

ボブ・ディランと対抗文化 (Bob Dylan and the Counterculture)

福 屋 利 信

はじめに

ボブ・ディラン (Bob Dylan) は、デビューした1962年から2001年時点までに、世界中で6千万枚以上のアルバムを売ってきた。この数字は膨大に思えるかも知れないが、同世代のビートルズの6億万枚以上に比べれば、それほど多い売り上げ枚数とは言えない。しかし、ディランを研究対象にするディラン研究者 (Dylanologist) が欧米には多く存在し、その数はビートルズ研究者 (Beatlogist) の数を大きく上回る。それは、ひとえに、ディラン作品の社会的、政治的、音楽的、文学的重要性の高みゆえである。1曲のポピュラーソングの中で、特にその歌詞の中で、文学に匹敵するほどの影響力をワールドワイドに行使できたミュージシャンは、これまでの大衆音楽の歴史の中では、ディラン以外には存在しない。どうしてももう一人と言われれば、ジョン・レノン (John Lennon) を挙げ得るのみであろう。

ディランが編み出した新しい表現様式は、ディラン研究者のアンディー・ギル (Andy Gill) の分析を総括すると、アルチュール・ランボウ (Jean Nicolas Arthur Rimbaud) の象徴性、アレン・ギンズバーグ (Irwin Allen Ginsberg) やジャック・ケルアック (Jack Kerouac) といったビート詩人たち (beatniks) の即興性、ウイリアム・ブレイク (William Blake) の幻想的意識、ウッド・ウィルソン (Woodrow Wilson “Woody” Guthrie) のフォーク特有の言い回し等を、ロックのビートに乗せたものだということになる。¹

また、ディラン研究者の中には、ディランとジョン・バニヤン (John Bunyan)、ジョン・ダン (John Donne)、ロバート・ブラウニング (Robert Browning)、サミュエル・コウルリッジ (Samuel Taylor Coleridge)、ジョージ・エリオット (George Eliot)、T・S・エリオット (Thomas Stearns Eliot)、F・スコット・フィッツジェラルド (Francis Scott Key Fitzgerald)、さらに前述のブレイクやビートニクたちを加えた英米の作家・

詩人たちとの関係性を強調して、ディラン作品を英米文学の社会的業績の延長線上に位置づけようと試みる者もいる。その筆頭格であるマイケル・グレイ (Michael Gray) は、1973年、以下のようにディラン研究の未来を予測した。

21世紀の初頭には、人々が1960年代、70年代において、後の時代を変えることになる世代が成長しつつあったことを理解しようとする場合、ボブ・ディランの芸術を細かく研究せざるを得なくなるだろう。……なぜなら、ディランは、F・スコット・フィッツジェラルドよりもはっきりと、一つの世代を作り出したからである。²

グレイが予測したとおり、21世紀のいま、1960年代とそれに続く1970年代の若者文化を再検証しようとする機運が世界的規模で盛り上がっている。それは、当時の若者たちが打ち立てようとした独自の文化が、従来の若者文化のように「下位文化」(subculture)の位置に甘んじるのではなく、「主流文化」(mainstream culture)に取って代わろうとする「対抗文化」(counterculture)を指向したという特殊性ゆえであろう。その不遜かつ勇敢な試みには、驚くべき量の若いエネルギーと想像力が費やされた。加えて、対抗文化の若者たちの主張は、混迷する現代社会においても耳を傾けるべき幾つかの「新しい声」(alternative voices)を内包していた。その声は、人間本来の自然と調和した生き方、物質主義に反旗を翻す精神主義、さらには共和党的競争社会と対立する民主党的平等主義等を声高に叫んでいた。イデオロギー的には、資本主義という客観的世界から自己を切り離し、人間の本能的な要求に根ざした主観的世界に生きようとする「実存主義」(existentialism)の流れを汲む、脱産業主義的ライフ・スタイルの提唱であった。そして、ディランの歌は、まぎれもなくあの時代の社会変革運動の原動力の一つに違いなかった。ディランは自身と歌とのスタンスについて、「歌は軽い娯楽ではなく、もっと重要なものだった。歌とは、異なる現実の認識へ、異なる国、自由で公平な国へ、導いてくれる道標であった」³と述べている。また、当時の主流文化に対しては、「メインストリームの文化は、ひどく貧弱でペテンのようだと考えていた」⁴と告白している。

フィッツジェラルドは、1920年代という十年間に自分自身を同化し、時代の寵児たらんとした。そして、その時代を「ジャズ・エイジ」(the Jazz Age)と名づけた。彼は、男性の従属物であることに異を唱え自立したセクシュアリティを志向したフラッパーガールズ (flapper girls) の生態と、時

代の最先端に行く彼女たちを獲得することで成功の具象化を試みる新興富裕階層 (new rich) の男たちの性向とを描き、華やかな消費文化を享受する新しい世代創造の一翼を担った。一方ディランは、1960年代において、高度経済成長によって助長された合理主義的価値観に疑問を投げかけたヒッピーたち (hippies) の反体制運動を鼓舞し、あるいは彼らの標榜した意識改革を下支えし、「ロック・エイジ」(the Rock Age) の精神文化創造の中心的役割を担った。ディランとフィッツジェラルドは、アメリカ史の中でも突出して若者が社会を席捲した二つの時代を具現する存在であった。

フィッツジェラルドは、すでにアメリカ文学史の中で正当な地位を獲得して久しい。そうであるなら、対抗文化の時代から約半世紀が経過した現在、ディランの業績もアメリカ文化史の中に明確かつ客観的に刻み込まれるべきときが到来していよう。また、その作業に不可欠な客観性を貫くための時間的距離と俯瞰的視野を、我々はいま獲得し始めているとも言える。本稿は、その壮大なスケールの作業に、ささやかな貢献を為すことを目的とする。

フォーク・シーンへの登場

ディランは、1941年生まれ、本名はロバート・ジンマーマン (Robert Allen Zimmerman)。ユダヤ系アメリカ人で、ディランというアーティスト・ネームは ウェールズ生まれの詩人ディラン・トーマス (Dylan Thomas) にちなんだものである。1960年、生まれ故郷のミネソタを出て、少しのあいだ中東部をさまよった後、1961年初頭にニューヨークに辿り着き、グリニッジ・ヴィレッジ界隈に咲き誇っていたフォーク・シーンに自分の活動の場を見出している。

その頃、ロックンロールは、ペイオラ・スキャンダル (“Payora” とは、特定のレコードを電波にのせてもらう見返りに、レコード会社がラジオ局のDJに支払っていた金品のことである) をはじめとする不正事件、あるいは世間を騒がせたロックンロール・スターたちの幾つかのセックス・スキャンダル等によって、シーンを取り巻く腐敗体質を暴きだされ、チャック・ベリー (Chuck Berry)、リトル・リチャード (Little Richard)、ジェリー・リー・ルイス (Jerry Lee Lewis)、初期のエルビス・プレスリー (Elvis Presley) らが持っていた野性的攻撃性は牙を抜かれていた。当時のプレスリーは、主題歌である甘いラブ・ソングを歌う銀幕のスターに納まっていた。このあたりの推移は、最近の映画では、チェス・レコードの繁栄と衰退を描き、ビヨンセ (Beyoncé Knowles) が製作・総指揮をとった『キャデラック・レコー

ド』（*Cadillac Records*）に、断片的ではあるがとらえられている。⁵ こうした状況下、毒にも薬にもならないソフトなロックンロールがアメリカの主流音楽として蔓延していたのである。

その傍らで、フォーク・シーンは、白人中産階層の良心を精神的基盤にして、反戦、社会批評などのメッセージを果敢に発信して行く知的攻撃性を身に纏っていた。フォークの支持者たち（folkies）には、オーセンティックで正義感溢れる音楽シーンの旗頭として、商業主義には組みたくないという選民意識と社会変革の必要性を訴える啓蒙意識とが併存していた。社会学者のトッド・ギトリン（Todd Gitlin）は、自身の著書『60年代』（*The Sixties*）の中で、「フォークにはジャズのような前衛的な破壊力は無かったが、それを愛好することで主流の文化から距離を保ち、見下すことができた」⁶と分析している。その選民主義的閉鎖性の中にディランが持ち込んだものは、音楽的には黒人たちのブルースであり、文学的には1950年代のビート詩人たちの自我の覚醒であった。

レコード・デビューから間もなくして、ディランは、自身の政治的メッセージを「風に吹かれて」（“Blowin’ in the Wind”）に凝縮し、時代の反体制的雰囲気巧みに掬い取って見せた。その歌は、反体制的ムーブメント全体の賛歌として、多くのデモ行進や政治集会で繰り返し唱和された。当時の若者たちの主張の正当性についてディランは、「友よ、答えは吹く風だけが知っている」（“The answer, my friend, is blowin’ in the wind.”）⁷と「両義性」（ambiguity）を持たせ、その解釈を聞き手に委ねた。この「風に吹かれて」は、反体制運動やアメリカの現状を議論していたグリニッジ・ヴィレッジのコービーハウスで、答えが得られなかったことに対する徒労感の中で、ディランが書きあげたとされる。

さらに、ディランは、「激しい雨が降る」（“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”）を世に問い、環境主義の黎明を感じさせる歌声をフォーク界にもたらしめている。ディランは、環境についての歌であることを否定しているが、解釈を受け手の側の創造的読みに委ねる「脱構築批評」（deconstructive criticism）の手法を駆使すれば、そこから、レイチェル・カーソン（Rachel Louise Carson）の『沈黙の春』（*Silent Spring*）に通ずる自然破壊への危機を感じ取ることは可能である。「超現実主義」（surrealism）の流れを汲むアナロジーの連鎖によって、酸性雨や核実験が自然に及ぼす影響を憂いた曲としてこの歌を受け取る場合、タイトルは、「ひどい雨が降りそうなんだ」⁸のほうが相応しい。

ちなみに、原題“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”の“Gonna”(=Going to)の前につけられた“A”は、古い英語において動名詞の前につけられることがあるもので、『創世記』(Genesis)の「ノアの箱舟」(Noah’s Ark)を想起させ、旧約聖書の中の預言を思わせる。ディランは、「時代は変わる」(“Times They Are A-Changing”)でもこの用法を使用している。

フォークからロックへ

1960年代初頭までは、大衆音楽は社会階層と不可分の関係にあった。黒人音楽であるブルース、リズム&ブルース、ジャズは「人種音楽」(race music)と呼ばれ、はっきりと社会階層的線引きがなされていた。スィングは、黒人独特のブルース・フィーリングを醸し出す「不協和音」(blue note)に対抗して、白人たちがそこに跳ねるようなリズム感と洗練をもたらすために工夫した音楽的仕掛けであった。以下に、当時の大衆音楽とそれぞれの支持層を示す。

ブルース	黒人労働者階層
リズム&ブルース	黒人労働者階層
ジャズ	黒人知識階層
ロックンロール	白人労働者階層
フォーク	白人中流階層
スィング・ジャズ	白人知識階層

この音楽と支持層の相関性の強さを証明するかのようにより、イベント・プロデューサーのジョージ・ウエイン(George Wein)は、『ロックンロールの歴史』(*The History of Rock ‘n’ Roll*)と題されたビデオの中で、「フォークのファンはロックンロールを毛嫌いしていたし、ロックンロールのファンはフォークを頭でっかちの音楽として遠ざけていた」⁹と語り、乗り越えられない社会階層の壁が音楽の世界にも厳然と存在したことを伝えている。

ディランは、こうした音楽界の「社会階層組織」(hierarchy)の中で、ビートルズ(the Beatles)をはじめとするブリティッシュ・グループのライブ演奏に接し、アメリカで失われつつあったロックンロール・パワーをイギリスの若いミュージシャンたちが継承・増幅していたことに衝撃を受ける。特に、アメリカのトラディショナル・フォークソングであり、自身も取り上げていた「朝日の当たる家」(“The House of the Rising Sun”)を、アニマルズ(the

Animals) が強烈なエレクトリック・サウンドにのせて歌っていたことには少なからず動揺したと言われる。そしてそのときの衝撃に突き動かされて、ディランは、1965年のニューポート・フォーク・フェスティバルのステージに、ロックンロール・バンドを従えて登場することになる。それは当時の音楽界の社会階層図式を根底から覆す「禁じ手」(taboo)であった。

ロックンロールを商業主義に侵された悪魔の音楽と見なしていたフォーク・ファンからは、激しいブーイングが巻き起こり、ディランは途中で演奏を切り上げることを余儀なくされた。しかし、そのときこそ、ロックンロールの野性とフォークの知性が融合して、新しい音楽ロック・ミュージックが誕生した瞬間であった。ディランは、ロックンロールに新しい機知と言語運用能力を持ち込み、同時にフォークに電気増幅に伴う直接性をもたらした。このようにして、ティーンエイジャーと大学生の音楽市場を力づくで接続したディランは、インテリもエレキギターを手にする新たな音楽シーンを創造したのであった。それゆえに、いまでも、ディランのコンサートにおけるイントロダクションMCの常套句は、「その昔、犬猿の仲であったフォークとロックンロールをベッド・インさせた男」である。

新しい音楽であるロック・ミュージックは、労働者階層と中流階層との間の垣根を越えて行こうとする音楽であった。さらに時代を溯って、ロックンロールの源泉が黒人音楽であったことに想いを馳せれば、ロック・ミュージックは、肌の色をも越えようとした音楽であったとも言える。その後、ロックは、その本質を体現するかの如く、対抗文化の意識を代弁する強力な手段となって行く。対抗文化を最大限に評価した『綠色革命』(*The Greening of America*)の中で、作者のチャールズ・ライク(Charles A. Reich)は、「ロックは黒人の魂に共鳴する白人の魂を見つけ出したのであり、新しい世代の意識を最も深いレベルで代弁することができた」¹⁰としている。このライクの言葉に従えば、ディランは対抗文化に対して、その性格を決定づける音楽的および社会的貢献を為したと評価できよう。

音楽的、社会的貢献に加えて、ディランは、ステージにジーンズを持ち込んだことで対抗文化のファッションにも大きな変革をもたらした。労働者階層の作業着であったジーンズを中産階層の若者が中心的役割を担った対抗文化のコンサートに持ち込むことは、社会階層的不文律からの逸脱を意味していた。しかし、このディランの行為を機に、ティーンエイジャーだけでなく大学生たちもジーンズを穿き始めるようになって行く。大衆文化研究者の三井徹は、ディランによってジーンズに付与された精神性を、以下のように要

約して見せた。

音楽においてジーンズが象徴的意味を持つには、中産階級の若者がそれを取り込んで、一種の文化変容をさせることが必要だった。……ブルージーンズを履いたジェームス・ディーン (James Deane) の反逆のイメージを音楽的に延長し、一つの主張として最初に取り上げたのがボブ・ディランであった。¹¹

また、スチュアート & エリザベス・ユーエン (Stuart & Elizabeth Euwen) は、ジーンズに付与された社会的意味を、以下のように表現した。

1850年代、ジーンズは、翌日の労働に耐えられるという以外に何の夢も与えてはくれなかった。……1960年代も半ばになると、ブルージーンズは台頭し始めた社会闘争の欠かせない装いの一つとなって行った。深南部地方では、奴隷の孫にあたる小作人が19世紀半ばの感覚でデニムを着続けていたが、そこに大学生の社会運動家たちが入り込んできた。¹²

加えて、ディランから歌詞の面で影響を受け、ロックンロール・グループからロック・バンドに成長していたビートルズが、ビートルズ・スーツを脱ぎ捨ててジーンズを身に纏ったとき、対抗文化の労働者階層の共感をも呼び込んで、ジーンズは対抗文化の若者全体のファッションとなった。このようにして、ジーンズは、既存の価値観を覆そうとする反逆性という「記号論」(semiotics) を付与されたのであった。

既存社会への対抗意識が頂点に達していた1960年代半ばにおいて、ディランは、音楽とファッションの二つの世界において、下位の社会階層の文化を吸収するという「地位下降現象」(Class Degradation) を実践し、みごとに新しい時代の反骨精神を具象した。この意味において、ライクの「ディランは対抗文化の意識の真の預言者である」¹³という言葉も一層の説得力を持ってくる。

集団から個へ

1969年8月、対抗文化は、ウッドストック・フェスティバルに40万人の若者を集めて、全世界に彼らの「愛と平和」(Love & Peace) の精神を伝え、

東の間の至福を味わった。しかし、その年の12月には、オルタモント・ロック・フェスティバルで、警備の任にあっていた労働者階層組織ヘルス・エンジェルス (Hell's Angels) が聴衆の一人であった黒人少年を刺殺するという事件が起きてしまう。この事件によって、対抗文化の崇高な理想主義は厳しい現実を突きつけられ、脆くも崩れ去ったとされている。そして、対抗文化の若者たちは、70年代にはことごとく個人の生活へ立ち帰り、社会に順応して行ったとされる。60年代は、70年代の到来とともに消え去ったというのが定説である。

しかし、レックス・ウエイナー&ディーン・スティルマン (Rex Weiner & Deane Stillman) は、『ウッドストック 国勢調査』 (*Woodstock Census: The Nationwide Survey of the Sixties Generation*) の中で、以下のように述べて、対抗文化への「固定観念」 (stereotype) に果敢な反撃を加えている。

そういう風に、時代を区切り、70年代の到来とともに60年代反体制文化を思春期の気まぐれとして葬り去ろうとするのは、体制側にとってそうするほうが都合が良いからであって、対抗文化の終わりはカレンダーの区切りとは一致しない。¹⁴

加えて、70年代を生きる60年代文化の体験者の心情を、以下のように要約している。

70年代におけるウッドストック世代は、自分の周りに目をやるとき、一つの時代から次の時代への移り変わりを感じ取る。しかし、自分の内面を見つめるとき、大事なものはそう変わっていないと考える。¹⁵

また、ピーター・キャロル (Peter N. Carroll) は、『70年代』 (*It Seemed Like Nothing Happened: America in the 70s*) と題した著書の中で、次のように言う。

60年代を騒乱の時代と定義し、また70年代を自己陶醉の時代と定義することによって、反体制的な運動を、絶対的とまでは言えないまでも、かなり安全な過去のものとしてみることができる。70年代を作り出してしまふことは、基本的には保守的な本質を示していたのである。さらに言えば、急進的な思想や運動が衰退したことを個々人の失敗とし

てしまうことで、外面的な状況が変化したことの重要性をごく小さなものにしてしまったのであった。その外面的な状況の変化とは、ベトナムでの敗戦であり、ウォーターゲイト事件による政治不信であり、経済の後退であった。¹⁶

さらにキャロルは、いろいろなことが起こった60年代、何も起こらなかった70年代という「陳腐な決まり文句」(cliché) に反論して、「実際には多くのことが70年代には起こっていた」¹⁷と断言している。では、集団を離れて個に帰ったウッドストック世代には、70年代にどんなことが起こっていたのであろうか？

ディランとシンガー・ソングライターの内省

1970年代の状況変化に、1960年代のトップ・ランナーであったディランはどう反応したかを検証してみたい。個人に帰っての生活という点では、ディランも例外ではなかった。それどころか、ディランは、1965年のニューポート・フォーク・フェスティバル以降、いち早く個人的な内省作業に入っていた。実際、それ以降のディランの歌は、メッセージ性を和らげ、個人的な内容が大半を占めるようになる。

ニューポートでエレキギターを手にしたことに対するブーイングを受けたあと、フォークギターを抱えてステージに上がり、聴衆に向けて「イッツ・オール・オーバー・ナウ」(“It’s All Over Now, Baby Blue”) を歌ったことは、ディラン流の対抗文化に向けた決別の辞とも解釈できる。そのように考えると、対抗文化がこの世の春を謳歌したウッドストック・フェスティバルにディランが参加しなかったことへの説明がつく。ディランは、ニューポートにおいて、オルタモントで噴出することになる対抗文化内の人種的保守性(=白人優位主義)と社会階層間の亀裂(=中産階層優位主義)の根深さを思い知らされたと言えよう。

尤も、デビュー当時から、黒人のブルース唱法を取り入れ、ときには労働者階層の悩みを歌い込みつつ、中産階層の頑強な選民意識と戦ってきたディランは、他のどの対抗文化のリーダーよりも先に、対抗文化内の軋みを正確に認識していた。ディランがそうした認識に至ることが出来たのは、「人種平等会議」(Congress of Racial Equality: CORE)の秘書であった当時のガールフレンド、スージー・ロトロ(Suze Rotolo)から、差別の事例を事細かに聞かされていたことも要因の一つであった。

フラワー・パワー（白人中産階層のヒッピーたちの力の総称）とブルーカラー・パワーとブラック・パワーとが手を握り合うことの現実性を、ディランは誰よりも訝っていた。ディランは、自身も一翼を担ったかたちの対抗文化というユートピアが抱えていた内部闘争に嫌気がさすと同時に、そこから一時距離を置いて自分を見つめ直すことを、ニューポートの事件を機に決意したと考えられる。すなわち、ディランの70年代は、60年代中葉にはすでに始まっていたのである。その実、ディランは、ニューポート以降の1960年代後半で、わずか3回しかアメリカのステージに立っていない。

対抗文化は、労働者階層のベクトルを持たない闇雲なパワーと中産階層の理論武装した反体制的イデオロギーの複合体であったが、中心的存在は常に中産階層の若者であった。オルタモントは、常に脇役に甘んじることを余儀なくされてきた労働者階層が中産階層に対して放った、言語道断のカウンター・パンチであった。自分たちよりすぐ下の階層である黒人の若者たちの対抗文化への参画を快く思っていなかったブルーカラーの白人青年たちは、一人の黒人少年を生贄にすることで、ホワイトカラーの白人青年たちの愛と平和の理想を粉々に打ち砕いた。中産階層の若者たちは、社会階層間の争いは、現実社会での競争相手である近接する階層間で頻発しがちであるという定説に対する意識が決定的に不足していた。当時激しさを増していた「黒人公民権運動」(the Civil Rights Movement) に一番反発を感じていたのは、黒人たちと仕事の争奪戦を繰り広げていた白人労働者階層だったのである。おおらか過ぎる集団主義を標榜したオルタモントへの内省は、絶対的公平をスローガンに掲げていた対抗文化にとって急務であった。

作家のトム・ウルフ (Tom Wolf) が「個の十年間」(me-decade) と名づけたとおり、70年代は確かに個人の時代であった。集うことで自分たちのアイデンティティを示そうとした60年代の若者たちは、70年代は歳を重ねるとともに個人の生活に帰って行き、一度は崩壊しかけた理想の再構築に向かった。その個人主義を象徴していたのが、シンガー・ソングライター (singer song writers) と呼ばれたフォーク系アーティストの台頭であった。彼らは、60年代のフォーク・シンガー (folk singers) のように社会的メッセージを世に問うのではなく、赤裸々に自己の内面を吐露することで、時代と向き合おうとした。その意味で、彼らは、70年代という時代の「語り部」(narrator) 役を担ったと言える。そして、彼らが行った70年代における60年代への内省作業は、“Growing Out of the Sixties” と呼ばれた。

ディランもシンガー・ソングライターたちも、個人生活の中で何もしなかつ

たのではなく、60年代への内省という、次なる一步につながる作業を行っていたのである。ビートルズでさえこの時代の趨勢と無関係ではいられなかった。彼らも1970年にはバンドを解散し、ソロ活動に入りそれぞれの個と向き合っていた。

ポスト・カウンターカルチャーの内省

70年代における60年代への内省作業は、建国200年の年である1976年、イーグルス (Eagles) が世に送り出した「ホテル・カリフォルニア」(“Hotel California”) で頂点を迎える。イーグルスは、70年代の「ミーイズム」(meism) に60年代の「共にあること」(togetherness) への郷愁が入り混じった「ポスト・カウンターカルチャー」(post-counterculture) の複雑な心情をこの稀代の名曲に歌い込んだ。ちなみに、イーグルスは、1971年に結成されたロック・グループである。

この歌の舞台であるホテル・カリフォルニアは、60年代のメタファーとして機能している。イーグルスは、対抗文化の終焉を、ワインの注文を受けた支配人の「1969年以降当ホテルにはそのようなお酒はおりません」(“We haven't had that spirit here since 1969.”)¹⁸なる一文で暗示した。「お酒」(spirit) は、「1960年代の時代精神」とのダブルミーニングになっている。一方、自分たちがその残り香を嗅ぎ、そして仰ぎ見た対抗文化の継続性への切望は、チェック・アウトの依頼を受けた夜警員の「いつでも当ホテルをチェック・アウトできますが、あなたの心は決してここから立ち去りません」(“You can check out anytime you like, but you can never leave.”)¹⁹という言葉で暗示されている。

この二つの詩行に見受けられるような、忍び寄ってきた対抗文化の終末感への「相反感情」(ambivalence) は、ポスト・カウンターカルチャーと呼ばれる、遅れてきた世代に共通の特徴であったと思える。彼らは、60年代という一種のお祭り騒ぎの後の70年代の静さの中で青年期を過ぎただけに、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、同時に届かない「団塊世代」(baby boomers) の文化への憧れを携えてもいた。それゆえに、彼らはときとして、対抗文化をロマンティックな感傷の中で捉える傾向もあった。こうした精神的「文脈」(context) の中で、「ホテル・カリフォルニア」という一曲がアメリカ史にとって如何に重要な意味を持つかについては、今日まで多くの音楽研究者や文学研究者や社会学者によって論じられてきた。文学研究者の山本品は、ここでの解釈より一回り大きく解釈して、「ホテル・

カリフォルニア」は、アメリカン・マインドの終焉を暗示しているとした。²⁰

ローリング・サンダー・レビュー

他の多くのアーティストが“Growing Out of the Sixties”の過程にあった1971年、ディランは、ジョージ・ハリスン（George Harrison）が企画したバン格拉ディッシュ救済コンサートに無料で出演するという60年代的行動をとっている。さらに、1974年、「ツアー74」（Tour '74）として知られる全米40都市を廻ったディラン&ザ・バンド（Dylan & the Band）のツアーでは、どの会場においても、1960年代初期のフォーク・ソングにロック風のアレンジを施した「ヒーロー・ブルース」（“Hero Blues”）がオープニング・ナンバーとして選ばれた。1965年にはファンから罵声を浴びせられたフォーク・ロックが、今度は英雄のように迎え入れられたのであった。このときディランには、たとえ同じ軌道を描いていても、あたかも螺旋階段を昇っているかの如く、以前より状況は上向いているという実感が湧いたに違いない。ワンマン・コンサートというかたちでは、本当に久方ぶりに聴衆の前に立ったディランは、自信を取り戻し、止まっていたロッカーとしての歩みを再始動させようと画策する。その心の変遷を証明するかのようになり、当時ディランは、雑誌『ローリングストーン』のインタビューにおいて、「プロテスト・ソングは、いつの世にも求められているんだよ。扉を叩いてみればわかるさ」²¹と力強く語っている。

イーグルスが「ホテル・カリフォルニア」を歌い上げていた1976年、ディランは自身の内省作業を済ませて、失われた60年代の理想主義の復元を目指した。その具現が、「ローリング・サンダー・レビュー」（the Rolling Thunder Review）と題されたコンサート・ツアーであった。ビート詩人のギンズバークからグラム・ロッカーのミック・ロンソン（Mick Ronson）までの世代を超えた仲間を集めた、このサーカス一座のようなコンサート・ツアーは、イーグルスの葛藤からさらに一歩前に足を踏み出して、当時のミーイズムから抜け出し、集うことの意義を再び見直そうとするある種の60年代への回帰指向を示していた。

「風に吹かれて」、「ひどい雨がふりそうなんだ」、「ハッティ・キャロルの寂しい死」（“The Lonesome Death of Hattie Carroll”）等の60年代のメッセージ・ソングにハイライトが当てられたコンサート構成、出演者が各自の持ち歌を交互に披露し他の全員で伴奏するフーテナニィー形式のパフォーマンス、無実の罪で監獄暮らしをしていた元ボクサー、ルービン・ハリケーン・カー

ター(Rubin “Hurricane” Carter)の再審と釈放を求めるプロテストの姿勢等、ローリング・サンダー・レビューには、60年代が戻ってきたと思わせる要素がたくさん存在した。それは、ギンズバーグの「60年代に思い描いた夢が現実になっている」²²という言葉に象徴されていた。

1620年、イギリスからメイフラワー号でアメリカにやってきた最初の清教徒団ピルグリム・ファザーズ (Pilgrim Fathers) が上陸したマサチューセッツ州プリマスからツアーを開始し、『路上にて』(On the Road) の作者ケルアックの墓を訪れる行程は、アメリカ建国時の精神とアメリカのハイウェイが象徴する「移動性」(mobility) のダイナミズムを取り戻そうとする意図が明白であった。この二つをコンサート・ツアーのアクセントに持つことは、失われたアメリカ建国時の「開拓者精神」(frontier spirit) は、対抗文化の原点であるビート詩人たちの自由探求の旅に連なるという主張が込められていた。ローリング・サンダー・レビューのスピリットは、「再び路上にて」(On the Road Again) とでも表現できよう。ディランは、ケルアックの『路上にて』に対する熱い想いを、「動作や言葉、そして性的本能が生き生きとそこに存在している。……あの時代を非常に象徴している」²³と、2009年時点においても語っている。

開拓者精神と対抗文化の理想とを結び付けることへの妥当性については、意見の分かれるところであろう。しかし、ここで重要なのは、ディランが1976年時点で、対抗文化に対する心の炎を再点火していたという事実である。ローリング・サンダー・レビューは、それを世に示すための一種の「巡礼の旅」(pilgrimage) であり、アメリカを探す旅であった。ディランは、イーグルスが歌った60年代文化のかすかな残り火を、しっかりと松明に捉えて、その明かりをかざして全米を旅して回ったのであった。70年代においても、なおディランは、60年代の語り部であり続けた。

おわりに

ディランの1970年代中葉のアメリカ探しの旅は、「狂乱の1920年代」(the Roaring Twenties) において、「過去は取り戻せる」²⁴と高言し、昔の恋人を取り戻すことで過去を取り戻そうとした、フィッツジェラルドの代表作『偉大なるギャツビー』(The Great Gatsby) の主人公ギャツビーの時間観を思い起こさせる。ディランの過去へのこだわりを感じ取ったハワード・スーンズ (Howard Sounes) は、『ボブ・ディランの生涯：ダウン・ザ・ハイウェイ』(Down the Highway: the Life of Bob Dylan) の中で、ディランの時間観を「昨

日は消えても過去は残る』²⁵という言葉で要約し、プロローグのタイトルにまでしている。

加えて、ギャツビーの行為が、上流階層の男から昔の恋人を取り戻すことで社会階層の壁を突き破ろうとした行為であったこと、さらに中西部からニューヨークに出て一旗揚げようとした行為であったことなどを考え合わせると、ますますフィッツジェラルドの分身とも思えるギャツビーはディランに重なる。

great という形容詞は、「偉大な」という意味と「愚かな」という意味を併せ持つ。時間の不可逆性と社会階層の壁に対する無謀かつ果敢な挑戦に対して、ギャツビーには great の修飾語が冠せられている。まさにこれと同じ意味において、ディランの挑戦も great と形容するのが相応しい。時代を変革しようとする行為は、同時代の常人には理解し難いことが多く、そのときは、その自分たちでは理解できない行為を「愚か」という言葉で済ませがちである。それが「偉大」という評価に変わるまでには、一定の時間の経過が必要となる。ディランの生み落としたロックが受容されるのにも、一定の時間を要した。

60年代初頭にフォーク界に衝撃的なデビューを果たし、60年代半ばにはロックンロールの野性とフォークの知性を合体させ、対抗文化の音楽となるロック・ミュージックを生み出した業績、マーティン・ルーサー・キング (Martin Luther King) 牧師が「私には夢がある演説」(“The I Have a Dream Speech”) をした「ワシントン大行進」(the March on Washington for Jobs and Freedom) で、ギター1本のみを携え歌った行動力等を考慮すれば、ディランの名声は、究極的には彼の60年代の楽曲群と活動に基づいていると言えよう。

本稿は、そのディランの対抗文化への貢献は、60年代における彼の音楽活動の上に、その活動に対する内省作業を経て敢行された70年代半ばのアメリカ巡礼の旅を加えて完結すると主張する。また、そうすることで、60年代文化がカレンダーの日付どおりに70年代の到来と同時に終焉を迎えたのではないとする『ウッドストック国勢調査』の主張に、あるいはキャロルの70年代が何も起こらなかった時代ではなかったという主張にも、さらなる説得力を加えることが可能になる。

ここ数年ディランの周辺が再び賑やかさを増している。2006年に発売された『モダンタイムス』(Modern Times)、2009年に発売された『トゥゲザー・スルー・ライフ』(Together Through Life) は、ともにビルボード1位を

獲得し、2005年のマーティン・スコセッジ (Martin Marcantonio Luciano Scorsese) によるドキュメント映画『ノー・ディレクション・ホーム』(*No Direction Home*) も高い評価を受けている。この映画には、ディランがいまだに60年代を自分の心の拠り所に行っていることがはっきりと刻まれている。ディランは、21世紀に突入した現在もなお、60年代の時代精神を消し去ることなく生きていけると言える。

そのことは、ディランが過去にのみ生きていることを意味しない。過去の英知と精神を、現在に繋げようとしているのである。その意味で、ディランは現在完了進行形のシンガーである。彼が過去から現在に至るまで「歌い続けてきた時間と言葉の量」²⁶を、一人でも多くの人が共有することが重要となる。

2011年で70歳になろうとするディランは、すでに歴史となってしかるべき存在であるが、いまま現役のミュージシャンである。80年代後半から始めた「ネバー・エンディング・ツアー」(Never Ending Tour) は、現在も文字通り終わることなく続けられている。ゆえに、過去を過去として整理するだけでなく、未来も視野に入れなければディランを語れない。それがディラン研究の難しいところであり、魅力的な部分でもあろう。本稿における、ディランは60年代精神を70年代にも前へ進めようとしていたことへの論証、さらには、現在も60年代精神を携えていることの再確認は、とりあえず現時点での結論でしかない。近い将来、ディランは、60年代を完全に脱却して、全く新しい価値観を我々の前に提示する可能性が皆無とは言えないのである。

このように、過去と未来という逆方向のベクトルが併存するディラン研究において、すべてのディラン研究者が認識しておかなければならない大切なことがある。ディランの作品はあくまで彼の歌であり、彼はあくまでシンガーだという点である。これは、ディランが詩人ではないと言っているのではないし、ディランの歌詞分析をするなど言っているのでもない。ディランが言葉を選択する場合、文学的美しさのみを考えているのではなく、言葉が発声されたときの響き、あるいは言葉とサウンドとの微妙なバランス等を考えているのであって、はじめから詩を作ろうと思って言葉を綴ってはいないと言いたいのである。結果的に現代詩としても完成度の高いものになっただけである。ゆえに、ディランの歌詞を分析する際、彼の音楽性とともに論じなければ、彼の作品を分析したことにはならない。いくらディランがノーベル文学賞の候補になったほどの文学性を携えていてもである。あたりまえのことであるが、このことは、自戒の念もこめて、いくら強調しても強調しすぎ

ることはない。

60年代の「聖像(偶像)」(icon)であったディランを次世代に繋いでいくためのキャンペーン“Dylan Icon”が、世界的規模でスターした。これは、ディランが自身を同化させた60年代の時代精神や文化が、ディランと同時代を生きた人々の共感を越えて、現代人にも訴えかける普遍性を有していることを意味している。60年代の対抗文化が標榜し、ディランがその一部を代弁した平和主義や環境主義は、いま再評価の対象となり、再び輝きを増している。現アメリカ大統領バラク・オバマ (President Barack Obama) もディランの大ファンで、iPodにはディラン・ナンバーが沢山入っていると言う。

註

1. Cf. Gill, Andy. *Classic Bob Dylan 1962-69: My Back Pages*. London: Carlton Books Ltd., 1998.
2. マイケル・ 그레이、三井徹訳『ディラン、風を歌う』(晶文社、1973) 15-16.
3. ディラン・ボブ、菅野ヘッケル訳『ボブ・ディラン自伝』(ソフトバンク・クリエイティブ、2005) 41.
4. 前掲同書、42.
5. Martin, Darnell. *Cadillac Records*. Culver City, CA: Sony Pictures Entertainment [US], 2008.
6. Gitlin, Todd. *The Sixties*. Toronto: Bantam Books, 1993. 75.
7. Dylan, Bob. “Browin’ in the Wind.” *The Freewheelin’ Bob Dylan*. Tokyo: Sony, 1963.
8. M・J・キリングワース & J・S・パーマー、伊藤詔子訳「『沈黙の春』から『地球温暖化』にいたる終末論的語り－エコロジーの言説とレトリック」『緑の文学批評』(松柏社、1998) 224.
9. Steinberg, Susan. *The History of Rock ‘n’ Roll 4: Plugging In*. Tokyo: Warner Home Video, 1995.
10. Reich, Charles A. *The Greening of America*. New York: Bantam Books, 1970. 271.
11. 三井徹「ブルージーンズとポピュラー音楽」『ユリイカ：特集ポップス、甦る60年代のヒーローたち』(青土社、1994) 175.

12. ユーエン、スチュアート & エリザベス 『欲望と消費』（晶文社、1988）
133, 136.
13. Reich. *op.cit.*, 270.
14. Weiner, Rex, and Deanne Stillman. *Woodstock Census: The Nationwide Survey of the Sixties Generation*. New York: Viking Press, 1979. 49.
15. *Ibid.*, 231.
16. Carroll, Peter N. *It Seemed Like Nothing Happened: America in the 1970s*. New Branswick: Rutgers University Press, 1990. x.
17. *Ibid.*, xi.
18. Felder, Don. Don Henly, and Glen Frey. “Hotel California.” *Hotel California*. Tokyo: Warner Pioneer Japan, 1976.
19. *Ibid.*
20. 山本晶 「メルヴィルとアメリカ・加州ホテル」『鯨とテキスト—メルヴィルの世界』（国書刊行会、1983）67.
21. 前むつみ他訳『ボブ・ディラン全年代インタビュー集』（インフォレスト、2010）121.
22. Sloman, Larry. *Liner Notes for The Bootleg Series vol. 5 Bob Dylan Live 1975: The Rolling Thunder Revue*. Tokyo: Sony Music Entertainment Inc., 2002. 45.
23. 前むつみ他訳（前掲書）220.
24. Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Harmondsworth: Penguin, 1990. 106.
25. Sounes, Howard. *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*. New York: Grove Press, 2001. 1.
26. 友部正人 「ボブ・ディランを探して」『現代思想 臨時増刊号 総特集ボブ・ディラン』（青土社、2010）19.