴダールの『勝手にしやがれ』(*À bout de souffle*, 1959)やトリュフォーの『大人は判ってくれない』(*Les quatre cents coups*, 1959)などが挙げられる。彼らの登場は、当時主流であった映画作品をめぐる美学的規範を破壊し、世界の映画界に衝撃を与えた。その余波を受け、同時多発的に各国で若手映画監督が台頭したように、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」も精神面や手法面でその影響下にあることは度々指摘されている(Brown 31)。

「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の特徴は、中産階級の類型的人物が描かれる既成スター中心のスタジオ撮影映画のような前時代的な作品を否定するとともに、労働者階級を扱った「怒れる若者たち」の小説や戯曲といった直近の文学作品に鋭敏な反応を示して映画化するという即時性と近接性を持ち合わせていた点である。隣接する文化領域である文学と映画の連動によって誕生した「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の作品群を年代順に列挙すると次のようになる。<sup>2</sup>

『年上の女』(1958) イギリス・115分

制作：ブリテイッシュ・ライオン  
監督：ジャック・クレイトン  
製作：ジョン・ウルフ／ジェームズ・ウルフ  
原作：ジョン・ブレイン  
脚本：ニール・パターソン  
主演：ローレンス・ハーヴェイ

『怒りを込めて振り返れ』(1959) イギリス・101分

制作：ウッドフォール  
監督：トニー・リチャードソン  
製作：ハリー・サルツマン／ゴードン・スコット  
原作：ジョン・オズボーン  
脚本：ナイジェル・ニール／ジョン・オズボーン  
主演：リチャード・バートン

『寄席芸人』(1960) イギリス・96分

制作：ウッドフォール／ホリー  
監督：トニー・リチャードソン  
製作：ハリー・サルツマン  
原作：ジョン・オズボーン  
脚本：ジョン・オズボーン／ナイジェル・ニール  
主演：ローレンス・オリヴィエ

『土曜の夜と日曜の朝』(1960) イギリス・89分

制作：ウッドフォール  
監督：カレル・ライス  
製作：トニー・リチャードソン  
原作：アラン・シリトー  
脚本：アラン・シリトー  
主演：アルバート・フィニー

『キッチン』(1961) イギリス・76分

制作：A.C.T.  
監督：ジェームス・ヒル  
製作：シドニー・コール  
原作：アーノルド・ウェスカー  
脚本：シドニー・コール  
主演：カール・メーナー

『蜜の味』(1961) イギリス・100分

制作：ブリティッシュ・ライオン／ウッドフォール

監督：トニー・リチャードソン

製作：トニー・リチャードソン

原作：シーラ・ディレーニー

脚本：シーラ・ディレーニー

トニー・リチャードソン

主演：リタ・トゥシンハム

『長距離ランナーの孤独』(1962) イギリス・104分

制作：ブリティッシュ・ライオン／ウッドフォール

監督：トニー・リチャードソン

製作：トニー・リチャードソン

原作：アラン・シリトー

脚本：アラン・シリトー

主演：トム・コートニー

『或る種の愛情』(1962) イギリス・112分

制作：ヴィク／ウォーターホール

監督：ジョン・シュレシンジャー

製作：ジョゼフ・ジャンニ

原作：スタン・バーストウ

脚本：ウィリス・ホール／キース・ウォーターハウス

主演：アラン・ベイツ

『孤独の報酬』(1963) イギリス・134分

制作：ロムルス

監督：リンゼイ・アンダーソン

製作：カレル・ライス

原作：デイヴィッド・ストーリー

脚本：デイヴィッド・ストーリー

主演：リチャード・ハリス

『嘘つきビリー』(1963) イギリス・98分

制作：ヴィク／ウォーターホール

監督：ジョン・シュレシンジャー

製作：ジョゼフ・ジャンニ

原作：キース・ウォーターハウス

脚本：キース・ウォーターハウス／ウィリス・ホール

主演：トム・コートニー

これらの映画作品はすべて「怒れる若者たち」の文学作品が原作であり、特筆すべきは原作者自らが脚本を担当している作品が多い点である。「ヌーヴェル・ヴァーグ」がトリュフォーの提唱した「作家主義」(La Politique des Auteurs)を掲げ、映画作家である監督を創造的主体とし、映画製作における共同作業的側面を軽視したのと比較すると、その差異は対照的である。この柔軟性こそが「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の武器であり、文化的コミットメントは作家と映画監督の社会変革的テーマの共有を示唆している。同時に、その積極性からは映画監督が「怒れる若者たち」の商業的価値を認識していたという打算的意図も見て取れる。それは、59年のリチャードソンの“*It is absolutely vital to get into British films the same sort of impact and life that what you can loosely call the Angry Young Man cult had in the theatre and literary worlds.*” (qtd. in Hill 40) という発言が物語っている。つまり、「怒れる若者たち」の階級的問題意識に触発された若手映画監督たちがビジネスチャンスも視野に入れつつ、彼らと共同で長編フィクション映画を製作し、映画界のメインストリームに進出を果たしたのである。ジョン・ヒル(John Hill)が「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」を労働者階級の「詩的リアリズム」(poetic realism)と賞賛するように(128)、その作品群はイギリス映画史において高く評価されている。<sup>3</sup>その一方で、オックスフォード大学やケンブリッジ大学出身の映画監督の中産階級的な視点によって労働者階級の個人主義的、物質主義的、反体制的な側面が偏向・強調されているというエリートイズムに対する批判もある(Hutchings 146-52)。しかしながら、階級的バイアスが内在していたとはいえ、労働者階級が長編映画のテーマになること自体が異例であり、極めて重要な社会的変化を明示していると言える。

また、製作資金面でも注目すべき特徴がある。戦前のイギリス映画はイギリス映画協会(BFI = British Film Institute)<sup>4</sup>の国家補助による製作が圧倒的に多かったが、それ以降はアメリカ民間企業の資金提供による製作が増加した。この傾向は、47年にクレメント・アトリー率いる労働党政権がポンドの自由交換に伴うドル流出による国際収支の悪化に対応する緊縮経済政策として、輸入映画に対して75%の関税賦課を実施したことが発端となった。アメリカは報復措置としてイギリスへの映画輸出を即刻停止した。アメリカとの外交関係悪化やハリウッドのボイコット長期化を回避したかったイギリス政府は、48年の「英米映画協定」でアメリカ映画へのドル支払いの上限を年間425万ポンド(約1,700万ドル)とし、それ以上の収益はイギリス映画産業に投資することを条件に、関税の撤廃を協定した。英米映画産業は税制や融資をめぐる対立と譲歩を繰り返してきたが、この案件以降、結果的にはアメリカ民間企業がイギリス映画製作に投資する土壌が形成されたのである。こうして映画製作のスポンサーが準国家機関のイギリス映画協会からアメリカ民間企業へと変化していった事実は、イギリスの衰退とアメリカの台頭という英米の政治経済的状況を色濃く反映している。ここには、アントニオ・ネグリ(Antonio Negri, 1933-)とマイケル・ハート(Michael Hardt, 1960-)が『帝国』(Empire, 2000)において主張するグローバリゼーションに伴う「帝国」の再編、すなわちイギリス国家を主体とする19世紀的帝国主義からアメリカ資本中心の多国籍企業の集合的ネットワークによって構成される20世紀的帝国への移行を確認でき、アメリカナイゼーションの1つの兆候を指摘できる(xv-xvi)。

そして、当時の文化業界において若者の需要が最も期待できた商業的価値を有する文学作品であった「怒れる若者たち」の映画化というプロセスは、まさに「文化の商品化」であり、「怒れる若者たち」や「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」は大量生産・大量消費を基本構造とするアメリカ型消費社会の市場の渦中に取り込まれた感もある。では、「ブリ

ティッシュ・ニュー・ウェイヴ」はアメリカナイゼーションに完全に染められてしまったのだろうか。イギリスの文化的アイデンティティの行方を確認するために、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の前身となった映画運動「フリー・シネマ」を振り返ってみたい。

#### 4. 「フリー・シネマ」

「フリー・シネマ」は、56年2月から59年3月にかけてロンドンのナショナル・フィルム・シアターで上映された全6回の短編ドキュメンタリー映画のプログラムの総称であり、後にそのドキュメンタリー運動の呼称になった。中心的人物はリチャードソン、アンダーソン、ライスにロレンツァ・マツェッティ(Lorenza Mazzetti, 1928-)を加えた4人である。その活動は、彼らの監督作品を発表する3回のプログラムと外国の映画作品を紹介する3回のプログラムで構成された。彼らはグリアソンのプロパガンダを本質とするドキュメンタリー映画を批判し、ハンフリー・ジェニングス(Humphrey Jennings, 1907-50)の芸術性を追求する詩的なドキュメンタリー映画を再評価した。そして、アンダーソンは「怒れる若者たち」との共著と言える寄稿集『若き世代の発言』所収のエッセイ「飛び出して、押せ！」(“Get Out and Push!.”, 1957)において、映画のあり方について次のように述べている。

The cinema is an industry. This is a statement which no one is likely to contest. It is also an art - and most people will allow that too. But it is something else as well; it is a means of communication, of making connections. (160-1)

「フリー・シネマ」は、ジェニングスの志した自由な創造性と芸術的な表現によって市井の人々を描くことを理念に、商業的制約から距離を置き、労働者階級的生活文化やコミュニティを詩的なドキュメンタリー・タッチで描いたのである。

「フリー・シネマ」の始動前、47年から52年にかけてアンダーソンとライスは映画批評誌『シークエンス』(*Sequence*)を発行し、映画批評を執筆していた。「フリー・シネマ」という呼称は、同誌で映画批評家アラン・クラーク(Alan Clarke, 1935-90)が使った言葉をアンダーソンが借用したものである。やがて彼らはイギリス映画協会の補助を受け、その活動を批評から実作へと移行させていく。初回の56年には、ケント州マーゲイトの海岸の遊園地で休日を楽しむ労働者を淡々と描いたアンダーソンの『オー・ドリームランド』(*O Dreamland*, 1953)、若い労働者が気晴らしで集まるノース・ロンドンのジャズクラブでの一夜を記録したライスとリチャードソン共作の『ママが許してくれない』(*Momma Don't Allow*, 1956)、第二次世界大戦においてドイツ軍の激しい爆撃で甚大な被害を受けたロンドンのイーストエンド地区の2人の聾啞者についてのドキュメンタリー風フィクションという形式を取るマツェッティの『一緒に』(*Together*, 1956)という3作品が上映された。これらの作品はすぐに映画愛好家の評判を呼び、後に3作品すべてが同年の第9回フランス・カンヌ国際映画祭で上映されることになった。

当時無名の若手映画監督の作品がこれほど注目を集めたのは、彼らが毎回作成したプログラム・ノートに明記された「フリー・シネマ」のマニフェストがパブリシティとして機能し、話題を呼んだからである。アンダーソンとマツェッティが起草し、リチャードソンと

ライスの名も加わった4人連名の初回のマニフェスト「声明」(“STATEMENT”, 1956)には、次のように記されている。

## STATEMENT

These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common.

Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and the significance of the everyday.

*As filmmakers we believe that:*

*No film can be too personal.*

*The image speaks. Sound amplifies and comments. Size is irrelevant.*

*Perfection is not an aim.*

*An attitude means a style. A style means an attitude.*

Lorenza Mazzetti  
Lindsay Anderson  
Karel Reisz  
Tony Richardson  
(Free Cinema 9)

この「声明」では、彼らの映画製作の確固たるスタンスが堂々と宣言されている。また、第1回上映会の数ヶ月後には、アンダーソンの映画批評「スタンドアップ! スタンドアップ!」(“Stand Up! Stand Up!”, 1956)がイギリス映画協会の機関誌『サイト・アンド・サウンド』(Sight & Sound)の56年秋季号に掲載された。アンダーソンは当時イギリスで支配的だった非政治的で主観を交えない客観的な映画批評の傾向を厳しく批判し、それが広く流布している映画に対する保守主義の典型となっていると考え、映画は芸術であると同時に啓発的な力なのであり、ゆえに美学的にも政治的にも真剣に受け止めなくてはならないものだとして論じている(63-69)。

これらの映画界に対する過激な意志表明から、メディアも「フリー・シネマ」を単なる上映会ではなく、変革的な映画運動として取り上げ、一躍脚光を浴びるようになった。「フリー・シネマ」が映画界に対して攻勢を強めた56年は、奇しくもスエズ危機とハンガリー事件の勃発、リチャードソンが演出したオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』の大激震による「怒れる若者たち」現象の発生という政治的にも文化的にも象徴的な時代の区切りとなった年である。「怒れる若者たち」と同様に、この前後から「フリー・シネマ」は西側の資本主義と東側の共産主義からも距離を置く第3の政治空間の可能性を模索するスチュ

アート・ホールらニューレフトと接近し、映画批評における政治的責任について主張するようになった。前述したように、57年にはアンダーソンがオズボーン、ウェイン、ウィルソンといった「怒れる若者たち」と共同で政治色の強い評論集『若き世代の発言』を発表していることから、文化界の交流状況を窺い知ることができる。

「フリー・シネマ」の活動期である56年から59年は、「怒れる若者たち」の最盛期と重複する。これを単なる偶然の一致で看過することはできない。そこには、同時代の若手文化人が共有した社会文化状況に対する異議が存在しているのである。第3回のプログラム・ノートのマニフェスト「イギリスを見よ！フリー・シネマ3」(“LOOK AT BRITAIN! FREE CINEMA 3”, 1957)では、アンダーソンによって「フリー・シネマ」の目的がより明確に語られている。

We ask you to view it not as critics, nor as a diversion, but in direct relation to a British cinema still obstinately class-bound; still rejecting the stimulus of contemporary life, as well as the responsibility to criticise; still reflecting a metropolitan, Southern English culture which excludes the rich diversity of tradition and personality which is the whole of Britain. (*Free Cinema* 16)

アンダーソンのイギリス映画界に対する異議は、「怒れる若者たち」の代表格であるアラン・シリトーが自伝『私はどのようにして作家となったか』(*Mountains and Caverns*, 1975)において表明したイギリス文学界に対する異議と見事に符合する。

The sort of working men portrayed in England by the cinema, or on radio and television, or in books, were either criminals, servants, or funny people. They were presented in unrealistic terms that working people had perhaps come to accept and expect too readily about themselves, images handed out to them which if shown often enough would, it was hoped, keep them behaving in the same jokey but innocuous fashion. They lacked dignity in fiction because they lacked depth. But it seemed obvious to me that they had as much reason as anyone else to see themselves and their lives portrayed accurately in books. (37-8)

アンダーソンとシリトーの両者は、文化領域における中産階級の優位性と労働者階級の劣位性を問題視している。それは実世界の社会状況の投影と助長であり、この階級的問題意識こそが若手文化人の変革的活動のバイタリティになったのである。結果的に多くの注目を集めた「フリー・シネマ」は、社会的存在としての労働者階級の主体性の承認を訴えることに成功し、その目的を達成したと言える。

その後、59年の最終回のプログラム・ノートのマニフェスト「フリー・シネマ6 —最後のフリー・シネマ」(“FREE CINEMA SIX: THE LAST FREE CINEMA”, 1959)で、彼らはその運動に自ら終止符を打つのである。

FREE CINEMA is dead, Long live FREE CINEMA! (*Free Cinema* 24)

リチャードソン、アンダーソン、ライスの三人は頭角を現し、そのまま「ブリティッシュ・

ニュー・ウェイヴ」へと転じた。マツエッティは祖国イタリアに活動拠点を移した。この別離は受動的な解散や自然消滅ではなく、むしろ能動的な発展的解消であると言えよう。「フリー・シネマ」の特徴である「詩的リアリズム」というスタイル、「労働者階級の表象」というテーマは、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」のそれと一致する。「フリー・シネマ」から「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」への継続性は、当事者であるアンダーソンやライスによっても自己認識されていた。実際、「フリー・シネマ」の最終回のマニフェスト「フリー・シネマ6 —最後のフリー・シネマ—」には、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の幕開けとなった映画『年上の女』の宣伝やリチャードソンの監督映画『怒りを込めて振り返れ』の予告まで含まれている。したがって、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」は「フリー・シネマ」のスタイルとテーマを長編フィクション映画の文脈で継続していたのであり、彼らはアメリカナイゼーションの荒波にも揺らぐことなくイギリス特有の階級的問題意識を見失わずに保持し続けていたのである。その意味で、「フリー・シネマ」は「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の布石であったと言える。

## 5. 文化業界内の蜜月関係

「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」における階級の問題については、「怒れる若者たち」の影響が非常に強いことは明白である。そこで、「怒れる若者たち」の文学界と「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の映画界という隣接する文化領域を包括する文化業界に所属した当事者たちの蜜月関係について、劇作家オズボーンと演出家・映画監督リチャードソンを事例に分析していく。

BBCのディレクターを経て演出家になったリチャードソンは、55年に演出家ジョージ・ディヴァイン(George Devein, 1910-66)と劇団イングリッシュ・ステージ・カンパニーを旗揚げし、長期貸借契約で獲得したロイヤル・コート・シアターを本拠地とした。彼らは新人劇作家の発掘に力を入れ、オズボーン、ウェスカー、ハロルド・ピンター(Harold Pinter, 1930-2008)、ジョン・アーデン(John Arden, 1930-2012)らを輩出した。旗揚げ公演の750本以上もの公募作品の中から、リチャードソンの心を突き動かしたのは、たった1本だけであった。それがオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』であり、ここからリチャードソンとオズボーンの蜜月関係が形成されていく。

56年、イギリス演劇界ではリチャードソンが演出したオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』が衝撃をもって迎えられた。その評判を受けて、57年にはアメリカ・ニューヨークから巡演オファーが届き、ブロードウェイ公演でも成功を収める。さらに同年には、オズボーンの戯曲『寄席芸人』(*The Entertainer*, 1957)がリチャードソン演出、イギリスの国民的俳優ローレンス・オリヴィエ(Laurence Olivier, 1907-89)主演で舞台化された。なお、同年には前述したように、アンダーソンがオズボーンらと共同で『若き世代の発言』を発表しており、グループ単位にわたる文化交流状況が確認できる。そして59年には、リチャードソンとオズボーンとカナダ人映画製作者ハリー・サルツマン(Harry Saltzman, 1915-94)の3人がハリウッドのワーナー・ブラザーズから出資を得て、インディペンデント系映画製作会社ウッドフォール・フィルムズ(Woodfall Film Productions)を共同設立する。直後に、第1作としてオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』がリチャードソン監督、オズボーン脚本、リ

チャード・バートン(Richard Burton, 1925-84)主演で映画化され、好評を博した。60年には、オズボーンの『寄席芸人』がリチャードソン監督、オズボーン脚本、オリヴィエ主演という舞台と同様のキャストで映画化された。さらに61年には、オズボーンの戯曲『ルター』(Luther, 1961)がリチャードソン演出、アルバート・フィニー(Albert Finney, 1936-)主演で舞台化された。同時期には、「怒れる若者たち」の文学作品が矢継ぎ早に映画化され、軒並み大ヒットを記録した。

そして、リチャードソンとオズボーンの集大成が、63年にヘンリー・フィールディング(Henry Fielding, 1707-54)の古典小説『トム・ジョーンズ』(Tom Jones, 1749)をリチャードソン監督、オズボーン脚本、トム・コートニー(Tom Courtenay, 1937-)主演で映画化した『トム・ジョーンズの華麗な冒険』(Tom Jones, 1963)であり、第36回アカデミー賞で作品賞、監督賞、脚本賞、作曲賞の4部門を受賞した。『トム・ジョーンズの華麗な冒険』は、同年にサルツマンが製作に携わったイアン・フレミング(Ian Fleming, 1908-64)のスパイ小説『ロシアより愛を込めて』(From Russia with Love, 1957)を映画化した『007/ロシアより愛を込めて』(From Russia with Love, 1963)と並び、そのエンターテインメント性が受け入れられ、興行面でも国際的な成功を収めた。それは50年代の白黒の美学が終わり、60年代の色鮮やかな夢世界の始まりを告げるように、時代変化を象徴している。

また、『トム・ジョーンズの華麗な冒険』が階級問題をコメディ活劇に昇華させた点、『007/ロシアより愛を込めて』で主演のスコットランド労働者階級出身のショーン・コネリー(Sean Connery, 1930-)がジェームズ・ボンド(James Bond)役でイギリス紳士の典型像を打破した点から、階級的流動性や大英帝国の解体といった社会的変化を浮き彫りにさせた。

さらに、この2作は60年代イギリス映画へのアメリカ資本の大量流入の呼び水となった。その反面で、皮肉にも多くの映画関係者がハリウッドに引き抜かれ、イギリス映画産業でアメリカナイゼーションがより進行したことも事実である。その両義性を示すように、64年にはアメリカ人のリチャード・レスター(Richard Lester, 1932-)監督がイギリスの若手ロックバンド・ビートルズをイギリスで密着取材した映画『ア・ハード・デイズ・ナイト』(A Hard Day's Night, 1964)が、英米の若者たちを熱狂させ、新たな文化現象「ブリティッシュ・インヴェイジョン」が勃興した。

このように、オズボーンとリチャードソンの蜜月関係を起点に、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」はそのサークルを拡大していった。ここには「文化の商品化」という消費社会的側面もあるが、それ以上に階級的問題意識から波及した連動性を重視し、「怒れる若者たち」現象から文化的連鎖反応が発生したことを強調しておきたい。演出家として出発したリチャードソン、映画批評家として出発したアンダーソンとライス、彼らは順調にステップアップして映画監督としてのキャリアを築いていった。「怒れる若者たち」も映画脚本を手掛けるなど仕事の幅を広げ、その才能と可能性を再提示した。主演の若手俳優たちも一躍スターダムに上り詰めた。この文化業界人の飛躍が例証するように、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」はイギリス映画産業全体を活性化させる起爆剤となったのである。

## 6. 40年代アメリカ演劇

オズボーンの戯曲から始まった「怒れる若者たち」と「ブリティッシュ・ニュー・ウェ

イヴ」の連動であるが、その起点となった 50 年代イギリス演劇を語る上で 40 年代アメリカ演劇の影響を無視することはできない。戦後もニューヨーク・ブロードウェイの劇場では、メロドラマやミュージカルといった商業演劇が大半を占めていた。その反動として、40 年代アメリカ演劇界では、テネシー・ウィリアムズ(Tennessee Williams,1911-83)とアーサー・ミラー(Arthur Miller,1915-2005)によって回想、記憶、追憶といった内面世界を表出する演劇スタイルが確立されていった。ウィリアムズは『欲望という名の電車』(*A Streetcar Named Desire*,1947)において、過去の栄光に束縛されて現実社会に適応できないアメリカ南部の没落農園の娘ブランチ・デュボア(Blanche DuBois)の精神的破滅を描いた。また、ミラーは『セールスマンの死』(*Death of a Salesman*,1949)において、消費社会の中で成功神話に翻弄されるセールスマンのウィリー・ローマン(Willy Loman)の挫折を通してアメリカン・ドリームの崩壊を描いた。ウィリアムズは個人の問題に焦点を当て、日常生活を通して人間の内面に潜在する異常性を暴露した。一方、ミラーは社会的関心に主眼を置き、アメリカ社会の本質を集約的に提示した。

このような対照的な問題意識を保持しながら、戦後アメリカ演劇の双壁となった彼らのリアリズム演劇の流れは、戦後の荒廃からの復興を模索していたイギリスでも受容され、オズボーンやウェスカーらによる「キッチン・シンク・リアリズム」(Kitchen sink realism)の確立に大きな影響を与えた。<sup>5</sup>「キッチン・シンク・リアリズム」とは、労働者階級の生活状況をリアリスティックに描いた演劇を指す。それまでのイギリス演劇界では、「社会」(society)を取り上げるといっても、それは「社交」や「社交界」といった中産階級的な生活文化の産物であり、作家も作品内容も観客も中産階級であり、いわゆる「ウェルメイド・プレイ」(well-made play)が中心的であった。そのような状況下で、50 年代に入って初めてオズボーンとリチャードソンによって社会の底辺で搾取・抑圧されてきた労働者階級の生活文化を反映した「社会劇」(social drama)が上演されたと言える。それまで中産階級が独占していた演劇界に、労働者階級の思考と感情を導入した点で『怒りを込めて振り返れ』は、十分評価に値する歴史的な作品なのである。

その文化的意義を裏付けるようなエピソードもある。かねてからイギリス演劇伝統の「ウェルメイド・プレイ」の保守性を“hermetically sealed off from life” (qtd. in T. Richardson 115) と批判していたミラーは『怒りを込めて振り返れ』を観劇して絶賛した。同席したオリヴィエもその革新性に同調し、その場でオズボーンに脚本執筆を依頼した(Miller 415-8)。<sup>6</sup>それが前述した 57 年のオズボーンの『寄席芸人』であり、英米での公演成功後、映画化されている。『寄席芸人』のミュージックホールの凋落と大英帝国の解体を重ね合わせた内容はもちろん、それまでは中産階級の志向するシェイクスピア作品を中心に出演して名声を確立し、“I seemed Establishment, and probably set in my theatrical ways.” (Olivier 212-3) と振り返るオリヴィエが労働者階級を扱ったオズボーンとチームを組んだことは、時代変化と階級的障壁の崩落を予兆していると言える。

また、ウィリアムズの『欲望という名の電車』において見て取れるかつての上流階級的な価値観を払拭できずにいる主人公ブランチとその妹ステラ(Stella)の夫である元軍人の暴力的な工場労働者のスタンリー・コワルスキー(Stanley Kowalski)の対立という階級的構図は、『怒りを込めて振り返れ』におけるジミーとアリソンの関係を想起させる。この一致は、戦後の英米演劇の親和性だけでなく、英米社会における階級社会から大衆社会への移行と

いう社会的変化の顕在化を指摘することができる。さらに、ウィリアムズ作品との関連では、59年に『地獄のオルフェウス』(*Orpheus Descending*, 1957)、64年に『牛乳列車はもう止まらない』(*Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, 1963)がロンドンでリチャードソン演出によって舞台化されている点も付記しておきたい。このように、50年代イギリス演劇は40年代アメリカ演劇から顕著な影響を受けており、そこには英米間のトランスナショナルな文化横断状況があったと言え、英米間の密接な文化的相関性を確認できる。

## 7. 50年代アメリカ映画

40年代アメリカ演劇に加えて、50年代アメリカ映画もイギリスの若者を強く感化した。アメリカでは40年代演劇界の旋風を受け、51年にその記念碑的作品であるウィリアムズの『欲望という名の電車』がウィリアムズ脚本、エリア・カザン(Elia Kazan, 1909-2003)監督、マーロン・ブランド(Marlon Brando, 1924-2004)主演で映画化、ミラーの『セールスマンの死』がラズロ・ベネディック(László Benedek, 1905-92)監督、スタンリー・クレイマー(Stanley Kramer, 1913-2001)脚本、フレドリック・マーチ(Fredric March, 1897-1975)主演で映画化された。

さらに、55年のジェームス・ディーン(James Dean, 1931-55)主演の『理由なき反抗』(*Rebel Without a Cause*, 1955)や53年のマーロン・ブランド主演の『乱暴者』(*The Wild One*, 1953)といった50年代ハリウッド映画は、若者の自己表現の権利を高らかに宣言した。同時代のアメリカでは、若者の反抗が身振りのモードになり、ここにイギリスの「怒れる若者たち」との共振性を見出すこともできる。同時期の映画でも、特に55年のグレン・フォード(Glenn Ford, 1916-2006)主演の『暴力教室』(*Blackboard Jungle*, 1955)の影響は絶大であった。抑圧的で無理解な教育制度に反抗するアメリカ都市部の若者を描いた内容はもちろん、テーマソングを担当したビル・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)というロックンロール(rock'n'roll)の楽曲は全英・全米チャート1位を獲得した。同時期には、エルヴィス・プレスリー(Elvis Presley, 1935-77)というロックのスター歌手も登場し、57年のシングル「監獄ロック」(“Jailhouse Rock”, 1957)をテーマソングに自ら主演した同年公開の映画『監獄ロック』(*Jailhouse Rock*, 1957)は相乗効果で英米の若者の心を掴んだ。これらの楽曲によって「若者の反抗」と「ロックンロール」が結びついて共振したと言える。その震動から、イギリスでは映画館での「暴力教室暴動」や感化院での暴動が頻発したほどであった。58年にロンドンでは、暴動と人種差別が結びつき、白人の不良少年らが暴徒化し、黒人移民を襲撃した「ノッティングヒル人種暴動」(Notting Hill Race Riots)が発生した。直後に、若者の暴動はイギリス全土に飛び火し、社会問題化した。この事件後、イギリス政府当局は社会的観点からロックンロールの影響力に警戒心を強め、その受容については賛否両論が入り乱れた。

文化的観点から分析すると、アメリカ産のロックンロールのイギリス流入は、イギリスで空前のスキッフル(skiffle)・ブームを生み、後のビートルズらによる「ブリティッシュ・インヴェイジョン」というイギリス・ポピュラー音楽隆盛の萌芽を内包していたと言える。そこには「文学から映画へ」、そして「映画から音楽へ」というさらなる文化的連動性を指摘することもできる。イギリス映画観客数減少の理由は、単にテレビの普及だけではなく、映画のテーマソングとなって流行するポピュラー音楽が登場し、若者の文化的志向性が細

分化されたからであり、それは新たな文化的波及性を例証しているのである。

また、スクリーンで自動車やバイクを所有し、「豊かな社会」の繁栄を享受するアメリカの若者像はイギリスの若者にとって羨望の的であった。こうして映画の中の宣伝効果によって戦後世代のティーンエイジャーの消費力が顕在化され、若者対象の市場が新規開拓されていった。15-20歳の人口は、57年の341万人、63年の428万人、67年の437万人と急増していった(Abrams 7)。58年に、彼らはイギリス年間個人所得総計の8.5%に当たる14億8,000万ポンドを稼ぎ、実質所得は38年に比べると50%増になっている(Abrams 7-9)。57年には、25歳以下の独身男女の購買力は消費全体の6%に過ぎなかったが、彼らの消費はレコード及びレコード・プレイヤーの44%、自動車やオートバイの37%、映画観客数の26%を占めていた(Abrams 10)。イギリス広告協会の発表によれば、年間広告費は38年には5,880万ポンド、48年には7,900万ポンド、54年には1億5,700万ポンドと右肩上がり膨張している(Briggs 335)。これらのデータからは、50年代アメリカ映画がイギリスの消費社会化に一層拍車をかけたと言っても過言ではないだろう。

## 8. むすび

以上のように、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」について考察してきたが、結論を4点に要約したい。1点目は、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」が前身の「フリー・シネマ」から一貫して「労働者階級の表象」を「詩的リアリズム」で描写し、労働者階級の社会文化的権利を主張したことである。2点目は、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の映画監督は同じ文化業界内で「怒れる若者たち」と蜜月関係を形成しており、「怒れる若者たち」と共鳴した異議を表明して「文学」から「映画」へと連動していった経緯から「怒れる若者たち」現象の文化的波及性を指摘できることである。3点目は、50年代イギリス文化が40-50年代アメリカ文化の影響下にあったことから、英米間にはトランスナショナルな文化横断状況が存在しており、両国の密接な文化的相関性を確認できることである。4点目は、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の作品群がアメリカ民間企業の資本で製作されていた事実から、イギリス産の文化が生産・商品化・流通・消費されるアメリカ型消費社会が成立していたことである。

同時代にはアメリカ文化のグローバル化が急速に進行した。イギリス文化がアメリカナイズーションに飲み込まれていったことは否定できないが、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」が「怒れる若者たち」の提示したイギリス特有の階級的問題意識に共鳴して共同製作を行った文化的コミットメントであったことから、イギリスの文化的アイデンティティは維持されたのである。それだけにとどまらず、アメリカから潤沢な資本的援助と若者文化の共振性という後押しを受けたイギリス文化は、さらに増幅・変容し、ロックンロールなどのポピュラー音楽の隆盛「ブリティッシュ・インヴェイジョン」といった新たな文化的発展の可能性を獲得したのではないだろうか。この文化的アイデンティティの維持と新たな文化的発展の可能性の獲得の2点から、「怒れる若者たち」という社会文化的地殻変動から波及した文学と映画の文化的連動である「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」は、隣接する文化領域の領域横断的な文化的連動性を示し、「スウィングン・ロンドン」の一翼を担ったのである。

---

1 49年に大蔵省官僚ウィルフレッド・イーディ(Wilfred Eady,1890-1962)が考案した興行収入の一定額に対して課税徴収・基金積立を行い、イギリス映画製作に助成する還元型システム。

2 エイミスの小説『ラッキー・ジム』も57年にジョン・ボールティング(John Boulting, 1913-1985)監督、パトリック・キャンベル(Patrick Campbell, 1913-1980)脚本、イアン・カーマイケル(Ian Carmichael, 1920-2010)主演で映画化されているが、原作のコメディ要素をより強調した内容に終始している作品であることから、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」からは除外される場合が多い。

3 1999年にイギリス映画協会が、映画やテレビ関係者1,000人に対して、20世紀イギリス映画作品からベスト100を選出するアンケート「20世紀イギリス映画100選」(The BFI 100 – A Selection of the Favourite British Films of the 20th Century)を行った。その結果、14位に『土曜の夜と日曜の朝』、32位に『年上の女』、52位に『孤独の報酬』、56位に『蜜の味』、61位に『長距離ランナーの孤独』、76位に『うそつきビリー』がランクインしている。

4 イギリス映画協会は、1933年にイギリス映画の伝統と文化の保存、理解と教育の促進を目的に設立された。主として、政府の補助金と会員会費で運営されている。

5 『怒りを込めて振り返れ』が初演される約1ヶ月前の56年4月2日から、ロイヤル・コート・シアターでは、ミラーの戯曲『るつぼ』(*The Crucible*, 1953)がディヴァイン演出で公演されていた。

6 ミラーとオリヴィエは、当時ミラーの妻であった女優マリリン・モンロー(Marilyn Monroe, 1926-1962)を通じて親交があり、英米演劇について議論する間柄だった。オリヴィエとマリリンは、共演したオリヴィエ監督の映画『王子と踊子』(*The Prince and the Showgirl*, 1957)をイギリスで撮影していた。

## 第4章

### 「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

#### 1. はじめに

「ブリティッシュ・インヴェイジョン」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、全米チャートを席卷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。本章では、64年から66年にかけてビートルズやローリング・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クストで捉える先行研究もある(Cooper 152)。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国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、「複製技術」や「文化産業」によって大量生産・大量流通・大量消費が可能になった音楽であり、「商品化された文化」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。そこで本章では、50年代イギリス音楽史を概観し、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」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「スウィング・ロンドン」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年代イギリス音楽史

最初に、50年代イギリス音楽史を概観していく。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」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が漂っていた。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)が混交したスキップルが56年に始まった。スキップ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、スキップ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。このスキップル・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、時に暴動を起こす白人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・フォード主演の映画『暴力教室』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・ヘイリーの「ロック・アラウンド・ザ・クロック」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>1</sup>続いてマーロン・ブランド主演の映画『乱暴者』やジェームス・ディーン主演の映画『理由なき反抗』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・レーベルに移籍したエルヴィス・プレスリーが「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。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、第2章で論述したとおり50年代後半のイギリス文学界では「怒れる若者たち」が出現し、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・ギンズバーグが詩集『吠える、その他の詩』の表題作「吠える」(“Howl”, 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。

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving  
hysterical naked,  
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry  
fix,  
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the  
starry dynamo in the machinery of night,

(126)

イギリスにおけるオズボーン、アメリカにおけるギンズバーグという 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「スウィング・ロンドン」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動性を引き起こし、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」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」と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>2</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, 1915-98)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(Southern 103)。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: Superficial Reflections on the Hipster”, 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>3</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、イギリスの労働者階級出身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、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・ハリソン(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ので、本章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>4</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、18世紀に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た。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經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年にスキッフルの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・ギルロイが『ブラック・アトランティック』において「ブラック・アトランティック」という「ディアスポラ」の歴史的連結関係を指摘するように(3)、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・レノ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ロックンロールを追求している。

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・マッカートニーの影響もあり、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」を模索し始めたことが、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・ロックが誕生したのである。

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」と「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ジョン・トムリンソンの指摘する文化帝国主義的な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)の 1 つの事例と考えられる。グローバリゼーションは世界各地に「ローカリゼーション」(localization)という波を呼び起こしたが、この 2 つの波がある場合には反発し合い、ある場合には融和・共存しつつ、同時並行的に起きている状態がグローカリゼーションである。その意味で、黒人音楽の受容と変容というトランスナショナルな文化横断状況は、ブリティッシュ・ロック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。

## 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あり、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>5</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)であり、ヘブディジが分析したように「ブリコラージュ」を階級社会に対する抵抗と捉えることもできる(102-6)。

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獲得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>6</sup>という最先端のファッションで着飾っており、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』は、ロンドンでの架空の 1 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・スター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によるところが大きい。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ブ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。この「ビートルマニア」に 60 年代の女性解放運動の萌芽を指摘する研究もある(Ehrenreich 85)。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」の幕開け

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”, 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.” (Gould 3-4) 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ラエティ番組「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(Miles 74)。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・ホールでのライブ成功で、その爆発的人気は全米に波及していく。

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。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

(Harry 42)

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全米シングル・チャートにおける「ツイスト・アンド・シャウト」(“Twist and Shout”, 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(Bert 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年代以降に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、間接的には公民権運動や反戦運動を促進したという社会文化的貢献を指摘することができるのである。

## 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. (qtd. in Spitz 434)

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>7</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強固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だろうか。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(Frith and Horne 1)。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)で単独で作詞・作曲を行った「労働者階級の英雄」("Working Class Hero", 1970)という楽曲を発表している。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

働者階級と完全に同化することはできなかつたはずである。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つたが、母ジュリア・レノン(Julia Lennon, 1914-58)は中産階級であつた。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つた可能性が高い。よつて、「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” (Lennon 4) 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・ポーターと親友クリフが“We both come from working people [...]. Common as dirt [...].” (30) 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つたのであろうか。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つたが、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つた。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つたが、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つ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「ブリテイッシュ・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・ロックへと転向した。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.*” (qtd. in Dowling 554) 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.*” (qtd. in Krogh 35) 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.*” (Cloonan 134) 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)において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、体制的価値観や既存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」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。3 億 5 千万人の視聴者は隆盛を極めた若者文化の社会的影響力を目撃し、歴史の証人となった。デビュー当時は単純なラブソングが多かった彼らが見せた知覚的・思索的・政治的深化は、ロックの進化の軌跡そのものであり、同世代や後世の若者たちに与えた影響は計り知れない。

## 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)政権の国務長官であったディーン・アチソン(Dean Acheson, 1893-1971)に“Great Britain has lost an Empire and has not yet found a role.”(qtd. in Marwick, *Britain* 416)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ていた。

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 年に発覚した 20 世紀最大のイギリス政界スキャンダル「プロフェューモ事件」(Profumo Affair)<sup>8</sup>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若者文化の台頭を具現化した現象であった(Bailey and Evans 5)。政治家や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向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・ウィルソン率いる労働党政権が誕生したことにも表れている。63 年にウィルソンは演説で有名な「科学技術革新の白熱」(“the white heat of the technological revolution”)を掲げ、ソ連を牽制しつつ、イギリスとして国力を上げる必要を主張した。

in all our plans for the future, we are re-defining and we are re-stating our Socialism in terms of the scientific revolution. But that revolution cannot become a reality unless we are prepared to make far-reaching changes in economic and social attitudes which permeate our whole system of society. The Britain that is going to be forged in the white heat of this revolution will be no place for restrictive practices or for outdated methods on either side of industry. (H. Wilson 27)

また、選挙運動中のウィルソンはビートルズとも交流を図り、若者文化に理解と共感を示した。さらに、65年にウィルソン政権は外貨獲得に貢献したという功績から、ビートルズに「大英帝国第5級勲章」を叙勲することで、巧妙に政治利用したとも言える。こうして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。そして、69年に18歳以上の男女に選挙権を与えたことも、若者の政治的意識を向上させる大きな援助となった。アーサー・マーウィックは64年から68/69年までを60年代の「最盛期」としているが、それは科学技術による社会革新を掲げていたウィルソン政権時にあたり、ビートルズがアメリカだけでなく、世界制覇を成し遂げた時期と一致している。労働党政権の誕生と労働者階級の英雄の誕生は、階級的境界線の揺らぎを体現している事象であり、労働者階級の政治的・文化的躍進に他ならない。「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(Breward, Gilbert and Lister 20)。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。

## 1.1. 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、イギリスが創造的革新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、相互補完的にあるいは共鳴・共振し、増幅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「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」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。

- 
- 1 本論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。
  - 2 ロックンロールの歴史については、(Friedlander 1996)、(Gillett 1996)を参照。
  - 3 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。
  - 4 ビートルズに関する自伝的事実は、(H. Davies 1968)、(Spitz 2005)を参照。
  - 5 50年代後半から60年代後半にかけてロンドンを中心に出現した男性サブカルチャー。詳しくは第6章で言及する。
  - 6 モッズと同時期にロンドンを中心に出現した女性サブカルチャー。詳しくは第6章で言及する。
  - 7 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。
  - 8 63年、ハロルド・マクミラン保守党政権の陸軍相ジョン・プロフューモ(John Profumo, 1915-2006)がイギリスの仮想敵国であるソ連の駐英ソ連大使館付海軍武官エフゲニー・イワノフ(Yevgeny Ivanov, 1926-94)とも関係を持っていた高級売春婦クリスティン・キラー(Christine Keeler, 1942-)を買春していた事実が発覚した。冷戦下において国家機密を漏洩した疑惑から若者の上流階級への反発が再燃し、保守党は信頼感を失い、政権崩壊につながった。

## 第5章

### 「ポップ・アート」と大衆文化

#### 1. はじめに

「ポップ・アート」とは、「現代美術」(contemporary art)の1つの傾向の総称で、雑誌や広告、漫画や写真、日用品や廃品などの大量消費社会の商業的な大量生産品をモチーフとして、マスメディアが生み出す膨大なイメージや情報から形成される「大衆文化」をテーマに表現する作風で知られている。一般的に「ポップ・アート」というと、無条件に1960年代アメリカ・ニューヨークを中心に活躍したマルチ・アーティストのアンディ・ウォーホル(Andy Warhol, 1928-87)や画家のロイ・リキテンスタイン(Roy Lichtenstein, 1923-97)に代表される「アメリカン・ポップ・アート」(American Pop Art)が想起される場合が多い。20世紀美術史における不動の名声からも、彼らがマスメディアによって流布される通俗性を大胆に転用してアートの文脈に導入し、美術界に革新をもたらした功績は周知のとおりである。

しかしながら、「ポップ・アート」はアメリカ大衆文化の影響下にあった50年代中頃のイギリスで最初に出現した「ブリティッシュ・ポップ・アート」(British Pop Art)がその起源とされている。「スウィングン・ロンドン」を構成した1つの文化領域として、イギリス・ロンドン発の「ポップ・アート」がアメリカ・ニューヨークで開花していった背景には、同時代の大量消費社会の成立とともに英米間のトランスナショナルな文化横断性を確認でき、文化グローバリゼーションの1つの潮流と捉えることもできる。それは「スウィングン・ロンドン」から「スウィングン・シックスティーズ」への拡張に他ならない。

本章では、「ポップ・アート」の源流となった「ブリティッシュ・ポップ・アート」の出現、その連続的發展である「アメリカン・ポップ・アート」の開花を検証する。また、「ポップ・アート」の素地と言える1910年代の「ニューヨーク・ダダ」(New York Dada)を振り返る。そして、「ポップ・アート」をめぐる言説を整理し、隣接文化領域との連動性に言及する。これらを踏まえた上で、「ポップ・アート」の社会文化意義を考察していく。

#### 2. 「インディペンデント・グループ」

アメリカに先行して「ポップ・アート」が出現したのは、実はイギリスであった。1946年、後に「ブリティッシュ・ポップ・アート」の拠点となるギャラリー「現代芸術研究所」(Institute of Contemporary Arts)が詩人・美術批評家のローランド・ペンローズ(Roland Penrose, 1900-84)、詩人・文芸批評家・美術批評家のハーバート・リード(Herbert Read, 1893-1968)、詩人・画家・音楽家のE.L.T.メセンス(E.L.T. Mesens, 1903-71)らによってロンドンに創設された。戦後復興期のイギリスでは、芸術を特権的マイノリティの文化的土壌とするエリート主義的な風潮が根強く残っていた。当時政権を運営した労働党の芸術文化振興政策も伝統的な「新ロマン主義」(Neo-romanticism)の絵画を称揚するものであり、高級文化を構成す

る「ハイ・アート」(high art)が主流であった。戦後、美術界の中心はフランス・パリからアメリカ・ニューヨークに移り、アメリカの「抽象表現主義」(Abstract Expressionism)の絵画が世界的な隆盛を極めていた。そのような状況に一石を投じるべく、現代芸術研究所の創始者たちはイギリス・ロンドンにモダン・アートの発信地となるギャラリーを企画し、50年に正式開館を迎える。

そして、52年に現代芸術研究所で結成された「インディペンデント・グループ」(Independent Group)が「ブリティッシュ・ポップ・アート」の萌芽となった。「インディペンデント・グループ」は、「ポップ・アート」の先駆的存在となる画家のリチャード・ハミルトン(Richard Hamilton, 1922-2011)や彫刻家のエドゥアルド・パオロツィ(Eduardo Paolozzi, 1924-2005)ら若手アーティスト、美術批評家のローレンス・アロウェイ(Lawrence Alloway, 1926-90)を中心に作家、建築家、写真家などが集まり、芸術を取り巻く大衆文化、マスメディア、テクノロジーとの関係を研究するシンクタンク的コミュニティであった。「インディペンデント・グループ」の理論的指導者であったアロウェイによれば、「ポップ・アート」という言葉はその活動において、従前の「表現主義」(Expressionism)に対抗する戦後の大衆文化を表現する新しい大衆芸術の形態を「ポピュラー・アート」(Popular Art)と呼び、その短縮語として「ポップ・アート」を使用し始めたことに由来しているという(Alloway, “British Pop” 27)。

当時のイギリスは大戦の国家的疲弊から復興しつつあったが、国際社会で政治経済的覇権を握るアメリカの大衆文化が労働者階級を中心に急速に浸透し、その生活文化を変容させていった。このアメリカナイゼーションについては、文化帝国主義的なプロパガンダ機能を危惧するイギリス知識人の保守層から辛辣な意見もあったが、「インディペンデント・グループ」はアメリカ大衆文化を敵視するというよりもむしろ現代社会を表現する新しいモチーフを提供するものとして捉え、積極的に活用しようという肯定的な発想を導き出したのである。そこには戦後の新世代の若者がアメリカ大衆文化に抱いたエキゾティズム、あるいはその憧憬が反映されていたことに疑念はないだろう。

一方で、「表現主義」の擁護者であった旧世代のリードは『芸術の意味』(*The Meaning of Art*, 1931)において、「表現主義」を“Expressionism is art which tries to depict, not the objective facts of nature, nor any abstract notion based on those facts, but the subjective feelings of the artist.” (161)と定義し、作者至上主義の立場を明確に打ち出している。さらに、リードは20年以上の歳月を経て発表した『モダン・アートの哲学』(*The Philosophy of Modern Art*, 1952)において、「表現主義」の主題について“not the objective reality of the world, but the subjective reality of the feeling which objects and events arouse in us.” (51)と述べ、その美的価値観を変えていない。すなわち、リードは徹底して芸術作品における作者の自己や感情という内的世界の表出の重要性を強調するのである。

この「表現主義」のモダニズム的美学に限界を感じて異議を表明した「インディペンデント・グループ」の表現は決定的に違っていた。マスメディアによって日々生産と消費を繰り返す大衆文化は、加速度的に人々の日常環境を満たし、その生成と消滅のスピード感や没個性的な非人称性は、この新世代の「インディペンデント・グループ」に多大な好奇心と創作意欲を与えることになったのである。

この動向に対し、リードは「モダン・アートにおける形式の崩壊」(“The Disintegration of Form in Modern Art”, 1965)において、「ポップ・アート」に否定的見解を示している。

It is sometimes said that we can express self merely by the selection we make of available images - that the quest for originality is a vain one, and in any case a waste of effort. This is one of the excuses made to justify “pop-art”, or any kind of self expression that dispenses with style. Such non-art has been called “the art that looks sideways”, which seems to be a confession of its evasiveness. (185)

リードは現代芸術における伝統や形式の不在を検討しているが、「表現主義」の擁護者である彼にとってこの先進的な取組は受け入れられないものだったことは想像に難くない。その一方で、「インディペンデント・グループ」の志向する「ポップ・アート」は作者の自己表現という内的世界よりも、むしろ作者を取り巻く膨大なマスメディアと大衆文化という外的環境に主眼を置くのである。ここに戦後の社会的変化に伴う新旧世代の美的価値観の明白な相違が浮き彫りになるのである。

### 3. 「これが明日だ」展

1956年、「インディペンデント・グループ」の成果を発表する機会としてロンドンのホワイトチャペル・アートギャラリーで「これが明日だ」(“This Is Tomorrow”, 1956)と題する展覧会が開催された。56年は、奇しくもスエズ危機とハンガリー事件の勃発、文学における「怒れる若者たち」の出現、映画における「フリーシネマ」の展開、音楽におけるロックンロールの隆盛という政治的にも文化的にも象徴的な時代の分水嶺となった年である。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文化界全体の異議表明に呼応するかのようになり、美術の領域においても革新的な動向が表面化することになる。

「これが明日だ」展に出品されたハミルトンの《一体何が今日の家庭をこれほどに変え、魅力的にしているのか?》(*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956)は、雑誌や広告、写真やポスターといった既成の印刷物の一部を切り貼りした「コラージュ」(collage)で、“the first piece of work in pop art idiom” (Reichardt 15) として「ポップ・アート」の草創期の記念碑的作品に位置づけられている。ある郊外住宅の一室における同時代のライフスタイルが巧みに再現されたこの作品が、大量消費社会の大衆文化をアイロニーやパロディという批判的視点から表現していることは一目瞭然であろう。

最初に目を引くのは、“POP”の文字が入った巨大なロリポップ・キャンディーであり、それを手にしたボディビルダーの男性が裸でポーズを決めて正面を向いている。画面右側のソファにはランプ・シェードを被った裸の女性が身体をひねって腰掛けている。男女は誇張された男性性と女性性が表象されており、「性的解放」を示唆しているようである。テーブルには食品加工の最終形態である大きなインスタント食品の缶詰が置かれている。壁際のテレビは電話の受話器を握る女性をアップで映し出す。壁には額縁に入ったヴィクトリア朝風の肖像画と漫画の表紙を拡大したポスターが並べて飾ってある。ランプ・シェードには大量生産型の産業システムを確立したアメリカの自動車メーカー・フォード社のエンブレムが貼り付けてある。男性の足下には音楽の「複製技術」の象徴であり、ポピュラー

音楽を普及させるテープ・レコーダーが置かれ、手前のソファには新聞が無造作に広げられている。画面左側の階段には家事の効率化を促進する電気掃除機のホースが長く伸びている。窓の外にはアル・ジョルソン(Al Jolson, 1886-1950)主演の初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』(*The Jazz Singer*, 1927)の看板を掲げた映画館がライトアップされている。床に敷かれた「抽象表現主義」を代表する画家のジャクソン・ポロック(Jackson Pollock, 1912-1956)の「アクション・ペインティング」(action painting)風のカーペットの模様がコラージュの書き割りの平面性を際立たせているが、天井には宇宙の暗闇の中で別の天体が接近しているようであり、60年代の宇宙時代を予見させる。

このように作品を細部まで鑑賞してみると、人間の欲望を喚起するマスメディア、際限ない生産と消費の拡張、テクノロジーの進化などアメリカ大衆文化を受容し、イギリスの生活文化が変容していくプロセスが丹念に表現されている。この作品は出品物として会場に展示されただけでなく、展覧会のポスターやカタログに印刷されて大量に流通した。その戦略からも、この作品が同時代の大衆文化をいかに「ポップ」に体現した広告物として機能したかを物語っていると見える。57年、ハミルトンは「これが明日だ」展を振り返り、「ポップ・アート」の特徴を次のように列挙している。

Pop Art is:

Popular (designed for a mass audience)

Transient (short-term solution)

Expendable (easily-forgotten)

Low cost

Mass produced

Young (aimed at youth)

Witty

Sexy

Gimmicky

Glamorous

Big Business

(Hamilton, "Letter" 28)

これらの11項目からは、大量消費社会の渦中にある大衆文化のイメージ化という「ポップ・アート」の明確なテーマが見て取れる。「ポップ・アート」は大量生産・大量消費、それを支えるマスメディアによるイメージの氾濫を逆手に取り、日常生活の中のありふれた「モノ」に芸術的価値を付与したのである。

それを裏付けるように、ハミルトンは芸術家自身も一消費者として相対化しながら大衆文化の擁護を表明し、創造的な「反芸術」を堂々と宣言している。

Pop-Fine-Art is a profession of approbation of mass culture, therefore also anti-artistic. It is positive Dada, creative where Dada was destructive. Perhaps it is Mama - a cross - fertilization of Futurism and Dada which up holds a respect for the culture of the masses and a conviction that the

artist in twentieth century urban life is inevitably a consumer of mass culture and potentially a contributor to it. (Hamilton, “Finest Art” 43)

このように、明確な目的意識を持った創作姿勢、作品中の“POP”という文字、「これが明日だ」という展覧会のタイトルから、ハミルトンの存在は「ブリティッシュ・ポップ・アート」だけでなく、「ポップ・アート」の先駆性を示す指標となっているのである。アメリカ大衆文化の鏡像として出現した「ブリティッシュ・ポップ・アート」から当時の英米間の頻繁な文化横断状況が窺える。その後、「ブリティッシュ・ポップ・アート」は画家のピーター・ブレイクや画家のデイヴィッド・ホックニー(David Hockney, 1937-)ら次世代の若手アーティストが出演した1961年の「ヤング・コンテンポラリーズ」(Young Contemporaries)展で絶頂期を迎えていく。

#### 4. 「ポップ・アート」の開花

イギリスで口火を切った「ポップ・アート」が大量消費社会の本場アメリカで本格化するのには、62年に美術商シドニー・ジャニス(Sidney Janis, 1896-1989)のニューヨークのギャラリーで開催された「ニューリアリスツ」(“New Realists”, 1962)展以降である。「アメリカン・ポップ・アート」の土壌は「ブリティッシュ・ポップ・アート」の主導的役割を担ったアロウェイが61年にロンドンからニューヨークに活動拠点を移したことを契機に、徐々に形成されていった。50年代後半のアメリカでは、「抽象表現主義」の反動として、アメリカ国旗を描いた画家のジャスパー・ジョーンズ(Jasper Johns, 1930-)や廃品と絵画を組み合わせた「コンバイン・ペインティング」(combine painting)を考案した画家のロバート・ラウシェンバーグ(Robert Rauschenberg, 1925-2008)がすでに日常的なモチーフを作品に取り入れて、「ネオ・ダダ」(Neo-Dada)と呼ばれる美術運動を展開していた。この英米両国の流れを汲みつつ、開催された「ニューリアリスツ」展は「ポップ・アート」の開花宣言となり、その旗手となるウォーホルやリキテンスタインらを輩出した。以降、「ポップ・アート」という名称が一般化することになる。

商業デザイナーからマルチ・アーティストへ転身したウォーホルは「ニューリアリスツ」展において、《200個のキャンベル・スープ缶》(200 Campbell's Soup Cans, 1962)を出品する。この作品はキャンベル社の29セントのトマトスープ缶のイメージを同じ大きさに200個繰り返し描いており、あたかも機械で量産した商品が陳列されているかのように見える。ウォーホルは『ぼくの哲学』(The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again, 1976)において、キャンベル・スープ缶やコカ・コーラなど安価で万人がアクセス可能な大量生産品をモチーフに選んだ理由を次のように述べている。

What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca Cola, and you know that the President drinks Coca Cola, Liz Taylor drinks Coca Cola, and just think, you can drink Coca Cola, too. A coke is a coke and no amount of money can get you a better coke than the one the bum on the corner is drinking. All the cokes are the same and all the cokes are good.

Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know it. (100-1)

また、ウォーホルは2ドル紙幣を80枚並べた《200枚の1ドル札》(200 One Dollar Bills, 1962)をシルクスクリーンで制作したことに言及し、“Making money is art and working is art and good business is the best art.” (92)と述べ、資本主義社会を歓迎している。さらに、ウォーホルはインタビューで“If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There’s nothing behind it.” (Warhol, “Andy Warhol” 85)と述べ、芸術作品における作者の内面世界の表出を否定している。ウォーホルの発言や作品の個性を排除した機械的反復からは、大量消費社会がアメリカに画一化とともに表裏一体をなす平等性をもたらしたという肯定的な認識が読み取れる。

また、62年に当時の国民的スターであったマリリン・モンローが死亡したというニュース速報が流れると、ウォーホルは彼女のメディア用のスチール写真をモチーフにシルクスクリーンで《マリリン》(Marilyn Diptych, 1962)の制作に着手する。この作品でウォーホルはモチーフにさまざまなカラーを着色して大量に増殖させ、マリリンのアイコン的イメージを記号化し、追悼の意を込めて芸術的価値を付与した。直近の社会状況を作品に反映させる即時性からも理解できるが、ウォーホルが“Pop Art is for everyone. I don’t think art should be only for the select few, I think it should be for the mass of American people.” (Warhol, “Andy Warhol” 90)と述べているように、大衆文化を国民で共有するという思考は極めてデモクラティックな性質であると言える。それは共産主義国家であったチェコスロバキア系移民の労働者階級の家庭に生まれ育ったウォーホルの出自も少なからず影を落としているのであろう。

こうしてウォーホルは彼の代名詞となるシルクスクリーンの手法を確立し、その名声を不動のものにした。写真イメージをそのままキャンバス上で転写して同じ図柄を繰り返し刷ることができ、なおかつ偶然性も有するオートマティックな大量生産システムであるシルクスクリーンを駆使し、「ヒト・モノ・カネ」をモチーフにイメージを自由自在かつ無限に増幅させるスタイルは芸術家によるイメージの大量生産と言っても差し支えないだろう。それは芸術家も企業も同じく、イメージを生産する「工場」であるという、いかにもアメリカらしい制作姿勢である。ウォーホルが活動拠点のアトリエに「ファクトリー」(Factory)と名付けたことが彼の創作意識を端的に代弁していると言える。

一方、リキテンスタインは大衆漫画の一コマを拡大し、キャンバス上で緻密に模写して作品を完成させる作風で人気を博した。代表作《ヘアリボンの少女》(Girl with Hair Ribbon, 1965)のように、モチーフのイメージを明確な輪郭線と鮮やかな原色を使って絵画形式の中に還元し、吹き出しの台詞やインクのドットまでも再現する独特のスタイルを確立した。大量に印刷されるコミックの1コマを、何か重要な意味でもあるかのように巨大化して描いた作品は造形的な美しさもあるが、ウォーホル作品と同様に過剰な物質文化において大量に消費される大衆漫画のイメージを象徴しており、「ポップ・アート」の共通テーマを確認できる。

これら「ポップ・アート」が支持を集めた理由は、特権的マイノリティの洗練された「ハイ・アート」とは違い、即物的なモチーフと簡易で効率的な手法を選択し、大衆文化を肯定した戦略性にある。その点で「ブリティッシュ・ポップ・アート」と「アメリカン・

「ポップ・アート」には文化的連続性を見出すことができよう。また、「ポップ・アート」はしばしば、“Pop is an artistic program of total rejection of the values of the so-called Establishment.” (J. Richardson, “Dada” 155) と、その反体制的性質を指摘されるように、当時アメリカやヨーロッパで主流だった崇高性に満ちた「抽象表現主義」に対するアンチテーゼであるとともに、階級や経済格差を無効化する大量消費社会の大衆文化に向けられたデモクラティックなアートであったと言える。

## 5. 「ニューヨーク・ダダ」の影響力

大衆文化の表象を称揚する「ポップ・アート」は、現実社会の具象を排除して作家の内的世界を表現する難解な「抽象表現主義」に対する反動であったが、制作面では近過去の芸術運動の手法からの引用表現が 1 つの特徴となる。ハミルトンは既成の紙媒体を切り貼りする「コラージュ」を多用し、ウォーホルは大量生産品を「オブジェ」(objet)として導入した。これらは「ネオ・ダダ」との共通点であるが、遡及すれば「ニューヨーク・ダダ」の技法であり、「反芸術」を志向する「ニューヨーク・ダダ」と「ポップ・アート」の方向性は一致する(Gidal 12)。

とりわけ、「ポップ・アート」を語る上で避けて通れないのが、「ニューヨーク・ダダ」の中心的人物であったフランス人アーティストのマルセル・デュシャン(Marcel Duchamp, 1887-1968)である。1910年代前半という早い時期に油絵を放棄したデュシャンは、第一次世界大戦中の1915年に渡米し、ニューヨークにアトリエを構える。以降は既成品をそのまま、あるいは若干手を加えただけのものを「オブジェ」として提示し、「レディ・メイド」(Ready-made)と称する作品を散発的に発表した。芸術上の概念としての「レディ・メイド」は、当初の目的や機能とは違った使われ方をされた既製品、つまり新たに意味生成された芸術作品として展示された既製品を指す。

とりわけ、1917年にデュシャン自身が展示委員を務めた第1回の「ニューヨーク・アンデパンダン」(New York Indépendant)展に偽名で出品した《泉》(Fountain, 1917)は物議を醸した。《泉》は、当時の公衆トイレの男性用小便器を逆さまに向けて、「リチャード・マット 1917年」(R.Mutt 1917)という署名を入れた「レディ・メイド」の代表的作品である。無審査を標榜していた展示委員会の裁定は、《泉》を芸術作品として認定せずに展示を拒否するものであった。実はこの出品は既成の芸術概念を破壊するためにデュシャンが仕掛けた確信犯的スキャンダルであり、予想通りの反応を確認して、彼は反撃に出る。後日、デュシャンは抗議のために展示委員を辞任し、自身が編集に携わった雑誌『ザ・ブラインド・マン』(The Blind Man)に、写真家のアルフレッド・スティーグリッツ(Alfred Stieglitz, 1864-1946)が撮影した《泉》の写真とともに、次のような抗議文「リチャード・マット事件」(“The Richard Mutt Case”, 1917)を掲載し、世間の注目を集めることに成功する。

Whether Mr. Mutt made the fountain with his own hands or not has no importance. He CHOSE it. He took an article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object. (5)

これは「レディ・メイド」に関するデュシャンの考え方の一端を表しており、当時の「前衛芸術」の範疇からは理解を越えた新たな芸術表現の宣言であると言える。デュシャンは既成品の「選択」を芸術表現とし、公共的な既製品に署名を入れ、設置の場所と角度を変えることで、別次元に移行させ、芸術作品としての創造的意味を付与した。逆説的に言えば、制度化された芸術表現を破壊したのである。

無機質で反芸術的な造形表現は、それまでの「ハイ・アート」にはない、万人がアクセス可能な「ポピュラー」な芸術であった。デュシャンは早くから、生産と消費の循環を意識して迫り来る大量消費社会を察知し、時代の要請に呼応し、芸術の可能性を提示したのである。日常生活の中のありふれた既製品をモチーフにした「レディ・メイド」の確立は、芸術をより「ポピュラーなアート」へと飛躍させた。また、デュシャンの芸術作品を鑑賞者の解釈に委ねる「選択」という行為については、ロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-80)の「作者の死」(“The Death of the Author”, 1968)やミシェル・フーコー(Michel Foucault, 1926-84)の「作者とは何か?」(“What is an Author?”, 1969)との類似性を指摘する研究もある(Crowther 2-3)。デュシャンは芸術表現に触れる外部の立場を重視し、作家の自己や内面は不在となり、鑑賞者こそが作品の意味を創造すると強調した。それは芸術のデモクラティックな解放に他ならないのである。

このように、デュシャンが提唱した「レディ・メイド」や芸術観はイギリスのハミルトン、アメリカのウォーホルの作風や手法に多大な影響を与え、「ポップ・アート」に継承されているのである。

## 6. 「ポップ・アート」をめぐる言説

かくして「ポップ・アート」は、スーザン・ソントグ(Susan Sontag, 1933-2004)が『反解釈』(*Against Interpretation*, 1966)所収のエッセイ「<キャンプ>についてのノート」(“Notes on ‘Camp’”, 1966)において一種のカルト的熱狂を意味する名称「キャンプ」(camp)という流行語を冠したように(275-92)、若者を中心にそれに値する熱狂的な人気を博した。だが、その手法やテーマを理由に一部の美術批評家からは一過性のファッションに過ぎないという批判や完全な黙殺という否定的評価を下されてきた。大衆文化に対する有名な批判を遡れば、雑誌『パーティザン・レビュー』(*Partisan Review*)の1939年秋号に掲載された「抽象表現主義」の理論的指導者であったクレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg, 1909-94)の論文「アヴァンギャルドとキッチュ」(“Avant-Garde and Kitsch”, 1939)が有名である。グリーンバーグは芸術を「アヴァンギャルド(前衛)」(avant-garde)と「リアガード(後衛)」(rear-guard)に区分し、正統的な美術史を形成しうる質的強度をもった前者に対して、後者のそれに値しない大衆文化を「キッチュ」(kitsch)として一蹴した(3-21)。ここでグリーンバーグは大量消費社会における文化の大衆化を表す語として、「低俗、悪趣味、陳腐」を意味する「キッチュ」を用いた。そして、その対抗手段としてモダニズムに代表される「アヴァンギャルド」を推奨している。グリーンバーグの批判の前提には、「高級文化／低級文化」という典型的な二元的文化論があり、「ハイ・アート」を志向する保守的なエリート中心主義が貫かれていると言える。

グリーンバーグは「アヴァンギャルドとキッチュ」において、伝統的美学をエリート主

義に、「ポップ・アート」を民主主義に結びつけ、“Kitsch, using for raw material the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility.” (10) とし、“all kitsch is academic;” (10) と述べた。それに対して、アロウェイは58年に雑誌『建築デザイン』(*Architectural Design*)の2月号に寄稿した論文「芸術とマスメディア」(“The Arts and the Mass Media”, 1958)において次のように反論する。アロウェイは“In fact, stylistically, technically, iconographically the mass arts are anti-academic.” (84) と強調し、“the new role for the fine arts is to be one of the possible forms of communication in an expanding framework that also includes the mass arts.” (85) という認識に踏み出している。

また、アロウェイは芸術がイメージ世界の一部として情報化することを鋭く予見していたが、アロウェイにとっての「ポップ・アート」とは「ハイ・アート」に対する新しい大衆文化であった。そこでは「インディペンデント・グループ」で大衆文化のイメージが記号として分析されたように、イメージを積極的に解釈する主体が期待されていたのである。この点については、当時のイギリスで階級を超越する「共通文化」の形成を模索していたレイモンド・ウィリアムズやリチャード・ホガートらカルチュラル・スタディーズの源流と通底する問題意識を指摘する研究もある(Cooke 192-216)。

また、既成品や大量生産品といったモチーフ、コラージュやシルクスクリーンといった技法を用いる「ポップ・アート」は「文化産業」の渦中にあり、「複製技術」による芸術作品である。その過剰な反復性について、ウォーホル自身が“The reason I’m painting this way is that I want to be a machine and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do.” (Warhol, “What is Pop Art?” 18) と狂乱的に述べているように、それらの作品で発生していることは、ヴァルター・ベンヤミンの指摘した「アウラ」(aura)の消失であり、ジャン・ボードリヤール(Jean Baudrillard, 1929-2007)の提唱した「シミュラクル」(simulacra)であると言える。また、フレドリック・ジェイムソンはウォーホルに代表される「ポップ・アート」を「ポストモダニズム」の代表的文化に挙げ、高尚化したモダニズムに対抗する明確な反動と指摘している(9)。

確かに、こうした言説が大衆文化を擁護する「ポップ・アート」に向けられるのは、それまでの美術界で個性なき引き写しや盗用をタブーとしてきたことから当然である。「ポップ・アート」はオリジナルとコピーあるいはイミテーションとオマージュの問題も意に介さず、偶像破壊的でありながら、大衆文化のイメージを執拗なまでに押しつけて新たな偶像崇拝を促し、臆面もなくコマーシャリズムに染まり、限りなく「キッチュ」に接近した。それは批判を甘んじて受ける覚悟をした上での「ポップ・アート」の主体的戦略であり、エリート主義的な「ハイ・アート」に対する異議表明として既成の芸術観の打破をめざす動向は、大量消費社会において大衆文化が成立した同時代だからこそ可能な芸術表現だったのである。

## 7. ポピュラー音楽との連動

「ポップ・アート」は美術界での活動にとどまらず、隣接する文化領域とも連動を見せた。とりわけ、「ポップ・アート」とポピュラー音楽は密接な関係にあった。サイモン・フリス(Simon Frith)らは『アート・イントゥ・ポップ』(*Art into Pop*, 1987)において、イギリス

のアートスクールの文脈がアートとポピュラー音楽を結びつけた役割に関して多くの分析を行っている。実際、第4章で論述した60年代のポピュラー音楽現象「ブリティッシュ・インヴェイジョン」で活躍したミュージシャンには、アートスクール出身者が多い。ビートルズのジョン・レノン、ローリング・ストーンズのキース・リチャーズ、ヤードバーズ(The Yardbirds, 1964-68)のエリック・クラプトン(Eric Clapton, 1945-)などの面々であるが、彼らは教育制度改革の恩恵を受けてアートスクールに進学したミュージシャン志望の若者であった。アートスクールは人脈形成やバンド練習場所としてモラトリアム的に利用されていた節もあるが、結果的には「ポップ・アート」やポピュラー音楽など新たな若者文化を形成する活動拠点として機能していたのである。

その成果ともいえるべき、制作面でのコラボレーションも見られる。60年代のイギリスを代表するロックバンド・ビートルズのレコード・ジャケットは芸術作品としての評価も高い。ピーター・ブレイクは、ビートルズの67年のアルバム『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』のレコード・ジャケットを手掛けた。ポール・マッカートニーのアイデアを下敷きに、楽団に扮したビートルズ・メンバーが中央に立ち、その背後には彼らが選んだ20世紀の歴史的人物59名が配置される記念写真のような構成である。ブレイクは肖像権問題を考慮した上で人選した人物の等身大の看板を制作し、その配置をメンバーと議論し、慎重に決定していった。『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』はサウンド面でのサイケデリックな革新性もさることながら、ジャケットにも注目が集まり、68年にグラミー賞の「ベスト・アルバム・カバー部門」を受賞している。

また、リチャード・ハミルトンもビートルズの68年のアルバム『ザ・ビートルズ』(The Beatles, 1968)のレコード・ジャケットを手掛けた。ジャケットは白一色で、そのジャケットのイメージから「ホワイト・アルバム」という通称で呼ばれることの方が多い。一見するとシンプルなデザインであるが、その分インパクトも強く、さまざまなジャンルの音楽を柔軟に吸収するビートルズの音楽性の幅広さを表現している。また、70年代に活躍したロキシー・ミュージック(Roxy Music, 1971-83)のブライアン・フェリー(Bryan Ferry, 1945-)はニューカッスル大学在籍時にハミルトンのもとで美術を学ぶ学生であったこと、デビュー前にビートルズを脱退した元メンバーのスチュアート・サトクリフがエドゥアルド・パオロツィに師事した芸術家志望の若者だったことも付記しておきたい。

アメリカにおいても、「ポップ・アート」とポピュラー音楽の結びつきは強い。ウォーホルは直接スカウトしたロックバンド、ルー・リード(Lou Reed, 1942-2013)率いるヴェルヴェット・アンダーグラウンド(The Velvet Underground, 1967-73)をプロデュースし、67年発表の『ヴェルヴェット・アンダーグラウンド・アンド・ニコ』(The Velvet Underground and Nico, 1967)でデビューさせている。ジャケットはウォーホルのデザインで、バナナの絵にウォーホルの署名が入れられており、「バナナ・アルバム」という通称で呼ばれることもある。また、ウォーホルは文学にも造詣が深く、「カウンターカルチャー」を先導した「ビート・ジェネレーション」と交流を持ち、映画制作にも乗り出して実験映画運動「アンダーグラウンド・シネマ」(underground cinema)の中心的存在となり、60年代アメリカ文化界の寵児となった。

ただ、「ポップ・アート」は単にポピュラー音楽と蜜月関係にあっただけではない。68年、

ハミルトンは67年にローリング・ストーンズのミック・ジャガーと美術商のロバート・フレイザー(Robert Fraser, 1937-86)が麻薬不法所持で逮捕された時事問題を扱ったシルクスクリーンによる作品《スウィング・ロンドン 67 II》(*Swinging London 67 II*, 1968)を制作している。この作品は、ハミルトンが“I had felt a strong personal indignation at the insanity of legal institutions which could jail anyone for the offence of self-abuse with drugs.” (Hamilton, “The Swinging Sixties” 104) と述べているように、この事件は当局の若者文化に対する激しい弾圧、そしてミックとフレイザーに重刑が下された過酷な判決についての社会批判である。さらに、タイトルからも明らかであるが、当時一世を風靡していた「スウィング・ロンドン」を揶揄しており、60年代の負の部分といえる若者のドラッグ問題も対象化するハミルトンの風刺的な創作スタンスが表れていると言える。このように、「ポップ・アート」はポピュラー音楽をはじめとする「スウィング・ロンドン」の隣接文化領域と固く結びつき、また時には距離を置き、隆盛を極めたのである。

## 8. むすび

以上のように、「ポップ・アート」について考察してきたが、その社会文化的意義を要約したい。1点目は、エリート中心主義的な「ハイ・アート」を頂点とする美術界のヒエラルキーを打破すべく、大衆文化をテーマに「反芸術」を掲げ、斬新なモチーフと技法で美術界に革新をもたらしたことである。それは既成の芸術観を覆し、芸術と日常生活の距離を縮め、「高級文化／低級文化」という文化的境界線を根底から揺るがせた、いわば破壊的創造であった。つまり、「ポップ・アート」は大量消費社会の大衆文化を積極的に擁護することで「ハイ・アート」の文化的覇権を脱構築したのである。

2点目は、大衆文化を肯定的に表現して美術的価値を付与し、万人がアクセス可能なデモクラティックなアートを提唱したことである。「ポップ・アート」が市民権を獲得した理由は、当時の社会状況と関係が深い。チャールズ・ライト・ミルズ(Charles Wright Mills, 1916-62)は『ホワイト・カラー』(*White Collar: The American Middle Classes*, 1951)において、戦後アメリカの都市化に伴う中産階級の大量増加を指摘した。また、デイヴィッド・リースマン(David Riesman, 1909-2002)は『孤独な群衆』(*The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, 1950)において中産階級の社会的性格を分析し、他者との同調性を重視する「他者指向型」(other-directed)と類型化した(22)。これらの社会学的見地からみれば、共産主義との新たな戦いに突入した冷戦時代において「ポップ・アート」の大量消費社会の擁護はアメリカの資本主義的民主主義と一体化していたと言える。実際、60年代のアメリカでは白人中産階級だけでなく、白人労働者階級や黒人の社会進出が可能になり、公民権運動、反戦運動、女性解放運動などの市民運動が展開された。つまり、「ポップ・アート」は当時の社会的動向を反映したデモクラティックなアートであったと言えよう。

また、「ポップ・アート」は美術界だけにとどまらず、隣接文化領域と積極的に連動し、60年代の文化界全体を活性化させた。英米で展開された「ポップ・アート」は「スウィング・ロンドン」を鮮やかに彩り、「カウンターカルチャー」とも共振していった。このように、「スウィング・ロンドン」の一翼を担って世界中に拡張していった「ポップ・アート」は、20世紀美術史上で最も重要な美術革命と言えよう。

## 第6章

### 「ストリート・ファッション」と「寛容な社会」

#### 1. はじめに

1960年代のイギリス・ロンドンでは、映画、音楽、アート、ファッションなどの文化領域において若者文化が活況し、その総称である「スウィング・ロンドン」が一世を風靡した。その熱狂ぶりから、ロンドンはオルタナティブ・カルチャーの震源地となった。とりわけ、文化界を華やかに彩った「ストリート・ファッション」は世界的な流行となり、「モッズ」に代表される男性ファッションだけでなく、「チェルシー・ガール」に代表される女性ファッションの躍進が目覚ましく、都市文化を象徴する衣服コードは男性中心的な社会からの脱却を表象していると言える。

しかしながら、第1章で言及したように、スチュアート・ホールらの『儀礼による抵抗』、ディック・ヘブディジの『サブカルチャー』、ポール・ウィリスの『ハマータウンの野郎ども』といった初期カルチュラル・スタディーズの若者文化研究は、男性研究者による白人及び黒人の労働者階級の男性を対象とした偏狭的な内容に限定されていた。もちろん、戦後イギリスの若者文化を単なる消費現象ではなく、「支配文化に対する抵抗」という観点から分析し、文化の象徴的闘争と捉える問題設定は傾聴に値するものである。

その一方で、彼らと師弟関係にある女性研究者のアンジェラ・マクロビーはフェミニズムの視点に立脚してその男性中心的傾向を批判し、『フェミニズムとユースカルチャー』において女性サブカルチャー研究の重要性を指摘し、ジェンダー・バイアスを打開する必要性を主張している(x)。そこで、本章ではその視座を継承し、「スウィング・ロンドン」の女性ファッションに焦点を当て、そこに表象される当時の女性の社会文化的状況を考察していく。

#### 2. 記号としての衣服コード

最初に、ファッションを考察するにあたって衣服と身体をめぐる先行研究について総括していく。衣服は社会と関わり合いながら現れた人間の精神と身体との総体的な表象であると言える。暑さや寒さといった生理的理由、隠蔽や顕示といった心理的理由、記号である衣服が示している社会的要因、それらが複雑に絡み合っただけで人間は衣服を身に纏っているのである。いわば、衣服は人間の身体と外界の境界面において身体を形成する輪郭として内外的に機能する装置であり、衣服は時代と社会の要請によってファッションとなるのである。マーシャル・マクルーハンが『メディアはマッサージである』(*The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, 1967)において、“All media are extensions of some human faculty—psychic or physical” (26) と主張し、“the wheel is an extension of the foot, the book is an extension of the eye, clothing, an extension of the skin, electric circuitry, an extension of the central nervous system” (26) と述べて、衣服を含むメディアを「身体の拡張」と捉えているように、

衣服は人間の機能や知覚を拡張する「第二の皮膚」と言える。

また、社会学者のジョアン・エントウィスル(Joanne Entwistle, 1971-)は『ファッションと身体』(*The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, 2000)において、衣服は個人と社会との接触を意味し、私的なものと公共的なものが交差する領域であるとして「状況的・被拘束的・身体的実践としての衣服」という考え方を提示する(16)。この概念に依拠すれば、衣服とはいかにして身体が社会文化的に状況づけられているのか、また身体へと働きかけられた人々の行為がどのように現れているのかを示すものということになる。エントウィスルによれば、誰がどのような衣服を身につけるのかを決定する要因は、ファッションと社会的慣習の2つに大きく分類できるという。前者のファッションとは、社会階層の移動が可能な社会に見出される衣服のシステムである。それは特定の種類の社会において見出される生産と消費の独特な関係を含み、規則的で体系的な変化という論理によって特徴づけられるものであるという(70)。ファッション・システムとは、衣服の製造や供給のみならず、マーケティングや小売り、文化的プロセスも含むものであり、それらすべてによってファッションが生み出されるのである。西洋の伝統的共同体あるいは宗教的共同体におけるある種の衣服の実践を除けば、すべての日常の衣服の経験が構造化される。構造化の力は非常に強力で、時代遅れというレッテルを貼られた衣服でさえ、ファッションによって普及している支配的な美意識との関係で、ある意味を獲得するのである(71)。しかしながら、ファッションは衣服コードの唯一の規定因ではない。衣服コードは市場を背景にしたファッション・システムとジェンダー、エスニシティ、年齢、職業、所得、身体の形状といったその他の社会的要因との間で調整されるという(72)。

同様に、社会学者のジョアン・フィンケルシュタイン(Joanne Finkelstein)は『ファッションの文化社会学』(*After a Fashion*, 1996)において、ファッションの役割は思想や行動、そして衣服という物質を通して個性的になり群衆の中で目立つことであり、ファッションによって現状が維持され、社会秩序への服従と画一化が押し付けられることもあると述べている(19)。つまり、ファッションは個性を表現するのに最適な方法であると同時に、制服のように個性が閉じ込められ、同一の社会的立場の刻印としての機能も果たすアンビバレントな性質を持つ記号なのである。

このように、先行研究ではファッションは消費社会の欲望を喚起する虚像に他ならないが、同時に何らかの社会文化的状況を差異化する記号であると総括されている。以下ではこの観点から「スウィング・ロンドン」の女性ファッションを中心に分析していく。

### 3. オートクチュールからプレタポルテへ

ここでは戦後のファッションの動向を振り返っていく。1944年、ドイツ軍の占領下から解放されたハイ・ファッションの中心地パリでは早速オートクチュールのコレクションが再開されていた。オートクチュールとは、19世紀にイギリス人デザイナーのシャルル・フレデリック・ウォルト(Charles Frederick Worth, 1825-95)がパリで創設した高級注文服の生産システムであり、富裕層の階級的特権性を暗示するモード・システムとも言える。47年2月のパリ・コレクションでクリスチャン・ディオール(Christian Dior, 1905-57)が新作を発表すると、それは「ニュールック」(New Look)と命名され、50年代の世界のファッ

ヨンの行方を決定づけることになった。大戦時の各国で極端な儉約を余儀なくされた衣服に求められたのは、活動性であり実用性であった。しかし、それと逆行するようにディオールが発表したのは大量の布地を使用した長い丈のスカートにハイヒールの靴、肩はパッドを取り払ったなだらかな線を描き、胸部とウエストを強調したシルエットという衣服であった。それは上流階級という厳選された顧客を対象化したデザインであり、過去の伝統へのオマージュであった。戦争に倦んでいた人々に優雅さと贅沢さを想起させたこの「ニュールック」は世界中に衝撃的に受け止められた。もちろん反発もあったが、一夜にしてそれまでの戦時ルックは時代遅れとなり、新しいスタイルによる巨大な需要が生み出されたのである。

その後、50-60年代にかけての女性服は世界中の大都市から地方の田舎町まで多かれ少なかれパリ・モードの影響下に置かれ、戦後の復興期を背景としてパリ・オートクチュールが復権を果たし、才能豊かなデザイナーを多数輩出した。ディオールをはじめ、クリストバル・バレンシアガ(Cristóbal Balenciaga, 1895-1972)、ピエール・カルダン(Pierre Cardin, 1922-)、ユベール・ド・ジバンシー(Hubert de Givenchy, 1927-)、ジャック・ファット(Jacques Fath, 1912-54)、ピエール・バルマン(Pierre Balmain, 1914-82)、アンドレ・クレージュ(André Courrèges, 1923-)らが登場した。また、戦前から活躍していたマルセロ・ロシヤス(Marcel Rochas, 1902-55)、マダム・グレ(Madame Grès, 1903-93)、ココ・シャネル(Coco Chanel, 1883-1971)も第一線に復帰した。年2回のオートクチュールのコレクションには世界中からジャーナリストやバイヤーが集まり、そこから発信される情報によって世界のファッションの流行は決定されたとと言っても過言ではない。日中用のテーラード・スーツやアフタヌーン・ドレス、そして夜会用の豪華なイブニング・ドレスは大戦から復興した50年代を象徴するものであったし、女優のオードリー・ヘップバーン(Audrey Hepburn, 1929-93)らが映画の中で身に纏うオートクチュールの衣装は世界中の女性に強い憧れとともに、具体的で身近なイメージを与えた。

この時代に作られたバレンシアガのラウンド・カラーのスーツや後にクレージュがミニドレスへと発展させるチューブ型のワンピースドレス、ツイード地に縁飾り付きのシャネル・スーツ、そして60年代に発表されるイヴ・サン＝ローラン(Yves Saint-Laurent, 1936-2008)のパンツスーツなどは20世紀後半の女性服の基本形となった。特にイヴ・サン＝ローランはモンドリアン・ドレスやポップ・アート・ドレスといった「アート」をモチーフとした作品を発表し、アンディ・ウォーホルらアメリカで隆盛する「ポップ・アート」との連動も見せた。これらは間もなく主流となっていく既製服であるプレタポルテへ応用される、大量生産が可能な論理的で簡易な裁断線で構成されていたことも1つの重要な変化であり、60年代のファッションの大衆化の萌芽を垣間見ることができよう。このように、戦後の消費社会の本格的な到来とともに、オートクチュールからプレタポルテへとモードの大転換が行われ、ファッション産業は再編成されていったのである。プレタポルテの主流化は、今日のファスト・ファッションの源流の1つと言えるのではないだろうか。

#### 4. 「モッズ」の登場

オートクチュールの衰退とプレタポルテの振興が進行していった50年代後半には、世界

各地で若者のファッションへの関心が高まっていった。とりわけ、ロンドンはその中心地となり、若いエネルギーに溢れた等身大の「ストリート・ファッション」が次々と発信され始めた。そのような状況において、男性ファッションでは、ファッションや音楽の趣向を媒介としていくつかの若者集団が形成されていった。その中で 60 年代を代表するサブカルチャーの筆頭に挙げられるのが「モダニスト」、略して「モッズ」(Mods)である。衰退したテディ・ボーイと入れ替わる形で出現したモッズの台頭については、コリン・マッキネス(Colin MacInnes, 1914-76)の小説『アブソリュート・ビギナーズ』(*Absolute Beginners*, 1959)に当時の状況が詳細に描かれている。なお、モッズに関する研究については、その若者文化を「支配的文化に対する抵抗」として分析した秀逸な研究書があるので、<sup>1</sup>本論では女性ファッションに焦点を当て、モッズの概説程度にとどめておきたい。

モッズとは、流行遅れになりつつあったテディ・ボーイの反動として、イギリスの労働者階級や下層中産階級の若者たちを中心に 50 年代後半から 60 年代中頃にかけて流行したブリティッシュ・ロックやストリート・ファッションを志向するライフスタイルを指す。モッズはロンドンのブティックやレコード店を拠点に消費生活を謳歌し、小奇麗に身を固めてはランブレッタやベスパといったイタリア製のスクーターで街中を疾走した。モッズ・ファッションとしてよく連想されるものとして、髪を下ろした「モッズ・カット」(Mods Cut)、タイトでスリムなイタリアン・スーツ、後にモッズコートと呼ばれるようになったミリタリー・パーカーである。とりわけ、ジョン・スティーヴン(John Stephen, 1934-2004)が 57 年に開店したブティック「ヒズ・クローズ」(*His Clothes*)はモッズ・ファッションの流行に決定的な影響を与え、カーナビー・ストリートは世界の流行の発信地となった。

また、モッズはその名称を彼らが愛好したモダン・ジャズから取っているように、彼らは音楽にも傾倒し、好んで聴いた音楽はアメリカのジャズ、R&B、ソウル・ミュージックなど黒人音楽であった。音楽的ルールを黒人音楽とするザ・フーやスモール・フェイスズ(*Small Faces*, 1965-69)といったブリティッシュ・ロック・バンドはモッズ文化から生まれ、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」で躍進した。また、65 年に大ヒットを記録したザ・フーのシングル「マイ・ジェネレーション」(“*My Generation*”, 1965)はモッズのアンセムとなった。なお、第 4 章で言及したように、デビュー前のビートルズはモッズとは正反対のロッカーズ・ファッションであったが、マネージャーのメディア戦略によりモッズ・ファッションでデビューしているので、初期のビートルズはモッズと呼んでも差し支えないだろう。

モッズの生態や行動スタイルはある種の様式美によって貫かれていたと言える。彼らは比較的給料の良い昼間の仕事を終えると、夜中や週末にナイト・クラブに集まり、朝方までダンスに興じた。その際には、アンフェタミンというドラッグを使用し、覚醒し続けるためのエネルギーを得ていた。そのようなライフスタイルの中で、モッズはファッション観や美意識から人気を二分したロッカーズと抗争を繰り広げたことでも有名である。第 4 章で言及したが、ロッカーズはロックンロールを愛好し、革ジャンで身を固め、オートバイで移動する若者集団で、60 年代初頭に流行したサブカルチャーである。両者の対立は、ザ・フーの 1973 年発売のアルバム『四重人格』(*Quadrophenia*, 1973)からそのタイトルを取った 79 年の映画『さらば青春の光』(*Quadrophenia*, 1979)に詳細に描かれている。この抗争が誇張されて報道され、モラル・パニックを引き起こす反社会的勢力とみなされたモッズ

は 60 年代末頃には急激に衰退していったが、その一部はさらに髪を短くして丸坊主にし、ジャマイカ起源のスカやレゲエを聴くようになり、ドクターマーチンのブーツにベンチャーマンのシャツを身に着けた「スキンヘッド」(skinheads)へとスタイルを変質していったのであった。なお、70 年代末期にはモッズ・リバイバルが起こり、ザ・ジャム(The Jam, 1977-82)に代表されるネオ・モッズバンドを生んだ。60 年代イギリスを象徴する青春群像であるモッズは、いまなお根強い人気を誇っているのである。

## 5. マリー・クワントのミニスカート

男性ファッションだけでなく、女性ファッションはそれ以上に盛り上がりを見せた。女性ファッションに革命をもたらしたのが、「チェルシー・ガール」の象徴であるミニスカートである。ミニスカートは裾が膝より上に位置するスカートの総称である。ミニスカートの起源には諸説あり、未だ論争に決着がついていない。従来はオーダーメイドのオートクチュールを発表するパリ・コレクションで、65 年にデザイナーのアンдре・クレージュ(André Courrèges, 1923-)が新作として発表したという説もあるが、デザイナーのマリー・クワント(Mary Quant, 1934-)が 60 年前後にロンドンのストリート・ファッションを参考に考案し、商品化して普及したという説が有力視されている(Blackman 216)。

新世代の若者の 1 人であったクワントは、後に夫となるアレクサンダー・プランケット・グリーン(Alexander Plunket Greene, 1932-90)らとともに、55 年という早い時期に若い世代の感性にかなうスタイルを提供しようとチェルシーのキングス・ロードにブティック「バザー」(BAZAAR)を開店していた。オリジナル・デザインの衣服や小物などを、斬新なウィンドウ・ディスプレイなどで魅力的に演出した店内には、クワントらの周辺にいたアーティストなどの「チェルシー・セット」(Chelsea Set)と呼ばれた文化人が集い、社交場としても機能した(Quant 31)。60 年代には若者ファッションの需要はさらに高まり、多くの若い起業家やデザイナーがクワントに続いた。61 年にはマリオン・フォール(Marion Foale, 1939-)とサリー・タフィン(Sally Tuffin, 1938-)がスタジオを開設、64 年にバーバラ・フラニッキ(Barbara Hulanicki, 1936-)がブティック「ビバ」(BIBA)を、69 年にはザンドラ・ローズ(Zandra Rhodes, 1940-)が最初のコレクションを発表している。

売上好調で経営規模を拡大したバザーは、61 年にマリー・クワント(Mary Quant Ltd)として会社組織に移行していたが、62 年にアメリカ最大のアパレルチェーンを運営する J.C.ペニー(J. C. Penney)からライセンス販売契約の打診を受け、需要過多と供給不足に陥ったクワントは、63 年にマリー・クワント・ジンジャー・グループ(Mary Quant's Ginger Group)を設立し、本格的に世界進出を展開し始める。それまでの伝統を覆したミニスカートはセンセーションを巻き起こし、世界中の女性に愛用された。その反響からクワントはイギリスに巨額の外貨をもたらした功績を認められ、68 年にエリザベス女王から「大英帝国勲章」(OBE)を授与されている。その一方で、旧世代のデザイナーたちはミニスカートに対して否定的な評価を下し、シャネルやディオールは断固としてミニスカートの流行に流されなかった。

クワントのミニスカートの革新性は 2 点挙げられる。1 つは、シンプルかつ直線的であり、脚の露出によって身体性を強調したデザインだった点である。そこには旧デザインや既成ファッションに対する反動があった。もう 1 つは、プレタポルテによって量産した安価な

既成服を若者に提供した点である。それまではファッションを楽しめたのは、富裕層に限られていた。ところが、クワントは若い世代が給料や小遣いで購入できる価格の衣服を売り出したのである。ミニスカートは世代や階級を問わず、多くの女性から支持され、クワントの店では労働者階級だけでなく、中産階級と一緒に買い物をする風景が見られるようになった。クワント自身が語っているように、ミニスカートは革新的で反体制的なモードであったと言える。

Once only the rich, the Establishment, set the fashion. Now it is the inexpensive little dress seen on the girls in the High Street. These girls may have their faults. Often they may be too opinionated and extravagant. But the important thing is that they are alive [...] looking, listening, ready to try anything new. It is their questioning attitude which makes them important and different. They conform to their own set of values but not to the values and standards laid down by a past generation. (Quant 67)

同時期にアメリカで労働者階級の作業着であったジーンズが流行し、ファッションとして定着していったことも決して偶然ではない。ファッションにおける反体制的モードが世界的な潮流になっていたのであり、つまりそれは衣生活の向上というファッションの大衆化であると言える。

ミニスカートの反響は大きく、それを受けて新世代のパリのオートクチュール・デザイナーたちもミニスカートを導入し、商品化していった。オートクチュールというファッション界の権威によってモードへの進化を加速させたミニスカートであるが、オートクチュールが巷の流行に追随したのは前代未聞であり、ストリート・ファッションがハイ・ファッションを脱構築した瞬間であったと言えるのではないだろうか。

## 6. 女性の身体意識の変化

ミニスカートが登場した背景には、女性の身体意識の変化が見逃せない。女性にとって、オートクチュールは物理的には行動性、精神的には主体性を損ない、身体を純然たる装飾と化すデザインであった。それとは対照的に、脚の露出によって身体性をより明確に強調したミニスカートのデザインは、衣服そのものの美しさを押し出すという19世紀的ファッションに対するアンチテーゼと捉えることもできる。実際、ミニスカートの丈は次第に短くなり、66年から67年にかけて股までわずか数センチという短さになったという(Worsley 136)。脚の露出は膝から太腿へと拡大され、社会的にも許容されていった。こうした身体意識の変化は、マクルーハンの主張する「皮膚の拡張」と呼応しており、ミニスカートはその具現化である。その意識変化は「女性解放運動」(Women's Liberation Movement)、いわゆる「ウーマン・リヴ」やフェミニズム運動などの社会運動と連動したものであり、ミニスカートは新しい女性の自由な生き方を象徴するものになった。そこには既成の社会システムへの反抗性が内在していたのである。

また、衣服の素材にも変化が見られた。戦後は科学技術の発展が著しく、化学繊維の開発が進んだ。35年にアメリカでナイロンが開発され、40年に伸縮性のある安価なナイロン・

ストッキングが発売されると絹に代わってストッキング市場を席卷した。また、41年にイギリスでポリエステルが開発されると、53年に下着や衣服として商品化され、機能性と快適性が飛躍的に高まった。続く60年代にはミニスカートが登場し、パンツ部分とストッキング部分が一体化したパンティストッキングが普及していくことになった。パンティストッキングは露出の抵抗感を緩和させるとともに、コルセットやガーターベルトからの解放をもたらし、活動的な生活を可能にした。脚の露出は連鎖的に女性のパンツスタイルの定着やカラフルなタイトの流行にもつながった。ミニスカートと同時にローヒールの靴やブーツが流行するようになったことも、女性の行動を活発にした。

また、当時のクワントはヘアスタイリストのヴィダル・サスーン(Vidal Sassoon, 1928-2012)とともにファッション・ショーを展開していたが、サスーンもロンドンを拠点に世界進出して女性のヘアスタイルに革命をもたらした(McCracken 80)。クワント自身もサスーンのデザインによる「ボブ」という画期的なヘアスタイルで新しい女性の美を追求した。「ボブ」はまさに活動的で自立した女性にふさわしい髪型であり、多くの女性がミニスカートとセットで取り入れた。

こうした女性の身体意識の変化は女性の社会運動や科学技術の発展と歩調を合わせていた。新しい衣服生産体制プレタポルテの振興も決して偶然ではない。技術革新が大量生産を可能にし、経済的格差を縮小させた消費社会をもたらした。女性の社会生活を向上させたことは歴史的必然であると言える。

## 7. ツイッギーという文化的アイコン

ミニスカートを爆発的に普及させたのが、イギリス人モデルのツイッギー(Twiggy, 1949-)である。66年のデビュー当時、まだ16歳だった彼女は、身長169cm、体重41kgというそのスリムで華奢な体型からツイッギー(Twiggy/「小枝」の意)という愛称で親しまれ、全世界の女性たちの憧れの的になり、ビートルズに匹敵する話題を巻き起こした。ブロンドのショート・ヘアに、たっぷりのマスカラと付けまつげが特徴のアイ・メイク、スレンダーな体形、すらりとした脚線美という彼女のスタイルはミニスカートのシンプルな形態とよく調和していた。それまでのグラマラスな女性が美人という固定観念は、まったく無名だったツイッギーによって覆され、彼女は「1966年の顔」(The Face of 1966)と称された(Breward, Gilbert and Lister 91)。

ツイッギーを一躍時代の寵児にしたのは、女性ファッション雑誌だった。戦後の女性ファッションはファッション雑誌で流行をいち早く紹介していた。ツイッギーはその中心的役割を果たした『ヴォーグ』(Vogue)や『ハーパース・バザー』(Harper's BAZAAR)といった大人向け高級ファッション誌の表紙を飾り、誌上にも繰り返し登場した。また、60年代には『ペチコート』(Petticoat)、『ハニー』(Honey)、『ボーイフレンド』(Boyfriend)といったティーンエイジャー向けの安価なファッション雑誌が次々に刊行されており、ツイッギーはあらゆる世代や階級に絶大な影響を与えた。実際、ロンドンのキングス・ロードやカーナビー・ストリートにはミニスカートの女性が溢れ、当時のオシャレでキュートな女の子たちは「ドーリー・バード」(dolly bird)と呼ばれ、新たな消費者に位置づけられた(Breward, Gilbert and Lister 65)。ロラン・バルトは『モードの体系』(The Fashion System, 1967)において、

モード雑誌記事の構造分析を行い、その巧妙なレトリックと高い広告機能を明らかにしているが、ツイッギーとミニスカートを全世界に向けて発信したファッション雑誌というメディアの存在がそのグローバル化を加速させたのは間違いないだろう。オートクチュールがその消費者をあらかじめ設定していたのに対し、プレタポルテはマーケティングと広告によってその消費者を拡大していったのである。その意味では、当初は自然発生的だった「ストリート・ファッション」も消費システムに回収されていったこともまた事実なのである。

また、ツイッギーがトップモデルとして絶大な支持を集めたのは、ルックスやファッションの革新性だけが理由ではない。それまでのファッションモデルは、澄ましてポーズをする文字通りのマネキンに過ぎなかった。しかし、ツイッギーはジャンプしたり、ダンスしたり、表情を豊かに変えたりと、パーソナリティやオリジナルのセンスで能動的に自己表現し、既存のモデル像を打ち砕いたのである。その後、彼女は19歳で女優へと轉身し、映画や舞台へと活躍の場を移したが、モデル時代から養われた表現力や創造力は、女性の社会的自立や主体的行動を印象づけるものであった。また、ボーイッシュでありながら、肌を露出しても爽やかな彼女のスタイルは、「ユニセックス」(unisex)が注目され始めた時代の空気にフィットしていた。このように、ミニスカートを着用したファッションモデルのツイッギーの姿は時代の変化を端的に示すものとして盛んに喧伝されたイメージの1つであり、ツイッギーは「スウィング・ロンドン」の文化的アイコンとして機能したのである。

## 8. 第2波フェミニズムの台頭

前述したように、ミニスカートの普及は、当時芽生えた「ウーマン・リヴ」の精神とも連動していた。ここでは、その軸となったアメリカのフェミニズム運動を振り返っていく。一般的にフェミニズムは、第1波フェミニズムと第2波フェミニズムに分類される。第1波フェミニズムは、1890年代から1920年代にかけての婦人参政権獲得運動である。それは1848年の人間の平等を謳ったアメリカ独立宣言を引用しながら参政権を要求したセネカ・フォールズ宣言をきっかけに、1890年代から1920年代の間の女性参政権成立の影響を受けて、参政権を中心とする公的権利、すなわち結婚制度や育児を問題とした運動であった。英米においては、19世紀末の「新しい女」(New Woman)の存在が象徴的である。

第2波フェミニズムは、1960年代以降の女性解放運動で、女性の家庭からの解放と社会進出を求める動向である。それは公民権運動や反戦運動と共鳴した反体制的な運動であった。ベトナム戦争の泥沼化、人種間抗争、麻薬や犯罪の激増などにより、アメリカ社会を支えてきたモラルが崩壊し始めた時代背景において、次第に女性が社会進出を果たし、それまでの男女関係、結婚観、家族観に変化が生じていった。

第2波フェミニズムを牽引したリベラル・フェミニズムの論客ベティ・フリーダン(Betty Friedan, 1921-2006)は『女らしさの神話』(*The Feminine Mystique*, 1963)において、家庭に縛りつけられている女性の覚醒を促した。これを契機に、66年に「全米女性機構」(NOW = National Organization Women)が設立され、アメリカを中心に男女平等の権利と機会を求める世論が形成されていった。それは白人中産階級の女性を中心に個人主義的・自由主義的立場を取り、

家庭からの解放を訴えるもので、男女平等は法的手段や社会改革を通して実現可能であり、集団としての男性と闘う必要はないと主張する。彼らの多くは同性結婚にも人工中絶にも賛成で、個人の問題であることに周囲が介入すべきではないと考えている。つまり、「公共的」(Public)な領域では男女平等であるが、「個人的」(Personal)な領域までは介入せず、個人に委任するという考え方である。続く67年には「ウーマン・リヴ」が本格的に開始された。「ウーマン・リヴ」は「個人的なことは政治的である」(“the personal is the political”)というスローガンを掲げ、女性が家庭で感じている抑圧は個人的問題ではなく、国家的イデオロギーによって制度化される政治的問題であるとした。

そして、70年にはラディカル・フェミニストの論客ケイト・ミレット(Kate Millet, 1934-)が『性の政治学』(*Sexual Politics*, 1970)において「家父長制」(patriarchy)という概念を用いて、性の領域での男性の女性支配の起源を明らかにし、社会構造化された性差別を指摘した。ミレットは男性優位の社会状況を痛烈に批判し、男性中心主義によって権力を行使する男性に従属することは女性の自我を抑圧し、男性にとって都合のいい母性、結婚、愛情を強制されることになるとし、因習的な女性役割からの解放をめざし、男性への従属を拒否すべきだと主張する。つまり、「公共的」な領域でも「個人的」な領域でも男女平等をめざし、集団としての男性を敵とし、社会文化全体を変えることで「個人的」な領域にも介入して閉塞状況を打開しようとする考え方である。このように、アメリカの理論的指導者が提唱するフェミニズムの台頭に影響を受け、60年代イギリスにおいても男女平等や性をめぐる議論が活発になり、性的解放の機運が高揚していった。

## 9. 性的解放と「寛容な社会」

ミニスカートによる脚線の露出が性的解放を示唆していることは明白であるが、60年代のイギリスはそれまでタブーとされてきたさまざまな規制が緩和され、「寛容な社会」(permissive society)と形容されるようになっていった。その社会変革を先導した60年代の「カウンターカルチャー」のスローガンといえば、「愛と平和」である。端的に言えば、「愛」とは性的解放を意味し、「平和」とは反戦を意味する。60年代のライフスタイルの基礎となったのは、この平和に対する新しい考え方、つまり「性愛」であった。その観点から、60年代後半のアメリカを中心に出現した「ヒッピー」(Hippie)はフリー・セックスの実践者と言える。

この性的解放という精神の登場によって、「寛容な社会」は形成されていった。とりわけ、象徴的だったのは、60年に行われた作家D.H.ロレンス(David Herbert Lawrence, 1885-1930)の小説『チャタレイ夫人の恋人』(*Lady Chatterley's Lover*, 1928)の出版をめぐるいわゆる「チャタレイ裁判」である。『チャタレイ夫人の恋人』は大胆な愛と性の問題を扱った作品で、階級差を超えた恋愛とその過激な性描写が物議を醸し、本国イギリスでは当局の検閲により、猥褻文書と判断されて発売禁止とされていた。しかし、作者ロレンスの死後30年後に、出版社のペンギン社が出版を企図し、検察側とペンギン社及びその弁護側との裁判の結果、被告側のペンギン社が勝訴したのである。この歴史的な判決によって、『チャタレイ夫人の恋人』はポルノ小説の汚名を返上し、その文学的価値を証明したのである。このイギリスにおける性的解放の分水嶺について、詩人のフィリップ・ラーキン(Philip Larkin, 1922-85)

は詩「驚異の年」(“Annus Mirabilis”, 1967)において次のように詠っている。

Sexual intercourse began  
In nineteen sixty-three  
(which was rather late for me) -  
Between the end of the “Chatterley” ban  
And the Beatles’ first LP.

(34)

ラーキンの言葉通り、60年のチャタレイ裁判と63年のザ・ビートルズのデビューLP発売までに性的解放の潮流は決定的になっていた。

その後はさまざまな法改正がなされ、社会的規制が緩和された。67年の「性犯罪法」(Sexual Offences Act 1967)は、キリスト教的価値観によって非合法とされていた同性愛に関して、私的空間での同意の上での性行為を脱犯罪化した。同年、「家族計画に関する国民保健サービス法」(National Health Service (Family Planning) Act 1967)により、経口避妊薬ピルの無料化が実現し、婚前交渉や恋人同士の同棲は一般化していった。さらに、同年には「人工妊娠中絶法」(Abortion Act 1967)により中絶の法的手続きを簡素化し、母体保護とともに女性の個人的自由が促進された。そして、69年の「離婚法改正」(Divorce Reform Act 1969)で、結婚生活が破綻している事実が証明されれば、当事者の一方の同意がなくても離婚が可能となり、個人の人生の選択肢が広がった。また、同年には65年に成立していた「殺人(死刑廃止)法」(Murder (Abolition of Death Penalty) Act 1965)が可決されたことにより、死刑制度が廃止された。

このような性と生をめぐる問題は歴史的に女性を抑圧してきた。その状況は50年代においても本質的に変化していなかった。例えば、「怒れる若者たち」に分類されることもある女流作家シーラ・ディレーニーの戯曲『蜜の味』は社会的弱者としての女性像を鋭く描写している。『蜜の味』は主人公のジョー(Jo)という労働者階級の10代の女の子が恋人の黒人水兵のジミー(Jimmy)と性交渉をした後、妊娠する。ジョーの母親ヘレン(Helen)はアルコール中毒の売春婦で家を出て、ジミーも海へ戻ってしまう。物語は、最終的にジョーがシングルマザーになり、ホモセクシャルの男友達ジェフリー(Geoffrey)を父親代わりに同居生活を始めるところで幕を閉じる。このように『蜜の味』は、性について極めて示唆の多い作品である。50年代後半のイギリスにおいて、女流作家が性を主題とした作品を発表しているということはその時点ですでに性的解放の萌芽があったことを例証していると言える。

このように、60年代の性的解放は時代の要請によって必然的に起こったのである。その原動力の1つとなったのが、ミニスカートをはじめとする女性ファッションの革新である。ミニスカートはロンドンのストリートからメインストリームに躍り出し、世界中の女性の身体意識に変化をもたらした。それは身体における女性性を打ち出した明確な意思表示であった。しかしながら、女性性の表出は皮肉にも男性による性的搾取という側面を強化するものであったとも言える。また、ミニスカートを普及させた「スウィングン・ロンドン」の文化的アイコンであるツイッギーは女性性というよりもむしろ女性性の拒絶、すなわち、女性の中性化である「ユニセックス」のスタイルを提示していると捉えることができる。『蜜

の味』のジョーが少女から母親へと人間的成長を遂げる大人として表象されるのに対し、ツイギーは成長を拒絶して女以前の少女のままの姿を維持しようとする。それは男性中心主義的な言説において、少女から出産を経て母親になるという従来の女性性の拒絶であり、女性性の後退と映るかもしれない。また、ウラジーミル・ナボコフ(Vladimir Nabokov, 1899-1977)の小説『ロリータ』(*Lolita*, 1955)に見られるような少女性愛者による性的搾取の対象拡大によって女性性の弱体化につながるかもしれない。だが、ジョーの女性性とツイギーの「ユニセックス」という本質的相違は、逆説的にいえば、「男/女」という二項対立を無化するものであり、ツイギーは図らずもジェンダー越境の可能性を示唆していたと言えるのである。

## 10. むすび

以上のように、「スウィングン・ロンドン」の時代を特徴づける女性ファッションを考察してきたが、結論を3点に要約したい。1点目は、消費社会の到来に伴うオートクチュールの衰退とプレタポルテの振興というファッション産業の再編は、ファッションの大衆化をもたらしたことである。2点目は、反体制的モードであるミニスカートというストリート・ファッションのデザインをオートクチュールが流用したという事実から、ストリート・ファッションがハイ・ファッションを脱構築したと言えるのである。3点目は、女性の身体意識の変化はフェミニズムと連動しつつ、性的解放をもたらすとともに、「ユニセックス」という「男/女」というジェンダー越境の可能性を示唆したことである。

客観視すれば、「スウィングン・ロンドン」の女性ファッションは消費社会に回収され、男性中心的社会を変革する勢力にまでは至らなかったかもしれない。事実、「寛容な社会」に近づいたとはいえ、60年代はまだ男性中心的社会であり、本章で取り上げたファッションを除けば、若者文化においても男性が中心であった。商品化された女性ファッションの弱体化を補完したのが、アメリカから普及し、60年代以降も隆盛するフェミニズムである。そのフェミニズムの発展に寄与した1つの重要な要素が女性ファッションであったことは明白なのである。したがって、「スウィングン・ロンドン」の女性ファッションは、ファッションの大衆化によって女性の社会文化的な生活水準を向上させた民主的プロセスであると結論づけられるのである。

---

<sup>1</sup> モッズの研究については、(Hall and Jefferson 1976)、(Hebdige 1979)、(Barnes 1979) が詳しい。

## 第7章

### 「スウィング・シックスティーズ」の余波

#### —70年代から10年代まで—

本章では、60年代末の「スウィング・ロンドン」の結末を確認するとともに、「スウィング・シックスティーズ」以降の70年代、80年代、90年代、00年代、10年代を時系列で辿り、各年代の特徴的な社会文化状況に焦点を当てる。そして、「スウィング・ロンドン」の起点となった50年代の「怒れる若者たち」の怒りがどのように継承されているのか、あるいは断絶しているのか、また60年代の「スウィング・ロンドン」が後世にどのような社会文化的影響を与えているのかを検証する。

#### 1. 60年代末

##### (1) 「スウィング・ロンドン」の失速

1966年、「スウィング・ロンドン」は最高潮に達していた。同時代のロンドンの活況を最も鮮明に描写している文化テキストは、イタリア出身のミケランジェロ・アントニーオ(Michelangelo Antonioni, 1912-2007)が脚本・監督を担当して大ヒットを記録した66年公開の映画『欲望』(*Blow-Up*, 1966)である。<sup>1</sup>『欲望』は60年代中期のロンドンを舞台に、60年代イギリスを代表するファッション写真家のデヴィッド・ベイリー(David Bailey, 1938-)をモデルにした若手写真家の主人公が撮影したある写真にまつわる奇妙な出来事を描いており、当時の「スウィング・ロンドン」の都市生活や流行文化を織り交ぜつつ、サスペンス・スリラーと不条理劇的要素を併せ持つ独特の世界観となっている。この作品は一見するとスタイリッシュな映像性に目を奪われがちになるが、同時に結末まで虚無感が終始つきまとう。その虚無感が特に強調されているのは、物語の後半で主人公がライブハウスで人気ロック・バンド、ヤードバーズのギタリストのジェフ・ベック(Jeff Beck, 1944-)がステージから投げて壊れたギターネックを熱狂するオーディエンスを掻き分けて懸命に手に入れるものの、会場の外に出た途端に関心をなくしてあっさりと捨ててしまう場面である。この場面には消費社会の脆弱性、とりわけ、流行の短命さが象徴されており、「スウィング・ロンドン」の光と影が映し出されていると言える。

その66年を振り返ると、「スウィング・ロンドン」の象徴的な社会文化的事象をいくつか挙げるができる。ファッションでは、モデルのツイッギーが「66年の顔」として「スウィング・ロンドン」の文化的アイコンとなった。ポピュラー音楽では、世界のロック・バンドとなったビートルズのジョン・レノンのキリスト発言が国内外で物議を醸した。スポーツでは、第8回目のフットボールのワールドカップが開催され、地元のイングランドが見事に初優勝を飾った。イギリス全体では、若者を中心にドラッグ問題が深刻化し、社会不安が増大していった。このように、66年のイギリスが良くも悪くも大きく揺れ動いていたことは紛れもない事実なのである。

しかし、華やかなステージの上で眩しいスポットライトを浴びて踊り続けることが精神的にも肉体的にも不可能なように、67年頃には「スウィング・ロンドン」に翳りが見え始めていた。その原因は実に単純であり、イギリスの高度経済成長が停滞し始めたことで、不況下では快楽主義的な消費型のライフスタイルを維持することが困難になったからである。それは一定の収入のあった若者たちにとっても例外ではなかった。その意味で、「スウィング・ロンドン」は皮肉にも資本主義の制約を受けやすい若者文化であったと言える。

「スウィング・ロンドン」の失速はセックス、ドラッグ、ロックンロールという三拍子揃った享樂的なライフスタイルを地で行く存在であったローリング・ストーンズの下降線にそのまま象徴されている。67年には有名なレッドランズでのミック・ジャガーとキース・リチャーズの麻薬押収事件と裁判、69年には最も音楽的才能のあったギタリスト兼リーダーのブライアン・ジョーンズ(Brian Jones, 1942-69)の謎の溺死が世間を騒がせた。また、ミック・ジャガーが自身のイメージに近いドラッグ中毒の落ち目で孤独なロックスター役で主演した70年公開の映画『パフォーマンス』(Performance, 1970)は、『タイム』誌から“the most disgusting, the most completely worthless film I have seen since I began reviewing.” (West 212) と酷評され、商業的にも失敗に終わった駄作であった。さらには、ローリング・ストーンズの唯一無二のライバルであったビートルズがドラッグ問題もその一因になっていたメンバー間の価値観の相違や不調和から、ポール・マッカートニーが脱退を表明したことで、70年に解散してしまう。「レノン／マッカートニー」という史上最強のソングライティングチームを支えた階級的絆帯は脆くも消滅してしまったのである。

このようなドラッグをめぐる人間関係の不協和音からは、ドラッグが快楽や覚醒の代償としてイギリス文化界を確実に蝕んでいったことが窺い知れる。その点で、66年6月に高級雑誌『クイーン』(Queen)が「スウィング・ロンドン—その真実」(“Swinging London: The Truth”, 1966)という侮辱的な見出しを掲げ(Rycroft 81)、「スウィング・ロンドン」のドラッグ問題の実態を調査したのは鋭い洞察だったと言える。ドラッグ・カルチャーは精神的覚醒と革新的想像力をもたらす魔法であったかもしれないが、「スウィング・ロンドン」を吸い込んでしまう巨大なブラックホールでもあったのである。そして、67年以降はアメリカ西海岸のサンフランシスコが若者文化の中心地となり、イギリス文化に圧倒されていたアメリカ文化が巻き返しをみせる。こうして「スウィング・ロンドン」は「カウンターカルチャー」に吸収される形で「スウィング・シックスティーズ」へと拡張を遂げていくのである。

## (2) 「カウンターカルチャー」の終焉

ロンドンが最後のスウィングをしていた66年頃、アメリカでは西海岸のサンフランシスコを中心にロックとドラッグで精神的覚醒を誘発する「サイケデリック・ムーヴメント」(psychedelic movement)が起こり始めていた。サイケデリックは、60年代のドラッグを代表するLSDによる幻覚体験が産み落とした心理的感覚である。その手段として使用されたLSDの正式名称はリゼルグ酸ジエチルアミドで、非常に強烈な作用を有する半合成の幻覚剤であった。LSDはアメリカの心理学者ティモシー・リアリー(Timothy Leary, 1920-96)によって精神実験に用いられたことで、徐々に若者の間に浸透していった。その状況を受けて、

66年10月にアメリカ司法当局は、危険な幻覚剤としてLSDを非合法化する。だが、LSDはいわば時代の欲求として出現したものだ。皮肉なことに非合法となったことで、LSDは「カウンターカルチャー」において、その人気をより高めていくことになる。なお、65年頃にはすでにイギリスでも流通し始めており、ビート・ジェネレーションの詩人、アレン・ギンズバーグが滞英時にバリー・マイルス(Barry Miles, 1943-)らロンドンの若手文化人にアシッド体験を紹介し、「スウィング・ロンドン」の1つのアイテムとなっていた。例えば、67年発表のビートルズのサイケデリックなアルバム『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』所収の「ルーシー・イン・ザ・スカイ・ウィズ・ダイヤモンドズ」(“Lucy in the Sky with Diamonds”, 1967)はタイトルの名詞の頭文字をつなげるとLSDになるアナグラムから、ドラッグの高揚感について歌っていることが明らかであり、歌詞の内容もサウンドもサイケデリック音楽の典型とされている(Lee and Shlain 143)。

このようなドラッグ・カルチャーが英米で定着した67年1月に、「カウンターカルチャー」において現代社会における人間性の回復という公明正大な理想を主張した平和主義者ヒッピー(Hippie)たちの集会「ヒューマン・ビーイン」(Human Be-In)がサンフランシスコのゴールデン・ゲート・パークで開催された。さらに、同年6月には60年代音楽シーンを語る上で避けては通れない野外音楽フェスティバルの源流となった「モンレー・ポップ・フェスティバル」(Monterey Pop Festival)も開催されている。<sup>2</sup>

こうしたエポック・メイキングな大規模野外イベントが開催されたこともあり、67年の夏は「サマー・オブ・ラブ」(Summer of Love)と呼ばれ、若者たちの社会変革意識が一定の市民権を持ち始めた状況を象徴していた。アメリカのシンガーソングライター、スコット・マッケンジー(Scott McKenzie, 1939-2012)が歌い、英米で大ヒット曲となった「花のサンフランシスコ」(“San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”, 1967)の効果も手伝って、サンフランシスコのヘイト・アシュベリー地区には、髪に花飾りをしたヒッピー、詩人、画家、同性愛者などが英米から押し寄せ、「フラワーチルドレン」(flower children)を自称した彼らは、社会変革をめざした。黒人差別に対する公民権運動、ベトナム戦争に対する反戦運動、冷戦状態に対する反核平和運動、女性差別に対する女性解放運動、さらには生物学者のレイチェル・カーソン(Rachel Carson, 1907-64)が62年に環境問題を告発した『沈黙の春』(Silent Spring, 1962)で先陣を切った自然環境保護運動などさまざまな市民運動が集結し、それぞれの主張に共鳴し、連帯感を強化していった。

彼らヒッピーは50年代からアメリカ文化界を牽引する「ビート・ジェネレーション」のジャック・ケルアック、ウィリアム・バロウズ、アレン・ギンズバーグらの反体制的ボヘミアン精神を思想的基盤とし、ドラッグや東洋思想を用いて精神的解放を希求した。<sup>3</sup>それは髪や髭を伸ばしたヴィジュアル、Tシャツやジーンズや民族衣装を取り入れたファッション、自然主義的なコミュニティでの共同生活などに見て取れるように、近代化された都市生活に対する反動としてのプリミティブなライフスタイルの実践であった。「カウンターカルチャー」という呼称を初めて使った歴史学者のシオドア・ローザック(Theodore Roszak, 1933-2011)は『カウンターカルチャーの形成』(The Making of a Counter Culture, 1969)において、そうした反体制的動向から「カウンターカルチャー」の本質を政治的意識の喚起と結論づけている。

この一連の「カウンターカルチャー」は、69年8月の「ウッドストック・ミュージック・

アンド・アート・フェスティバル」(Woodstock Music and Art Festival)で頂点を迎える。ウッドストック・フェスティバルは、ニューヨーク州サリバン郡ベセルの農場に、当時の最新技術を持ち込んで開催された野外音楽イベントである。<sup>4</sup>それは「カウンターカルチャー」の基本理念である自然主義と科学技術の融合を象徴しており、50万人以上の観客を動員したと言われている。ロック・コンサートが中心に据えられていたが、69年3月と6月に行われたジョン・レノンとオノ・ヨーコによる平和活動パフォーマンス「ベッド・イン」(Bed In)やビートルズのアンセム「愛こそすべて」に啓発された参加者が「愛と平和」という人類愛を覚醒し、平和の尊さを世界に訴えることこそが真の目的であった。すなわち、「カウンターカルチャー」は、その青臭いとも言えるほどの純真無垢な理想主義を英米の若者たちに市民権を得たロックの表現力とポピュラリティーの力を借りて、旧世代に突き付けようとしたのである。こうして「スウィング・ロンドン」から「カウンターカルチャー」へと拡張を見せた「スウィング・シックスティーズ」はここに絶頂を極めたのである。

ところが、至福の時間はそう長くは続かなかった。ウッドストック・フェスティバルから1年も経たないうちに、サンフランシスコ郊外リヴァモアのオルタモント・スピードウェイで開催された「オルタモント・スピードウェイ・フリー・フェスティバル」(Altamont Speedway Free Festival)が「カウンターカルチャー」に致命傷を与えてしまう。オルタモント・スピードウェイ・フリー・フェスティバルはローリング・ストーンズをメインとするフリー・コンサートで20万人以上の観客を動員したが、会場では観客同士の乱闘が発生するなど不穏な空気が漂っていた。そんな一触即発の緊張感の中、ローリング・ストーンズの演奏中に事件が起こる。会場内の警備員として雇用されていた表向きはオートバイ・クラブ、その実態はギャング集団であった「ヘルズ・エンジェルズ」(Hells Angels)のメンバーが観客を鎮圧するために暴力行為におよび、18歳の黒人青年を殺害してしまったのである。<sup>5</sup>この「オルタモントの悲劇」(Altamont tragedy)はローリング・ストーンズのダークなイメージを決定づけただけでなく、ヒッピー・コミュニーの自治能力の脆弱性を露呈してしまった。内部崩壊した「カウンターカルチャー」に対する失望は一気に広がり、その興奮と情熱は徐々に冷めていった。哲学者アラン・ブルーム(Allan Bloom, 1930-92)が『アメリカン・マインドの終焉』(The Closing of the American Mind, 1987)において「カウンターカルチャー」をアメリカの病理と非難したように、60年代後半に強盗、暴力、レイプなどの犯罪行為が急増したことから、その負の面は社会分裂の危機を孕んでいたのである。

このように、ウッドストックとオルタモントというアメリカの東西で開催された2つのフェスティバルは、まさに「カウンターカルチャー」の明暗を示したと言えよう。オルタモントはウッドストックが掲げた理想主義的な「愛と平和」の精神を完膚無きまでに粉碎し、若者たちを現実世界に引き戻した。また、ウッドストックのステージで輝きを放ったジミ・ヘンドリックス(Jimi Hendrix, 1942-70)、ジャニス・ジョプリン(Janis Joplin, 1943-70)といったロックスターが70年に相次いでドラッグ問題で死亡したことも暗い影を落とした。ロックは若者たちが期待を込めた社会変革の可能性を提示した一方で、カウンターカルチャーの幕引き役を知らずも自ら果たしてしまった。それは若者たちが見出した彼らなりのアメリカン・ドリームが現実逃避の幻想でしかなかったという残酷な事実を白日の下に晒す結果となった。「スウィング・ロンドン」を内包する「カウンターカルチャー」はその限界と敗北感を引きずりながら鎮静化し、時代は70年代に雪崩れ込んで行くことになる。

### (3) 「カウンターカルチャー」へのレクイエム

70年代における60年代の「カウンターカルチャー」に対する内省作業は、アメリカ独立宣言から200年目にあたる1976年にアメリカのロック・バンド、ザ・イーグルス(The Eagles, 1971-80)が発表した5枚目のアルバム『ホテル・カリフォルニア』(*Hotel California*, 1976)所収の表題曲で、翌年シングルカットもされた「ホテル・カリフォルニア」(“Hotel California”, 1977)が極めて示唆的である。英米のヒットチャートで1位を記録した「ホテル・カリフォルニア」は、「ポスト・カウンターカルチャー」(post-counterculture)の複雑な心情を吐露していると解釈できる。その歌詞を分析してみると、物語の舞台であるホテル・カリフォルニアは、60年代の「カウンターカルチャー」の終焉のメタファーとして機能していると言える。次に引用する宿泊客である主人公とホテルの給仕長のやりとりは非常に意味深長である。

So I called up the Captain:

“Please bring me my wine.”

He said, “We haven’t had that spirit here since 1969.”

(Felder, Henley and Frey 1)

この一節の“spirit”は、「お酒」と「60年代の時代精神」というダブルミーニングになっている。前述したように、1969年とは「カウンターカルチャー」が終焉を迎えた年であり、60年代のメタファーであるホテル・カリフォルニアにさえも、60年代の時代精神はもはや存在していないという意味であろう。

さらに、曲の終盤で、主人公からチェック・アウトの依頼を受けた夜警員は次のように返答する。

“We are programmed to receive,

You can check out anytime you like,

but you can never leave.”

(Felder, Henley and Frey 1)

この一節は、60年代の象徴であるホテル・カリフォルニアを物理的にチェック・アウトすることはできても、精神的に60年代から離れることは不可能であるという意味であろう。つまり、「カウンターカルチャー」の残り香がまだ微かに漂っていた70年代中期、挫折を味わったはずの若者たちがまだその可能性を完全には捨て切れずにいたことが暗示されているのである。

これらの引用箇所に見受けられるように、作詞・作曲を共作したイーグルスのメンバーのドン・フェルダー(Don Felder, 1947-)、ドン・ヘンリー(Don Henley, 1947-)、グレン・フライ(Glenn Frey, 1948-)は60年代に青春を過ごしてはいるが、彼らが「カウンターカルチャー」に直接的に参画するには若すぎたし、地元からは地理的に遠すぎた。彼らが全米各地から

西海岸に移住してきた時には「カウンターカルチャー」はすでに表舞台からは姿を消し、個人の心の中に閉じ込められている状態であった。その意味で、イーグルスが「カウンターカルチャー」の聖地であったサンフランシスコではなく、ハリウwoods的商業主義を受け入れるロサンゼルスを活動拠点に選択したことは象徴的である。事実、イーグルスはその後アメリカを代表するロック・バンドに成長し、世界的な商業的成功を収めている。

このように「ポスト・カウンターカルチャー」世代の若者は、「カウンターカルチャー」の終焉という現実に対して失望と羨望が混在したアンビバレントな感情を抱いていたのである。彼らは60年代の騒乱からは対極的な70年代の静寂の中で青春を過ごしただけに、「カウンターカルチャー」に対して冷静かつ現実的であったが、同時に憧憬を携えてもいた。それゆえに、「カウンターカルチャー」は時として、ロマンティックなノスタルジーの中で捉えられる傾向にあるのだろう。こうした精神的文脈から、「ホテル・カリフォルニア」は60年代的行動の終焉と60年代的精神の継続を同時に提示しており、「カウンターカルチャー」の残響を表現したレクイエムと言えるのではないだろうか。一方で、「ホテル・カリフォルニア」の世界的ヒットは、商業主義的風潮の中で消費社会に根ざしたポストモダン文化がしたたかに生き延びていく可能性をも示したのである。

## 2. 70年代

### (1) 「イギリス病」の発症

70年代のイギリスでは、60年代から続く経済的停滞が国民生活に大きな打撃を与えていた。第二次世界大戦後、労働者政権の主導で「ゆりかごから墓場まで」の福祉国家政策や基幹産業の国有化が進められた。当初は戦後の復興期にあつて国民生活を安定化させることが最優先課題であったのだが、その結果は政府の意図とは裏腹に、社会保障費の増大や国営企業の設備投資減に伴う資本・技術の海外流出を招き、イギリスは国際競争力を失って国際収支は悪化の一途を辿っていった。慢性的なインフレーションに加えて、極端な所得税累進課税や手厚い福祉サービスによる勤労意欲の低下、若年層の失業率の上昇、73年の第四次中東戦争を発端とする第一次オイルショックによる物価上昇もあいまって国家経済は疲弊し、「イギリス病」(British disease)や「ヨーロッパの病人」(Sick man of Europe)と揶揄されるようになっていた。

「イギリス病」の大きな要因の1つとなっていたのが、労働組合によるストライキであった。労働党政権の支持母体であった労働組合は完全雇用を勝ち取っていたこともあり、労働争議で強力な発言力を持っていた。労働組合は戦闘的で、企業経営や国民の利益を無視して、要求を勝ち取るまで長期ストライキを辞さないという対決姿勢を取り続けたために、賃金が生産性を上回って上昇し、経済成長を妨げていた。そのため、イギリスの資本は国内投資から海外投資へと切り替え、国内では製造業の設備投資が不足して輸出が減少し、輸入が増加して、貿易収支は大幅な赤字になっていたのである。

75年、ハロルド・ウィルソン率いる労働党政権は、差し迫ったポンド危機を回避しようと国際通貨基金(IMF)に緊急融資を仰ぎ、条件を満たすために支出削減を含む緊縮政策を実行に移した。76年4月にその後を受けて発足したジェームズ・キャラハン(James Callaghan, 1912-2005)率いる労働党政権はこの財政対策を引き継ぎ、先進国にとって屈辱的な融資を受

け入れざるを得なかった。こうした危機的状況にもかかわらず、労働組合は賃上げを要求し、78年末から79年初めの冬にかけてイギリス全土で大規模なストライキが決行された。あらゆる社会機能は麻痺し、日常生活に支障が出た上、非常に寒さの厳しい冬だったこともあり、その状況はウィリアム・シェイクスピアの戯曲『リチャード3世』(Richard III, 1597)の台詞を引用して、「不満の冬」(Winter of discontent)と呼ばれた。

また、70年代のイギリスは60年代に引き続き、植民地の独立によって帝国の解体・縮小が進んでいっただけでなく、直面する経済危機から脱出してヨーロッパの一員として生き残る道を選択し、73年にヨーロッパ共同体(EC)加盟が実現した。かつての帝国の威信に固執して孤立的姿勢を取るのとは、もはや時代遅れであるという認識が国民の間にも定着しつつあった。同時に、連合王国を構成するウェールズとスコットランドの各国民党が躍進し、ナショナリズムが高揚し、権限委譲の議論が本格化していった時期でもある。一方で、北アイルランドではカトリック系住民とプロテスタント系住民の対立がしばしば流血の惨事を引き起こし、事態は過激派組織アイルランド共和軍(IRA)による武力闘争へと発展し、イギリス政府は72年の「血の日曜日」(Bloody Sunday)事件に見られるような強硬姿勢を取り続けたため、泥沼化していった。また、76年には、移民と警官隊が衝突したノッティングヒル・カーニバル暴動が発生し、根強く残る人種問題が浮き彫りとなった。このようにイギリスは内部分裂し、統治不可能な混沌とした状態になりつつあり、国家的危機の局面を迎えていたのである。

## (2) 「パンク」の登場

70年代半ばのイギリスは、60年代の「スウィング・ロンドン」の繁栄がまるで嘘のように輝きを失っていた。重苦しい経済不況下でインフレと失業率は上昇し、都市は荒廃して生活水準も低下していった。また、60年代に商業的成功を収めたロックは政治的な緊張感を欠き、音楽シーンは退屈なものになっていた。そのような経済的停滞と文化的空洞によって生じた社会的閉塞状況において、突如として音楽シーンに現れたのが「パンク・ロック」(Punk Rock)、略して「パンク」(punk)である。パンクは70年代後半にニューヨークとロンドンを中心にして英米をまたぐ形で生成し発展した都市的なサブカルチャーの1つであり、ロックに1つの断絶をもたらしたとされるものである。<sup>6</sup>

イギリスにとってパンクの登場は、1つの社会文化的事件であった。1976年、パンクの代名詞となるセックス・ピストルズ(Sex Pistols, 1976-78)は、逆立てた髪型に切り裂いたシャツや安全ピンのアクセサリーなど奇抜なファッションを身にまとい、挑発的なシングル「アナキー・イン・ザ・U.K.」(“Anarchy in the U.K.”, 1976)でデビューを果たした。直後に出演したテレビ番組では放送禁止用語を連発し、苦情が殺到して抗議運動にまで発展した。続く77年には、国家的行事であるエリザベス女王在位25周年記念式典「シルバー・ジュビリー」(Silver Jubilee)に合わせてイギリス国家と同名のシングル「ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン」(“God Save the Queen”, 1977)を発売する。

God save the Queen  
The fascist regime

They made you a moron  
Potential H-bomb

God save the Queen  
She ain't no human being  
There is no future  
In England's dreaming  
(Savage 353-55)

デイヴィッド・キャナダイン(David Cannadine, 1950-)が観察しているように、イギリスは戦後も王室を頂点とする階層・階級システムを無傷で維持していた(22)。そのような社会縮図から、セックス・ピストルズが打ち出したイギリスの国家的象徴であるエリザベス女王を徹底的に罵倒するあまりにも過激な歌詞、女王の公式肖像写真に新聞の切り抜きをコラージュした前衛的なジャケットがすぐさま大問題となり、テレビやラジオで放送禁止処分となったことは想像に難くない。それだけにとどまらず、彼らは「シルバー・ジュビリー」の当日にテムズ川の船上でゲリラ・ライブを敢行し、関係者は全員逮捕された。こうした一連の事件によって、セックス・ピストルズは話題性とともな若者から熱狂的な人気を集め、結果的にクレジットからは曲名が削除されていたものの、「ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン」は全英チャート 1 位を獲得した。彼らは神聖にして不可侵な存在である女王を侮辱したことから、当局からは危険分子とみなされ、ナショナリストから襲撃を受けることも度々あった。同年には、唯一のオリジナルアルバム『勝手にしやがれ』(*Never Mind the Bollocks: Here's the Sex Pistols*, 1978)を発売し、全英チャート 1 位を獲得するものの、78 年のアメリカツアー中に突然解散し、79 年にはシドがドラッグの過剰摂取で死亡した。

このように、セックス・ピストルズの特徴は攻撃性と暴力性に尽きる。ボーカルのジョニー・ロットン(Johnny Rotten, 1956-)が金切り声で叫ぶ過激でストレートなメッセージ性の強い歌詞、ヘロイン中毒者で演奏能力も皆無だったベーシストのシド・ヴィシャス(Sid Vicious, 1957-79)の破天荒な行動は、王室や政府や大手企業を名指しで批判して反体制的姿勢を全面的に打ち出したものである。そのようなエスタブリッシュメントに対する敵意を剥き出しにしたパンクの反抗は、労働者階級の心情を代弁したものだと言える。また、その矛先は従来反体制的な表現であったはずのロックにも向けられ、荒々しく疾走するシンプルなロックンロールへの回帰と DIY 的な活動方針は、商業主義に蝕まれて骨抜きになったロックが君臨する音楽シーンの現状に対する強烈なアンチテーゼであった。サイモン・フリスが結論づけているように、パンクは紛れもなくあらゆる支配的なシステムを否定する反抗であったのである(Frith 192)。

### (3) 「パンク・ムーヴメント」という状況

では、なぜ反社会的なセックス・ピストルズがこれほどまでに成功を収めたのだろうか。確かに、仕事もなく将来への見通しもない労働者階級の若者が怒りと欲求不満の捌け口を求めていたことは容易に理解できる。そのニーズを見事なまでに体現したパンクがその受

け皿となったことも必然的である。しかし、こうした需要と供給がびたりと一致した「状況」はあまりにも不自然ではないだろうか。セックス・ピストルズは権威に唾を吐きかけ、大人を軽蔑し、若者を扇動することで世間からの注目を集めたが、それは社会に強引に介入し、1つの「状況」を作り出そうとしたと言える。その背後には、「パンク・ムーヴメント」の首謀者が存在していたのである。

75年、ニューヨークではロンドンに先行してすでにパンク・ロックが登場していた。刺激を求めて窮屈なイギリスを脱出していたマルチクリエイターのマルコム・マクラレン(Malcolm McLaren, 1946-2010)は、ニューヨークのライブハウスでパンク・シーンに遭遇する。それがニューヨーク・パンクの代表的バンドであったニューヨーク・ドールズ(New York Dolls, 1971-76)であった。パンクの音楽性とファッション性に感銘を受けたマクラレンは、ビジネスチャンスと捉え、彼らの後期マネージャーに就任する。その後、バンド解散に伴い、イギリスへ帰国したマクラレンはロンドンの有名な不良少年たちを勧誘し、新たなバンドを結成した。それがセックス・ピストルズである。シンプルなロック、頹廢的なファッションという方向性はニューヨーク・パンクの模倣であり、イギリスの社会状況を踏まえてより挑発的な表現にアレンジした若者マーケット向きのスタイルであった。つまり、マクラレンはパンクという商品をイギリスに輸入した張本人なのである。

マクラレンはファッション・デザイナーでブティックの共同経営者であったヴィヴィアン・ウエストウッド(Vivienne Westwood, 1941-)、アーティストのジェイミー・リード(Jamie Reid, 1947-)とともに、アートスクールやアンダーグラウンド経由で「シチュアシオニスト・インターナショナル」(Situationist International)に影響を受けていた。シチュアシオニスト・インターナショナルは、マルクス主義に思想的基盤を持つ思想家や芸術家などを中心に57年にフランスで結成された集団で、60年代のヨーロッパ各国で芸術的・政治的前衛を目的とした活動を行った。その主導的立場にあったフランスの思想家で映画監督でもあったギー・ドゥボール(Guy Debord, 1931-94)は、その主著『スペクタクルの社会』(*The Society of the Spectacle*, 1967)において、現代の資本主義に基づく消費社会とそれを取り巻くメディアが日常生活を支配しており、人間をモノを所有するだけの受動的な存在に貶めてしまっていること、都市空間がスペクタクルとして消費されている現状を批判している。その主張に共鳴したシチュアシオニストたちは、その抑圧状況を変革するために、政治的活動を実践した。その代表的事例は、学生や労働者が中心となり、教育制度の民主化を勝ち取った68年のパリ5月革命である。

マクラレンたちは独自の解釈でシチュアシオニスト的手法を反転させ、文化領域において応用したと言える。彼らはDIY精神やアマチュアリズムによる音楽の転覆、奇抜なファッション、スキャンダラスな言説、派手なメディア・パフォーマンスといった巧みな戦略によってセックス・ピストルズを時代の代弁者としてスペクタクルに演出したのである。つまり、セックス・ピストルズとは、彼らが仕掛けた1つの「状況」に他ならなかったのである。サイモン・フリストとハワード・ホーンがマルコム・マクラレンや当時のパンク・ムーヴメントを「ポップ・シチュアシオニズム」(Pop Situationism)と評しているのは的確であろう(133)。また、ディック・ヘブディジは戦後イギリスの若者文化を分析し、サブカルチャーをスタイルによる既成価値への抵抗と捉える「記号論的ゲリラ戦争」(semiotic guerrilla warfare)と解説しているが、それが最も当てはまるのがパンクである(105)。パンクのスタイ

ルは伝統的な文化アイコンをコラージュしながら、その意味を流用し、反転させることで、既成価値を嘲笑した。このように文化を歴史的な文脈から切り離し自由に組み合わせる手法は、ある種ポストモダンの記号操作に近いと言えるだろう。

要約すると、セックス・ピストルズという事件は、反芸術的な美学と扇動的な戦略によってある程度まで計算して仕組まれた商品だったのがある。セックス・ピストルズの反抗が魅力的な商品となり、社会現象となったのは、政治経済的停滞から生まれ労働者階級の憤懣と、若者を惹き付けるサブカルチャーの不在という環境があったからだろう。業界の仕掛人によって若者の反抗が商品化されるというプロセスは、60年代のビートルズと酷似している。その結果、商品化された「パンク・ムーブメント」は当事者たちの思惑をはるかに越えた規模と速度で暴走し、コントロール不可能な現象へと成長してしまった。セックス・ピストルズ以降、イギリスのパンクはブリティッシュ・パンク(British punk)と呼ばれ、急速に展開し、クラッシュやダムドといったパンク・バンドが活躍したが、パンクがパターン化されたイメージで商品として消費し尽くされると、70年代末に「パンク・ムーブメント」は終焉を迎えた。ジョニー・ロットンがセックス・ピストルズ脱退直後に“*I'm fed up with all this punk thing.*” (510) と吐き捨て、消費社会に取り込まれて商業化されたパンクに決別を告げたことは象徴的である。

### 3. 80年代

#### (1) 「サッチャリズム」の功罪

ストライキが頻発する混乱の中で行われた79年の総選挙において、「鉄の女」(The Iron Lady)の異名を持つマーガレット・サッチャー(Margaret Thatcher, 1925-2013)率いる保守党は「イギリス病」を治療する術を見出せない労働党に圧勝し、政権の座に返り咲いた。サッチャーは先進国において最初の女性首相となり、90年の辞任までの3期11年半、20世紀イギリスにおいて最長の政権期間を務めることになった。サッチャーが保守党党首に就任した75年以降の保守党政権が彼女のリーダーシップの下で具現化してきたイデオロギー、政治スタイル及び一連の政策は「サッチャリズム」(Thatcherism)と呼ばれている。

経済学者フリードリヒ・ハイエク(Friedrich Hayek, 1899-1992)の市場原理主義を信奉していたサッチャーは、保守的な運動「ニューライト」(New Right)と結びついた新自由主義(New Liberalism)の視点から小さな政府を掲げ、経済的停滞が深刻化する「イギリス病」の荒治療として、大幅な規制緩和、国営企業の民営化、社会保障の削減、労働組合の弱体化といった産業構造改革を断行し、経済の立て直しを図った。同時にサッチャーは米ソ冷戦構造の下、81年にアメリカの大統領に就任したロナルド・レーガン(Ronald Reagan, 1911-2004)と協調し、特別な関係を築き、国際社会におけるイギリスの復権をめざし、冷戦終結にも一役買った。また、フェミニズムの観点から見れば、下層中産階級の女性が政治家として大成すること自体が60年代以降のフェミニズムの躍進を象徴しており、女性の社会進出が促進されたことを例証しているとも言える。

しかし、サッチャリズムの極端な政策の代償は大きかった。70年に発見された北海油田により石油輸出国になっていたイギリスは、80年には貿易収支で黒字を保つようになったが、産業輸出が全体として不振であるという事実は隠しようもなく、80年代初頭の世界的

不況にも足を引っ張られ、イギリスは再び経済的停滞に陥った。インフレ抑制にも歯止めがかからず、外国資本の参入で国内企業は倒産した。雇用面においては、賃金が下がり、失業率も上がり、82年には失業者は過去最高の300万人を超えた。また、所得税と法人税の減税を進める一方で、付加価値税を増税し、国民に勤勉と儉約を促したが、付加価値税には逆進性があるため、高所得者層に有利に低所得者層には不利になる政策であった。

伝統的な社会保障制度を維持しながら、経済の拡大、競争力の強化、失業率の低下、労働者の所得の増大、財政収支の黒字化などを同時に成り立たせることは困難で、人頭税導入において国民の不満が爆発し、支持率が低下してサッチャーは辞職に追い込まれた。結果的に、サッチャリズムは大規模な失業者を生み、貧富の格差拡大、犯罪の増加、社会不安の増大を招いた。とりわけ、それまでのイギリス産業の心臓部だったイングランド北部では、造船、製鉄、炭鉱といった労働者階級の主な働き口に壊滅的な打撃を与えた。84年から85にかけての炭鉱ストライキにおいて、労働組合との対決姿勢を鮮明に打ち出して閉鎖とリストラを強行したことは象徴的である。サッチャー自身がインタビューで“there is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families.” (Thatcher, “No such thing as society” 10) と冷酷に語っているように、サッチャリズムはコミュニティを崩壊させ、人間的絆帯を分断した。事実、サッチャーの政策は都市部の富裕層を優遇し、地方の社会的弱者を切り捨てるものばかりであり、彼らは徹底的な合理化の犠牲者になった。サッチャー政権誕生以降、政治的発言を強めていったスチュアート・ホールは『刷新への険しい道』(The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left, 1988)において、サッチャリズムを「権威主義的ポピュリズム」(authoritarian populism)と呼び、そのヘゲモニー的企図である中央集権による搾取と抑圧を批判し、民主主義の後退を懸念している(7)。

その状況に不満を募らせていたのは、労働者階級や政治的左派だけではなく、西インド諸島、インド、パキスタンなどからの移民が急増し、人種のるつぼとなったロンドンでは人種問題が絡んだ抗争が繰り返し発生していた。最下層のアンダークラスに分類された移民の劣悪な労働条件や人種差別に対する憤りは、失業中の白人労働者階級の反発を買い、ロンドン、マンチェスター、バーミンガムなど各地で暴動が頻発した。その様相はイギリスがまさに多文化主義国家に他ならないことを示すようになっていたのである。

## (2) 大英帝国の残滓

サッチャリズムにおいては、保守党の伝統的な中産階級的モラリズムへの称揚と言える「新保守主義」(Neo Conservatism)によって、大英帝国の残滓が随所に垣間見えた。とりわけ、象徴的なのが82年に勃発したフォークランド紛争(Falklands War)である。82年4月、アルゼンチン軍事政権が旧大英帝国の植民地主義清算の大義を掲げ、8,000人の兵員で南大西洋のイギリス領フォークランド諸島の首都ポート・スタンリーを突如として武力占領した。この一報を受けて、スエズ派兵以来の緊急招集を行った臨時下院議会で、サッチャーは与野党の慎重論を押し切り、断固たる態度で交戦を主張し、即決した。国際法からみてアルゼンチンが不法に領土を侵攻したとはいえ、フォークランド諸島はイギリスからはるか13,000kmも離れた南太平洋の孤島で、僅か2,000人の住民が羊を飼って細々と生活しているに過ぎなかった。経済的にはとるに足らないこの孤島を奪回するために、イギリスは

ユニオン・ジャックを翻した 100 隻以上の艦船と 25,000 人以上の兵員を直ちに投入し、約 1,000 人の犠牲を出すものの、2 ヶ月でアルゼンチンを降伏させた。

サッチャーが交渉による平和的解決を求める国際世論にも耳を貸さず、圧倒的な軍事力を行使した理由は、ファシズムに対してかつての帝国イギリスの力を国際社会に誇示するとともに、国民のナショナリズムを喚起するための政治的プロパガンダが目的であったとする見解が一般的である(Noakes 103)。フォークランド紛争の勝利直後の 7 月 3 日の演説で、サッチャーはイギリス人としての精神的覚醒を国民に呼びかけた。

We have ceased to be a nation in retreat. We have instead a new-found confidence—born in the economic battles at home and tested and found true 8,000 miles away. That confidence comes from the re-discovery of ourselves, and grows with the recovery of our self-respect. And so today, we can rejoice at our success in the Falklands and take pride in the achievement of the men and women of our Task Force. But we do so, not as at some last flickering of a flame which must soon be dead. No—we rejoice that Britain has re-kindled that spirit which has fired her for generations past and which today has begun to burn as brightly as before. Britain found herself again in the South Atlantic and will not look back from the victory she has won. (Thatcher, *Downing* 35)

この帝国主義に基づく好戦論から主権回復の正当性を訴える手法は、国民のナショナリズムをノスタルジックに高揚させることに成功した。フォークランド紛争の勝利に対する国民の熱狂は、第二次世界大戦時の 40 年のバトル・オブ・ブリテンの一体感を彷彿とさせ、イギリスがまだ大英帝国時代の過去の栄光に執着していることを示しているのは明らかである。こうしてイギリスの救世主となったサッチャーは思惑通りに失いかけていた支持率を 80%まで急上昇させ、結果的に 83 年の総選挙では保守党が圧勝し、政権続投が決定したのである。なお、サッチャーの大英帝国に対する固執は、ヨーロッパの市場自由化には積極的だったものの、政治的統合や通貨統合には否定的だったことにも表れていると言える。

また、サッチャーの思想の根幹にあったのは、60 年代の社会変革を実現させたさまざまな運動を一掃し、病める国家をヴィクトリア朝的な道徳規範を持つ伝統的な社会へ回帰させることだった。サッチャーは 82 年に“*We are reaping what was sown in the sixties. The fashionable theories and permissive claptrap set the scene for a society in which the old virtues of discipline and self-restraint were denigrated.*” (qtd. in Peacock 5) と述べ、現代のあらゆる社会悪の原因は 60 年代の「寛容な社会」にあると非難した。サッチャー政権の雇用相を務めたノーマン・テビット(Norman Tebbit, 1931-)もサッチャーの議論に同調し、“*the trigger of today’s outburst of crime and violence was deeper. It lies in the era and attitudes of post-War funk which gave birth to the ‘Permissive Society’ which, in turn generated today’s violent society.*” (qtd. in Eccleshall 247) と演説している。

今日から振り返ってみれば、60 年代の若者文化が生み出した「寛容な社会」に対するこの否定的な見解は、美化された解放という認識や終わりなきパーティーと捉える感覚とは相容れないものである。60 年代が人種差別の是正や男女平等の推進へ向かって大きく前進したことを否定する者はいないだろうが、両者の見解はそうした事実を無視し、60 年代の若者に芽生えた政治意識を軽視するきらいがある。逆説的にいえば、彼らは 60 年代の重要

な遺産である社会変革の可能性を認め、危険視しているということである。こうした保守派のヴィクトリア朝時代の大英帝国の繁栄を理想とする思想は、世界情勢からみても甚だ時代遅れの感覚であったが、サッチャーの支持率の高さからそれに共感する国民がいたこともまた事実なのである。よって、フォークランド紛争が浮上させたのは、大英帝国の残滓だったと言える。

### (3) 「ヘリテイッジ映画」の隆盛

サッチャー政権下におけるイギリス国民国家の保守化・右傾化の傾向は文化領域にも如実に表れていた。それは80年代初頭以来、ノスタルジックに彩られて美化された過去のイギリスのイメージを再現して描いた「ヘリテイッジ映画」(heritage film)の隆盛である。「ヘリテイッジ映画」は、イギリスの過去の歴史的・文化的遺産をテーマとし、その多くは映像的に美しい上流階級の秩序ある社会を描いた作品である。<sup>7</sup>イギリス文学史において文学的正典に位置づけられている小説の映画化も多く、小説家 E.M.フォースター(E.M. Forster, 1879-1970)原作の映画『眺めのいい部屋』(*A Room with a View*, 1985)、『モーリス』(*Maurice*, 1987)、『ハワーズ・エンド』(*Howards End*, 1992)あるいは小説家ジェーン・オースティン(Jane Austen, 1775-1817)原作の映画『いつか晴れた日に』(*Sense and Sensibility*, 1995)、『エマ』(*Emma*, 1996)は「ヘリテイッジ映画」の代表的な作品群である。いずれの作品においても、イングランド南部の田園地方の邸宅で優雅な日々を送る上流階級の生活が郷愁的に描かれている。

このような「ヘリテイッジ映画」の隆盛は、81年に公開されたコリン・ウェランド(Colin Welland, 1934-)脚本・ヒュー・ハドソン(Hugh Hudson, 1936-)監督の映画『炎のランナー』(*Chariots of Fire*, 1981)から始まったとされている。24年のパリ・オリンピックで活躍した陸上選手の実話を愛国的に描いた『炎のランナー』は、まさしくサッチャリズムが再生しようとしたヴィクトリア朝の伝統的価値観を喚起した映画である。奇しくも82年4月のアカデミー授賞式の直後にフォークランド紛争が勃発する。『炎のランナー』の成功とフォークランド紛争の勝利は、国際社会で権威を喪失していたイギリスにとって2つの愛国的出来事だったと言える。<sup>8</sup>

『炎のランナー』は「ヘリテイッジ映画」の特徴であるナショナリズムを端的に示している(Christopher 129)。映画は主人公がかつての金メダリストのエイブラハムズ(Abrahams)を送る厳かな葬儀で始まる。参列者を前に、生き残った老人たちが輝かしい過去を回想する。浜辺を駆ける選手団の若者たちの群像が現れ、スローモーションでスクリーンを満たす。大会前のこの合宿風景から、物語はさらに遡り、19年のケンブリッジ大学入学から本編が始まる。このフラッシュバックもまた、戦死した若者たちを追悼する厳粛なスピーチによって基調を定めている。先人たちの残した精神的遺産を受け継ぎ、祖国のために自らを鍛え、義務を果たせというメッセージは首尾一貫していると言える。

物語は24年のパリ・オリンピックに挑む2人の青年を交互に描く。ユダヤ系のエイブラハムズは人種差別と戦い、スコットランドの宣教師リデル(Liddell)は神の栄光を示すために走る。ユダヤ人としての自負、宣教師としての信仰は、アマチュアリズムや国家への忠誠心を求める偽善的な大人たちとの間で、それぞれの葛藤を生む。物語の中心は競技以前のこの戦いにある。だが、イギリスの勝利で競技が終わるとき、個人の葛藤は祖国の栄光の

歴史の 1 ページとなるのである。エイブラハムズの凱旋帰国後、場面は彼の葬儀に戻り、聖歌「エルサレム」(“Jerusalem”)が斉唱される。

「エルサレム」は第一次世界大戦中にイギリス国民のナショナリズムを高揚させるための音楽として導入された経緯があるが、「怒れる若者たち」のアラン・シリトー原作で「労働者階級映画」の原点と言える「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の『長距離ランナーの孤独』においても重要な役割を果たしていた。同じ走ることに賭ける若者を描く『長距離ランナーの孤独』と『炎のランナー』を比較すれば、結末の意味は一層明確になる。

『長距離ランナーの孤独』では、「エルサレム」が冒頭から繰り返しテーマ曲の如く奏でられる。その山場は少年院で院長の寵愛を失った少年が脱走を企てるが失敗し、捕らえられて懲罰を受ける場面である。この場面が、他の少年たちが「エルサレム」を講堂で歌う場面とクロス・カッティングで示されるのである。そして、結末においてゴール直前で勝利を放棄し、走ることをやめ、大人たちに復讐を果たした主人公スミスが単調な作業に戻る場면을背景に、「エルサレム」が再び響き渡る。規律と勝利を求める体制側の偽善が告発され、“I will not cease from Mental Fight”という歌詞は、あらゆる権威や権力に屈することのない自由な精神活動を続けていくことの決意宣言であり、主人公の内面に秘めた反抗の炎を伝えるものとなる。

これに対して、『炎のランナー』では反抗に燃えたエイブラハムズも理解あるイギリス人の上流階級の娘と結婚して体制内に入り、イギリス陸上界の長老にまで出世して追悼される。神の栄光を称える讃美歌「エルサレム」は、若者たちを「炎の戦車」(“Chariot of fire”)で心の戦いに打ち勝ち、祖国に栄光をもたらした勇者として称える愛国歌となる。そして、再び浜辺を駆ける若者たちの群像が現れる。若者たちの勝利は、観客が受け継ぐべき精神的遺産となるのである。

沈滞したイギリス映画界に希望をもたらす『炎のランナー』のアカデミー賞受賞とフォーカランド紛争の勝利との時間的重なりは、ナショナリズムの高揚を助長したのは間違いないだろう。「サッチャリズム」がもたらした産業構造の激変と社会不安は、精神的支柱を求める国民に、「過去の遺産」へと目を向けさせた。過去の理想化された大英帝国のノスタルジーあるいは保守的なナショナリズムに寄り掛かりながらイギリスの優越性というテーマを前面に押し出し、商業的にも成功を収めた「ヘリティッジ映画」は、80年代の「サッチャリズム」が生んだ副産物と言えるのかもしれない。

#### 4. 90年代

##### (1) 「労働者階級映画」の隆盛

90年代のイギリス映画界においては、サッチャー政権によって抑圧された労働者階級を主題にし、同時代を批判的に回顧する映画作品が続々と発表され、商業的成功を収めた。それらの「労働者階級映画」(working class film)は、80年代の「ヘリティッジ映画」とは対照的な内容であり、「サッチャリズム」への反動であると言われている。<sup>9</sup>その動向は、かつての「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」と同じく、文学作品から始まった。ヨーロッパ連合(EU)が創設された93年、スコットランドの労働者階級出身の作家アーヴィン・ウェルシュ(Irvine Welsh, 1961-)の長編小説『トレインスポッティング』(*Trainspotting*, 1993)が

出版後まもなくベストセラーとなり、ブッカー賞にノミネートされ、舞台化で話題を呼び、映画化でも興行的成功を収めた。ダニー・ボイル(Danny Boyle, 1956-)が監督を務めた映画『トレインスポッティング』(*Trainspotting*, 1996)は、1980年代のスコットランドの首都エディンバラを舞台にドラッグと犯罪と暴力に溺れる労働者階級の若者たちの悲惨な青春をリアルに描いている。作品の端々からは社会の底辺で生活する労働者階級の若者の思考と感情を現実の状況に根差して表現した先駆者である「怒れる若者たち」の残像が垣間見える。この『トレインスポッティング』を皮切りに「労働者階級映画」が一世を風靡していく。

かつては鉄鋼業で栄えたシェフィールドを舞台に、男性ストリップ・ショーに出演する失業者たちを切なくもユーモラスに描いたピーター・カッタネオ(Peter Cattaneo, 1964-)監督の『フル・モンティ』(*The Full Monty*, 1997)は、アメリカでも商業的成功を収めた。主人公ガズ(Gaz)は鉄鋼工場の閉鎖で失業し、妻に愛想を尽かされ、一人暮らしで生活苦に陥っている。親権を保ち、幼い1人息子と会い続けるためには、養育費を工面しなければならない。同じように工場の仲間たちも、差し押さえ、離婚の危機、自殺未遂といった悲惨な状況に追い込まれている。しかし、この映画は友情による救済の可能性を信じることによってコメディとなる。養育費捻出のためにガズは、女性相手の男性ストリップ・ショーという一か八かのビジネスを計画する。一夜限りのショーのための練習と苦労は、失業者に自尊心の回復をもたらし、本番の舞台では冷淡だった妻子も駆けつけて声援を送り、大成功を収める。この結末は、失業によって引き裂かれた家族の和解、相互扶助的な労働者階級のコミュニティ再生を訴えかけるメッセージであると言える。

炭鉱閉鎖問題で動揺する90年代のヨークシャーを舞台に、ブラスバンド団員の階級的連帯意識と結束を描いたマーク・ハーマン(Mark Herman, 1954-)監督の『ブラス!』(*Brassed Off*, 1996)は、政治的主張もより明確である。ブラスバンドのリーダー兼指揮者のダニー(Danny)の息子の炭鉱夫フィル(Phil)は、リストラと炭鉱閉鎖の危機が迫る中、借金で家財道具の差し押さえに遭う。フィルの現状は、教会で子供を相手にピエロを演じて日銭を稼ぎ、借金返済にあてるといいう有様である。炭鉱閉鎖の逆境に負けずに一致団結して躍進するブラスバンドであったが、資金不足で全国大会の決勝を辞退せざるを得ない状況となり、塵肺で倒れたダニーにそのことを告げる苦しみと耐えかねたフィルは、ピエロ姿のまま子供たちの前で神の不公平を訴え、絶望的な叫びを発する。その視線の先には悲しげなイエス像が沈黙している。この場面は「サッチャリズム」に対する労働者階級の抗議が凝縮されていると言える。精神的に追い詰められ、自殺未遂を図るピエロの姿は、経営者側から過去の遺物と嘲笑される炭鉱夫の苦境の体現である。ブラスバンドはロンドンのロイヤル・アルバートホールで全国優勝を果たすが、映画はそのままハッピーエンドでは終わらない。最後にダニーが病床から駆けつけ、優勝スピーチでイギリス政府の政策、とりわけ、労働組合を弱体化させた「サッチャリズム」を激しく非難する演説を行って初めて作品のメッセージは完結するのである。

また、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」に影響を受け、60年代から活動するケン・ローチ(Ken Loach, 1936-)監督の名前を挙げないわけにはいかないだろう。ローチのキャリアの初期には、「怒れる若者たち」に分類されることもあるバリー・ハインズ(Barry Hines, 1939-)の68年発表の小説『ケス—鷹と少年』(*A Kestrel for a Knave*, 1968)を映画化した69年の映画『ケス』(*Kes*, 1969)がある。その後もローチは、『リフ・ラフ』(*Riff-Raff*, 1990)、『カルラの

歌』(Carla's Song, 1996)、『マイ・ネーム・イズ・ジョー』(My Name Is Joe, 1998)、『麦の穂をゆらす風』(The Wind That Shakes the Barle, 2006)といった作品で、一貫して労働者階級や移民など社会的弱者の日常生活をリアルに描き、ドキュメンタリー映画の伝統を受け継いでおり、高い評価を得ている。いずれもさまざまな主題や背景に取材し、映像的にも異なった手法を用いながら、矛盾や問題を抱えた今日のイギリス社会とそこにたくましく生きる市井の人々が描かれている。これらの作品群は、労働者階級のリアリズムを表現した「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の特徴と類似しており、支配体制の抑圧に対する社会的弱者の抵抗が表象されており、「怒れる若者たち」の精神は継承されていると言える。

## (2) 「ブリット・ポップ」現象

「労働者階級映画」が隆盛していた 90 年代中期、イギリスの音楽シーンでは 60 年代の「ブリティッシュ・インヴェイジョン」を彷彿とさせる「ブリット・ポップ」(Brit Pop)というポピュラー音楽現象が起こっていた。「ブリット・ポップ」とは、93 年から 96 年頃にかけて起こった 60 年代のブリティッシュ・ロックの美しいメロディーや伝統的なギターサウンドをルーツとする復古的なポピュラー・ミュージック・ムーヴメントを指す(Harris, *Britpop!* 202)。その代表的なロック・バンドはマンチェスターの労働者階級出身のオアシス(Oasis, 1994-2009)であり、そのライバルとされたロンドンの中産階級出身のブラー(Blur, 1990-2003)である。ポピュラー音楽史的には、「ブリット・ポップ」は 90 年代初頭に英米のヒットチャートを席卷したニルヴァーナ(Nirvana, 1989-94)に代表されるアメリカのオルタナティブ・ロック「グランジ」(Grunge)への反動、つまりはアメリカ文化への抵抗とブリティッシュネスへの回帰として語られることが多い(Harris, *Britpop!* 87-100)。94 年にロック界のカリスマ的存在であったニルヴァーナのフロントマン、カート・コバーン(Kurt Cobain, 1967-94)が 27 歳の若さで自殺し、グランジ・ブームが一気に影を潜めると、伝統的なブリティッシュ・サウンドを全面的に押し出した作品で頭角を現したオアシスとブラーが音楽シーンに開いた穴を埋める形となった。ともに 94 年に発売されたオアシスのファースト・アルバム『デフィニトリー・メイビー』(*Definitely Maybe*, 1994)、ブラーのサード・アルバム『パーク・ライフ』(*Park Life*, 1994)は全英チャート 1 位を獲得し、両者は「ブリット・ポップ」を代表する二大バンドとして君臨するようになり、「ブリット・ポップ」の文化的アイコンとなった。

「ブリット・ポップ」現象において、最も有名なのは人気を二分していたオアシスのシングル「ロール・ウィズ・イット」(“Roll With It”, 1995)とブラーのシングル「カントリーハウス」(“Country House”, 1995)が 95 年 8 月 14 日に同日発売され、チャート上で一騎打ちを演じた「ブリット・ポップ戦争」(The Battle of Britpop)である。双方のレーベルが広告宣伝の戦略として同日発売を決定すると、イギリスの音楽誌『ニュー・ミュージカル・エクスプレス』(*New Musical Express*, 1952-)が、両者の対決を「イギリス・ヘビー級・チャンピオンシップ／ブラー対オアシス」(“British Heavyweight Championship / Blur vs Oasis”)とボクシングに見立てて大々的に取り上げたことを発端に、この騒動はメディアにも煽られて「北部イングランド／南部イングランド」、「労働者階級／中産階級」という明快な地理的・階級的構図から、階級闘争を再燃させ、社会現象となった。両者が労働者階級と中産階級を

象徴する存在であることは、作品や支持層からも明らかであった。例えば、オアシスのシングル「ドント・ルック・バック・イン・アンガー」(“Don't Look Back in Anger”, 1996)は、そのタイトルからして労働者階級の怒りを代弁した 50 年代の「怒れる若者たち」の旗手オズボーンの戯曲『怒りを込めて振り返れ』を強く意識している。一方で、ブラーの「カントリーハウス」は田園地方のカントリーハウスでバカンスを謳歌する中産階級の価値観を称賛している。両者の価値観の相違は音楽性以外の場面でも表面化し、60 年代のビートルズとローリング・ストーンズ以来の歴史的な確執と言われた。

「ブリット・ポップ戦争」はブラーが 1 位、オアシスが 2 位という結果だったが、最終的にはオアシスが同年に発表したセカンド・アルバム『モーニング・グローリー』(*What's the Story? Morning Glory?*, 1995)がイギリスでは歴代最高の売り上げを記録し、アメリカでもイギリスのバンドとしては異例の全米チャート 4 位に入るなど全世界でトータルセールス 1,900 万枚以上を売り上げ、96 年 8 月には 2 日間で 25 万人を動員したイギリス史上最大規模のライブをロンドン郊外のネブワースで行い、名実共にイギリスのトップバンドに登り詰めたことで大勝利を収めたという見解が一般的である。<sup>10</sup>

この「ブリット・ポップ戦争」をピークに、「ブリット・ポップ」は衰退の一途を辿っていくことになる。オアシスとブラーの対決の結果がどうあれ、「ブリット・ポップ」現象は本論で何度も述べてきたような消費社会の中で「商品化された文化」の典型に他ならない。マスコミの商業的意図によって仕組まれた対決の舞台に放り込まれた両者は、「ブリット・ポップ」現象の最大の功労者でありながら、最大の犠牲者であったと言えるだろう。また、メディアの扇動があったにせよ、オアシスとブラーが労働者階級と中産階級の階級間代理戦争として機能したことは、イギリス国民が未だに階級意識に束縛されている証拠なのである。

### (3) 「クール・ブリタニア」の内幕

「労働者階級映画」の隆盛や「ブリット・ポップ」の覇者となった「労働者階級の英雄」であるオアシスが象徴しているように、90 年代は労働者階級に光が差し込みつつあった。それを示すように、文化だけでなく、政治においても変革が起こっていた。97 年 5 月の総選挙は、戦後初めて 400 を超える議席を獲得した労働党の歴史的な大勝に終わった。「ニュー・レイバー」(New Labour)を掲げた若き党首トニー・ブレア(Tony Blair, 1953-)がサッチャー辞任後に保守党政権を引き継いだジョン・メージャー(John Major, 1943-)を破り、首相に就任した。18 年ぶりに政権交代を果たした労働党は、旧来の労働党の社会民主主義を基軸としながらも、保守党の市場原理主義を部分的に導入した政治路線である「第 3 の道」(the third way) を提唱していた。<sup>11</sup>その方向性が功を奏し、97 年前後のイギリスは「イギリス病」を克服して長年の経済的低迷から抜け出し、好景気を背景にロンドンでは若者文化が活気づいていた。90 年代後半のロンドンは、帝国的虚飾に満ちたイングランド中心の 80 年代的なナショナリズムを脱却し、世界に君臨すべくグローバルな資本主義へ参入していく。この時期に、若々しくかつトレンドイギリスを象徴するキャッチフレーズとして、「クール・ブリタニア」(Cool Britannia)という表現が、ユニオン・ジャックとセットで国内外のメディアによって喧伝されるようになっていった。

「クール・ブリタニア」というフレーズは、1740年に作曲されたイギリスの愛国歌「ルール・ブリタニア」のパロディであるが、それはアメリカの週刊誌『ニューズウィーク』(Newsweek)が96年11月4日号の表紙で「ロンドン式」(“London Rules”)と題する見出しを掲げ、ロンドンを「地球上で最もクールな都市」(“the coolest city on the planet”)として特集したことに由来している(34)。これに続けて、アメリカの月刊誌『ヴァニティ・フェア』(Vanity Fair, 1983-)は66年の『タイム』誌を意識して、97年3月号の表紙に「スウィングするロンドン！再び！」(“London Swings! Again!”)と題する見出しを掲げ、60年代の「スウィングン・ロンドン」を引き合いに出し、その再来に期待を寄せながら、「クール・ブリタニア」という新生イギリスのブランド・イメージの刷新と若者文化の誕生を歓迎している。

Contemporary London deserves its own chirpy Pathé newsreel, for any mental images we have of a “swinging” London, of a city in glorious thrall to a thriving youth culture, are indelibly 60s ones: (1)

90年代半ばには、音楽界の「ブリット・ポップ」に呼応するかのようになり、さまざまな文化領域で若い才能が登場している。映画界では、前述したとおり「労働者階級映画」が人気を集め、ユアン・マクレガー(Ewan McGregor, 1971-)やロバート・カーライル(Robert Carlyle, 1961-)といった俳優が大ブレイクした。ファッション界では、オズワルド・ボーテング(Ozward Boateng, 1967-)やアレキサンダー・マックイーン(Alexander McQueen, 1969-2010)といった伝統の型にはまらないデザイナーが出現した。アート界では、95年にターナー賞を受賞したダミアン・ハースト(Damien Hirst, 1965-)に代表される「ヤング・ブリティッシュ・アーティスト」(YBAs: Young British Artists)が大胆な発想とセンセーショナルなテーマで脚光を浴びた。

確かに、あらゆる文化領域で新たな動向が見られたことは、「スウィングン・ロンドン」と一致している。彼らの成功はビートルズ、マリー・クワント、ピーター・ブレイクなど「スウィングン・ロンドン」の先駆者たちを想起させるものである。その点では、「スウィングン・ロンドン」の再来と評価することもできるかもしれない。だが、それ以上に興味深いことは、「ブリット・ポップ」をはじめとする「クール・ブリタニア」の若者文化が政治と密接に結びついていた点にある。『ヴァニティ・フェア』誌の「スウィングするロンドン！再び！」は、“That the phenomenon of Swinging London Mark II has arisen against the backdrop of Britain’s most important political contest in years has not been lost on the Conservative and Labour Parties.” (1) と、その関係性を鋭く見抜いていた。

元大衆紙記者アラスター・キャンベル(Alastair Campbell, 1957-)を中心とした労働党の選挙参謀たちは、来るべき総選挙でブレアを首相にするべく、若者票獲得のために当時最もクールな若者文化であった「ブリット・ポップ」に接触し、彼らを巧みに利用するイメージ戦略を企てる。オアシスが最優秀新人賞、ブラーが最優秀アルバム賞を受賞した94年のQアワード授賞式に出席したブレアはスピーチで、“rock’n’roll is not just an important part of our culture, it’s an important part of our way of life. It’s an important industry; it’s an important employer of people; it’s immensely important to the future of this country.” (qtd. in Harris, *Britpop!* 191) と「ブリット・ポップ」を激賞し、音楽、映画、アートといったクリエイティヴ産業

の政策的支援を宣言した。

こうして「ブリット・ポップ」の擁護者となったブレアは、流行の若者文化を巧みに選挙キャンペーンに利用し、自らの若さやリベラルな雰囲気とともに国家の若返りを視聴覚的に訴えた。その後もブレアはオアシスやブラーのメンバーと頻繁に接触し、メディア露出を増加させた。当時対立していたオアシスとブラーの両者に接近したのは、彼らの支持層である労働者階級と中産階級のどちらの若者票も回収しようと目論んでいたからであろう。結果的に、「ブリット・ポップ」の文化的アイコンは「サッチャリズム」の高圧的な政策が実施された厳しい時代に青春を過ごしたこともあって、保守党という共通の敵を持つ労働党と結びつき、皮肉にも労働党の政権奪回の一翼を担う広告塔として機能してしまったのである。

98年には、オアシスの失速とブラーの音楽性転向によって「ブリット・ポップ」現象は終焉を迎えたが、それでもブレアは「クール・ブリタニア」を掲げ続けた。イギリスの週刊誌『エコノミスト』(*The Economist*)は98年3月14日号で“Many people are already sick of the phrase ‘Cool Britannia’.”(1)と酷評し、「クール・ブリタニア」は死語になりつつあった。「ブリット・ポップ」は短命な現象であったが、偶然にも政権転換期と重なった。そのため労働党の政治的プロパガンダに利用された。一方で、保守党政権下で抑圧されていたものが一気に爆発したという見方をすることもできるだろう。だが、「ブリット・ポップ」は政治にコミットした時点で体制側に取り込まれて支配されてしまった。それは60年代のビートルズやマリー・クワントらが、ダイナミックな新生イギリスという当時のハロルド・ウィルソン率いる労働党政権の願望に取り込まれたのと同じ手法であった。「スウィングン・ロンドン」と比較された「クール・ブリタニア」であるが、その内幕は政治に利用された耳当たりはいいが、実質的意味を持たないサウンド・バイトだったのである。

また、「クール・ブリタニア」はユニオン・ジャックの氾濫にみられるように、国民がイギリスというナショナル・アイデンティティを強く意識した現象でもあった。『ヴァニティ・フェア』誌では、ユニオン・ジャックのベッドで寝そべるオアシスのボーカルスト、リアム・ギャラガー(Liam Gallagher, 1972-)と女優のパッツィ・ケンジット(Patsy Kensit, 1968-)が表紙を飾っていたように、新生イギリスの誕生を象徴したかのように見えた。その一方で、帝国の縮小・解体は容赦なく進んでいった。97年7月にはアヘン戦争から実に155年を経て、香港が中国に返還された。97年8月にはダイアナ・スペンサー(Diana Spencer, 1961-97)元王妃が不慮の事故で死去し、王室の求心力は低下した。98年にはアイルランドとの和平についての「ベルファスト合意」(Belfast Agreement)が結ばれた。99年にはヨーロッパ連合の単一通貨ユーロ導入には参加しなかった。これらの出来事からは、イギリスがいかに帝国意識に束縛され、それを払拭できずにいるかがわかるだろう。だが、97年にはナショナリズムが高揚していたスコットランドとウェールズにそれぞれ独自の議会を設置することは是非を問う住民投票が行われ、両地方とも賛成多数を占め、98年にはスコットランドで、99年にはウェールズで限定的ながら独自の立法・行政機能を有する議会が復活した。また、歴史学者ノーマン・デイヴィス(Norman Davies, 1939-)はスポーツの国際大会におけるナショナル・アイデンティティの変遷を分析し、66年のワールドカップではイングランドのサポーターはユニオン・ジャックを振っていたが、98年のワールドカップではほとんどがイングランド国旗に変わっていたと指摘する(5)。このように、連合王国の解体は加

速度的に進んでおり、ユニオン・ジャックをめぐるナショナル・アイデンティティはそれぞれの国家民族間で覚醒しつつあり、その再編は民主化のプロセスと言えるのである。

## 5. 00年代

### (1) アメリカ同時多発テロ

00年代において世界に最も衝撃を与えた出来事が、2001年9月11日に発生したアメリカ同時多発テロだったことに異論を挟む者はいないだろう。アメリカ上空を飛行中の4つの民間旅客機がテロリストによってほぼ同時にハイジャックされ、2機がニューヨークの世界貿易センタービルに、1機が首都ワシントンの国防総省ビルに突入し、もう1機がピッツバーグ郊外に墜落し、3,000人以上の死亡者を出したことは人々の記憶に深く刻まれている。複数のテロが短時間に連続して発生した史上最大の規模のテロ事件は、テレビで世界中に生中継され、情報は錯綜し、国際社会は混乱に陥った。

一報を受けたジョージ・ウォーカー・ブッシュ(George Walker Bush, 1946-)大統領は非常事態宣言を出し、緊急的に軍備強化を行い、連邦捜査局(FBI)に事件の捜査を指示した。このテロに対しては、国際的な反発も大きかった。国連は9月12日にテロの脅威に対して、あらゆる手段を用いて闘うとした国際連合安全保障理事会決議を全会一致で採択した。同日にブッシュは、イギリスのブレア首相、フランスのシラク大統領、ロシアのプーチン大統領、中華人民共和国の江沢民国家主席ら4人の常任理事国首脳と電話会談し、テロ対策での共闘に合意した。同時に、北大西洋条約機構(NATO)とロシアも、国際社会が結束してテロと戦うべきという趣旨の共同声明を発表した。

国際社会の後押しを受けたアメリカは、このテロがサウジアラビア人のオサマ・ビン・ラディン(Usāma bin Lādin, 1957-2011)をリーダーとするイスラム過激派の国際テロ組織アルカイダ(Al-Qaeda)によって計画・実行されたと断定し、01年10月にアフガニスタンを攻撃してタリバン(Taliban)政権を崩壊させた。さらに、アメリカは02年1月にイラクをイランや北朝鮮と並ぶ「悪の枢軸」(axis of evil)と名指しで批判した上で、03年3月にイラクが大量破壊兵器を隠していると確言して攻撃を開始し、サダム・フセイン(Saddam Hussein, 1937-2006)政権を崩壊させた。その際、ブッシュは世界平和を崩壊させる新たな脅威の出現を理由に、「ブッシュ・ドクトリン」(Bush Doctrine)と呼ばれる安全保障政策を発表し、先制攻撃を正当化した。アルカイダはアフガニスタンのタリバン政権と深い関係にあり、イラクとも関係しているというイメージ形成がアメリカの世論を軍事行動支持に導く結果となったが、結果的にイラクはアルカイダと無関係であったばかりか、大量破壊兵器も発見されなかった。イラク戦争の大義名分は失われ、約4,500人を超えるアメリカ兵と推定15万人にも上るイラク民間人の死という尊い犠牲だけが生まれたのである。この先制攻撃論は唯一の超大国アメリカの外交戦略にしばしば現れる単独行動主義の延長線上にあり、それに追従する形で援護射撃したイギリスとともに、逆に国際社会の秩序を乱すものであったことに疑いはないだろう。

当然、民主主義の立場からはノーム・チョムスキー(Noam Chomsky, 1928-)やエドワード・サイード、スーザン・ソントグといったアメリカを代表する知識人がブッシュ政権の軍事行動を非難し、言論の力で平和的解決をめざし、世論を変えていく活動も活発化していっ

た。今日では、このテロ事件はアメリカが国際的覇権を維持・強化するために仕組んだ自作自演だったのではないかという陰謀論も浮上しているが、真相は定かではない。ただ 1 つ言えるのが、アメリカとイスラムの対立が表象しているのは、政治、経済、宗教、文化といったあらゆる社会的要素が複雑に絡み合った国際問題なのであり、グローバル化する現代社会にとって共通の人類課題であるということだ。

## (2) ロンドン同時多発テロ

アメリカ同時多発テロ事件の恐怖が消え止まない 2005 年 7 月 7 日、ロンドン同時多発テロが発生し、再び世界を震撼させた。朝の通勤時間帯のロンドンで、別々の路線を走っていた地下鉄 3 台が同時に爆破され、その約 1 時間後にはキングズ・クロス駅にほど近いタヴィストック・スクウェアでロンドン名物の赤い 2 階建てバスが爆発、炎上した。イスラム教徒ムスリムによるこの自爆テロ事件は、52 名の死者と 770 名以上の負傷者を出す悲劇となった。イギリス国民にとってさらに衝撃的だったのは、その実行犯が外国のテロ組織といった外部からの他者ではなく、イングランド北部の都市リーズに住むパキスタン系イギリス人 2 世とジャマイカ系イギリス人 2 世を中心とする若者たちのグループだったことだろう。イギリスで生まれ育ち、英語を流暢に話す若者たちが、なぜ同じイギリス国民に対して刃を向け、自ら命を絶ったのだろうか。

イギリスにおける移民問題は根が深く、「多文化主義」(multiculturalism)をめぐる社会的論争は戦後の膨大な移民流入以降、最も揺れ動いているテーマの 1 つである。<sup>12</sup>2001 年のイギリス国勢調査によると、総人口は約 5,878 万人で、うち有色系の占める割合は約 7.9%で約 460 万人であり、有色系の内訳はインドやパキスタンやバングラデシュといった南アジア系が約 208 万人、カリブ系黒人が約 56 万人、アフリカ系黒人が約 48 万人、中国系が約 25 万人、その他となっている。歴史的にみれば、1951 年は約 3 万人、61 年は約 40 万人、71 年は約 140 万人、81 年は 210 万人、91 年は約 300 万人であり、驚異的なペースで激増していることがわかる。激増の理由は、高い出生率と海外からの移住者の増加であり、移民はもはやエスニック・マイノリティとは言い難い様相を呈している。このデータからも明らかのように、イギリスはわずか半世紀の間に国民の大多数が白人種であった同質的社会から、多民族・多文化社会へと変貌していったのであり、いまやヨーロッパの中でもフランスに並ぶ多民族国家なのである。

イギリスにおける現在の多民族的状況は、大英帝国の歴史と固く結びついている。戦後、47 年のインドとパキスタンの独立を皮切りに 50 年代から 60 年代にかけてはイギリスの統治下にあったアジア、アフリカ、カリブ地域の植民地の多くが独立を果たした。戦後の有色系移民の大半は、そういったコモンウェルス諸国からの移民であった。48 年の「イギリス国籍法」(British Nationality Act)によってイギリス国籍を得た移民の多くは、独立前後の混乱や政治的弾圧から逃れるために、あるいは仕事や安定した生活環境を求めて、かつての宗主国に移住してきたのである。受け入れ側であるイギリスは大戦後の産業発展の過程で安価な労働力を必要としていた。両者の需要と供給は一致していたが、当初からイギリス政府は保守党や労働党のいずれの政権下においても、潜在的な人種的偏見から有色移民の増加には懸念を抱いており、多民族共生の限界を見透かしていた感もある。

事実、有色移民はアイルランドやヨーロッパ大陸からの移民に比べると数の上では決して多くはなかったにもかかわらず、同化が困難で失業率が高く、犯罪率の上昇や生活保護世帯の増加につながるという典型的な人種差別的言説が存在していた。こうした懸念に拍車をかける一要因となったのが、58年にロンドンで起こったノッティング・ヒル人種暴動で、パブでの些細な口論から黒人が白人を刺したことをきっかけに、テディ・ボーイなど白人の不良少年が黒人移民を無差別に襲撃する黒人狩りが横行し、「イギリスを白く保とう」(“Keep Britain White”)という排斥運動にまで発展した。

62年には「イギリス連邦移民法」(Commonwealth Immigrants Act)を制定し、実質的には有色移民を規制する方向に進んでいったが、逆に駆け込み入国で有色移民はさらに増加し、65年に「人種関係法」(Race Relations Act)を制定して人種差別の是正を試みるも、人種間の軋轢が消えることはなかった。そうした状況を踏まえて、68年に保守党議員イーノック・パウエル(Enoch Powell, 1912-98)が有名な「血の川演説」(Rivers of Blood speech)で唱えた移民排斥論を皮切りに、保守党のエドワード・ヒース(Edward Heath, 1916-2005)政権時に改正された71年の「移民法」(Immigration Act)、サッチャー政権時に制定された血統主義に基づく81年の「イギリス国籍法」によって、非ヨーロッパ系移民はいっそう厳しく規制されるようになったのである。

その後、大きなパキスタン系コミュニティを有し、先進的な多文化主義政策を実施していたブラッドフォードで起こった84年の「ハニフォード事件」(the Honeyford Affair)と89年の「ラシュディ事件」(the Rushdie Affair)という2つの事件が多文化主義の大きな転機となる。「ハニフォード事件」とは、ブラッドフォードの公立校の校長だったレイ・ハニフォード(Ray Honeyford, 1934-2012)が多文化主義教育を痛烈に批判する論文を保守系メディアに次々と発表し、ムスリムの保護者からの圧力で早期退職に追い込まれた事件である。また、「ラシュディ事件」とは、イスラム教徒の両親を持つインド生まれのイギリス人作家サルマン・ラシュディ(Salman Rushdie, 1947-)の幻想小説『悪魔の詩』(*The Satanic Verses*, 1988)について、イランの最高指導者ルーホッラー・ホメイニー(Rūhollāh Khomeinī, 1902-89)が同作品はイスラムを冒瀆しているとしてラシュディに死刑宣告を出した事件である。「ラシュディ事件」の発端は89年1月にブラッドフォードで起きたパキスタン系移民によるデモだった。このデモの最中に、『悪魔の詩』が公開で焼き捨てられたことがメディアを通じて大々的に報道された。これらの事件後、ブラッドフォードは先進的な多文化主義都市から一転、過激なイスラムの温床と目されることとなり、イスラムのイメージも表現の自由を脅かす危険な思想と見なされた。それ以降、多文化主義論争の論点は有色から民族と宗教をめぐる問いへと急速に転回していった。

国際政治学者のサミュエル・ハンチントン(Samuel Huntington, 1927-2008)は『文明の衝突』(*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 1996)において、冷戦終結後の世界情勢の行方について、宗教の衝突に始まり、君主間の争いから国民国家の紛争へ、そして国民国家からイデオロギーの闘争への移行を経て、最後は文明の衝突に行き着く、循環的歴史観を示した。ハンチントンが予見したように、アメリカ同時多発テロやそれに引き続くアフガニスタン紛争とイラク戦争など人種や民族をめぐる対立は後を絶たない。ロンドン同時多発テロにおいても、アメリカ同時多発テロとの類似点が多い。犯行後、インターネット上でアルカイダが犯行声明を発表し、実行犯のムスリムの若者たちはアルカイダか

ら指示を受けていたことがわかった。犯行の動機については、イギリスはアフガニスタンやイラクにおいてアメリカに追従して参戦し、虐殺に加担しているという趣旨であった。また、パキスタン系移民とバングラデシュ系移民は収入、学歴、失業率などの点において、イギリス社会で最下層のエステック・コミュニティであった。ムスリムの生活水準の低さは、ムスリムに対する差別感情を助長するとともに、ムスリムの間に現状に対する不満が蓄積していく要因にもなっていたことは容易に想像できる。

したがって、ロンドン同時多発テロを招いた原因は、アメリカ同時多発テロに対してアメリカの軍事攻撃を支持したブレア政権の政治的判断の誤謬、中東系移民の増加によってヨーロッパ的価値観とイスラム的価値観の間に生じた経済的・精神的摩擦の顕在化によってイスラム過激派を刺激してしまったことであろう。イギリスの多文化主義を考える場合、その歴史的要素、つまりイギリスの帝国主義という過去を抜きにして語ることはできない。それはまずそもそも移民の流入それ自体がイギリスの植民地支配によってもたらされたものであるということであると同時に、植民地支配を正当化するために形成された人種差別的思考が未だに社会の支配的なイデオロギーとして温存されているという点に負うところが大きい。その意味で、ロンドン同時多発テロは帝国主義の因果応報と言えるだろう。

2011年にデイヴィッド・キャメロン(David Cameron, 1966-)首相は“State multiculturalism has failed.” (Kuenssberg) と公言した上で、異なる価値観を無批判に受け入れる受動的な「寛容社会」ではなく、民主主義や平等、言論の自由、信仰の自由といった自由主義的価値観を積極的に推進する真のリベラル社会を目指すべきだとの考え方を示している。1つの国家あるいは社会において、複数の人種や民族がそれぞれの多様な文化や歴史を尊重して、アイデンティティを保持しつつ、共存していく多文化主義は理想的であるが、現状ではその実現は極めて困難であると言わざるを得ない。ポストコロニアル的状况が深化、複雑化していく多民族国家イギリスの多文化主義政策の行方を今後も注視していく必要があるだろう。

### (3) ハロルド・ピンターの怒りの継続性

00年代に相次いで起こったテロに対する報復については、知識人からの批判もあった。ここでは、オズボーンの『怒りを込めて振り返れ』に端を発し、50年代後半の文壇で一世を風靡した「怒れる若者たち」の怒りがどのように継承されているのかを検証したい。「怒れる若者たち」の当事者たちの多くは、名声を獲得するとともに、また加齢とともに保守化していった傾向が強いが、それでも瑞々しい批判精神が失われることはなかった作家もいる。「怒れる若者たち」と同時期に登場し、彼らと問題意識を共有していたと思われるハロルド・ピンターはその好例である。ピンターは、「怒れる若者たち」現象が沈静化した後も、劇作家・演出家・俳優・詩人として八面六臂の活躍を続け、2005年12月にはノーベル文学賞を受賞した。

スウェーデンのストックホルムで行われた受賞式の記念講演において、癌で闘病中だったピンターは「芸術・真実・政治」(“Art, Truth & Politics”, 2005)と題するビデオ・スピーチを行った。病床からピンターはアメリカ中心の政治経済的覇権を維持するために行われたイラク戦争を公然と批判した。

The invasion of Iraq was a bandit act, an act of blatant state terrorism, demonstrating absolute contempt for the concept of international law. The invasion was an arbitrary military action inspired by a series of lies upon lies and gross manipulation of the media and therefore of the public; an act intended to consolidate American military and economic control of the Middle East masquerading – as a last resort – all other justifications having failed to justify themselves – as liberation. A formidable assertion of military force responsible for the death and mutilation of thousands and thousands of innocent people. (Pinter)

続けて、アメリカのブッシュ大統領とトニー・ブレア首相を名指しで大量殺人を主導した戦争犯罪人として厳しく糾弾し、国際刑事裁判所(ICC = International Criminal Court)に訴追するよう呼びかけた。また、ピンターはアメリカが国際刑事裁判所の条約を批准していないことに触れ、その抜け目のなさを指摘した上で、イラク戦争を支持したようにアメリカに追随するしか選択肢のないイギリスの外交姿勢を“*It also has its own bleating little lamb tagging behind it on a lead, the pathetic and supine Great Britain.*” (Pinter) と皮肉交じりに表現した。条約に批准しているイギリスについては、ブレアの訴追の可能性を提示し、ブレアの所在について“*It is Number 10, Downing Street, London.*” (Pinter) と伝えるユーモアも忘れなかった。イラク戦争の賛否については多くの知識人が保身に走り、沈黙を守る中で、ピンターは正々堂々と反戦思想を全世界に向けて発信し、「怒れる若者たち」の健在ぶりを見せつけたと言えよう。

その後、2008年12月にピンターは惜しくも死去したが、彼は『バースデイ・パーティ』(*The Birthday Party*, 1958)や『管理人』(*The Caretaker*, 1959)といった現代人の不条理性や不毛性を表現する初期の不条理演劇から、晩年の「芸術・真実・政治」のような世界情勢についての舌鋒鋭い政治的発言まで、その姿勢には常に人間の自由や尊厳に対する深い共感の念が潜んでいた。それは「芸術・真実・政治」の最後の言葉に表明されている。

I believe that despite the enormous odds which exist, unflinching, unswerving, fierce intellectual determination, as citizens, to define the *real* truth of our lives and our societies is a crucial obligation which devolves upon us all. It is in fact mandatory. (Pinter)

この決意の源は、支配体制に対する民主主義的な怒りのエネルギーに他ならない。どのような困難に直面したとしても諦めずに闘い続ける反骨精神こそがイギリス文化が育んできた「怒り」の本質ではなからうか。このように、50年代の「怒れる若者たち」が表明した社会文化的状況に対する「怒り」は、現代においても脈々と継承されているのである。

## 6. 10年代

### (1) 「ダイヤモンド・ジュビリー」と「ロンドン・オリンピック」

その一方で、「怒り」は断絶されているのではないかという見方もある。ここでは直近の

時事問題からその真偽を検証してみたい。

2012年のイギリス、とりわけロンドンには活気に溢れていた。同年4月、ロンドン市長のボリス・ジョンソン(Boris Johnson, 1964-)は、その活況からロンドンの未来を“the best big city in the world” (Johnson) と誇らしげに宣言している。彼がその自信の根拠としたのが、「ダイヤモンド・ジュビリー」(Diamond Jubilee)と「ロンドン・オリンピック」(London Olympic)という12年の2大イベントである。だが、この華やかな2つのイベントは、ある真実を覆い隠す役割を果たしているように思われる。それはイギリス社会の深い亀裂とロンドン市民の生活を脅かす深刻な問題である。

12年6月2日から5日にかけて、エリザベス女王の即位60周年を記念する祝賀式典「ダイヤモンド・ジュビリー」がバッキンガム宮殿やテムズ川などロンドンの中心地で盛大に開催された。天候はあいにくの雨だったが、多くのイギリス国民が祝賀のために集結し、むしろ雨の街として有名なロンドンの雰囲気にはよく適していた演出とも映った。当時86歳の女王の人気は未だに健在で、イギリス王室はその求心力を国内外に誇示することに成功したとも言える。また、11年4月には、女王の孫にあたり王位継承権を有するウィリアム王子(Prince William, 1982-)とキャサリン妃(Catherine “Kate” Middleton, 1982-)の「ロイヤル・ウエディング」(Royal Wedding)がロンドンのウエストミンスター寺院で挙行されたこともあり、近年のイギリス王室は祝賀ムードに包容されていた。

さらに、12年7月27日から8月12日にかけては、第30回目の夏季オリンピックが開催され、ロンドンは3度目の夏季オリンピックを開催した世界初の都市になった。会場となった東ロンドンは、80年代はハックニー地区を中心に低所得者層や移民など多種多様な住民が暮らし、犯罪と貧困がはびこる治安の悪いスラム街として有名だったが、オリンピックの再開発によって開催地にふさわしいクールな観光地へと変貌を遂げた。その様相は、人気俳優ヒュー・グラント(Hugh Grant, 1960-)主演の映画『ノッティング・ヒルの恋人』(Notting Hill, 1999)の大ヒットで人気スポットになった西ロンドンのノッティング・ヒル地区が90年代に荒廃を脱し、一挙に高級エリアの仲間入りを果たしたことを想起させる。このようにロンドンは都市再生を果たしつつあるとも見て取れる。

## (2) 格差社会への怒り

このように、イギリス中が歓喜に沸いた12年であるが、ダイヤモンド・ジュビリーの祝賀ムードやロンドン・オリンピックのお祭り騒ぎが、イギリス国民全体の結束を保証しているとは言い難い。それを示唆するように、2つのイベントでは、11年8月にロンドン北部のトッテナム地区で黒人男性が警察官に射殺されたことをきっかけにイギリス各地で頻発した「2011年イギリス暴動」(UK Riots 2011)に対する危機感から、テロやデモを警戒して厳重な警備体制が敷かれていた。この11年8月の若者たちが暴徒化した暴動や略奪や放火には、不可解な部分が多くあった。10年12月のチュニジアの「ジャスミン革命」(Jasmine Revolution)から波及し、現在も継続される「アラブの春」(Arab Spring)のように、独裁政権に対する民主化運動という明確な政治目標があったわけではないし、80年代の人種的怒りが原因でもなかった。それにもかかわらず、混乱は瞬く間にイギリス全土に拡大していったのはなぜだろうか。

ここで連想されるのが、11年9月にアメリカ・ニューヨークのウォール街で発生したアメリカの政治経済界に対する若者たちを中心とした一連の抗議運動「ウォール街を占拠せよ」(Occupy Wall Street)である。そのスローガンである「私たちは残り99%だ。」(“We are the 99%.”)は、70年代からアメリカにおいて上位1%の富裕層が所有する資産が増加し続けている状況を表している。08年9月のいわゆる「リーマン・ショック」(Lehman Shock)以降、連鎖的に世界的な金融危機が発生し、一般市民は長引く不況で生活苦が続出した。この抗議運動は、当初はその背後でうごめくアメリカ政府による金融機関救済や富裕層への優遇措置といった経済的格差を批判する主張であったが、参加者が増加するとその主張も多様化し、高額の家賃や学費に対する批判、高失業率や年金問題の改善要求、地球温暖化防止などが加わり、1つの要因に集約することが困難な現象である。

さらに、ツイッターやフェイスブックなどのインターネット上のソーシャルネットワークサービスを通じて全米に飛び火し、やがて社会的問題意識を共有した世界各国の若者に拡散されていった。その様相はまさにグローバル時代のタイムリーでトランスナショナルな情報の横断性を示しており、21世紀的なコミュニケーションの可能性を提示しているとも言えよう。こうした状況を受け、12年2月にはニューヨークのラウンドアバウト・シアターでラウンドアバウト・シアター・カンパニーが「怒れる若者たち」の代表格であるジョン・オズボーンの戯曲『怒りを込めて振り返れ』を上演し、2月13日付の『ニューヨーカー』(The New Yorker)誌の劇評で高評価を受けている(118-9)。アメリカ人若手演出家のサム・ゴールド(Sam Gold, 1978-)がウェールズ出身のイギリス人若手俳優マシュー・リース(Matthew Rhys, 1974-)を主人公のジミー・ポーター役に起用し、2月号の『プレイビル』(Playbill)で「革新的古典の焼けつくような新作」(“a scorching new production of the groundbreaking classic”)と自負したように(8)、『怒りを込めて振り返れ』の再演及び再評価は、現代社会の経済優先主義的な潮流に対する世界中の若者たちの異議を表明しているのである。

### (3) 「2011年イギリス暴動」

「2011年イギリス暴動」も、「ウォール街を占拠せよ」の動向を予兆したものではなかったのだろうか。これらの「怒り」の所在が、経済的格差に起因しているのであれば、両者は全くの無関係ということでは済まされないだろう。「2011年イギリス暴動」は8月4日から10日にかけてイギリス全土で発生した暴動である。数万人の警察官の動員による鎮圧で事態は収束したが、暴徒は15,000人以上と見積もられ、逮捕者は4,000人を超え、経済的損失は2億ポンド以上と推定されている。こうした甚大な被害状況を受けて、イギリスの有力な日刊紙『ガーディアン』(The Guardian)とロンドン大学経済政治学院(LSE = London School of Economics and Political Science)は共同で、暴動に関与した者270人にインタビューを行うことにより、暴動の原因と結果を検討し、11年11月5日に研究報告『暴動の分析』(Reading the Riots, 2011)を発表した。現時点においては暴動の全貌を正確に把握できない部分も多いが、暴徒の人種や民族の傾向については、黒人46%、白人42%、アジア系7%、その他5%であった。また、暴動の要因としては、86%の者が貧困を挙げ、次いで85%の者が警察活動を挙げているという事実であった。

暴動の発端となった警察による黒人男性の射殺とこの報告内容からは、ジョージ・オーウェルのディストピア小説『1984年』(Nineteen Eighty-Four, 1949)的な管理社会化をめざす警察組織の人種差別的な警察活動に対する怒りを発端に、生活を圧迫する経済的格差がその怒りを助長し、エスタブリッシュメントに対する抗議行動が暴動という形に表出したと言えるのではないだろうか。警察組織の人種差別的体質は、93年に起こった「スティーヴン・ロレンス殺人事件」(the Murder of Stephen Lawrence)に象徴されている。この事件は、93年4月にロンドン南東部のエルサムという小さな町で、バスを待っていた西インド系移民2世の18歳の高校生スティーヴン・ロレンス(Stephen Lawrence, 1974-93)が、人種差別的動機で複数の白人少年に襲撃されて刺殺された事件である。目撃証言から容疑者はすぐ浮上し、2週間後には5人の白人少年に逮捕された。ところが、3カ月後には証拠不十分で全員が釈放され、94年にロレンスの両親が起こした民事裁判でも2年後にやはり証拠不十分で不起訴となったのである。それでもこの事件は社会的関心の高さから終息することなく、事件から4年後の97年2月14日には『デイリー・メール』(The Daily Mail)誌が一面に“Murderers: The Mail accuses these men of killing. If we are wrong, let them sue us.”(1)と題する大胆な見出しで、容疑者5人の実名と写真を掲載した。保守系日刊紙の異例の報道とその反響を受けて、同年7月にロレンスの両親と面会したブレア政権の内務大臣のジャック・ストローは(Jack Straw, 1946-)は事件の再調査を命じ、98年3月に再審を求める裁判所の公聴会が始まった。出廷した容疑者たちが見せた横柄な態度はテレビで大きく報道され、世論の怒りを買った。そして、事件の再調査の結果、警察の初動捜査が適切に行われなかった事実が判明し、ロンドン警視庁の組織ぐるみの人種差別の実態が暴露されたのである。以降も黒人に対する不適切な対応が続いていることから、警察組織に巣食う無意識の人種偏見がこの一連の流れを経ても改善されていないのは明らかであり、黒人が警察に対する不信感を抱くのは当然であると言える。

このように、警察活動が暴動の動機になったことにはある程度納得することができる。ただ留意したいのは、「2011年イギリス暴動」に加担した者には白人労働者階級層や黒人移民だけでなく、貧困とは無縁の白人中産階級も含まれている点である。80年代は、良家の子弟子女が暴動に加わるなどありえなかった。当時の暴動は政治的かつ人種的なもので、一般社会でも人種の溝は大きかった。「2011年イギリス暴動」は階級や人種を越えた集団で行われたという無属性的な特徴から、ある意味ではイギリスの多文化主義が成熟してきた部分があるとみなすこともできるのではないだろうか。この複数性・複雑性からも見て取れるように、戦後イギリスでは階級意識が希薄化し、社会文化的境界線は曖昧になったことで、国民の社会生活は画一化されていった。両者を隔てる唯一の大きな違いは、富裕層がさらに裕福になった反面、貧困層の多くは極貧のままであり、経済的格差は拡大する一方だということである。実際、イギリスでは10月に「ウォール街を占拠せよ」から端を発する「ロンドン証券取引所を占拠せよ」(Occupy London Stock Exchange)が始まり、数千人がデモ行進を実施したという。近年のイギリスは、ロンドン・オリンピックの開催に伴う公的債務の膨張、政治家の汚職、破綻銀行の国有化救済、住宅価格の高騰、未改善のインフラ、国民保健サービスの改悪、若年貧困層対策の予算カットなどで市民生活は搾取・圧迫されていた。これらは市民生活に直結する死活問題ばかりであり、彼らは政治経済的犠牲者とも言える。

だとすれば、「2011年イギリス暴動」は無意識の政治目標があったと解釈できなくもない。人種差別と経済的格差という完全な平等社会の実現を妨げる最後の壁を打ち砕くために、移民や貧困層とそれに共感する若者たちが現状への憤懣から人種や階級を超えて自然発生的に立ち上がったと考えても不思議はない。どの時代でも社会的問題意識から発せられた生活への不安や格差への不満から高まる「怒り」の矛先はその要因を作り出す支配体制側に向けられるのであり、必然的結果とも言える。よって、近年の世界各地での若者の暴動は経済優先主義に対して民主主義化を求める反体制的な動向として捉えることができよう。

---

<sup>1</sup> 『欲望』の評価は高く、66年のアカデミー賞で監督賞・脚本賞にノミネート、67年のカンヌ国際映画祭で最高賞のパルム・ドールを受賞している。

<sup>2</sup> このイベントの様子は、68年公開のドキュメンタリー映画『モンテレー・ポップ』(*Monterey Pop*, 1968)に詳しい。

<sup>3</sup> 「ビート・ジェネレーション」の思想やライフスタイルについては、(Foster 1992)を参照。

<sup>4</sup> このイベントの様子は、70年公開のドキュメンタリー映画『ウッドストック』(*Woodstock*, 1970)に詳しい。

<sup>5</sup> このイベントの様子は、70年公開のドキュメンタリー映画『ギミー・シェルター』(*Gimme Shelter*, 1970)に詳しい。

<sup>6</sup> パンクの詳細な分析については、(Savage 1992)を参照。

<sup>7</sup> 「ヘリテージ映画」については、(Hill 1999)を参照。

<sup>8</sup> 『炎のランナー』は82年の第54回アカデミー賞で、作品賞、脚本賞、作曲賞、衣装デザイン賞を受賞している。

<sup>9</sup> 「労働者階級映画」については、(Murphy 2000)を参照。

<sup>10</sup> 「ブリット・ポップ」については、(Harris 2003)、(Harris 2004)を参照。

<sup>11</sup> ブレア政権の政策については、そのブレーンであった社会学者アンソニー・ギデنز(Anthony Giddens, 1938-)の(Giddens 1998)を参照。

<sup>12</sup> 人種差別や移民問題については、(Solomos 1989)、(Mason 2000)を参照。

## 終章

### 結論

#### 1. 各章総括

本論では戦後イギリス若者文化を射程とし、50年代後半の文学現象「怒れる若者たち」を起点に、60年代の若者文化現象「スウィング・ロンドン」を構成した文化領域を領域横断的に考察し、その余波が散見される「スウィング・シックスティーズ」以降の社会文化状況の変容を概観してきた。本論の考察視点は、50年代からの文化的連続性、戦後社会の特徴である消費社会に伴うポストモダニズムによる文化の商品化、そして文化グローバリゼーションに伴うトランスナショナルな文化横断性である。本論はそれらを踏まえた上で、「スウィング・ロンドン」の文化的特質と歴史的位置づけを規定し、同現象の社会文化的意義を見出そうとする試みであった。

序章では、イギリス文化の特徴である異種混雑性や文化変容について言及し、それが顕著な60年代の「スウィング・ロンドン」の概論的な説明を行った。先行研究を総括すれば、「スウィング・ロンドン」は文化領域における革新的動向とライフスタイルの多様化をもたらした「文化革命」と称賛する評価がある一方で、消費社会に取り込まれた短命な一過性の「メディア神話」であるという批判もある。戦後イギリスにおいては、資本主義に基づくアメリカ型市場経済の消費社会が到来し、労働者階級の若者は「豊かな社会」を謳歌する文化の消費者及び創造者となり、独自の若者文化を形成していった。その「スウィング・ロンドン」は60年代後半のアメリカの「カウンターカルチャー」と一体化して「スウィング・シックスティーズ」というグローバルな拡張を遂げた。

第1章では、若者文化を考察するにあたって、イギリス文化論の系譜を辿り、文化概念や文化研究の変遷を確認した。伝統的な階級社会イギリスにおいて、19世紀のマシュー・アーノルド以降、文化は「高級文化／低級文化」というエリート主義的二元論として語られてきた。それは産業革命の過程で増加した労働者階級の文化的無秩序を教養によって矯正しようとする保守的な中産階級の支配的イデオロギー戦略であった。やがて20世紀を迎え、アメリカが政治経済的覇権を握ると、アメリカの大衆文化がイギリスに大量流入し始めた。その文化帝国主義的側面に対して、オックスブリッジの保守的な文学研究者たちはイギリスの有機体的社会を擁護するために、それまで帝国主義を正当化するイデオロギー装置として機能してきた英文学を学問的に制度化し、文化的規範とする運動を展開した。その後、T.S.エリオットは二元的文化論を踏襲しつつ、文化概念を個人から社会へと拡張させた。その一方で、人文科学の特権化について、C.P.スノウは人文科学と自然科学という「2つの文化」の乖離に警鐘を鳴らした。戦後、消費社会の到来に伴うポストモダニズム

が出現した後、レイモンド・ウィリアムズらが二元的文化論を批判し、大衆文化を再定位していった。そうした文化研究はカルチュラル・スタディーズの起源となり、大衆文化について階級、人種、エスニシティ、ジェンダーなどの要素を視野に入れた領域横断的なアプローチが確立された。とりわけ、カルチュラル・スタディーズは若者文化研究において有効な分析手法となった。

第2章では、50年代後半のイギリス文学界に出現した「怒れる若者たち」について考察した。「怒れる若者たち」は労働者階級及び下層中産階級出身の作家群である。彼らの作品の主人公は、地方都市の労働者階級及び下層中産階級のアンチ・ヒーローに設定されており、戦後においても階級社会と帝国意識を温存するエスタブリッシュメントに対する反体制的な姿勢が貫かれていた。それはイギリス文学史において中心的位置を占めていた中産階級及び上流階級出身の作家による文学的正典の牙城を崩す1つの事件であった。とりわけ、1956年は政治的にも文化的にも重要な年となり、ハンガリー事件とスエズ危機という2つの国際紛争の発生による政治的緊張、「怒れる若者たち」の旗手であるジョン・オズボーンの戯曲『怒りを込めて振り返れ』の上演とロックンロールの隆盛による文化的衝撃は、イギリス全土を大きく揺さぶった。時代の寵児となった「怒れる若者たち」は、その同時代性からメディアによって怒りや反抗が商品化されて商業的成功を収めると次第に沈静化していったが、下層階級の社会文化的進出の体現、戦後世代の若者の社会的意識の表出という点で十分評価に値する。よって、「怒れる若者たち」は「スウィング・ロンドン」の萌芽となった若者文化のターニング・ポイントとして位置づけられ、「スウィング・シックスティーズ」の分水嶺となった社会文化的地殻変動であったと言える。

第3章では、1950年代末期から60年代初頭にかけてイギリス映画界で隆盛した映画運動「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」について考察した。戦後イギリス映画界はアメリカのハリウッド映画の市場独占、中産階級の階級保身的なプロパガンダである「戦争映画」が量産される状況にあった。その反動から「怒れる若者たち」の提示した階級的問題意識に呼応した若手映画監督たちが「怒れる若者たち」の原作を彼らと共同製作で映画化した「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」が起こったのである。「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」は、前身の「フリー・シネマ」から一貫して労働者階級の表象を詩的リアリズムで描写してきた。それは「怒れる若者たち」から「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」への文化的波及を示している。とりわけ、トニー・リチャードソンとジョン・オズボーンの蜜月関係は文学、演劇、映画という複数の文化領域を横断する文化的連動性をもたらし、商業的成功を収めた。こうして「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」は、イギリス文化界全体を活性化させる起爆剤となったのである。

第4章では、ビートルズに代表されるポピュラー音楽現象「ブリティッシュ・インヴェイジョン」について考察した。50年代の英米文化のキーワードは「怒れる若者たち」や「ビート・ジェネレーション」に象徴される若者の反抗であり、それは黒人音楽をルーツとするロックンロールと共振していた。文化グローバリゼーションに伴う英米間のトランスナ

ショナルな文化横断によってアメリカから流入したロックンロールにイギリス伝統音楽の要素を融合させたブリティッシュ・ロックは、グローカリゼーションの産物であると言える。しかし、不良少年からアイドルへの商品化によって初期ビートルズの特徴であった北部イングランド労働者階級の反抗的要素は排除される結果となった。それと引き換えにメインストリームで大衆性を獲得したビートルズは飛躍し、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のである。ビートルズの功績は、中産階級の文化的覇権を脱構築して労働者階級の社会文化的進出を促進させ、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、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、ポピュラー音楽に革新をもたらしたことである。こうして「ブリティッシュ・インヴェイジョン」は、新生イギリスの「ブリティッシュネス」というナショナル・アイデンティティの再構築を実現させたのである。

第5章では、英米の「ポップ・アート」について考察した。60年代の「ポップ・アート」はアメリカ大衆文化の影響下にあった50年代半ばのイギリスに出現した「ブリティッシュ・ポップ・アート」に端を発し、その連続的発展である「アメリカン・ポップ・アート」の開花によって定着した。アンディ・ウォーホルが主導した「ポップ・アート」は、表現主義などモダニズムに対する反動として、大量消費社会の大衆文化をテーマにダダ的な「反芸術」を掲げ、斬新なモチーフと技法で芸術に革新をもたらした。それは既成の芸術観を覆し、芸術と日常生活の距離を縮め、「高級文化／低級文化」という文化的境界線を根底から揺るがせた、いわば破壊的創造であった。「ポップ・アート」が市民権を獲得した理由は、大衆文化を肯定的に表現して美術的価値を付与し、万人がアクセス可能なデモクラティックなアートを提唱した点にあり、それは当時の民主化運動などの社会的動向を反映していた。よって、「ポップ・アート」は「ハイ・アート」を頂点とする芸術界の文化的覇権を脱構築した20世紀で最も重要な美術革命と言える。

第6章では、イギリスの「ストリート・ファッション」における女性ファッションの表象について考察した。戦後のファッション界では、高級注文服オートクチュールが衰退し、安価で大量生産が可能な既成服プレタポルテが主流となっていった。その流れから「ハイ・ファッション」への反動として、モッズやチェルシー・ガールといった「ストリート・ファッション」が登場する。とりわけ、マリー・クワントのミニスカートは「スウィングン・ロンドン」の文化的アイコンとして機能したモデルのツイッギーの影響もあって爆発的に普及した。肌の露出によって身体性をより強調したそのデザインは女性の身体意識をラディカルに変化させたが、それはアメリカで台頭したフェミニズム運動とも連動していた。イギリスでも男女平等や性をめぐる議論が活発になり、性的解放の機運が高揚し、さまざまな法改正によって社会的規制が緩和され、「寛容な社会」が実現した。この性的解放は女性の社会進出とともに性的搾取という側面も内包していたが、他方でユニセックスというジェンダー越境の可能性をも示唆していた。よって、「スウィングン・ロンドン」の女性ファッションは、「ハイ・ファッション」の脱構築によるファッションの大衆化によって女性の

社会文化的な生活水準を向上させたデモクラティックなプロセスであったと言える。

第7章では、60年代末の「スウィング・ロンドン」の結末を確認するとともに、「スウィング・シックスティーズ」以降の70年代から10年代までを時系列で辿り、各年代の特徴的な社会文化状況を考察した。「スウィング・ロンドン」は60年代後半の「カウンターカルチャー」に吸収されて一体化する形で「スウィング・シックスティーズ」へと拡張を遂げたが、「カウンターカルチャー」の終焉とともに自然消滅していった。

70年代に入っても、「カウンターカルチャー」の残響は微かに鳴り続けてはいたが、商業主義的風潮によって掻き消されていった。イギリスでは「イギリス病」が蔓延して経済停滞が深刻化していたが、その閉塞感を打破する「パンク」が登場する。「パンク」は過激な反体制的姿勢で、抑圧される労働者階級的心情を代弁して若者に人気を博したが、その反抗が商品化されて消費し尽くされると、パンク・ムーヴメントは終焉を迎えた。

80年代は「サッチャリズム」によって産業構造改革が断行され、疲弊する国家経済を立て直しが図られた。だが、その徹底的な合理化政策は労働者階級や移民など社会的弱者を切り捨てる内容であり、ストライキや暴動が頻発し、社会分裂の危機を迎えていた。また、82年のフォークランド紛争は保守的なナショナリズムを高揚させ、大英帝国の残滓を表出させた。同時代に隆盛した「ヘリテージ映画」は帝國的ノスタルジーの表象に他ならない。

90年代は「サッチャリズム」への反動から、同時代を批判的に回顧する「労働者階級映画」が隆盛し、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ」の社会派リアリズムを再現した。また、「スウィング・ロンドン」を彷彿とさせる「クール・ブリタニア」現象が起こり、若者文化が台頭した。その中心となった音楽現象「ブリット・ポップ」は文化的に消費し尽くされただけでなく、労働党の政治的プロパガンダにも利用され、短命に終わった。一方で、帝国の解体・縮小が進み、ナショナル・アイデンティティの再編が加速していった。

00年代、国際社会はグローバルな危機に直面した。01年にアメリカ同時多発テロが発生し、アメリカはアフガニスタン紛争に踏み切った。さらに英米は大義名分のないイラク戦争に向かった。その結果として、05年に発生したロンドン同時多発テロは、報復に次ぐ報復の様相を呈していた。それは人種やエスニシティといった差異だけでなく、政治、経済、宗教、文化といったあらゆる社会的要素が複雑に絡み合う多文化主義の限界を示していたと言える。「怒れる若者たち」のハロルド・ピンターは英米の軍事行為を公然と批判し、民主主義的な怒りを表明した。

10年代は、12年にダイヤモンド・ジュビリーとロンドン・オリンピックという2大イベントが開催され、ロンドンは活況していた。だが、前年には経済格差や警察活動に対する不満からイギリス全土で暴動が多発した。その暴徒は階級や人種やエスニシティを越えて形成されており、国民に衝撃を与えた。暴動はアメリカの「ウォール街を占拠せよ」や『怒りを込めて振り返れ』の再演及び再評価との共振性も認められ、経済優先主義に対して経済格差と人種差別の是正という民主化を求める反体制的な動向と言える。

「怒れる若者たち」の精神的継承については、21世紀に入ってから、エスタブリッシュメントに対する若者の民主的な怒りと抵抗がグローバルかつトランスナショナルなレベルで表出している。テロや暴動はその一端に過ぎないが、社会的平等の実現を求めて社会変革をめざす機運が世界各地で高揚していることは間違いないだろう。その根源となる民主的な怒りと抵抗は、「怒れる若者たち」から「スウィングン・ロンドン」を経由して、現在に至るまで決して断絶されることなく、脈々と継承されている。よって、戦後イギリス若者文化の精神は、現在でも連続性と継続性を有しているのである。

## 2. 「スウィングン・ロンドン」の社会文化的意義

最後に、序章において提示した本論の命題である「スウィングン・ロンドン」という文化現象についての結論を付記しておかなければならない。若者たちは資本主義が生み出した消費社会の中で踊らされていただけなのだろうか、あるいは若者たちの主体的な社会意識から発信された文化活動ではなかったのだろうかという問題である。そこで、もう一度「スウィングン・ロンドン」の当事者たちと同時代人の認識を確認してみたい。

1969年、ファッション写真家のデヴィッド・ベイリーとジャーナリストのピーター・エヴァンスは『さよならベイビー、アーメン：60年代に捧げるサラバンド』(*Goodbye Baby and Amen: A Saraband for the sixties*, 1969)を出版し、まだ1年を残しているにもかかわらず60年代を回顧して、「スウィングン・ロンドン」に捧げる碑文をしたためている。

It will be a little time yet before the writers and sociologists, and all the other chart makers, get the age pinned down beneath the seismograph needles and make patterns that are not merely pretty, but enlightening. Meanwhile, we shall recall it with pleasure and fury and some sadness too. The sawn-off swingers, perhaps one day the new martyrs, made it tolerable and amusing. It was great fun. Sure. (Bailey and Evans 237)

哀愁を帯びたこの著書はいささか自己言及的な試みではあるが、1つの時代の夢と精神を何らかの形で残した「スウィングン・ロンドン」の文化人たちの名を永遠に刻み込むことに成功している。それは単なる自己陶醉にとどまらず、ベイリーとエヴァンスは「スウィングン・ロンドン」がメディアによって盛んに喧伝されて神話化された現象だという現実を自覚しており、その神話について次のように看破している。

Now it is sometimes said that Swinging London, like Camelot, was at heart a beautiful myth; the molten fraud of the commerce, and copywriters, and journalists, carried to the far corners of the earth by sexual fantasists who floated by in clouds of lavender coaches, like shy lovers in tunnels of love, unwilling to admit disappointment. (Bailey and Evans 10)

だが、彼らは「スウィング・ロンドン」が将来的に意義のあるものになることを信じて疑っておらず、確信すら抱いていると言える。

こうした当事者たちによる好意的な記録を妄想として退けた同時代人もいる。保守派の批評家クリストファー・ブッカーは『新しもの好きたち』(*The Neophiliacs: A Study of the Revolution in English Life in the Fifties and Sixties*, 1969)において、60年代を欲望の世界に溺れたナンセンスとして全面的に否定し(Booker 308)、ブッカーと同じ伝統主義者のバーナード・レヴィン(Bernard Levin, 1928-2004)もこの議論に同調している(Levin 186-187)。このように、「スウィング・ロンドン」は快楽的消費と自由を謳歌する「寛容な社会」の象徴として保守派からは格好の批判対象とされ、商業主義への盲従と非難された。確かに、「スウィング・ロンドン」はアメリカ型市場経済の消費社会に取り込まれ、見事に商品化されて消費し尽くされてしまったが、その社会文化的意義が全くなかったと言い切れる者はいないだろう。

各章で考察してきたように、「スウィング・ロンドン」の最大の特徴は、文化領域における伝統的な価値体系の崩壊や境界線の消滅である。50年代の「怒れる若者たち」の精神的継承である怒りと反抗は、文化的連続性のある60年代の「スウィング・ロンドン」の文化領域においてエスタブリッシュメントに対する反動や抵抗として、反体制的かつ革新的動向が展開されたことに証明されている。支配的文化の覇権や優越性を脱構築するそのデモクラティックな活動は、現実の社会全体を変革するまでには至らなかったが、若者の社会文化的進出を促進した功績は十分評価に値すると言える。また、その社会的問題意識は「スウィング・ロンドン」の失速と入れ替わる形で存在感を増していった60年代後半の「カウンターカルチャー」で再燃した。

ただ、60年代においてそれ以上に大きな影響力を持ったのが消費社会であった。戦後イギリスが物質的豊かさを享受し、労働者階級が経済的・時間的余裕を獲得したことが若者文化の形成を後押しした事実は否定できない。文化の消費者となった若者を対象とした若者市場が開拓されただけでなく、文化の創造者としても若者が主体的に存在感を発揮するようになっていった。総体として、「スウィング・ロンドン」は消費社会との密接な関係性を抜きに語ることはできない。よって、「スウィング・ロンドン」が消費社会を前提として成立していた文化現象だったという限界は認めざるを得ないだろう。大衆文化と消費社会は不可分な関係にある。資本の論理に回収されるか、戦術的にそれを錯乱させることができるかどうかは、常に表裏一体である。文化はメインストリームで大衆性を獲得すると同時に、消費社会に回収され、当初の意図や政治性を喪失してしまう。その意味で、「スウィング・ロンドン」と消費社会はいわば共犯関係にあったと言っていい。

だが、文化の自律性が消滅するというわけではない。逆説的だが、「スウィング・ロンドン」の消費社会への接近と大衆性の獲得は、文化的生命力の消耗と引き換えにその可能性を一時的に増大させるものでもあった。「スウィング・ロンドン」は各文化間で領域横

断的な連動を通して、消費社会の若者市場が持つ趣向の限界を突破していくようなイメージーションやクリエイティブの革新的なあり方とその方向性を提示したのである。ハル・フォスター(Hal Foster, 1955-)は『反美学』(*The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 1983)において、ポストモダン文化を2つに区別している(Foster xii)。1つは「反動」(reaction)のポストモダンであり、資本主義の論理を反映し、再現し、強化するようなものである。もう1つは「抵抗」(resistance)のポストモダンであり、資本主義に批判的で対立的であろうとするものである。「スウィングン・ロンドン」は、その「反動」と「抵抗」という両義性を内包した特殊な文化現象だったのではないだろうか。

アーサー・マーウィックは、大衆のライフスタイルに関わる「文化革命」が起きたと評価した。ロバート・ヒューイソンは、60年代文化の革新性を評価しつつも、“But it was also a fantasy, since it was based on the illusion of unending economic expansion.” (Hewison, *Too Much* 303) とその限界を指摘している。また、同様の観点から、マーク・ドネリー(Mark Donnelly)は“the optimism and cultural vitality of the high sixties was an exceptional interlude in the country's long post-war history.” (194) と分析する。第7章で考察したように、「スウィングン・ロンドン」以降の社会文化状況からは至る所にその文化的な痕跡や引用が散見される。今日のライフスタイルも60年代と対立的なものではなく、むしろその延長戦上にあると言えよう。したがって、「スウィングン・ロンドン」は「文化革命」と呼ぶにはいささか無理があるかもしれないが、「メディア神話」と片付けることも同様に難しい。

ただ、一つ確かなことは、「スウィングン・ロンドン」が「若者の、若者による、若者のための文化」だったという事実である。ベイリーとエヴァンスが未来の若者文化へ希望のメッセージを託しているように、「スウィングン・ロンドン」は次世代の若者たちにとってリクリエイションやリノベーションが可能な文化的雛型を提示したのである。そして、「スウィングン・ロンドン」の神話の永続性からも、以降の社会文化的影響力からもその社会文化的意義は明らかであり、「スウィングン・ロンドン」のもたらした革新的創造性は戦後イギリスの生んだ文化的遺産であると結論づけたい。イギリスらしい伝統と革新的な前衛を共存させた「スウィングン・ロンドン」がそうであったように、若者文化はグローバルかつトランスナショナルな文化横断や「コンタクト・ゾーン」における文化変容を経て、独自のアイデンティティを獲得する新しい自由なスタイルを流動的に生み出し、興亡を繰り返しつつも、次世代の若い世代の精神の根幹に訴えることのできるデモクラティックなメディアとして、今後も機能し続けていくことだろう。

## 参考文献

- Abrams, Mark. *The Teenage Consumer*. London: London Press Exchange, 1959.
- Ackroyd, Peter. *London: The Biography*. London: Vintage, 2001.
- Adorno, Theodor, and Max Horkheimer. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception." *Dialectic of Enlightenment*. Trans. John Cumming. London: Verso, 1997.
- Allen, Walter. *Tradition and Dream: The English and American Novel from the Twenties to Our Time*. London: Phoenix, 1964.
- Alloway, Lawrence. "The Arts and Mass Media." *Architectural Design* Feb. 1958: 84-85.
- . "The Development of British Pop." Ed. Lucy R. Lippard. *Pop Art*. New York: Oxford UP, 1966.
- Allsop, Kenneth. *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. London: Peter Owen, 1958.
- Anderson, Lindsay. "Get Out and Push!" Ed. Tom Maschler. *Declaration*. London: MacGibbon & Kee, 1957.
- . "Stand Up! Stand Up!." *Sight and Sound* Autumn 1956: 63-69.
- Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. Cambridge: Cambridge UP, 1932.
- . "Wordsworth." *Selected Essays*. London: Oxford UP, 1964.
- Bailey, David, and Peter Evans. *Goodbye Baby and Amen: A Saraband for the Sixties*. New York: Coward-McCann, 1969.
- Barnes, Richard. *Mods!* London: Eel Pie, 1979.
- Barthes, Roland. *The Fashion System*. Trans. Matthew Ward and Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1983.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Becker, Howard S. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: Free, 1963.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999.
- Blackman, Cally. *100 Years of Fashion*. London: Laurence King, 2012.
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster, 1987.
- Booker, Christopher. *The Neophiliacs: A Study of the Revolution in English Life in the Fifties and Sixties*. London: Collins, 1969.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Braine, John. *Room at the Top*. Harmondsworth: Penguin, 1959.
- Breward, Christopher, David Gilbert, and Jenny Lister. *Swinging Sixties: Fashion in London and*

- Beyond 1955-1970*. London: Victoria & Albert Museum, 2006.
- Briggs, Asa. *A Social History of England*. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- British Film Institute. *Free Cinema*. London: BFI, 2007.
- . "The BFI 100 – A Selection of the Favourite British Films of the 20th Century." *BFI*. 1999.  
31 May 2012 <<http://www.bfi.org.uk/features/bfi100/>>.
- Brown, Geoff. "Something for Everyone: British Film Culture in the 1990s." Ed. Robert Murphy.  
*British Cinema of the 90s*. London: BFI, 2000.
- Burgess, Anthony. *The Novel Now*. London: Faber and Faber, 1971.
- Cannadine, David. *Class in Britain*. New Haven: Yale UP, 1998.
- Carpenter, Humphrey. *The Angry Young Men: A Literary Comedy of the 1950s*. London: Penguin, 2003.
- Caughie, John, and Kevin Rockett. *The Companion to British and Irish Cinema*. London: BFI, 1996.
- Christopher, David P. *British Culture: An Introduction*. London: Routledge, 2006.
- Chun, Lin. *The British New Left*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1993.
- Clarke, Peter. *Hope and Glory: Britain 1900-2000*. London: Penguin, 2004.
- Cloonan, Martin. "You Can't Do That: The Beatles, Artistic Freedom and Censorship." Ed. Ian Inglis.  
*The Beatles, Popular Music, and Society: A Thousand Voices*. London: Palgrave Macmillan, 2000.
- Cooke, Lynne. "The Independent Group: British and American Pop Art, a 'Palimpsestuous' Legacy." Ed. Kirk Varnedoe and Adam Gopnik. *Modern Art and Popular Culture: Readings in High & Low*. New York: Museum of Modern Art, 1990.
- Cooper, B. Lee. *Rock Music in American Popular Culture: Rock'n'Roll Resources*. New York: Haworth, 1995.
- Crosby, John. "London, The Most Exciting City in the World." *Daily Telegraph* 26 Apr. 1965.
- Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*. New Haven: Yale UP, 1997.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003.
- Davies, Alistair. "Literature, Politics, and Society." Ed. Alan Sinfield. *Society and Literature: 1945-1970*. London: Methuen, 1983.
- Davies, Hunter. *The Beatles: An Authorized Biography*. London: Heinemann, 1968.
- Disraeli, Benjamin. *Sybil: or The Two Nations*. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Donnelly, Mark. *Sixties Britain: Culture, Society and Politics*. New York: Pearson Longman, 2005.
- Dower, John. *Live Forever: The Rise and Fall of Brit Pop*. London: BBC, 2003.
- Dowling, William J. *Beatlesongs*. New York: Simon & Schuster, 1989.
- Duchamp, Marcel. "The Richard Mutt Case." *The Blind Man* May 1917: 5-6.
- Eaglestone, Robert. *Doing English: A Guide for Literature Students*. London: Routledge, 2000.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*. London: NLB, 1976.

- . *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Eccleshall, Robert. *English Conservatism Since the Restoration: An Introduction and Anthology*. London: Unwin Hyman, 1990.
- 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.
- Eliot, T.S. *Notes towards the Definition of Culture*. London: Faber and Faber, 1962.
- Entwistle, Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity, 2000.
- Felder, Don, Don Henley, and Glen Frey. "Hotel California." *Hotel California*. Los Angeles: Asylum, 1976.
- Feldman, Gene, and Max Gartenberg. Ed. *The Beat Generation and the Angry Young Men*. New York: Citadel, 1958.
- Finkelstein, Joanne. *After a Fashion*. Melbourne: Melbourne UP, 1996.
- Fiske, John. *Reading the Popular*. London: Routledge, 1991.
- Foster, Edward Halsey. *Understanding the Beats*. Columbia: U of South Carolina P, 1992.
- Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay, 1983.
- Fowler, David. *Youth Culture in Modern Britain, c.1920-c.1970: From Ivory Tower to Global Movement - A New History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Fox, Robin. *Encounter with Anthropology*. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- Friedlander, Paul. *Rock and Roll: A Social History*. Colorado: Westview, 1996.
- Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon, 1981.
- Frith, Simon, and Howard Horne. *Art into Pop*. London: Methuen, 1987.
- Galbraith, John Kenneth. *The Affluent Society*. Harmondsworth: Penguin, 1958.
- Gidal, Peter. *Andy Warhol*. London: Studio Vista, 1971.
- Giddens, Anthony. *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*. Cambridge: Polity, 1998.
- Gillett, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*. New York: Da Capo, 1996.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- . *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. London: Hutchinson, 1987.
- Ginsberg, Allen. "Howl." *Collected Poems 1947-1985*. London: Penguin, 1995.
- Gould, Jonathan. *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America*. New York: Three Rivers, 2007.
- Green, Jonathon. *All Dressed Up: The Sixties and the Counterculture*. London: Pimlico, 1999.
- Greenberg, Clement. "Avant-Garde and Kitsch." *Art and Culture*. Boston: Beacon, 1961.

- Halasz, Piri. "London: the Swinging City." *Time* 15 Apr. 1966.
- Hall, Stuart. "Cultural Studies: Two Paradigms." Ed. Tony Bennett. *Culture, Ideology and Social Process*. London: Open UP, 1981.
- . *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*. London: Verso, 1988.
- Hall, Stuart, and Tony Jefferson. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Harper Collins Academic, 1976.
- Hamilton, Richard. "For the Finest Art try - POP." *Collected Words 1953-1982*. London: Thames and Hudson, 1982.
- . "Letter to Peter and Alison Smithson." *Collected Words 1953-1982*. London: Thames and Hudson, 1982.
- . "The Swinging Sixties." *Collected Words 1953-1982*. London: Thames and Hudson, 1982.
- Hardt, Michael, and Antonio Neguri. *Empire*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- Harris, John. *Britpop!: Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock*. Cambridge: Da Capo, 2004.
- . *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*. London: Fourth Estate, 2003.
- Harry, Bill. *The British Invasion: How the Beatles and Other UK Bands Conquered America*. New Malden: Chrome Dreams, 2004.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- Hewison, Robert. *In Anger: Culture in the Cold War 1945-60*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1981.
- . *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960-75*. New York: Oxford UP, 1987.
- Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Theme*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- . *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. London: BFI, 1986.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*. New Brunswick: Transaction, 1998.
- Huntington, Samuel. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Hutchings, Peter. "Beyond the New Wave: Realism in Britain." Ed. Robert Murphy. *The British Cinema Book*. London: BFI, 2001
- James, Robert Rhodes. Ed. *Winston S. Churchill: His Complete Speeches, 1897- 1963, Vol.7, 1943-1949*. New York: Chelsea, 1974.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Johnson, Boris. "Changing London for the better." *Greater London Authority*. 2012. 30 Oct. 2013  
<<http://www.london.gov.uk/mayor-assembly/mayor>>.
- Karl, Frederick. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. London: Thames and Hudson, 1963.
- Krogh, Egil. *The Day Elvis Met Nixon*. Bellevue: Pejama, 1994.

- Kuenssberg, Laura. "State multiculturalism has failed, says David Cameron." *BBC News UK Politics*. 2011. 30 Oct. 2013 <<http://www.bbc.co.uk/news/uk-politics-12371994>>.
- Larkin, Philip. "Annus Mirabilis." *High Windows*. London: Faber and Faber, 1974.
- Leavis, F.R. *Mass Civilisation and Minority Culture*. Cambridge: Minority, 1930.
- Leavis, Q.D. *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto & Windus, 1932.
- Lee, Martin A., and Bruce Shlain. *Acid Dreams: The Complete Social History of LSD: The CIA, the Sixties, and Beyond*. New York: Grove, 1992.
- Lennon, John. "Working Class Hero." *John Lennon / Plastic Ono Band*. London: EMI, 1970.
- Levin, Bernard. *The Pendulum Years: Britain in the Sixties*. London: Jonathan Cape, 1970.
- Levy, Shawn. *Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool*. London: Fourth Estate, 2003.
- Lodge, David. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Text*. London: Penguin, 1992.
- MacInnes, Colin. *Absolute Beginners*. London: MacGibbon & Kee, 1959.
- Mailer, Norman. "The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster." *Advertisements for Myself*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1959.
- Martin, Kingsley. *The Crown and the Establishment*. London: Hutchinson, 1962.
- Marwick, Arthur. *Britain in the Century of Total War: War, Peace and Social Change, 1900-1967*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- . *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974*. New York: Oxford UP, 1998.
- Mason, David. *Race and Ethnicity in Modern Britain*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- McCracken, Grant. *Big Hair: A Journey into the Transformation of Self*. Ontario: Penguin, 1995.
- McGuigan, Jim. *Cultural Populism*. New York: Routledge, 1992.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: U of Toronto P, 1962.
- McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore. *The Medium is the Massage*. New York: Simon & Schuster, 1967.
- McRobbie, Angela. *Feminism and Youth Culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1991.
- Melly, George. *Revolt into Style: The Pop Arts*. London: Penguin, 1970.
- Miles, Barry. *London Calling: A Countercultural History of London since 1945*. London: Atlantic Books, 2010.
- . *The British Invasion: The Music, the Times, the Era*. New York: Sterling, 2009.
- Miller, Arthur. *Timebends: A Life*. London: Methuen, 1987.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.
- Mills, Charles Wright. *White Collar: The American Middle Classes*. New York: Oxford UP, 1951.
- Moore-Gilbert, B. J., and John Seed. *Cultural Revolution?: The Challenge of the Arts in the 1960s*.

- London: Routledge, 1992.
- Murphy, Robert. *British Cinema of the 90s*. London: BFI, 2000.
- . *Sixties British Cinema*. London: BFI, 1992.
- Noakes, Lucy. *War and the British: Gender and National Identity, 1939-91*. London: I.B.Tauris, 1998.
- O'Connor, William Van. *The New University Wits and the End of Modernism*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1963.
- Olivier, Laurence. *On Acting*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1986.
- Orwell, George. "Lion and the Unicorn." *The Penguin Essays of George Orwell*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Osborne, John. *Look Back in Anger*. London: Penguin, 1982.
- Park, James. *British Cinema: The Light that Failed*. London: B.T.Batsford, 1990.
- Peacock, D. Keith. *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*. Westport: Greenwood, 1999.
- Pinter, Harold. "Art, Truth & Politics." *The Nobel Foundation*. 2005. 30 Oct. 2013  
<[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html)>.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Priestley, J.B., and Jacquetta Hawkes. *Journey Down a Rainbow*. London: Readers Union, 1957.
- Quant, Mary. *Quant by Quant: The Autobiography of Mary Quant*. London: V&A, 2012.
- Rattigan, Neil. "The Last Gasp of the Middle Class: British War Films of the 1950s." Ed. Wheeler Winston Dixon. *Re-Viewing British Cinema 1990-1992*. New York: New York State UP, 1994.
- Read, Herbert. "The Disintegration of Form in Modern Art." *The Origins of Form in Art*. London: Thames and Hudson, 1965.
- . *The Meaning of Art*. Harmondsworth: Penguin, 1949.
- . *The Philosophy of Modern Art*. London: Faber and Faber, 1952.
- Reichardt, Jasia. "Pop Art and After." Ed. Steven Henry Madoff. *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Richards, I.A. *Science and Poetry*. New York: Norton, 1926.
- Richards, Jeffrey. *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*. Manchester: Manchester UP, 1997.
- Richardson, John Adkins. "Dada, Camp, and the Mode Called Pop." Ed. Steven Henry Madoff. *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Richardson, Tony. *The Long-Distance Runner: A Memoir*. London: Faber and Faber, 1993.
- Riesman, David. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale UP, 1950.

- Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage, 1992.
- Roszak, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor, 1969.
- Rycroft, Simon. *Swinging City: A Cultural Geography of London, 1950-1974*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Ritchie, Harry. *Success Stories: Literature and the Media in England 1950-1959*. London: Faber, 1988.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- Sandbrook, Dominic. *Never Had It So Good: A History of Britain from Suez to the Beatles*. London: Little Brown, 2005.
- . *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. London: Little Brown, 2006.
- Savage, Jon. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber and faber, 1992.
- Sillitoe, Alan. *Mountains and Caverns*. London: W.H.Allen, 1975.
- . *Saturday Night and Sunday Morning*. London: Granada, 1985.
- . *The Death of William Posters*. London: Macmillan, 1969.
- . "The Loneliness of the Long-Distance Runner." *New and Collected Stories*. New York: Carroll& Graf, 2005.
- Snow, C.P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge UP, 1959.
- Sokal, Alan, and Jean Bricmont. *Intellectual Impostures: Postmodern Philosopher's Abuse of Science*. London: Profile, 1998.
- Solomos, John. *Race and Racism in Britain*. London: Macmillan, 1989.
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp'." *Against Interpretation*. New York: Farrar, 1966.
- Southern, Eileen. *The Music of Black Americans: A History*. New York: Norton, 1971.
- Spitz, Bob. *The Beatles: The Biography*. New York: Little Brown, 2005.
- Stevenson, Randall. *The British Novel Since the Thirties: An Introduction*. London: B.T. Batsford, 1986.
- Swingewood, Alan. *The Myth of Mass Culture*. London: Macmillan, 1977.
- Taylor, John Russell. *Anger and After: A Guide to the New British Drama*. London: Penguin, 1962.
- Thatcher, Margaret. "No such thing as society." Interview with Douglas Keay, 1987. *Woman's Own* 31 Oct. 1987: 8-10.
- . *The Downing Street years*. London: Harper Collins, 1993.
- Thompson, E.P. *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- Tomlinson, John. *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. London: Pinter, 1991.
- Turner, Graeme. *British Cultural Studies: An Introduction*. Boston: Unwin Hyman, 1990.
- . *Film as Social Practice*. London: Routledge, 2006.
- Tylor, Edward. *Primitive Culture*. New York: Harper and Brothers, 1958.

- Wain, John. "Along the Tightrope." Ed. Tom Maschler. *Declaration*. London: MacGibbon & Kee, 1957.
- . *Hurry on Down*. London: Penguin, 1960.
- . *Sprightly Running: Part of an Autobiography*. London: Macmillan, 1962.
- Waldman, Anne. *The Beat Book: Poems & Fiction from the Beat Generation*. Boston: Shambhala, 1996.
- Warhol, Andy. "Andy Warhol: My True Story." Interview with Gretchen Berg, 1966. Ed. Kenneth Goldsmith. *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987*. New York: Da Capo, 2004.
- . *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- . "What is Pop Art?" Interview with G.R. Swenson, 1963. Ed. Kenneth Goldsmith. *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987*. New York: Da Capo, 2004.
- West, Jessica Pallington. *What Would Keith Richards Do?: Daily Affirmations with a Rock 'n' Roll Survivor*. New York: Bloomsbury, 2009.
- Williams, Francis. *The American Invasion*. New York: Crown, 1962.
- Williams, Raymond. *Culture and Society*. London: Hogarth, 1990.
- . *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford UP, 1976.
- . *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus, 1961.
- Willis, Paul. *Learning to Labour*. Farnborough: Saxon House, 1977.
- Wilson, Colin. *The Angry Years: The Rise and Fall of the Angry Young Men*. London: Robson, 2007.
- Wilson, Harold. *Purpose in Politics: Selected Speeches*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1964.
- Wood, Michael. *America in the Movies*. New York: Columbia UP, 1989.
- Woolf, Virginia. "The Leaning Tower." *The Moment and Other Essays*. London: Hogarth, 1952.
- Worsley Harriet. *100 Ideas that Changed Fashion*. London: Laurence King, 2011.