

## 郊外の田園詩

——「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」と 60 年代の記憶——

スティーヴン・ダニエルス\*  
(市道 寛也\*\* 訳)

Stephen DANIELS

Suburban Pastoral: *Strawberry Fields forever* and Sixties Memory

*Cultural geographies* 13(1), pp. 28-54, 2006

Copyright © 2006 Edward Arnold (Publishers) Ltd

DOI: 10.1191/1474474005eu3490a, Link to the original article: <http://dx.doi.org/10.1191/1474474005eu3490a>

**摘要:** 1960 年代は、文化的な時代として、私的な記憶と公の記憶が重なり合う社会的な記憶の形態によって生み出されている。音とイメージの両方において、ポップ・ミュージック、特にビートルズ the Beatles の音楽は、この時代にとって主要な記憶の媒体である。1965 年からの時代では、ポップ・ミュージックの進歩的な側面、特に音や歌詞の複雑さは、回顧的で田園詩的な pastoral<sup>1)</sup> 雰囲気表現しており、それ自身が他の時代や場所、子供時代や郊外での生活を記憶する形であった。1967 年 2 月にリリースされたビートルズの両 A 面シングル『ストロベリー・フィールズ・フォーエバー Strawberry Fields forever / ペニー・レイン Penny Lane』は、ソングライタージョン・レノン John Lennon とポール・マッカートニー Paul McCartney がリヴァプール Liverpool で過ごした子供時代を思い起こさせるという田園詩の郊外版という形で、これらの複雑さを表現している。このレコードの制作と受容の分析は、歌詞の生成と音楽の展開、宣伝のイメージ、大衆音楽紙と全国ニュース紙の両方でのレビュー、リヴァプールとロンドン London でのレコードのインパクトなどを含み、文化地理学における強烈で一時的な瞬間の重要性と、悲劇だけでなく喜劇や史劇上演する記憶の劇場における長期的な発展との関連性を明らかにする。

私が 60 年代を思い出すことができるということは、60 年代にいなかったということの意味する。1967 年 2 月、多感な 16 歳だった私は、ビートルズの両 A 面シングル『ストロベリー・フィールズ・フォーエバー / ペニー・レイン』がリリースされたことを鮮明に覚えており、その曲はラジオ・ロンドンという海賊放送局で繰り返し流れていた。このレコードは、前年のグループの冒険的な録音の延長線上にあり、6 位以下の前進的な再生リストの中の無名の曲というような反響であったとしても、ポップ・シングルとしては、他に類を見ないサウンドであった。見た目も変わっていた。革新的なカバージャケットとテレビ用のプロモーションフィルムの中で、ビートルズはロングコート、大きな帽子、顎髭、口髭、真剣な表情といった新しいボヘミアンなイメージで登場し、数か月間のメディアの追放から解放された。ペニー・レインやストロベリー・フィールズは、レノンやマッカートニーが子供の頃に住んでいた実在の場所だと聞いているが、このレコードの風変わった音と歌詞の風景は、リヴァプールに行ったことがなく、ビートルズがそこで育ったことを知らない人々の頭から離れなかった。

誰もが 60 年代を思い出すことができる。前段落のように、生活経験に根ざした個人的な記憶と公共メディアから得られる集合的な記憶が混ざっている一般的な記憶の文化の中で、60 年代は、一般的なポップ・ミュージック、特にビートルズの音楽が、その時代の再現とそれに関連する場所を形成していることから、追憶、再演、保存、記念などの記憶の様式が重なり合い、層になっている<sup>2)</sup>。リヴァプールにおけるビートルズの記憶に関する市況は、現在、年間 2,000 万ポンド以上の観光収入があると推定されている。リヴァプール南部にあるペニー・レインのロータリーとストロベリーフィールド the Strawberry Field 孤児院の門は、長い間、旅程に組み込まれてきた。その近くでは最近、ナショナル・トラスト the National Trust が、ジョン・レノンとポール・マッカートニーの幼少期の家を復元しており、The Beatles Story という展示施設と販売施設を設けている。そこへは、リヴァプールで最も有名な遺産であるアルバートドック Albert Dock から、特別なマイクロバスで訪れることができる<sup>3)</sup>。これらの記憶の層には、リヴァプールを中心とした筋書きの中でさえも異なる、時には競合する物語がある。例えば、統一

\* ノッティンガム大学地理学部 School of Geography, University of Nottingham

\*\* 大阪市立大学文学研究科・院生

されたグループの見方を有する作品、特に、一連のドキュメンタリー映画、CDセット、そして最終的には本にまでなった公式の『ビートルズ・アンソロジー Beatles anthology』プロジェクト(1995年～2000年)は、ある評論家がタフなロックンローラーとしてのグループの初期のイメージと結びつけ、「ビートルズが究極的に家畜化し、女性化している」と表現している<sup>3)</sup>。他の作品はより個人主義的で、特にグループの主要なソングライターに焦点を当てたものが多く、ポール・デュ・ノイヤー Paul Du Noyer の言葉を借りれば、「レノン家とマッカートニー家との王朝的な対立」が続いていることを反映しており、彼らが育った郊外の家をそれぞれ復元して提示することにまで及んでいる<sup>4)</sup>。

本稿では、これらの記憶を横断し、「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」と「ペニー・レイン」に込められた物語を、前者のレコーディングに焦点を当てて述べる。自伝的な歌としての彼らの地位を考慮し、彼らの人生の物語の風景、特に郊外環境という田園詩のイメージに焦点を当てる<sup>5)</sup>。それは、過去と現在、歴史と記憶の間にある重要な空間を調和する視点である。ここでは、1966年から67年にかけてのレコードの制作と受容に焦点を当て、同時代の報道とその後の回想録を用いたクローズアップと、後から見て初めて分かるような、様々な種類の情報と様々な経験(ある段落では、学術的な地理学と前衛的な映画制作)をまとめた幅広い視点という2つの解釈の枠組みをとっている<sup>6)</sup>。このような2つの視点は、60年代のポップカルチャーのノスタルジックな気風を、田園詩の感性のある長い伝統の中に、また、その時代の物質的な変化の中に位置付けている。ポップ・シングルという形式は、ある特定の時期に、ある特定の時期のために作られたものであり、曲作り、楽器演奏、レコーディング技術、ラジオ放送、プロモーション・マーケティングなどの様々な要素が交差して発展することによって、ヒット・シングルの文化的な範囲と可能性が広がり、強まるものである<sup>7)</sup>。私的なものと公的なもの、低俗なもの和高尚なもの、古風なものと先進的なもの、叙事詩的なものと日常的なものなど、様々な事柄が集約されているため、ボブ・ディラン Bob Dylan やキンクス the Kinks、ビートルズなどの多くのレコーディング・アーティストによるシングルが複雑な世界を表現する力は、チューダー朝のソネット Tudor sonnets やジョージ朝 Georgian 時代の風景画など、他の時代の様々なメディアの圧縮フォーマットと比較してもほぼ間違いなく遜色ないものである<sup>8)</sup>。本

稿では、人文科学の分野でよく用いられる調査方法として、「事例 the instance」と呼ばれるものの穴 the aperture を通じて」焦点を当てる。

文化の歴史、形成、影響は、特定の歴史的・一時的な場所にある一連の単一の実体(時期、出来事、文書、物質的な物)から(元々圧縮されていたように)読み取られる...また、その非常に一時的という特殊性は、当時やその瞬間、そして我々が研究する現在において、文化の領域への入口を提供してくれる<sup>9)</sup>。

### 田園詩的な風景とポップカルチャー

田園詩的な風景は、公園、庭園、牧草地、森林などを舞台に、子供時代、交際、子育て、死などのライフステージを描写する方法として、古代から西洋文化において強力な想像の源となってきた。田園詩の政治性、つまりイデオロギー的な視点から場面を描くことは、英米の風景や文化を語る上で強力な要素となっている。社会主義の放浪者や民俗学者、都市計画家、保守的なジェントリ階級 tory gentry、画家、造園家など、様々で、時には相反するイデオロギーの利害関係者が、田園詩的な風景に対する主張をし、そのイメージを形成してきた。意識的に、国民のアイデンティティーを主張することに焦点を当てるイギリスの田園詩は、非常にフレキシブルでハイブリッドなジャンルであることが証明されており、宮廷のイデオムと民衆のイデオムの両方を使い、音楽、文学、グラフィックのメディアを複合している。オーケストラ音楽から建築デザインに至るまでの様々な作品は、反体制的な価値観や体制的な価値観を表現し、モダンな様式や古風な様式を展開している。また、将来を考えるものや、過去を振り返るものがある。また、暗闇や幻滅、美しさや明るさを表現した作品や、高地や低地の様々な田園地帯だけではなく、町や都市における田園詩的な風景を表現する作品もある。田園詩は風景美学 landscape aesthetic として非常に強力であるため、仕事や苦しみの世界など、より困難な場所の視点から田園詩的な幻想や一部を暴こうとする他の感性は、従来、対照的なジャンル、偽物の田園詩 mock-pastoral、反田園詩 counter-pastoral と定義されている<sup>10)</sup>。

古典的な田園詩的な風景が、田園邸宅 villas や娯楽の庭園のような、牧草地や小さな森林に面した都市外の区域であるとすれば、郊外がイギリスの田園

詩的な風景の重要な場所であるということには驚くべきことではない。18世紀以降、意識的に美観を追求した住宅地や工業地帯が開発されたことにより、古い公園の木や田舎道が保存され、かつての牧草地が新しい庭園として区画整理された。これに対し、俗物的な偽物の田園詩のような文学の伝統は、郊外の良い生活の夢と厳しい現実を対比させている。多くの場合、都市にも田舎にも見える、古い、成熟した郊外の風景の視点から描かれている。より包括的な視点では、様々な階級の家庭や庭園が田園詩的な風景としてまとめられており、新しい交通手段や通信手段によって古い風景の歴史にアクセスすることができる。モダニストの『アーキテクチュラル・レビュー Architectural review』の編集者である J. M. リチャーズ Richards が執筆し、新ロマン主義のアーティストであるジョン・パイパー John Piper がイラストを担当した『地上の城：郊外の解剖 The castles on the ground: the anatomy of suburbia』(1946年)は、幹線道路沿いに建つ戦間期 interwar の2世帯用1戸建て住宅 semi-detached houses から成る人気がありながら批判的に嘲笑されている郊外の風景を、愛国的に評価したものである。新たな開発が行われると、古いものの断片(邸宅の敷地内の小屋の門柱、古代の森の一角、役所に改築された美術工芸の別荘)は、新しい余暇、つまり、ガーデニング、水彩画、映画鑑賞、あるいは夏の夜にアスファルトと刈り取られた草の香りを単に楽しむこと、通り過ぎていく車のライトの間の深い静けさの中で「友情や、空想の充実した人生」を振り返ることなど、様々な趣味や娯楽のための風景になる<sup>11)</sup>。

この郊外の光景は、現在、かなりの文化的な魅力を持っている。それは、現在の政治的な想像力を支配している。近代化する保守党の戦略家が、20世紀の郊外を田園詩の起源の神話として呼び起こし、カウンティ county・シャイア shire や田舎の地所といった古い貴族的なイメージを払拭したように、近代化する労働党の戦略家もまた、工業地帯や工場都市といった古い庶民的なイメージを払拭するために20世紀の郊外を呼び起こした。それゆえに、新労働党の政策立案者であるフィリップ・グールド Philip Gouldは、自身の「新労働党時代の子供時代」を1950年代のサリー州 Surrey ウォーキング Woking に位置付けている。「そこでは、人々は地味な公営住宅や小さな2世帯用1戸建て住宅に住んでいた...特権階級でも貧困層でもない...郊外の夢の国...労働党が忘れてしまった国であった」<sup>12)</sup>。郊外の光景は、20世紀の文化、とくにポピュラー・メディアの学術的研究

において重要な役割を果たしている。郊外の光景は、白人の、主に男性が制作したイギリスのポップ・ミュージックの研究において中心的な位置を占めており、そこから逃げ出すための自国の立派さを表した偽物の田園詩の世界であり、そこへ戻るために表現されたディープな幼少期の田園詩の世界である。美術学校での教育と60年代のイギリスのポップスの価値観によって形成されたこの郊外の感性は、郊外とボヘミアという2つの心象地理が一緒になったような関係のものである。これらの2つの世界は、郊外の退屈さ、大衆的な嗜好や品格が、世界主義的で芸術的な視点から風刺的に描かれているように、対立するように見えることもあれば、郊外を、ハイカルチャーとローカルチャー、つまり、際立った消費と熟練した熱狂とが混ざり合う、創造的で空想的な場所と想像することで、結びつくように見えることもある。邸宅の敷地の端にある生い茂った場所を歩き回ったり、10代の寝室という特徴のあるボヘミアで音楽を演奏する10代の若者たちは、クワイチゴを集めたり、ガーデニングをしたり、BBCの『ライトプログラム』というラジオ番組 the BBC Light Programme を聴いたりする、初期の郊外の賛美歌に出てくる祖父母たちの後継者である<sup>13)</sup>。

田園詩的な感性は、絵画、写真、デザインからハイストリートファッションや美容までの様々な芸術を含む新しい文化界において、60年代初頭からのイギリスのポップカルチャーでとても普及したと思われる。ポップアートは、科学技術、社会的機会、消費者保護運動などの分野で進歩的な価値観を表現していた一方で、昔の国を、時には郷愁を感じて振り返っていた<sup>14)</sup>。漫画からロックンロールまで、様々な形でアメリカの大都市の文化(実際のもの)と想像上のもの)と触れ合うことで、英米文化を再認識し、進歩的な視点と反動的な視点の両面から英米の風景や遺産に対する認識力を研ぎ澄ますことができた<sup>15)</sup>。

建築評論家であり、ポップの理論家の第一人者であるレイナー・バンハム Reyner Banham の作品は、ハリウッド・デトロイト・マディソンアベニュー Hollywood-Detroit-Madison Avenue のような、商業的、マスカルチャー的な軸に沿った、最も進歩的で国際的な感性を表現している<sup>16)</sup>。戦後のポップは、1930年代の「ポップベルト」で育った「小学生の少年の復讐」であり、アメリカの映画や雑誌、シェイクスピアの劇を楽しむ「ノリッジ Norwich (バンハムの出身地)のような場所の生活文化」であった。ここには、BBCやアーツカウンシル Arts Council のような国家の利害関係者や、A. L. ロイド Lloyd やリチャード・

ホガート Richard Hoggart のような道徳的なフォークリバイリストや文芸批評家が、「シリアスな」あるいは「ポピュラーな」文化の名の下で改革を望むハイブリッドで快楽主義的な世界があった。バンハムと、アーティストやデザイナーのサークルである彼のインターナショナルグループは、ポップベルトをリノベーションし、その生活文化を文化の分析の場として高めようとしていた<sup>17)</sup>。バンハムは、保守的なものや社会主義的なもの、真面目なものや気まぐれなものなど、あらゆる種類の戦後のイギリス的なもの（彼が編集に携わった『アーキテクチュラル・レビュー』の「写実的なドキュメンタリー小説 picturesque faction」を含む）に敵意を抱き、この国の文化の遺産を再評価するようになった。彼は、テールフィン付きの自動車やトランジスタラジオと同じように、18世紀の風景公園や風景画が、目立った特徴のあるポップな環境だと想像していた。1962年に、彼は『New Statesman』の読者に対し、「私は、ほとんどの芸術様式よりも風景のシーンを探究する」と語っている。「私は実際に、レプトン Repton の『Red Books』を2冊、原書で読んだことがあるし、ストウ Stoweの聖堂やパピリオン（田園詩的な神殿 the Fane of Pastoral Poetry も）を全て知っているし、チジック・パーク Chiswick Park を説得力のある案内で連れていくこともできるだろう」とも述べている。この主張は、風景公園は貴族階級の所有者が作ったものだと主張する学者たちに向けられたものだが、彼はデトロイトカー Detroit car のデザイナーや、ロックンロールのミュージシャン、モーター motel の建築家のように、風景公園のデザイナーの専門的技術と専門知識に注目していた<sup>18)</sup>。バンハムのポップな環境は、古い場所ばかりではない。以前は鉄道建築物であったものを前衛的なパフォーマンスの空間に改装した、ロンドン北部のチョーク・ファーム Chalk Farm にあるラウンドハウス the Roundhouse のように、ヴィクトリア朝時代の遺跡は、1964年に彼が述べたことによると、「ハムステッドの知識人 eggheads of Hampstead」と「カムデン Camden やケンティッシュタウン Kentish Town の貧困のマイノリティ」の間に位置する、人を見下したポップカルチャーの「地勢的な象徴 the topographical symbol」であった<sup>19)</sup>。

ピーター・ブレイク Peter Blake という画家の作品は、より哀愁的で愛国的なポップの感性を表現しており、ポップアート、特に音楽にどんどん影響を与えていった。Banham (ケント州ダートフォード Dartford, Kent) のような質素な環境で育ったブレ

イクは、美術学校での教育と初期のキャリア（ヨーロッパでのフォークアートの研究期間を含む）、そしてサーカスやミュージックホールなど、進歩的な批評家が「かなり古風な娯楽」と呼んだものへの関心により、アメリカ文化と対照的な交流を行っていた<sup>20)</sup>。1961年11月にリヴァプールで開催された名声高いジョン・ムーア John Moore の絵画コンクールで「ジュニア賞 junior prize」（26歳以下のアーティストが対象）を受賞したことで、「バッジをつけた自画像 Self-portrait with badges」（図1）<sup>21)</sup> は瞬く間に有名になった。この絵と絵の作者は、1962年2月に発行された『サンデー・タイムズ the Sunday Times』のカラーの別冊付録の創刊号と、翌月に日曜夜のBBCの芸術番組『モニター Monitor』で放送されたケン・ラッセル Ken Russell 監督の映画『Pop Goes the Easel』など、他の2つのポピュラー・メディアを中心に、大きく取り上げられた<sup>21)</sup>。青いデニムの服、バスケットボールの靴、著名人や消費財のバッジ、アーティストが手にしている『エルヴィスマガジン the Elvis magazine』など、画中のアメリカの徽章が注目を集める一方で、伝統的なイメージが登場した。『リスナー Listener』は「古風な方法で描かれている」と評し、『タイムズ the Times』は「古風で印象的だ」と評し、『サンデー・タイムズ』は「イギリス独特だ」と結論付けている<sup>22)</sup>。庭園を舞台に、木の下でポーズをとっているこの人物は、ゲインズバラ Gainsborough の「青衣の少年 Blue boy」をポップにリメイクしたもののだが、あの肖像画のような威勢の良さはない。控えめで、不安げで、内向的なこの人物は、さらに思い返せば、楽しげな場所にいる憂鬱な若者を描いたチューダー朝の肖像画に見えるし、期待して見れば、郊外の庭園でどこちなくポーズをとっている男子生徒の家族写真のようにも見える<sup>23)</sup>。ブレイクのスポーツのバッジには、I Spyや Poppy Day、ボードビルのリバイバルグループであるザ・テンペランス・セヴン the Temperance Seven のようなイギリスのものがあり、さらに、大統領候補で敗北したアドレー・スティーヴンソン Adlai Stevenson、ニューヨーク New York市長のフィオレロ・ラガーディア Fiorello La Guardia（14年前に死去）、ペプシコーラ Pepsi Cola（アメリカで2番目に有名な飲み物）などのアメリカの英雄を表すバッジは時代遅れ感があり、1961年にエルヴィスの絵も、撮影記録の発展のために取り除かれた<sup>24)</sup>。ピーター・ブレイクの広告は、彼の家や、ロンドン西部のベッドフォード・パーク Bedford Park という衰退した美的な郊外にある庭園の写真、ヴィクトリア朝時代のおもちゃのコレク

ション、エドワード朝 Edwardian 時代のパブの看板やエナメルの広告、博覧会場の模型などを含むようになった<sup>25)</sup>。「多くの人がアメリカ的なものだけに関心を持つようになった時、ブレイクは地味な家庭用品に関心を持つようになった」と『トピック・マガジン Topic magazine』で言及されている<sup>26)</sup>。

身近な家庭用品を取り入れているブレイクの作品は、新ロマン主義の古い世代のアーティストの作品と、不動産ブームに伴う都市構造の変化の両方を参考にしている<sup>27)</sup>。ヴィクトリア朝やエドワード朝時代のロンドンの広大なエリアは、新しい近代的な住宅や商業施設の開発のために取り壊されたり、ポップカルチャーの新しい生産者や消費者のために高級化されたりした。古い家や店から撤去された所有物や備品が、ストリートマーケットやアンティークショップを英国教会のもの Anglicana で溢れさせ、ボヘミア気質のあるアパートを供給することや、写真や映画スタジオの小道具あるいは芸術作品の素材を提供することにつながっている（1962年のブレイクの「おもちゃ屋 Toy shop」は、回収された店の窓やドアで作られており、彼が子供の頃に集めた古いおもちゃのコレクションで埋め尽くされている<sup>28)</sup>。古いロンドンの一部が取り除かれたことで、残った場所や光景が浮き彫りになった。ヒュー・プリンス Hugh Prince は、1964年の開発状況を示す中で、ガス灯、ミュージックホール、路面電車がなくなったことを指摘し、公園という保存された枠組みの中で、「スレートの屋根の2世帯用1戸建て住宅、郊外の鉄道駅、ヴィクトリア朝時代の教会」に注目している。それは、「早朝のグリーン・パーク Green Park の平和と孤独、夏の日差しの中でハイド・パーク Hyde Park において穏やかに牧草を食べる羊の群れ、サーペンタイン池 the Serpentine に映る白い雲、風の強い午後のハムステッド Hampstead の高い開けた丘」である<sup>29)</sup>。近代的で将来を見据えた構造物と、現存するあるいは改修された過去のものとの結びつけることは、その時代の多くの視覚芸術 visual art の典型的なモチーフであり、特に写真や映画では暗い雰囲気醸し出すことがある<sup>30)</sup>。これは、アントニオニ Antonioni 監督の『欲望 Blow-up』(1966年)で表現されている。そこでは、流行に敏感な写真家が、ロンドンの不動産開発が進んでいる地域に足を運び、地元の公園で殺人現場になるもの、つまり「Death in Arcadia (理想郷の死)」の写真を次々と撮影するという設定になっている。アンティークショップに入った彼は、何を探しているのかと聞かれる。彼は「写真だ。風景だ」と答え、古い風景画を指差すと、「売

れた、全部売れた」と、どれも手に入れることができない旨を告げられる<sup>31)</sup>。

1966年12月の記事は、移り変わるポップアートの文化を調査し、「その基礎を作る map out its ground」という初めての試みであり、『オブザーバー the Observer』の芸術文化評論家であるジョージ・メリー George Melly が、「誰もが美しく、誰も年を取らない「今」の国」は、実際に使われていたあるいはレプリカとして作られた骨董品や記念品を販売するブティックに代表されるような、折衷的な郷愁でますます満たされるようになっていくと指摘している。その骨董品や記念品とは、ヴィクトリア朝時代の軍服、30年代のスーツ、おばあさんのメガネ、室内用便器、ユニオンジャックの旗であり、「ディーブだがクールな愛国主義 a cool if deep chauvinism」である。メリーは30年代の概念である「キャンプcamp」を用いてこれを表現した。「ポップの観点で使われるキャンプは、「時代遅れ、あるいは滑稽なもの」を意味していたが、何となく使うものだった...キャンプという言葉によって、ポップは参照範囲やイメージを広げることができた<sup>32)</sup>。ロンドンを拠点とするポップグループは、既にアメリカの黒人音楽（この無名のカントリー・ブルース78やR&Bのトラック）に対して、ほとんどアーカイブ的な鑑定眼を発揮していたが、ミック・ジャガー Mick Jagger は「あの中流階級の知識、つまり歴史に対する認識力や全てを知りたいという欲求」を思い出した<sup>33)</sup>。キャンプは、ヒット・シングルレパートリーを増やすと同時に、例えば1966年には「キンクスの「ウェル・リスペクテッド・マン Well Respected Man」のミュージックホールでのドタバタ劇、ローリング・ストーンズ the Rolling Stones の「レディ・ジェーン Lady Jane」の優雅な茶番劇」などの参考となるものを自国に取り入れた<sup>34)</sup>。キャンプはまた、ポップカルチャーのジェントリフィケーションが進んでいることを示していた。『プライベート・アイ Private Eye』のジャーナリストであるクリストファー・ブッカー Christopher Booker が当時指摘していたように、音楽家、写真家、画家、デザイナーなど、どの階級にも属さない新しい階級の人々が、古い、明らかに上流階級である貴族の価値観やイメージによって作り直されていた<sup>35)</sup>。

## 隠れ家的な場所

1961年にプロのグループとしてスタートしたビートルズは、ロンドンの他のグループよりも音楽の幅

が広く、ショー・チューン show tunes やカントリー・アンド・ウエスタンの歌 country and western songs などを含んでおり、純粋ではなかった。また、彼らはリヴァプールの他のビート・ミュージックのグループ beat groups よりも意識的に文化的なものを参考にしていた。リヴァプールやハンブルグ Hamburg の芸術学校のボヘミアのような雰囲気の中で創り出された憂鬱なスタイルのものや、衰退した港湾地域や公営の公園など、絵のように美しいヴィクトリア朝時代の環境で撮影された広告写真などが特徴的だった。リヴァプールからロンドンに移った彼らは、首都のポップの殿堂の中で重要な人物として取り上げられ、ビートルズの作品における個人的な記憶と文学的な歴史の感覚がはっきりと認識されるようになった<sup>36)</sup>。レノンのベストセラー『In my own write』は、彼の学生時代のシュルレアリスム surrealism、つまり10代の頃に『グーン・ショー Goon Show』という番組やエドワード・リア Edward Lear 風のナンセンス詩 Nonsense verse の模倣作品で埋めたノートに基づいて作られており、フォイルの文学ランチ a Foyle's Literary Luncheon にジョージ・バーナード・ショー George Bernard Shaw と並んで出演したことでも知られる<sup>37)</sup>。この本をもとに、あるジャーナリストがレノンに「子供時代のことを歌にしてみてもどうか」と尋ねた。レノンはそれに応え、「イン・マイ・ライフ In my life」という「私が覚えている場所」をテーマにした思い出の歌を作った。曲作りの変化は、ビートルズがライブ・パフォーマーからレコーディング・ミュージシャンへと移行していく過程の一部であり、EMI<sup>10)</sup> との好都合な新しい契約により、アビー・ロード Abbey Road のスタジオでの作業時間が増えていった<sup>38)</sup>。クック Cook やマーサー Mercer が指摘しているように、ダンスではなく聴かせること、つまりの曲をライブでの演奏よりもレコーディングに重点を置いたことで、人や場所の固有名詞が登場するなど、言葉の長さや範囲がより叙情的で複雑になり、場面の描写を扱うことも増えていった。例えば、「エリナー・リグビー Eleanor Rigby」、「マッケンジー神父 Father Mackenzie」、「ドクター・ロバート Dr Robert」、「ミスター・ウィルソン Mr Wilson」、「ベニー・レイン」、「ビショップスゲート Bishops-gate」、「ブラックバーン Blackburn」、「アルバート・ホール the Albert Hall」が挙げられる<sup>39)</sup>。また、レノンとマッカートニーは、本やラジオ放送だけでなく、リヴァプールの方言として、生まれ育った超現実的な言葉遣いを活用することができた。デュ・ノイヤーは、「港湾地域の滑稽な人々という労働者階級のリ

ヴァプール市民の伝統」というよりも、「郊外の滑稽な無神論者、デールストリート Dale Street の綿を売る人や低い階層の保守党 Tory の株式仲買人」の伝統であると指摘している<sup>40)</sup>。リヴァプール育ちであるジョージ・メリーは、次のように指摘している。

ジェイムズ・ジョイス James Joyce が逃げ出したダブリンを復元したように、ビートルズは彼ら自身の不明な子供時代のリヴァプールを復元した。私は「エリナー・リグビー」の想像的な真実を保証できる。通過する路面電車の影響で、砂石が煤煙で黒くなった大きなカトリック教会、レースのカーテンと神聖な石の階段を有する赤レンガのテラスハウス...そのシングルの裏面に収録された「イエロー・サブマリン Yellow Submarine」では、彼らは並外れたことをやってのけた。それは、子供が街中で歌うような歌のように無意識のものであるが、彼ら自身の経験や子供時代を忠実に表した即席の童謡である...「イエロー・サブマリン」に乗り込むのは、アメリカン・コミック American comic のヒーローではなく、デスペレート・ダン Desperate Dan や主スヌーティー Lord Snooty と彼の仲間である。「夢の海 Sea of Dreams」への出発はリヴァプールの棧橋からである<sup>41)</sup>。

ジョージ・マーティン George Martin によって新しい文化の領域が展開した。彼は、ザ・グーンズ the Goons やザ・テンペランス・セヴンなど様々なアーティストをレコーディングしてきた経験を生かし、彼自身が「サウンド・ピクチャー sound pictures」と呼んだものを制作した人物である<sup>42)</sup>。彼は、「イン・マイ・ライフ」のハーブシコードのようなエレクトリックピアノのソロ、「恋を抱きしめよう We can work it out」のハルモニウムの伴奏、「イエロー・サブマリン」のプラスバンドなど、過去の音楽的なイデオロムを示唆する楽器編成を導入した。レノンとマッカートニーのメロディー・ラインの多くは、恐らく無意識のうちに、曲の終わりにある賛美歌風のカデンツのような古風な側面が既にあったが、「エリナー・リグビー」のフォークソング風の音階（「スカボロー・フェア Scarborough Fair」の音階を連想させる）と、厳かな弦楽四重奏のアレンジとの組み合わせは、それまでの20世紀の古典的なスタイルのイギリスの田園詩的な音楽に沿い、ヒットすることになる驚くべき新しいサウンドを生み出した<sup>43)</sup>。

1966年6月にリリースされたビートルズの『ペーパーバック・ライター Paperback writer』は、『デイリー・メール the Daily Mail』や「リア Lear という名

の男」の名前を挙げて、ロンドンの文学界を盛り上げた。そのB面の「レイン Rain」の単調な持続低音のようなメロディは、インドの古典的な楽器の影響が大きくなってきていることを反映しており（チェンバロも帝国の過去への入口であることには違いない）、エデンの園に戻るような歌詞が付けられ、偽物の素朴 faux naïf を生み出している<sup>44)</sup>。この年の初めにサンフランシスコのサイケデリック・ムーヴメント psychedelic movement が行われた公園の会場に対する上流階層の反応として、シングルの両面に収録されたプロモーション映像では、ビートルズは、18世紀に建てられたチジック・ハウス Chiswick House の別荘の庭で、18世紀の貴族の肖像画のようなスタイルで、木や彫像の中に楽器を置いてポーズをとっている<sup>45)</sup>。1966年のクリスマスには、季節の慣例が壊された。ビートルズの新しいLPレコードはなく、少なくとも新曲が入ったものはなく、代わりに過去のヒット曲を集めた『オールディーズ A collection of oldies (but goldies)』と題されたアルバムがリリースされ、ポップスの郷愁という新たな伝統が始まった。エドワード朝時代を模倣したカバーアートには、カントリーハウスの前でポーズをとる怪しげなキングス・ロード King's Road のしゃれ男と、丘に向かう高級なモーターカーが描かれている<sup>46)</sup>。

ビートルズは、レコーディング・ミュージシャンとしての新しい歴史を作ると同時に、ライブ・パフォーマーとしての自分たちの過去を捨ててしまった。1966年に行われた最後のワールドツアーは、音楽的には大失敗だった。新曲はグループの従来の楽器では演奏できず、古いヒット曲は大規模なスタジオで不十分なアンプを使ってその場しのぎで演奏された。このツアーは外交的にも大失敗で、フィリピンではマルコス家 the Marcos family を無視したと非難され、また、レノンの「イエスよりも人気がある」という悪名高い発言により、アメリカのバイブル・ベルト Bible Belt ではレコードを焼いたと非難された。ハリソン Harrison はシタールを学ぶためにインドへ、マッカートニーはノスタルジックな「北部地方」の映画『The family way』のオーケストラの映画音楽を作曲しに行き、レノンは、小学校時代にかけていたようなワイヤフレームの眼鏡をかけて、シュールで風刺的な『ジョン・レノンの僕の戦争 How I won the war』でイギリスの軍曹役を撮影しに、スペインのアルメリア Almeria へ行った<sup>47)</sup>。グループのうち2人も地下に潜ってしまった。マッカートニーは、ニューヨークのアーティストであるオノ・ヨーコ Yoko Ono がロンドンで初めて展覧会を

開いたブルームズベリー Bloomsbury のインディカ書店 the Indica bookshop を中心とするカウンターカルチャー的なボヘミア気質が特徴の著名人であり、1966年10月に創刊された地下新聞『IT (インターナショナル・タイムズ International Times)』では、おしゃれな建築学校の学生たちによる丁寧なアクセントのサイケデリックを専門とする新しいグループ、ピンク・フロイド Pink Floyd をフィーチャーしたラウンドハウスで開催された夜通しのイベントが掲載された<sup>48)</sup>。

レノンとマッカートニーのライバル関係は、今でもこの時代の思い出として残っている。マッカートニーは、アビー・ロードに近く、ブルームズベリーにも車ですぐ行けるスマートな郊外、セント・ジョンズ・ウッド St John's Wood にある、美術品でいっぱいジョージアン様式の家に住んでいたが、レノンはサリー州ウェイブリッジ Weybridge の株式仲買人の街 the stockbroker belt にあるケンウッド Kenwood という20世紀のチューダー様式を模した豪邸で、より家庭的な生活を送っていた。マッカートニーは1988年に次のように述べている。「私がジョンをヨーコに紹介したのは、私自身がアバンギャルドに興味を持っていたからだ。ジョンがアバンギャルドになったのはもっと後になってからだ。それからジョンはとてもアバンギャルドになったが、それはウェイブリッジでの生活があまりにも窮屈だったからだ...それは奥様のせいではない。奥様は、ジョンがどれだけ自由を必要としているかを理解していなかった<sup>49)</sup>。ジョージ・マーティンもそれと同じ意見で、「ウェイブリッジの雰囲気は良い曲作りには適していなかった...[ジョン]が郊外から脱出したいと思った時には、車を走らせてポールの家で一晩過ごしていた」と述べている<sup>50)</sup>。1970年にレノンは、曲作りやレコーディング、「斬新な」テープや8ミリ映画の制作など、ケンウッドのことを様々に思い出していた<sup>51)</sup>。近くに住んでいる友人もそうだ。1984年に、ピート・ショットン Pete Shotton は、スタジオで行われたテープのループやリバースの録音 the tape loops and reverse recordings、そしてメロトロン the mellotron (本物の楽器の音を真似てプログラムされたテープを演奏する電子キーボード) などの新しい機材のことを思い出した<sup>52)</sup>。1992年に、リング・スター Ringo Starr は「ポールは型破りな人々と混じっていたが、彼はとてもオーソドックスであった。でも一方で、家では型破りだったと感じていた」と述べている<sup>53)</sup>。

レノンは1966年9月に、アルメリアでの映画のロケ中に「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」

を書き上げ、帰国後にウェイブリッジで、自身のアコースティック・ギターの伴奏でデモテープを制作した。この歌は、1966年末から1967年春にかけて、ビートルズが長期間のスタジオ作業のためにアビー・ロードに集結した際、最初に録音されたものだった。レコーディングは1966年の11月下旬からクリスマスまでの1か月にわたって行われ、その間に曲の形が何度も変えられ、楽器や技術の複雑さも増していった。1967年2月17日には、マッカートニーが作曲した「ペニー・レイン」との両A面シングルとして、イギリスにおいてリリースされた<sup>54)</sup>。

## 思い出 Memory Lane

リスナーに意味を考えてもらうレコードでは、タイトルに含まれる地名が重要な手がかりとなった。『メロディ・メーカー Melody Maker』という雑誌が独占的に試聴した際に、ストロベリー・フィールズは少年院、ペニー・レインはリヴァプール北部の道路という(誤った)情報が読者に伝えられた<sup>55)</sup>。レコードの広告は、航空写真や地図(図2)が使われ、そこには、グループ全員の出生地とともに、60年代の映画やテレビ番組でよく見られる北部の都市のパノラマ風景が示されており、去った世界を振り返る青年たちの姿もあった<sup>56)</sup>。3月下旬、つまり歌詞の内容がよく知られるようになった頃に、『レコード・ミラー Record Mirror』という雑誌はペニー・レインのロータリーとショッピング街についての特集を組み、歌に出てくる床屋を見つけ出し、床屋のピオレッティ氏 Mr Biolettiにインタビューを行った<sup>57)</sup>。

この2つの地名は、レノンとマッカートニーの幼少期の世界を描く過程の中で重要な場所であった。このレコードがリリースされた直後、小説家でありジャーナリストでもあるハンター・デイヴィス Hunter Daviesは、ロンドンのメディアで活躍するもう一人の北部地方の男であるが、彼はビートルズの初期の青春時代に焦点を当て、グループだけではなく友人や関係者へのインタビューに基づき、公認の伝記のための調査を始めた<sup>58)</sup>。この回想録は、グループのソングライターを区別し、彼らのパートナーシップの基盤を明確にするのに役立った。レノンは、かつてのウールトン Woolton 村(図3)の2世帯用1戸建て住宅で、叔母のミニ Mimi に大切に育てられた。本を読むのが好きで、よく喋る子供で、教会の聖歌隊で歌を歌っていたが、あのお馴染みの人物、つまり10代の反逆者になった。マッカートニー

は、アラートン Allerton の公営のゴルフ場を挟んで反対側にある公営住宅で、下層階級ではあるがより音楽的な家庭で育った。両者は郊外の世界に住んでおり、共通の基盤、すなわち特にこのグループの起源となった田園詩的な神話を見つけることができた。マッカートニーは1957年のウールトン教会の夏祭りで、レノンのスキップルのグループに誘われた。これは、1967年に、ソングライターたちの当時の生活を描いた伝記の心地良いイメージと似ているものであった。セント・ジョーンズ・ウッドに住むマッカートニーと、ウェイブリッジで幸せに結婚したレノンは、アビー・ロードのスタジオで一緒になった。

その後の回顧録、特にビートルズ解散後の回顧録では、リヴァプールでの生い立ちの再現がより複雑になっている。1970年の『ローリング・ストーン Rolling Stone』という雑誌のインタビューで、レノンはタフな「労働者階級のヒーロー」を演じ、リヴァプールの祖先は、大西洋を越えた土地を奪われた港湾都市で、大部分はアイルランドであると主張した。このことは、彼が現在ニューヨークに住むという選択をする裏付けとなった。「私はニューヨークに生まれれば良かった。そこが私の居場所だ...空気中は結構汚れているかもしれない。だが、ここはそのような場所だ」。しかし、慣例的には、次の言葉で、田園詩的な返答を引き起こすかもしれない。「私は「故郷」に帰る必要があるし、その芝生を見なければならぬ。私はいつも[その?]イングランドの庭園やそのたぐいのことを書いている」。レノンが骨子だけに削り落としたほとんど想像力のないレコーディングの制作をしていたサイケデリック以降のロックンロール・リバイバルの時代には、「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」は、辛い経験から書かれた現実主義の曲として思い起こされるが、それは礼儀正しい家庭環境に位置するものではなかった<sup>59)</sup>。1980年9月に収録された『プレイボーイ the Playboy』という雑誌のインタビューでは、彼が「ハウス・マザー house mother」と呼んでいた頃(彼の逝去と同じ週に新聞売り場に出されたため、記念すべきインタビューとなっている)、まだニューヨークに住んでいたが、明らかにホームシックにかかっていたようで、学校で使っていたネクタイを身につけていたほどだったが、レノンはこの家庭での育ちについて詳しく語っていた。彼の幼少期の記憶は、叔母(そして多くのロマン派の児童文学)の記憶と同じように、夢見がちで内省的な子供ではあったが、早熟で想像力に富んでいたことを物語っている<sup>60)</sup>。

1980年のインタビューで重要な部分は、レノン

が「ビートルズの思い出の旅 the Beatles memory lane trip」と呼んでいる部分である。これは「イン・マイ・ライフ」から始まり、「最初はメンローヴ・アヴェニュー Menlove Avenue の250番地の自宅からバスで旅をして」ペニー・レインの近くにある路面電車の車庫などの「思い出せる限りの場所を言及した」もので、「滑稽だった...だが、寝転んでみると、思い出の場所についての歌詞が浮かんできた」。スティーヴ・ターナー Steve Turner が最近指摘しているように、この思い出は個人的なものであると同時に文学的なものであり、チャールズ・ラム Charles Lamb が1798年に書いた子供時代に行った場所をテーマにした詩『古い顔 Old familiar faces』を彷彿とさせる。それは、1950年代に『パルグレイヴのゴールデン・トレジャリー Palgrave's golden treasury』のように、そこそこの家庭や学校の棚に置かれていた大人気の詩選集であった<sup>61)</sup>。「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」は、故郷についてさらに考えることを促してくれる。

私は、郊外の小さな庭付きの素敵な2世帯用1戸建て住宅に住む叔母の家に引っ越したが、周りには医者や弁護士などが住んでおり、予想していた貧しいスラム街のイメージはなかった...私は清潔な郊外の少年だった...ストロベリー・フィールズはそのすぐ近くにあった。救世軍の孤児たちのために改造された古いヴィクトリア様式の家で、子供の頃は友達とよくそこのガーデンパーティーに行っていた。

ゴシック様式の孤児院は、「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」の解釈では、丘の上の幽霊の出る屋敷 a haunted House on the Hill であるかのように、大きくそびえていた。しかし、レノンインタビューの中で、この曲は「救世軍とは何の関係もない」し、孤児というイメージは「価値のないものだった was garbage」と主張していた<sup>62)</sup>。この名前について質問されたレノンは、「実在する場所」を示していると答えたものの、「私はイメージとしてその名前を取った。ソンドハイム Sondheim のミュージカル『リトル・ナイト・ミュージック A little night music』が黒い木の前面に銀色の半月が描かれているマグリット Magritteの絵<sup>63)</sup>から取ったようなものである...「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」は、そのようなイメージである」と述べた。本好きの家庭がレノンの想像力の育成につながった。叔母が持っていたオスカー・ワイルド Oscar Wilde や

ディラン・トマス Dylan Thomas の『月間作品集 the Month anthologies』、ホイッスラー Whistler やゴッホ Van Gogh の画集、そして彼自身の児童書、特に『たのしい川べ The wind in the willows』や『ジャスト・ウィリアム the Just William stories』、ルイス・キャロル Lewis Carrollの『不思議の国のアリス Alice adventures』などが挙げられる<sup>63)</sup>。

1984年に、レノンの幼なじみであるピート・ショットン、家の近くで毎年開かれる公のガーデンパーティーに両親と一緒に参加するよりも、家の裏の塀を乗り越えて、「ストロベリー・フィールズ」の敷地内の生い茂った所で遊んで過ごす方が長かったと回想している。これは、ウールトンにあるヴィクトリア朝様式の邸宅の高い塀で囲まれた敷地のひとつで、(戦時中に建物の開発の中断によって)荒れ果てた所もあるが、少年たちはそこで遊び、読んだことのある文学的な人里離れた庭園に共鳴していた<sup>64)</sup>。その他の文学的な言及は、後から重ねられたものである。曲のタイトルにある頭韻を踏んでいる「フォーエバー」は、ルパート・ブルック Rupert Brooke が1915年に発表したソネット『兵士 The soldier』の中の「永遠のイギリス forever England」である「異国の地 a foreign field」の一角という、イギリスの田園詩的な詩の中で最も有名な「フォーエバー」と呼応している。エドワード朝時代の詩や音楽には、場所だけでなく、田園詩的なイメージで選ばれた地名が多く見られ、この伝統が60年代のフォークリバイバルに継承されたのである<sup>65)</sup>。ビートのグループやR&Bのグループがルート66 (Route 66) やメンフィス Memphis、テネシー Tennesseeといったアメリカの地名が入った歌を熱心に歌っていたとすれば、ラトクリフ街道 Ratcliffe Highway や Nottenum Town<sup>66)</sup> といったイギリスの地名を使った歌を歌っていたのはフォークシンガーであり、小学生は未だに「ストロベリー・フェア Strawberry Fair」のような歌を歌わされていた。これらの歌は、フォークソングを商業的なポップ・ミュージックに代わる愛国的で、かつ社会的に価値のあるものとして広めた人物であるレイフ・ヴォーン・ウィリアムズ Ralph Vaughan Williams と A. L. ロイドが編集した『The Penguin book of English folk songs』(1959年初版で、60年代中に再版されている)などの名曲集に収録されている<sup>66)</sup>。自宅で録音された初期のデモテープでは、リフレイン<sup>67)</sup>が「Let me take you back, to Strawberry Fields」となっていたが、スタジオで収録したものでは「Let me take you down to Strawberry Fields」に変更されている。この軌道修正により、個人的で時系列的な記

憶が大衆の記憶へと変わる。この言葉の変化は、ペンギン the Penguin の名曲集の「Sandbank Fields」、「the Banks of the Sweet Primroses」、「the Lowlands low」にあるように、フォークソングや田園詩的な歌詞の逸脱に似ており、その悲しいリフレインが聴き手を、くぼんだ小道から、様々な幻想的な魅惑の光景へと誘う<sup>67)</sup>。最終形では、リフレインが「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」で始まり、ミドルエイトや楽器ソロがないため、フォークバラードの形式にとっても近くなっている。

「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」の夢のような歌詞は、考古学的な断片や、口語的な話し言葉の断片（「あのね...大丈夫...悪くないよ」）のようであるし、ティモシー・リアリー Timothy Leary のサイケデリックなスローガンやジョージ・ガーシュウィン George Gershwin の子守唄「サマータイム Summertime」（「生きるの簡単さ living is easy のように聴こえる」）の断片のようにも聴こえる。そこでは、『不思議の国のアリス』のような繰り返しがなされる。例えば、「何もかもが現実ではない...重要ではない...全て間違っている...私は高かろう低かろうに違いない...誰かになるのが難しくなってきた...クランベリーソース」。英文学の代表的な夢の作品である『不思議の国のアリス』もまた、この歌の構成に表れている<sup>68)</sup>。この本は、思い出せば、夢を見ている子供が、無感覚になるような夏の日に森の中の土手で眠りに落ち、その子の姉が「絵も会話もない」退屈な本を読んでいるところから始まる。絵と会話で満ち溢れた夢の中で、アリスは白ウサギを追いかけて野原を渡り、ウサギの穴に落ち、「気がつくのと、とても深い井戸のようなところに落ちていた」のであった。「下へ、下へ、下へ」と落ちていったアリスは、地図や絵、「オレンジマーメイド」と書かれた瓶など、設備の整った家や学校の部屋の一部を通り過ぎ、「今まで見た中で最も美しい庭園」に通じる小さな扉のそばに着地する<sup>69)</sup>。

少年時代のレノンには、アリスの物語を何度も読み、その一節を友人に暗唱したり、自分の言葉やイラストで模倣作品を作ったりしていたという。レノンはハンター・デイヴィスに、「わたしはかつてアリスの国に住んでいた」と語っている<sup>70)</sup>。アリスの本は「幼い頃から我々2人にとって聖書のようなものだった...ジョンの究極の野望は、いつの日か「自分でアリスを書く」ことだった」とピート・ショットンは回想している<sup>71)</sup>。1965年に『不思議の国のアリス』が100周年を迎えたことをきっかけに、新しい版や改作が行われ、この本に対する評論の関心が再び高

まった。ジョナサン・ミラー Jonathan Miller がBBC テレビのために制作した映画版は、ゴシック風の哀愁の雰囲気の中で「成長することの苦しみと危険」を表現しようとしたものである<sup>72)</sup>。1966年に、文芸評論家のドナルド・ラッキン Donald Rackin は、『不思議の国のアリス』の初版は『アリスの地下の冒険 Alice's adventures underground』と呼ばれていたことを指摘したが、それは「何よりも、西洋の思想と慣習という人工的な土台の下にある混沌とした世界の喜劇的な恐怖の空想を具現化していたからだ」と述べている。アリスが飲む薬に幻覚作用があることから予想されるように、この本は地下運動の正典として取り上げられた。グレイス・スリック Grace Slick は1966年に「ホワイト・ラビット White rabbit」という楽曲を書き、「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」と同じ月に、アルバムの収録曲として、ジェファソン・エアプレーン Jefferson Airplane によってリリースされた<sup>73)</sup>。ジョージ・メリーは、「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」がリリースされた時に初めてLSDという幻覚剤を服用し、そのレコードが「羽目板の扉から向こうの庭を見ているアリスのような気分になった」と述べている<sup>74)</sup>。シンシア・レノン Cynthia Lennon は、その薬物によって夫が「小さな男の子に戻った」ように見える理由を理解するために薬物を飲むことを決意し、それを『不思議の国のアリス』の体験になぞらえたが、崩壊しつつある結婚生活の中でひどい幻覚体験となった。彼女は「まるで自分の世界から底が抜けるように感じた」と語っている<sup>75)</sup>。

「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」の音楽は、歌詞の逸脱と揺らぎを増幅させる。初期のデモテープでは、この曲はカントリー・ブルースのように聞こえ、レノンは歌詞をリズムに合わせるのに苦労していた。しかし、曲が展開するにつれ、音楽はまるで英国国教会の賛美歌のように、曲がりくねるような歌詞になっていった。このレコードは、メロトロンで奏でられるパイプのカデンツという、ありきたりな田園詩的なサウンドで始まる。ボーカルが「Let me take you down」と歌い出すと、音が急降下して、メロトロンのスピードが急に遅くなるとともにエレキギターは1オクターブ下がる。最初のテイクでは、物足りなさそうなボーカルと甘美なアレンジで、最後にメロトロンのアルペジオで明るく盛り上がるという、かなり美しい響きの曲であった。最終バージョン（テンポとキーの異なる2つのテイクをつなぎ合わせたもので、一方をスローテンポにしてもう一方をほぼ一致させたもの）では、雰囲気がさ

らに暗くなり、半音下げられた声や、ヘビーなドラム、チェロ、プラス、エレキギターと a svaramandel (インドのハープ)の下降音などの様々なレイヤーの効果によって絶え間なく下降していく様子が強調されている。コーダは、フィナーレのテープを逆にした形で、ピアノの起床ラッパのような音とともにフェードアウトするが、これはアリスのような目覚めなのだろうか。

「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」の構成とイメージは、最終リミックスの直後に録音され、レノンの歌に対するマッカートニーの返答であることが明らかな「ペニー・レイン」とは対照的である。「ペニー・レイン」の鮮やかなイメージは、マグリットが高度に演出したスタイルをより忠実に模倣している。マグリットは、戦間期の郊外のシュルレアリスムを代表するアーティストであり、当時、商業的な展示(マッカートニーは1966年にマグリットの作品を収集し始めた)や複製を通じて、ますます人気を博していた<sup>78)</sup>。郊外の青い空の下では、色とりどりの盛観が見られる。床屋はまるで肖像画であるかのように髪型の写真を見せ、美人な看護師はケンの花を売っている。彼らは、雨でも晴れでも、晩秋(リメンブランス・デー Remembrance Day)でも夏でも、役割を果たすことを意識している。陽気なメロディ、高らかに響くベースギター、高らかに響くクラシック風のトランペットのソロなど、音楽的なアレンジによって「ペニー・レイン」はマッカートニーらしい曲になっている<sup>79)</sup>。また、ザ・ビーチ・ボーイズ the Beach Boys のスタジオ作品『ペット・サウンズ Pet sounds』(これも郊外の回想録)でも、マッカートニーが賞賛していたクリーンなサウンドが見られる<sup>80)</sup>。リフレインは陽気な民衆的なもので、遊び場の歌やサッカーの立見席での歌、大型観光バスの合唱などを思い起こさせる。スタイルと主題において、「ペニー・レイン」の景色は公共の場や、集合場所、バスの上のデッキから見たようなもの、つまり高度に定義された地勢的なパノラマである。これは「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」の、より曖昧で内省的な世界へ、つまづきながら下っていく道と対照的である<sup>81)</sup>。この曲は、景色と写実的な美しさという、2つの相補的なイギリスの景色に対する感性 scenic sensibilities を再構築している<sup>82)</sup>。

テレビ用のプロモーションフィルム(BBCの『トップ・オブ・ザ・ポップス Top of the pops』の2つの版のうち、白黒で放送された場合は全部が上映された)は、一連の場面の逆再生や好ましくないネガティブな音など、シングルの音響技術の一部を模倣

し、現代の前衛的なパフォーマンスアートのスタイルを生かしたが、これは音楽家ユニオン a Musicians Union が模倣を禁止していたため、制作においてやや無理強いしたものであった<sup>83)</sup>。それはリヴァプールの舞台を緩める効果があった。「ペニー・レイン」の場面は、街のシーン、すなわち実際のペニー・レインにあるいくつかのランドマーク(ビートルズの同行なしに、スタッフが日帰りで撮影したもの)から始まり、ロンドン東部のストラトフォード Stratford にあるエンジェル・レーン Angel Lane 周辺で、緋色のハンティングジャケットを着て馬に乗っているビートルズのシーンが挿入されている。この一続きの場面は、ケント州セブノクス Sevenoaks 郊外にあるノール・パーク Knole Park のアーチ道を、ビートルズが(未熟ながらも)馬で走り抜けるシーンに切り替わる。

サックヴィル=ウェスト家 the Sackville-West family の所有でありながら、ナショナル・トラストによって管理されているノール・パークには、長く複雑な文化の歴史があり、特にその風景に対する主張に関する歴史がある<sup>84)</sup>。19世紀後半に、どんちゃん騒ぎのような不法侵入が相次ぎ、一般公開への圧力が高まった<sup>85)</sup>。ヴァージニア・ウルフ Virginia Woolf の実験的な小説『オーランド Orlando』(1928年)では、その公園はブルームズベリーのボヘミアの風景の1つ、つまり、ウルフの文学者の友人であるヴィタ・サックヴィル=ウェスト Vita Sackville-West が所有権を主張することを支持するための時空間移動の描写となり、その物語は公園の丘にある古いオークの木という不朽の象徴を軸に展開する。「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」のシーン(図4、5)も同様に、超越的で保守的である。そのシーンは、冬の夕暮れ時の暗闇の中で、「エコー・マウント Echo Mount」として知られる丘において撮影されている。これは、チューダー朝時代に、鹿狩り用の吠える猟犬や轟音を立てて走る馬、猟師の掛け声や角笛などが聴こえてくる「ミュージック musicke」として知られていたものを聴くのに適した場所であったからである。丘にティンパニが点々と置かれ、ピアノはオークの木にワイヤーが張り巡らされている。メインの場面は、この曲の木のシンボルと、最後にテープを逆再生させることが暗示しているように、マッカートニーが後ろ向きに走って木の枝に飛び上がる様子が映されている。音楽が終わるにつれて、ビートルズはピアノにペンキを塗る。

## 逸脱

このレコードがリリースされたタイミングは、特に「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」のプログレッシブなオーラを高めることにつながった。これに比べると、1967年2月の第2週のチャート争いにおける、トム・ジョーンズ Tom Jones のカントリー音楽のスタイルの「デトロイト・シティ Detroit City」やザ・トロッグス the Troggs のビッグ・ビートの「Give it to me」などの競合するシングルは、音楽関係の記者たちには保守的に映ったようであった<sup>86)</sup>。『ニュー・ミュージカル・エクスプレス New Musical Express』という雑誌は、ビートルズの新譜がビートルズの「最も型破りなシングル」であり、「ペニー・レイン」の「キャッチーな曲」と「お馴染みの裏声」を高く評価する一方で、「再生するたびに魅力が増す」ものの、「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」をどう評価すべきかはよく分からないと評した<sup>87)</sup>。同じ音楽雑誌内でも、評価は分かれた。40年間続いた『メロディ・メーカー』は意識的に成熟した雑誌であったが、ポップスのファンだけではなく、ミュージシャンの練習生や志望者を対象に、多くのジャズのセクションや、定評のあるミュージシャンによるコラム、楽器奏者のための求人広告などを掲載していた。その雑誌のシニアエディターであったレイ・コールマン Ray Coleman は、ビートルズ、特にレノン(彼はレノンの伝記を書くことになる)と親交があり、レコードの試聴を手に入れた。『メロディ・メーカー』は、「ストロベリー・フィールズ」の「急降下する、ディープな、絶えず変化する万華鏡のような音」の特徴を説明する一方で、この曲は「つながった物語を語っていない」と指摘した。また、「ペニー・レイン」の「ビートルズがはっきりと記憶していたリヴァプールストリート the Liverpool street についての切迫するような生き生きとした回想に、あのようなお馴染みの裏声がある」と気付いていた<sup>88)</sup>。『メロディ・メーカー』は、サイケデリック・ポップに対する男らしい抵抗の声でもあり、ザ・ムーブ the Move のリードボーカルによれば「つまらない」ものであった。そのリードボーカルのコラムでは、ビートルズの新しいシングルをレビューしており、ザ・トレメローズ the Tremeloes の1人が2曲とも嫌いで、ビートルズは「使い物にならなくなるだろう」と予言したことを公表している<sup>89)</sup>。『the MM Mailbag』のLPレコード賞の受賞者であるイアン・クレイトン Ian Clayton (エセックス州 Essex ロムフォード Romford のジャズ・ピアニスト)は、「最新のビートルズのシ

ングルの素晴らしさは、ポップ・ソングをより美的で意味深長なレベルにまで高め、しかも商業的な要素を維持する能力が高まっていることを示している」と論評した<sup>90)</sup>。

その音楽メディアの対極には、「最も売れているカラーポップの週刊誌」である『レコード・ミラー』があった。この週刊誌は、新しいティーンエイジャーの市場をターゲットにしているが、レコードだけでなくピンナップの写真や著名人のゴシップにも熱心な女性の読者層が多く、それらのページは、ビートルズ自身が捨て去ったビートルマニア the Beatlemania のイメージをテレビ用にアレンジしたザ・モンキーズ the Monkees で占められていた。『レコード・ミラー』のシニアエディターであるピーター・ジョーンズ Peter Jones は、ビートルズの新しいシングルを丁寧に批評し、「ペニー・レイン」の「トランペットのオブリガート」や「頑丈なビート」といった効果を生み出す楽器編成をピックアップし、「両面とも演奏してください。このよく構成されたポップ・ミュージックを研究してみてください」と、やや先生っぽく読者にアドバイスしていた<sup>91)</sup>。読者の反応は芳しくなかった。ガーンジー Guernsey のキム・スポンズウィック氏 Miss Kim Sponswick は、グループの新しい姿に納得がいかなく、「えっと、本当に、『トップ・オブ・ザ・ポップス』に出ていたビートルズは全く恥ずかしく、口髭を生やして全く嫌な感じだった<sup>92)</sup>と述べている。ビートルズが初めて悲願の1位になれなかった時(エンゲルベルト・フンパーディンク Englebert Humperdinck の「リリース・ミー Release me」や、ヒット・シングルの新しい中年の人々の市場に寄せ付けられなかった時)、『レコード・ミラー』は「審問 an inquest」を行った<sup>93)</sup>。コラムニストのジェレミー・ウォルシュ Jeremy Walsh は、「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」は「普段は賢明なビートルズがこれまでに録音した中で、最も増長したレコード」であり、「ペニー・レイン」は「キャッチーなポップ・レコードだが、彼らの故郷ではなく、愛、感情、幸福、不幸についてのレコードであるべきだったのに」と結論付けた。ビートルズは「ファンへの配慮の欠如」を示してしまったのであり、「プログレッシブ・ポップの支持者は、恐らく世間の好みを追い越している」ということであった<sup>94)</sup>。ビートルズのレコーディングの写真は「写真を撮る度に風変わりに見える」、EMIが「スタジオをジブシーに貸している」ように見えた<sup>95)</sup>。

当時は、全国紙がポップ・ミュージックについて取り上げ始めたばかりであった。タブロイド紙の『デイリー・ミラー Daily Mirror』のドン・ショート Don

Short の週刊コラム「ディスク Discs」は、レコードと同様に著名人のゴシップにも力を入れていたが、ビートルズのニューシングルについての彼の短いレビュー（マリアンヌ・フェイスフル Marianne Faithfull の人生における男性についての特集の中）では、「ペニー・レイン」が「トラックを仰天させる knock out track」一方で、「深く考える人ほど「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」を好むかもしれない」と述べている<sup>96</sup>。実際に、深く考える人々の多くはそうだった。BBCのクラシックの音楽評論家であるハンス・ケラー Hans Keller は、テレビに出演し、そのレコードを1小節ごとに音楽学的に解説した<sup>97</sup>。「抱きしめたい I want to hold your hand」という曲で「汎全音階のかたまり pandiatonic clusters」と「単調な下中音への転調 flat-submediant key-switches」を指摘して以来、『Times』の音楽評論家のウィリアム・マン William Mann は、ビートルズの音楽的な洗練をアピールしていた。1967年4月、『レコード・ミラー』がビートルズの「最も増長したレコード」のチャートでの失敗について詳しく問いただした審問と同じ週に、『タイムズ』は社説でビートルズの文化的成功を取り上げた。そのシングルでは、「最も強い要素の1つである音の合成が、電子機器によって気づかれにくい強力で、かつ恐らく本能的なイギリス風なものを有しており、それは古今東西の賛美歌から、田園詩的な五音音階の曲やその他の再興した古風な音楽にまで遡ることができる」ということが分かったという内容であった。それは、「未来への希望の兆しであるかもしれない単純さ、自然らしさ、平凡さであった...普段の世界は注目に値する...ごく普通のありふれた郊外は、サイケデリックな恍惚状態よりも心地良い感動の源である」というものだった<sup>98</sup>。

## 愛情の町

1967年春、「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」と「ペニー・レイン」が大衆と批評家の意見を二分したとすれば、夏には、ビートルズは、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 Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band』に収録された後続のレコーディングによって、文化的な支配力を取り戻していただろう。レイ・コールマンはレノンの伝記の中で、このアルバムはリヴァプールの子供たちの1日を描いた「コンセプト・アルバム」になるはずだったと主張しているが、もしそうであったとしても（主にポール・マッ

カートニーがこの主張に異議を唱えているが）、その計画は断念されただろう。そのアルバムは、パレスクのバンドのコンサート、つまりキングス・ロードのキャンプの一部という緩いテーマになっている<sup>99</sup>。6月1日にリリースされた『サージェント・ペパー Sergeant Pepper』は、演劇評論家のケネス・タイナン Kenneth Tynanが『タイムズ』で「西洋文明の歴史における決定的な瞬間」と紹介し、24週にわたってアルバム・チャートの1位を獲得するなど、高い商業的評価を得た<sup>100</sup>。『サージェント・ペパー』のカバーアートは、レコードと同様にポップカルチャーの産物であった。美術商のロバート・フレイザー Robert Fraser（マッカートニーの友人）が仲介し、ピーター・ブレイクとブレイクの妻のジャン・ハワース Jann Haworth がデザインし、写真家マイケル・クーパー Michael Cooper のチェルシースタジオ the Chelsea studios で撮影された（図6）。ブレイクは、とある公園で、ビートルズに対し、昔ながらの軍隊の吹奏楽団のようにポーズをとらせている。また、60年代初期の自分たちを模した蠟人形を含む多くの文化的な著名人に囲まれ、花輪の中にビートルズという名前が入れている。著名人には、ルイス・キャロルやボブ・ディラン、ジェーン・マンズフィールド Jayne Mansfield が含まれているが、エルヴィス・プレスリー Elvis Presley やチャック・ベリー Chuck Berry、バディ・ホリー Buddy Holly は含まれていない<sup>101</sup>。

俳優や作家、権威者、ミュージシャン、デザイナーといったキャストが、60年代のロンドンのポップの殿堂を似せているならば、それらの人々の多くは既に死んでおり、コラージュ作品全体が流行的に衰えていく魅力というような印象を与える。『サージェント・ペパー』は「サマー・オブ・ラブ the Summer of Love」という社会現象のサウンドトラックを提供することになった。様々な音楽がスタイルを変え、最も頑固なビートのグループやモッズ風のグループでさえもイメージチェンジをした。例えば、『トップ・オブ・ザ・ポップス』でカフタンや鈴、ビーズを身に着けたザ・トレメローズや、BBC初のポップ・ミュージック専門の放送局であるラジオ1 (Radio 1) の開局を告げたザ・ムーブのシングル「雨の中の思い出 Flowers in the rain」である。新しい場所（イチクー・パーク Itchycoo Park、ブラックベリー・ウェイ Blackberry Way）が田園詩的なポップの地名集に追加された。デンマークストリート Denmark Street では、ロンドンのポピュラー音楽業界の二流の作家たちが、フラワーポットメン the Flower Pot Menの

ようなでっち上げのグループのためにサイケデリックな曲を書き、カーナビ・ストリート Carnaby Street では、週末にウエスト・エンド West End を訪れ、地元の公園へ遊びに戻るヒッピーたちのためにブティックが開かれるようになった。それに続いて、アンダーグラウンド界では、ティンターン・アビー Tintern Abbey やキッピングトン・ロッジ Kippington Lodge といった、絵のように美しい場所をグループ名にしたグループが登場した。後者は、新たな上流のポップグループの中心地であるケント州にあり、ケント州がイングランドの庭園 the Garden of England であるという主張を再確認させる<sup>102</sup>。1967年の夏にリリースされた1枚のヒット・シングルは、田園詩的なポップの文化的な範囲を、少なくともそのイギリス南部の変種として、切ない描写に詰め込むことに成功した。キンクスの「ウォータールー・サンセット Waterloo sunset」は、テムズ川沿い Thameside のノクターンで、憂鬱なバブで歌うようなスタイルで作られている。この曲は、トーマス・ハーディ Thomas Hardy の『遙か群衆を離れて Far from the madding crowd』という映画に出演していた、その年の黄金カップルであるジュリー・クリスティ Julie Christie とテレンス・スタンプ Terence Stamp が取り上げられ、ウェセックス Wessex からウォータールーに置き換えることにより、彼らをテリー Terry とジュリー Julie という日常的なカップルに変えた。

サイケデリック・カルチャーは、ビートルズが去った場所にはあまり伝わらなかった。リヴァプールは「愛情のまちではない not a Love Town」とデュ・ノイヤーは指摘している。彼は、街中の鐘やお香は、まだ大部分がローマカトリック教会 the Catholic Church のものであったし、1967年のリヴァプールは、「出身地としては良い場所だが、居場所としては格好良くない」と述べている<sup>103</sup>。ビートルズが自分たちの故郷の地理を想像力豊かに表現したことで、グループが1964年にロンドンへ出発した時に栄えていた古いスタイルのポップカルチャーが再構築されたように見える。1961年の「ジョン・ムーア展」the 1961 John Moores Exhibition に出品されたピーター・ブレイクの「バッジをつけた自画像」(図1)がリヴァプールのアート界に強いインパクトを与えたとすれば、その中心人物であるエイドリアン・アンリ Adrian Henri は、ジャズや詩、前衛的なヨーロッパ文学への言及を織り交ぜた古いビート族のスタイルで、リヴァプールをイメージや題材の源泉として用いた。彼は、自身が「ポートベロー・ロード Portobello Road」ポップと揶揄したものよりもノスタ

ルジックではないような、より政治的な「歴史感」を創ろうとしていた<sup>104</sup>。ジョージ・メリーは、アンリとリヴァプール8というボヘミアの地域にいるその他のアーティストを支持していた。実際、彼らのリアルな芸術は、メリーのポップの概観である『リヴォルト・イントゥ・スタイル Revolt into style』の批判的な見方の一部を提供するものであった。アンリと、彼の年下の同僚である詩人のロジャー・マクゴフ Roger McGough とブライアン・パッテン Brian Pattenは、1967年に大都市で注目されるようになった<sup>105</sup>。『リヴァプール・シーン The Liverpool scene』という著作で、美術評論家のエドワード・ルーシー＝スミス Edward Lucie-Smithがまとめているが、彼らは「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」と「ペニー・レイン」がリリースされたのと同じ週に『IT』でインタビューを受けていた<sup>106</sup>。ベストセラーとなったペンギンの『The Mersey sound』(1967年刊行)において、マクゴフやパッテンとともに掲載されたアンリ自身の詩は、ビートルズを、地元や海外の著名人が集まる偽物の田園詩的な都市に送り返している。それについて、例えば「昨晚、郊外の庭園で、マルセル・デュシャン Marcel Duchamp が描いた口髭をつけたポール・マッカートニーと会った」と述べている<sup>107</sup>。普段は保守的な『デイリー・テレグラフ Daily Telegraph』という新聞も、「ビート・シティ the Beat city の新しい文化」という特集を組むほど、興味をそそられた。『リヴァプール・シーン』は、経済的な衰退を止めるために文化資本を生かすという再生イニシアティブの一環として賛同が得られた。1967年に、アンリは地元の活動家とともに、芸術と商業というこの都市の2つの遺産を紹介する「ルック・アット・リヴァプール Look at Liverpool」という見本市を開催した。この見本市は、ロンドンやパリ Paris をはじめ、「これからリヴァプールという名前に関心を持ってもらえるような場所であればどこでも」巡回することになっていた<sup>108</sup>。

10年が終わるまでに、少なくとも知識階級にとっては、田園詩的なポップスは時代遅れのものになっていたようだ。ジョージ・メリーは1969年に、「「サージェント・ペパー」を今聴くと、その感動的な斬新さが薄れた今、面白いと思うのは、最終的には確実性や単純さを備えた過去の称賛である」と指摘し、ビートルズは「今の生き方にはあまり熱意を見せていない」と述べている。そして最後に、「リヴァプールで言われているように、それは過ぎ去ったことだ」と結論付けている。また、ポップスは「あまりにも長い間、風変わりで快いものであった。だが、ブ

ルースが戻ってきた...短期的なロックンロールの爆発...ザ・ストーンズ the Stones が自分自身を揺り動かした...全てが再びタフになった。よりタフで、より良くなった」とも述べている<sup>109)</sup>。この反田園詩的な風潮の中で、ビートルズは現実逃避、つまり「過去への移動を繰り返す」ことを非難された。1968年の変革的な年の夏に書かれた『ニュー・ソサエティ New Society』という雑誌の中にあるマイケル・ウッド Michael Wood の言葉を借りれば、ビートルズは「善良な子供が抱く大人になることへの反感」を表現したのであって、ストリートで闘う男たち street fighting men や、モッズが「マーゲイト Margate を破壊すること」や、学生が「パリを掘り起こす」ようなものではなかった<sup>110)</sup>。

## 記憶の劇場 Theatres of memory

1994年、ラファエル・サミュエル Raphael Samuel は、現代文化における過去と現在との相互関係を説明するために、記憶の芸術が表現される比喩的では物質的な空間である「記憶の劇場 a memory theatre」というルネサンス期の概念を展開した<sup>111)</sup>。この概念は、記憶の芸術がいかに歴史的に条件付けられているかを示すだけでなく、パフォーマンスと表現が必然的に結びついていること、つまり記憶の芸術が過去を表象しながら現在の世界を演出するという点で、理論的に魅力的なものである。音楽に焦点を当てた記憶についての最近の地理学の研究は、様々な記憶の劇場という観点から捉えることができる。例えば、賛美歌、吹奏楽、ラッパの独奏、沈黙の時間といった、リメンブランス・デーの公的な野外での儀式や、家庭生活のルーティンの一部として、インタビュー対象者の母親の記憶であるフランク・シナトラ Frank Sinatra のテープや、他のインタビュー対象者の父親の記憶であるビートルズのCDトラックである「イン・マイ・ライフ」(たとえ本当は「ジョン・レノンのことが嫌いでも」)など、録音された音楽が個人の郷愁や回想の気持ちを引き起こすという家での記憶という私的な行為がある<sup>112)</sup>。リヴァプールをはじめとするビートルズの文化遺産産業の記憶の劇場は、ニューヨークのセントラル・パーク Central Park にあるストロベリー・フィールドズのメモリアルガーデンに重要な記念碑があるように、現代の聖地巡礼の形にも適応している<sup>113)</sup>。このような研究は、現在の記憶の研究にある哀悼や哀愁の文化を象徴している<sup>114)</sup>。

本稿で紹介したような60年代のポップカルチャーは、音楽や芸術が生み出され、消費される場面として、また、作品の中に投影されるものとして、高度に演出された世界観を有しており、独自の記憶の劇場を生み出していた<sup>115)</sup>。本稿は、その田園詩的な特徴について記録することで、その哀愁的な側面を探ってきたが、悲劇だけでなく、パントマイムや茶番劇の作品を有する喜劇や史劇を上演する劇場についても説明した<sup>116)</sup>。60年代半ば(驚くほど急速に発展し、音楽が前にも後ろにも向いていた時期)のポップ・ミュージックの黄金時代の輝きが消えてしまったと考える批評家もいるが、ジョン・サヴェージ Jon Savage が力説しているように、ポップの瞬間は、他の時代に他の場所で起こった移動性を有するものであるが、時代物というよりも歴史の繰り返しのようなものである。

ポップは、感情や記憶といった私的な領域と、メディアやニュース、政治といったパブリックな世界とが交錯する場所である。ここでは、自分でコントロールできるものと、できないものがせめぎ合っている。そうであるからこそ、ポップを軸にした社会史の構築が可能である。政治家が言っていたことではなく、その時に聴いていた音楽で物事を記憶している人が多いのは、そういうことなのである<sup>117)</sup>。

## 謝辞

本稿の初版は、リヴァプール大学ポピュラー音楽研究所 the Institute of Popular Music, University of Liverpool、キングス・カレッジ・ロンドン地理学部ロンドン歴史地理学系統 London Historical Geography series, the Department of Geography, King's College, London、ノッティンガム大学地理学部 School of Geography, University of Nottingham で、セミナーの報告として発表した。これらの機会に参加してくださった方々、そして原稿にコメントをいただいた、デニス・コスグローヴ Denis Cosgrove、アンドリュー・レーション Andrew Leyshon、デヴィッド・マトレス David Matless、ジョージ・レヴィル George Revill、ジェイ・スリーマン Jay Sleeman に感謝します。さらに、ジョージナ・カウチ Georgina Couch との共同調査では、ナショナル・トラストのために、ジョン・レノンが幼少期を過ごした家「メンディップス Mendips」の案内を引き受けた。マイク・ヘフアナン Mike Heffernan とジェシカ・デュボウ Jessica Dubow は、本稿の最前線で手伝ってくれ、これが最終版のきっかけとなった。また、ジョージナ・エンドフィールド Georgina Endfield との対談や、編集者の Phil Crang と2人の査読者による助言を得た。

## 注

- 1) 現代の記憶の文化における融合のプロセスについては、A. Huyssen, *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory* (Stanford, University of California Press, 2003), pp. 1-10; P. Middleton, 'The new memoryism: how computers changed the way we read', *New formations* 50 (2003), pp. 57-74.
- 2) P. Du Noyer, *Liverpool: wondrous place: music from Cavern to Cream* (London, Virgin Books, 2002), p. 17; H. Davies, "'There's a place": 20 Forthlin Road', *National Trust magazine* 85 (1998), pp. 27-29; National Trust, *Mendips* (London, National Trust, 2003).
- 3) G. Bums, 'Refab Four: Beatles for sale in the age of video', in I. Inglis, ed., *The Beatles, popular music and society: a thousand voices* (Basingstoke, Macmillan, 2000), p. 185.
- 4) Du Noyer, *Liverpool*, p. 229.
- 5) S. Daniels and C. Nash, 'Lifepaths: geography and biography', *Journal of historical geography* 30 (2004), pp. 449-458.
- 6) ここでの私の解釈は、R. Samuel, *Theatres of memory, vol. I: Past and present in contemporary culture* (London, Verso, 1994)のthe introductionのp. xの段落に影響しており、Huyssen, *Present pasts*, pp. 1-10. のthe introductionの意見を反映している。
- 7) J. Savage, 'That's how good it is', introduction to H. Kureishi and J. Savage, eds, *The Faber book of pop* (London, Faber & Faber, 1995), pp. xvii-xxxiii.
- 8) ジョージ朝時代の風景画については、S. Daniels, 'Re-forming landscape: Turner and Nottingham', in P. de Bolla, N. Leask and D. Simpson, eds, *Land, nation and culture* (London, Palgrave, 2005), pp. 12-36; ソネットについては、S. Greenblatt, *Will in the world: how Shakespeare became Shakespeare* (London, Cape, 2004), pp. 226-255.
- 9) P. de Bolla, N. Leask and D. Simpson, 'Introduction', to de Bolla et al., *Land, nation and culture*, pp. 6-7.
- 10) J. Dixon Hunt, ed., *The pastoral landscape* (Washington, DC, National Gallery of Art, 1992); S. Daniels, *Fields of vision: landscape imagery and national identity in England and the United States* (Cambridge and Princeton NJ, Polity Press and Princeton University Press, 1993); D. Matless, *Landscape and Englishness* (London, Reaktion, 1999); G. Revill, 'The lark ascending: monument to a radical pastoral', *Landscape research* 16 (1991), pp. 9-19; G. Revill, 'English pastoral: music, landscape, history and politics', in I. Cook, D. Crouch, S. Naylor and J. R. Ryan, eds, *Cultural turns/geographical turns: perspectives on cultural geography* (Harlow, Pearson Education, 2000), pp. 140-158; J. Barrell and J. Bull, *The Penguin book of English pastoral verse* (London, Allen Lane, 1974), pp. 1-7.
- 11) J. M. Richards, *The castles on the ground: the anatomy of suburbia* (London, Architectural Press, 1946); S. Daniels, 'Suburban prospects', in N. Alfrey, S. Daniels and M. Postle, eds, *Art of the garden* (London, Tate, 2004), pp. 22-30.
- 12) P. Gould, *The unfinished revolution: how the modernisers saved the Labour Party* (London, Abacus, 1998), pp. 1-17. この参考文献については、Charles Pattie に感謝します。郊外の保守党員の土地の使用については、D. Gilbert and R. Preston, "'Stop being so English": suburban modernity and national identity in the twentieth century', in D. Gilbert, D. Matless and B. Short, eds, *Geographies of British modernity: space and society in the twentieth century* (Oxford, Blackwell, 2003), pp. 187-203.
- 13) J. Savage, *England's dreaming: the Sex Pistols and punk rock* (London, Faber & Faber, 1991), pp. 1-11; M. Bracewell, *England is mine: pop life from Wilde to Goldie* (London, HarperCollins, 1997); S. Frith, 'The suburban sensibility of British rock and pop', in R. Silverstone, ed., *Visions of suburbia* (London Routledge, 1997), pp. 269-279; D. J. Taylor, 'The sound of the suburbs: the idea of the suburb in English pop', in R. Webster, ed., *Expanding suburbia: reviewing suburban narratives* (New York, Berghahn, 2000), pp. 161-172; J. Connell and C. Gibson, *Sound tracks: popular music, identity and place* (London, Routledge, 2003), pp. 74-79. ボヘミアの心象地理については、E. Wilson, *Bohemians: the glamorous outcasts* (London, I. B. Tauris, 2000).
- 14) S. Rycroft, 'The geographies of Swinging London', *Journal of historical geography* 28 (2002), pp. 566-588; S. Rycroft, 'Mapping underground London', *Cultural Geographies* 10 (2003), pp. 84-111. 60年代のポップカルチャーの文化地理に関するこのような先駆的な研究は、進歩的で根本的な動向を強調する一方で、上流階級の野外劇のような古風なものも明らかにしている。
- 15) D. Brauer, 'British pop art 1956-66: a documentary essay', in D. Brauer, J. Edwards, C. Finch and W. Hopps, eds, *Pop art US/UK connections* (Houston, Merrill Collection, 2001), pp. 54-87; C. Finch, 'London pop recollected', in *ibid.*, pp. 20-42.
- 16) L. Lippard, with contributions by L. Alloway, N. Marmer and N. Calas, *Pop art* (London, Thames & Hudson, 1969), pp. 31-40(このページは、Allowayによるイギリスのポップ・アートについての章である)。
- 17) N. Whiteley, *Reyner Banham: historian of the immediate future* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), pp. 11-28, 91-93, 379.
- 18) R. Banham, 'Kent and Capability', *New Statesman* 64 (7 December 1962), pp. 842-843, repr. in R. Banham, *A critic writes: essays by Reyner Banham* (Los Angeles, University of California Press, 1996), pp. 87-90.
- 19) Whiteley, *Reyner Banham*, p. 379.
- 20) Lippard et al., *Pop art*, p. 200.
- 21) 'Pioneer of Pop Art', *Sunday Times colour magazine* (4 Feb. 1962); *Pop goes the easel*, *Monitor*, BBC Television (25 Mar. 1962).
- 22) *Listener* (30 Nov. 1961); *Times* (15 Nov. 1961); *Sunday Times* (2 Feb. 1962). リヴァプールのウォーカー・アート・ギャラリー the Walker Art Gallery で記事の切り抜きを見せて

- くれたアレックス・キッドソン Alex Kidson に感謝します。
- 23) 憂鬱な肖像画については、S. Daniels, *Joseph Wright* (London, Tate, 1999), pp. 23-24; 家族写真については、D. Chambers, 'Family as place: family photograph albums and the domestication of public and private space', in J. M. Schwartz and J. R. Ryan, eds, *Picturing place. photography and the geographical imagination* (London, I. B. Tauris, 2003), pp. 96-114.
- 24) S. Sellers, 'Caro verbum factus est: British art in the 1960s', in B. Moore-Gilbert and J. Seed, eds, *Cultural revolution? The challenge of the arts in the 1960s* (London, Routledge, 1992), pp. 255-278; J. Jones, 'Portrait of the week', *Guardian* (2 Feb. 2002). この絵は、スーパーマン Superman、コカ・コーラ Coca Cola、キャンベル・スープ Campbell's Soup などの商品を30年代のアイコンとして認識し、アメリカン・ポップアートに対するイギリス人の見方を見直すきっかけにもなっている。例えば、D. McCarthy, *Pop art* (London, Tate, 2000), pp. 58-64.
- 25) B. Robertson, J. Russell and Lord Snowdon, *Private view* (London, Nelson, 1965), pp. 274-277.
- 26) *Topic* (11 Dec. 1961).
- 27) Lippard et al., *Pop art*, pp. 28-32; C. Stephens and K. Stout, eds, *Art and the 60s: This was tomorrow* (London, Tate, 2004), pp. 19-21.
- 28) Samuel, *Theatres of memory*, p. 93.
- 29) H. C. Prince, 'North-west London 1864-1914', 'Parks and parkland', in J. T. Coppock and H. C. Prince, eds, *Greater London* (London, Faber & Faber, 1964), pp. 139, 337.
- 30) M. Bracewell, 'Swinging back', *Frieze* 32 (1996), pp. 25-27.
- 31) *Blow-up: a film by Michelangelo Antonioni* (London, Lorimer, 1971), p. 49. 田園詩的なロンドンについては、D. A. Mellor and L. Gervereau, *The sixties: Britain and France 1962-73* (London, Philip Wilson, 1977), pp. 13-21; R. Hewison, *Too much: art and society in the Sixties* (London, Methuen, 1986), pp. 69-73.
- 32) G. Melly, *Revolt into style: the pop arts in Britain* (London, Allen Lane, 1970), pp. 6-8, 160-161.
- 33) Du Noyer, *Liverpool*, pp. 91-92.
- 34) J. Savage, 'The new naturalists', *Mojo* (Sep. 2004), pp. 114-115.
- 35) C. Booker, *The neophiliacs: a study of revolution in English life in the fifties and sixties* (London, Collins, 1969), pp. 18-26.
- 36) The Beatles, *The Beatles anthology* (London, Cassell, 2000), pp. 40-110; P. Trynka, ed., *The Beatles: ten years that shook the world* (London, Mojo, 2004), pp. 10-91; S. Frith and H. Horne, *Art into pop* (London, Methuen, 1987), pp. 80-81.
- 37) R. Coleman, *Lennon: the definitive biography* (London, Pan, 2001), p. 350.
- 38) G. Barry Golson, ed., *The Playboy interviews with John Lennon and Yoko Ono* (New York, New English Library, 1981), pp. 129-130.
- 39) G. Cook and N. Mercer, 'From me to you: austerity and profanity in the language of the Beatles', in Inglis, *The Beatles*, pp. 87-104.
- 40) Du Noyer, *Liverpool*, pp. 4, 141, 195. The surreal style is typified by Liverpool comedian Ken Dodd.
- 41) Melly, *Revolt into style*, pp. 79-80.
- 42) Interview with George Martin in *Record Mirror* (27 May 1967); G. Martin with W. Pearson, *All you need is ears* (London, Macmillan, 1979); J. Tobler and S. Grundy, *The record producers* (London, BBC, 1983), pp. 108-123; P. McCabe and R. B. Schonfeld, *Apple to the core: the unmaking of the Beatles* (London, Sphere, 1973), pp. 77-78.
- 43) 'Howard Goodall's 20th century greats', BBC 2 (27 Oct. 2004). 1967年にアルバム・トラックとしてリリースされた「スカボロー・フェア」のサイモン&ガーファンクル Simon and Garfunkel版は、60年代半ばにマーティン・カーシー Martin Carthy が編曲したものをベースにしている。
- 44) I. MacDonald, *Revolution in the head: the Beatles records and the sixties* (London, Pimlico, 1994), pp. 157-158.
- 45) M. Lewisohn, *The complete Beatles chronicle* (London, Chancellor Press, 1992), p. 222. この肖像画のイメージの系譜については、R. Leppert, *Music and image: domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England* (Cambridge, Cambridge University Press, 1988).
- 46) M. O'Gorman, 'Strange fruit', in Trynka, *The Beatles*, p. 248.
- 47) P. Norman, *Shout! The true story of the Beatles* (London, Elm Tree, 1981), pp. 250-273; Trynka, *The Beatles*, pp. 208-235; The Beatles, *The Beatles anthology*, pp. 200-237.
- 48) J. Green, *Days in the life: voices from the English underground, 1961-1971* (London, Heinemann Minerva, 1988), pp. 74-137; P. Fryer, 'A map of the underground: the flower power structure and London scene', *Encounter* (Oct. 1967), pp. 7-20. 『IT』については、Rycroft, 'Mapping underground London,' pp. 88-91.
- 49) Green, *Day in the life*, p. 79.
- 50) Martin, interview.
- 51) J. S. Wenner, *Lennon remembers: the full 'Rolling Stone' interviews from 1970* (London, Verso, 2000), p. 60.
- 52) P. Shotton and N. Schaffner, *John Lennon in my life* (Sevenoaks, Coronet, 1984), pp. 101, 122.
- 53) From an unused tape for ITV's *South Bank Show*, 'The making of Sergeant Pepper', quoted in G. Martin with W. Pearson, *Summer of love: the making of Sergeant Pepper* (London, Macmillan, 1994), p. 72.
- 54) 様々なテイクはいくつかの海賊版で聴くことができ、その中で最も完全なものは、The Beatles, *Nothing is real: the making of Strawberry Fields forever* (Chapter One, 1992). 日々のドキュメンタリーは、M. Lewisohn, *The complete Beatles recording sessions* (London, Hamlyn and EMI, 1989), pp. 87-90.
- 55) *Melody Maker* (28 Jan. 1967).
- 56) 航空写真入りのバージョンは、*Record Mirror* (18 Feb. 1967). このパノラマの感性については、S. Daniels and S.

- Rycroft, 'Mapping the modern city: Alan Sillitoe's Nottingham novels', *Transactions, Institute of British Geographers* 18 (1993), pp. 460-480.
- 57) *Record Mirror* (4 Mar. 1967).
- 58) H. Davies, *The Beatles: the authorized biography* (London, Heinemann, 1968); H. Davies, 'Paperback writer', in Trynka, *The Beatles*, p. 247.
- 59) Reprinted as Wenner, *Lennon remembers*, first published in the UK by Penguin Books in 1973. 引用は、the recent Verso edition, 2000, pp. 144-145. からである。
- 60) Golson, *The Playboy interviews*; Du Noyer, *Liverpool*, p. 228.
- 61) Golson, *The Playboy interviews*, pp. 129-130; S. Turner, *A hard day's write: the stories behind every Beatles song* (London, Carlton, 2000), pp. 118-120.
- 62) 実際、最近で最も権威のある批評家であるイアン・マクドナルド Ian MacDonald は、*Revolution in the head*, p. 172. において、ボーカルを「ストロベリーフィールドの孤児」の混乱した叫び声と表現している。
- 63) Golson, *The Playboy interviews*, pp. 132-136.
- 64) Shotton and Schaffner, *John Lennon*, pp. 28-29.
- 65) R. Stradling, 'England's glory: sensibilities of place in English music 1900-1950', in A. Leyshon, D. Matless and G. Revill, eds, *The place of music* (London, Guilford, 1998) pp. 177-196.
- 66) R. Vaughan Williams and A. L. Lloyd, eds, *The Penguin Book of English folk songs* (Harmondsworth, Penguin, 1968); A. L. Lloyd, *Folk song in England* (London, Lawrence & Wishart, 1967); Revill, 'The lark ascending'; G. Boyes, *The imagined village: culture, ideology and the English folk revival* (Manchester, Manchester University Press, 1994); D. Harker, *Fakesong: the manufacture of British 'folksong' from 1800 to the present day* (Milton Keynes, Open University Press, 1985), pp. 231-253.
- 67) Vaughan Williams and Lloyd, *English folk songs*, pp. 18, 17, 106.
- 68) W. Empson, *Some versions of pastoral* (London, Chatto & Windus, 1935), pp. 253-294.
- 69) L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and through the looking glass: the centenary edition*, ed. H. Haughton (Harmondsworth, Penguin, 1998), pp. 9-12.
- 70) Davies, *The Beatles*, p. 11.
- 71) Shotton and Schaffner, *John Lennon*, p. 33.
- 72) Broadcast on BBC 1 13 Oct. 1965 and 6 July 1966. Miller quoted at [www.aliceinwonderland.fsnet.co.uk/film-tv-miller](http://www.aliceinwonderland.fsnet.co.uk/film-tv-miller), accessed 21 Dec. 2003.
- 73) R. Philips, *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamworld as seen through the critics' looking glass, 1805-1971* (Harmondsworth, Penguin, 1971), pp. 452-488. 他にキャロルの影響を受けたレノンの楽曲については、M. E. Roos, 'The walrus and the deacon: John Lennon's debt to Lewis Carroll', *Journal of popular culture* 18 (1984), pp. 19-29.
- 74) Melly, *Revolt into style*, pp. 80-81.
- 75) C. Lennon, *A twist of Lennon* (London, Star, 1978), p. 181.
- 76) その音は、シャーリー&ドリー・コリンズ Shirley and Dolly Collins が民謡のために復活させたパイプオルガンを彷彿させる。これについては、D. Laing, K. Dallas, R. Denselow and R. Skelton, *The electric muse: the story of folk into rock* (London, Methuen, 1975), p. 146.
- 77) この段落の情報は、the bootleg *Nothing is real* and the Beatles CD *Anthology 2*, Disc 2, Tracks 1-3, や W. Mellers, *Twilight of the gods: the Beatles in retrospect* (London, Faber & Faber, 1976), pp. 84-85; MacDonald, *Revolution in the head*, pp. 170-175; W. Everett, *The Beatles as musicians: Revolver through Anthology* (New York, Oxford University Press, 1999), pp. 75-84; Martin and Pearson, *Summer of love*, pp. 14-23. のレコード分析に基づいている。
- 78) B. Miles, *Paul McCartney: many years from now* (London, Vintage, 1998), pp. 264-266.
- 79) McDonald, *Revolution in the head*, pp. 177-179.
- 80) B. Golden, *The Beach Boys: Southern California pastoral* (San Bernardino, CA, Borgo Press, 1976), pp. 32-35.
- 81) Miles, *Paul McCartney*, p. 17.
- 82) Daniels, 'Suburban prospects', p. 22-23.
- 83) Lewisohn, *The complete Beatles chronicles*, p. 243. ビートルズの2つの映画会社のうちの1つである Subafilms のためにトニー・ブラムウェル Tony Bramwell がプロデュースした映画は、スウェーデン・テレビ Swedish TV のためのポップ番組を主に手がけていたピーター・ゴールドマン Peter Goldmann が監督を務めた。ゴールドマンは、ディック・レスター Dick Lester がビートルズの長編映画で(音楽的な)非演奏の方法を用いたということに明らかに影響を受けており、初期のプロモーションビデオでもそのことが示されている。ゴールドマンのインタビューについては、*New Musical Express* (18 Feb. 1967). Also B. Neaverson, *The Beatles movies* (London, Cassell, 1997), pp. 39-40. アートパフォーマンスの要素は、オノ・ヨーコが関係していた60年代半ばのフルクサスのグループ Fluxus group の影響を強く受けている。例えば、See T. Kellein, *Fluxus* (London, Thames & Hudson, 1995).
- 84) National Trust, *Knole Park* (London, National Trust, 1998).
- 85) D. Killingray, 'Rights, "riot" and ritual: the Knole Park access dispute, Sevenoaks, Kent, 1883-85', *Rural history* 5 (1994), pp. 63-79.
- 86) トム・ジョーンズとザ・トロックスは、労働者階級の地方の出身者(それぞれサウス・ウェールズ south Wales とサマセット Somerset) であることから、芸術学校で学ぶような大都市のポップの軌道からは明らかに外れていた。
- 87) *New Musical Express* (18 Feb. 1967).
- 88) *Melody Maker* (11 Feb. 1967).
- 89) *Ibid.* (28 Jan. 1967; 11 Feb. 1967). ザ・ムーブの歌い手はカール・ウェイン Carl Wayne、ザ・トレメローズの歌い手はアラン・ブレイクレー Alan Blakeley であった。1960年代のザ・ムーブとザ・トレメローズについては、P. Hardy and D. Laing, *The Faber companion to 20th-century*

- popular music* (London, Faber & Faber, 1990), pp. 572-573, 635.
- 90) *Melody Maker* (4 Mar. 1967).
- 91) *Record Mirror* (11 Feb. 1967).
- 92) *Ibid.* (18 Feb. 1967).
- 93) これはBBCの公式チャートであり、ビートルズは『メロディ・メーカー』のチャートで1位を獲得している。
- 94) *Record Mirror* (1 Apr. 1967).
- 95) *Ibid.* (8 Apr. 1967).
- 96) *Daily Mirror* (9 Feb. 1967).
- 97) これは、夕方早い時間帯に放送されていた雑誌番組『トゥナイト Tonight』であったかもしれない。正確な時期は思い出せなく、見つけ出すこともできなかったが、D. Cooke, 'The Lennon-McCartney songs,' *Listener* (1 Feb. 1968)において、その出演が確認される。
- 98) E. Thomas and D. Gutman, eds, *The Lennon companion: twenty-five years of comment* (Basingstoke, Macmillan, 1987), pp. 109-113.
- 99) Coleman, *Lennon*, p. 556.
- 100) Quoted in K. Negus, *Popular music in theory* (Cambridge, Polity Press, 1996), p. 155.
- 101) Samuel, *Theatres of memory*, pp. 341-342.
- 102) S. Whiteley, *The space between the words: rock and counter-culture* (London, Routledge, 1992), pp. 61-81; A. Clayton, *John Lennon* (London, Sanctuary, 2003), p. 148; R. Chapman, 'Pot-head revisited', *Mojo* (June 1997), pp. 42-55.
- 103) Du Noyer, *Liverpool*, pp. 90-96.
- 104) P. Davies, *Liverpool seen: post-war artists on Merseyside* (Bristol, Radcliffe Press, 1992), p. 145; A. Brighton, 'The John Moores and its critics', in Walker Art Gallery, *John Moores Liverpool Exhibition 18* (Liverpool, National Museums and Galleries on Merseyside, 1993); *Adrian Henri: paintings 1953-1998* (Liverpool, National Museums and Galleries on Merseyside, 2000), pp. 8-13.
- 105) Du Noyer, *Liverpool*, pp. 93-97.
- 106) E. Lucie-Smith, *The Liverpool scene* (London, David Carroll, 1967); *IT (International Times)*. (13-26 Feb. 1967).
- 107) A. Henri, R. McGough and B. Patten, *The Mersey sound* (Harmondsworth, Penguin, 1967), p. 29.
- 108) Du Noyer, *Liverpool*, pp. 92-93; J. Willett, *Art in a city* (London, Methuen, 1967), pp. 271-275. リヴァプール大学 Liverpool University は、当時の衰退を止めるためにこの事業に参加し、プロジェクトでは最終的に、社会科学研究会議 the Social Science Research Council の資金援助を受けた。これについては、R. Lawton and C. M. Cunningham, eds, *Merseyside: social and economic studies* (Harlow, Longman, 1970).
- 109) Melly, *Revolt into style*, p. 115.
- 110) M. Wood, 'John Lennon's schooldays', *New Society* (27 June 1968), repr. in Thomson and Gutman, *The Lennon companion*, pp. 145-149.
- 111) Samuel, *Theatres of memory*, pp. vii-x.
- 112) D. Marshall, 'Making sense of remembrance', *Social and cultural geography* 5 (2004), pp. 37-54; B. Anderson, 'Recorded music and practices of remembering', *Social and cultural geography* 5 (2004), pp. 3-19.
- 113) R. J. Krase II, 'Imagining Strawberry Fields as a place of pilgrimage', *Area* 35 (2003), pp. 154-162. また、1996年のB. Wheeler in Connell and Gibson, *Sound tracks*, pp. 226-228. の研究も参照してほしい。
- 114) このトラウマのような特徴は、S. Legg, 'Memory and nostalgia', *Cultural geographies* 11 (2004), pp. 99-107で批評されている作品の中心となっている。また、*New formations* 50 (2003)で集められた論文、特にR. Luckhurst, 'Traumaculture', pp. 29-47とA. Gibson, 'Oublier Baudrillard: melancholy of the year 2000', pp. 123-141も参照してほしい。記憶は、サイモン・シャーマ Simon Schama が1995年に出した書籍とテレビシリーズ *Landscape and memory* (London, Harper-collins 1995)において、逸話のディープな層として、重苦しく、時にはトラウマ的に明らかにされている。
- 115) J. Green, *All dressed up: the sixties and counter-culture* (London, Pimlico, 1999).
- 116) トラウマになるようなポップの歴史の例としては、D. McKinney, *Magic circles: the Beatles in dream and history* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003)を参照してほしい。1966年にアイオワ州 Iowa ウォータールーで生まれ、「60年代を思い出すのには若すぎた。自分の時代があらゆる意味で乏しくて取るに足りないものであることを示す神話の基準として、年を取るほど60年代が見えてくる」ということへの返答であり、pp. 339-342から引用している。
- 117) Savage, 'The new naturalists', p. 114. See also Savage, 'That's how good it is'; J. Savage, 'Do you know how to pony? The messianic intensity of the sixties', in A. McRobbie, ed., *Zoot suits and second-hand dresses: an anthology of fashion and music* (Basingstoke, Macmillan, 1989), pp. 121-131. 60年代以降のポップの展望における、より悲観的な見方については、I. MacDonald, *The people's music* (London, Pimlico, 2003).

## 訳者注

- i) 本稿の主たる研究対象は、高橋・大木 (2014: 63) で言及されているような牧草地の風景ではなく、田園都市のような特徴を持つ郊外住宅地である。そこで本稿では、pastoralを牧歌ではなく、田園詩と訳した。
- ii) 本稿では図を省略した。図については原著を参照されたい。
- iii) EMIはイギリスの大手レコード会社である (CBCテレビ, 2021)。
- iv) 「9月16日」という作品を指す。
- v) Nottenum Town は誤字であると思われる。類似した地名として、ノットナム・タウン Nottamun Town が挙げられる。

vi) リフレインとは、楽曲の中で繰り返される部分を指す。

## 訳者参考文献

高橋義人・大木沙知子(2014)「魂の宿った風景——コッツウォルズにみるイギリスの自然保護と観光政策」, 平安女学院大学研究年報14, 61-71頁。

## 訳者参考ウェブサイト

CBCテレビ (2021)「Yahoo!ニュース2021年8月6日(金) 10:44 配信 ★ビートルズが世界を変えた7つの偉業 (No.5) “5人目のビートルズ”がロックバンドの常識を変えた！」<https://news.yahoo.co.jp/articles/52b08cce8ef1b41b2ad288df3c-9b8a48d8356a0?page=1>, 2021年12月28日閲覧。