

名城大学 経済・経営学会会報

No.54

『名城論叢』
第十四巻 第二号 付録
二〇一三年九月三十日
名城大学 経済・経営学会 発行

潜水艦の国 …… 西山 徹
カーティブで頑張っちゃいました！ …… 大崎孝徳
DVD ローラ・カンテ監督 …… 山本いづみ
『パリ二〇区、僕たちのクラス』 ……
二〇一二年度決算報告 ……
3229 19 1

潜水艦の国

「イエロー・サブマリン」とその背景

経済学部 西山 徹

はじめに

「僕たちはみんな黄色い潜水艦の中に住んでいる」とザ・ビートルズは一九六六年に歌った。「イエロー・サブマリン」(Yellow Submarine)の何回も繰り返されるこのリフレインには、海洋国家たるイギリスの国民の歴史的感受が込められているのではないだろうか。この歌の歌詞は次のようなものである。

僕の生まれた町に
一人の船乗りが住んでいて
潜水艦の国で過ごした日々のことを
話してくれた

In the town where I was born
Lived a man who sailed to sea
And he told us of his life
In the land of submarines

そこで僕たちもお日さまに向けて船出して
緑の海までやってきました
そして波の下

黄色い潜水艦の中で暮らしたの
So we sailed up to the sun
Till we found the sea of green
And we lived beneath the waves
In our yellow submarine

僕たちはみんな黄色い潜水艦の中に住んでいる
We all live in our yellow submarine
仲間みんな乗っていて
他の友達も隣に住んでいるんだ
さあバンドの演奏が始まるぞ

And our friends are all on board
Many more of them live next door
And the band begins to play

僕たちはみんな黄色い潜水艦の中に住んでいる

We all live in our yellow submarine

毎日気楽な生活で

必要なものは何でもある

黄色い潜水艦の中で

青い空や緑の海も見られるのや

As we live a life of ease

Everyone of us has all we need

Sky of blue and sea of green

In our yellow submarine

僕たちはみんな黄色い潜水艦の中に住んでいる

We all live in our yellow submarine

「僕が生まれた町に一人の船乗りが住んでいた」という冒頭の歌詞は港町リヴァプール出身のバンドであるビートルズのメンバーにとつては、ごく当たり前の状況であつたらうし、実際ジョン・レノンの父親は船員であつた。しかし、この曲の歌詞には不思議な点がいくつかある。最初の連に出てくる船乗りは「潜水艦の国」にいたと言つ。landは「国」であるとともに、

「陸」の意味でもあるから、the land of submarines という言葉は何とも逆説的である。「潜水艦の国」とは何か。それはどこにあるのか。最後の連にある「必要なものは何でもある」(Everyone of us has all we need) (後で確認するように)このフレーズは文法的に誤りである。)という言葉にしたところでどうも納得できない。フィクション、それも子供の夢の世界であるからそれでいいのだと言われればそれまでだが、海中を潜って進む狭苦しい潜水艦の中で「必要なものは何でもある」というのはどう考えても変である。「青い空 (sky of blue) というフレーズも気になるところである。潜水艦も海上に浮かび上ることもあるが、海上を走る船ならともかく、潜水艦に空

というのはイメージとして合わないように思える。

以上のような疑問を念頭に置きつつ、「イエロー・サブマリン」という曲の背景を探るのが本稿の目的である。まずこの曲の収められたアルバム『リボルバー』(Revolver) (一九六六年)と当時のビートルズの置かれた状況からこの曲の意義を明らかにし、次にイギリスの歴史および英詩の伝統と関連づけてこの曲の表現していることを考えたい。

一、アルバム『リボルバー』における実験

「イエロー・サブマリン」を最初に収録した『リボルバー』はビートルズの転換期を記録したアルバムである。周知のように、前作『ラバー・ソウル』(Rubber Soul) (一九六五年)でスタジオ志向を明確に打ち出したビートルズは、『リボルバー』発

表後の一九六六年八月二九日のサンフランシスコでの公演を最後にコンサート活動を停止した。『リボルバー』収録曲の多くはスタジオでの実験の中で作り上げられたものであり、ライブで再現演奏することは考えに入れられていない。実際ビートルズは『リボルバー』の曲をステージでは演奏しなかったし、このアルバム以降、ライブで演奏するという制約を度外視して曲を作るようになった。そのような方法論は次の『サージエン・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) (一九六七年)というトータル・アルバムで最高の成果を生み出すことになる。このようなバンドの在り方の変化の背景には、スタジオの録音技術の画期的な発展があった。スタジオでテクノロジーを駆使して作り上げたアルバムの方が、メンバーの精神を疲弊させるルーティン化したコンサートでのライブよりも自分たちの音楽をよりの確に表現できる、とこの時点でビートルズは判断していたのである。

当時のビートルズはポップ・グループとしては絶頂期にあり、ローリング・ストーンズらとともに全米ヒット・チャートを席卷して「イギリス人による征服」(The British Invasion)と呼ばれる現象を起こしていた。特に一九六四年四月四日付ビルボード・トップ一〇〇において「キャント・バイ・ミー・ラブ」(Can't Buy Me Love)を筆頭に一位から五位までを独占したのは空前絶後の記録であった。このようにアメリカおよび全世界のポピュラー音楽界に君臨する人気グループになっていたにもかかわらず、ビートルズのメンバーの精神状態があまりいいものでなかったことは、アルバム『ヘルプ』(Help!) (一九六

五年)のタイトル・ナンバーから推察できる。後年レノンはこの曲は「リアル」であるがゆえにお気に入りの曲であると告白しているが、「ヘルプ」の歌詞から読み取れるのは、トップ・グループとしてのビートルズを生きたことのストレスとツアールに明け暮れて足元を見失いつつある不安感からくる苦悩である。その苦悩は同年に公開された映画『ヘルプ』四人はアイドル¹においても変形した形で表現されている。この映画で描かれるのは、怪しげな宗教団体に追いかけて回されひたすら逃げる四人のメンバーの姿であるが、それは世界中どこへ行っても「アイドル」として追いかけて回され、自由やプライベートを失ってしまったビートルズの姿の隠喩となっている。征服の栄光とともに彼らが得たのは不安感であり、征服感と不安感は表裏一体だったのだ。

そんな中で制作開始された『リボルバー』であったが、このアルバムの多くの曲の作りは明らかに前作『ラバー・ソウル』のものと違っている。バンドとして演奏されるときの一休感が初期のビートルズの魅力だったとすれば、『ラバー・ソウル』もその延長線上にあり、スタジオで音を重ねながら作り上げられていったと言っても、基本的にはベース、ドラムス、ギター、ボーカルという一般的ロック・バンド形態の上に音が作られている。それに対して、『リボルバー』においては、そのような一般的なロック・バンド形態を他のものに置き換える大胆な実験が行われているのである。

典型的なのは、「エリナー・リグビー」(Eleanor Rigby)と「ラブ・ユー・トゥ」(Love You To)である。前者ではバンド

は完全に弦楽合奏に置き換えられている。弦楽合奏の使用自体は前々作のアルバム『ヘルプー』に収められた「イエスタデイ」(Yesterday)においても行われていたが、「イエスタデイ」において曲全体の骨格を作っているのはマッカートニーの弾くアコースティック・ギターであり、弦楽四重奏はハーモニーを添えて曲全体を空間的に膨らませるために使用されているだけである。弦楽合奏抜きでも曲が成立することは一九九六年に発売されたアウトテイク集『アンソロジー2』(Anthology 2)に収められたマッカートニー一人のギター弾き語りバージョンから明らかである。それに対して「エリナー・リグビー」においては、『アンソロジー2』に収められたボーカルなしの「カラオケ」バージョンからもわかるように、弦楽合奏そのものが曲の枠組みを作り上げている。ジョージ・ハリスン作の「ラブ・ユー・トゥ」も同様で、ここで曲の枠組みを構成しているのはタブラ、シタール、タンブーラといった楽器からなるインド伝統音楽アンサンブルである。このように、これら二つの曲においては、通常のロック・バンド形態が完全に他のものに置き換えられているのである。

このような置き換え実験は、『リボルバー』のそこかしこで行われている。マッカートニー作の美しいバラード「フォー・ノー・ワン」(For No One)においては、マッカートニーのベースとピアノ、それにリンゴ・スターのドラムスがリズム・セクションとなつて曲の枠組みを形成し、間奏のソロはギターではなく、当時BBC交響楽団の首席ホルン奏者であったアラン・シヴィルのフレンチ・ホルンによって行われ、その置き換えの

結果、レノンとハリスンのギターの参加は必要なくなっている。また「トゥモロー・ネバー・ノウズ」(Tomorrow Never Knows)とともにアルバム全体の後半のクライマックスを作り出すマッカートニー作の「ゴット・トゥ・ゲット・ユー・イントゥ・マイ・ライフ」(Got To Get You Into My Life)においては文字通りの置き換えが行われている。この曲の構造は、ベース、ドラムスのリズムの上に管楽器のアンサンブルが乗っかるというものであるが、このホーン・セクションはもともとエレキトリック・ギターで弾かれたメロディラインをなぞる形で演奏され、後にそのギターのパートはほとんど聞こえないほどに消された。つまり文字通り、ギターのパートがホーン・セクションに置き換えられたのである。

ジョン・レノン作の曲においては、別の形で置き換え実験が行われている。例えば「トゥモロー・ネバー・ノウズ」や「ア・イム・オンリー・スリーピング」(I'm Only Sleeping)のような曲は、生身の人間が演奏する楽器ではなく、逆回転するテープの再生音がサウンド・ストラクチャーを作り上げていいのではないかと、という発想のもとに作られている。プロデューサーのジョージ・マーティンは、録音したテープを逆回転させて再生した音を多用した「ア・イム・オンリー・スリーピング」のレコーディングについて「どんなサウンドになるのかは、再生したテープで聞くまではわからない。もちろん当てるかコケるか²の二つに一つなんだが、とりあえず何回かやってみて、気に入ったサウンドのがあれば取っておくわけだ。」²と言っている。同じように、加工した複数のテープ再生音が曲の異様な緊張感を

作り出す「トゥモロー・ネバー・ノウズ」も、ベースとドラムスによって作られた骨組みの上に、通常のギターの手音ではなく機械操作によって得られた音を置いていくスタジオでの音響実験の積み重ねの上に作られたのである。

以上のように、ビートルズが『リボルバー』において試みたのは、通常のロック・バンドの基本的枠組みを他のものと置き換えるという実験であった。間奏のソロはクラシカルな楽器で演奏されてもいいではないか。いやバンドそのものが弦楽合奏に置き換えられるではないか。インド音楽アンサンブルがバンドであってもいいのではないか。いや生身の人間が演奏するのではなく、逆回転するテープが曲を構成してもいいのではないか。そのような発想のもとに製作された『リボルバー』の革新性は、通常のロック・バンド形態の解体にあったと言える。そしてそれを可能にしたのは、アビー・ロード・スタジオの音響テクノロジであった。

しかし、そのような実験は皮肉な結果をもたらした。ロック・バンド形態の破壊は、ザ・ビートルズというバンド自体の存在意義を脅かしてしまったのである。例えばマッカートニー作の「エリナー・リグビー」は一九六六年度のグラミー賞歌唱賞を受賞したが、それはビートルズというグループではなく、ボーカリストとしてのポール・マッカートニー個人に与えられたものであり、いくらジョン・レノンがこの曲への貢献を主張しても、この曲がポールのソロ曲の様相を呈していることは間違いない。ドラムスのスター以外のメンバーを必要とせず、ホルンのソロを取り入れた前述の「フォー・ノー・ワン」もほと

んどポールのソロ曲と言える。ビートルズのメンバーを排してインド人ミュージシャンとハリソンが演奏した「ラブ・ユー・トゥ」は完全なハリソンのソロ曲である。つまり、ビートルズのこれまでのアルバムと比べて、『リボルバー』では実質上のソロ曲が目立っていることがわかる。後にスターは「自分がバンドから取り残されていくように感じた」と語っているが、それは『リボルバー』の実験の必然の結果でもあった。

ビートルズが次のアルバムで自分たちの「分身」あるいは「身代り」(替身)となる「サージエント・ペパース・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド」という架空のバンドを必要としたのは、おそらく『リボルバー』においてバンド形態を概念的に解体してしまつたからである。新しいコンセプトの下で再構成され統一された諸実験は二〇世紀の傑作『サージエント・ペパーズ』へと昇華されたのである。

二、スタジオの産物としての「イエロー・サブマリン」

そのような実験的アルバムであった『リボルバー』の中で、「イエロー・サブマリン」は将来のビートルズの方向性を最も明確に決定付けた作品であると言える。一聴しただけで、それまでのビートルズの作品とは大きく違っていることがわかる。曲の中間部に置かれた潜水艦の周辺の音を模した効果音(波の音や泡の音、船員たちの呼びかわす声、金属音やエンジン音)それにコーラージュ的に貼り付けられたブラス・バンドの音(こ

れはサージエント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンドという架空のバンドを予見するものである。等はこのままで彼らの作品には見られなかった特徴である。これらの音が緻密に編集されて曲の中に組み込まれて作品が構成されている。正にこの曲はスタジオで作り上げられた作品なのである。

この曲がいろいろに解釈されたことは、メンバー自身の言葉からうかがえる。この曲の実質上の作者であるポール・マッカートニーは、「この曲がドラッグとの関係をうんぬんされるのはわかっていて、でも本当に子供の歌なんだ。」と言っている。これは麻薬として乱用されることもあったペントバルビタール・ナトリウム、商品名「ネンビュタール」が黄色いカプセルに入っていたことから、「イエロー・サブマリン」という通称で呼ばれたことによるものである。また潜水艦の兵器としての側面を重く見た解釈もあったようで、スターは「これは子ども向けの曲で、別に隠された意味なんてありやしない。この曲は戦いの歌で、世界の人々はけつきよくイエロー・サブマリンの中で暮らす羽目になるという風に解釈する人もいるけれど、そんなんじゃない。」とマッカートニー同様、この歌が童謡的であることを強調している。

ビートルズがこの曲の童謡性を強調する理由の一つは、この曲の録音が実際に童心に返ったメンバーたちによって楽しみながら行われたことによると思われる。スタジオ録音現場にいた録音技師ジェフ・エメリックは、アビー・ロード・スタジオにおいてこの曲が子供の遊びのような大騒ぎのうちに録音される様子を回想している。それによれば、スタジオの倉庫から様々

なガラクタや玩具を持ち出してきたメンバーたちがスタジオに遊びに来ていた友人たちと一緒にうろけがって騒ぐうちにこの曲は製作されたのである。文字通りこの曲は「おもちゃ箱をひっくり返して」作られたのだ。プロデューサーのジョージ・マーティンもこの曲の録音がパーティーのような雰囲気で行われたと語っている。それらの証言から浮かび上がってくるのは、ビートルズのメンバーがスタジオという閉じられた空間の中で開放感に浸りつつ、子供のようにはしゃぎながらこの曲を作り上げる様子である。その時、アビー・ロード・スタジオは大人たちがつかの間浸れるヴァーチャルなユートピアであったのだ。ユートピアの世界を歌う「イエロー・サブマリン」に描かれた「必要なものは何でもある」潜水艦とは、直接的にはビートルズがツアーのストレスから逃れて新しい音楽の追求に没頭できるスタジオという音響テクノロジーの砦であり、具体的にはアビー・ロード・スタジオのことであったと言える。実際、この歌詞を後からなぞるように「イエロー・サブマリン」という曲はスタジオに遊びに来ていた「仲間たち」と一緒に作られてきた。そしてスタジオには、必要な音は何でもあったのだ。スタジオに籠りながら海底でさえヴァーチャルに経験することができる。海底にいながら「青い空」でさえ潜望鏡で見られる。つまり「潜水艦」とは、本来なら見えないものを見えるようにし、手に入らないものを手に入つたように錯覚させるテクノロジーの象徴なのである。

前に述べたように『リボルバー』の録音中にビートルズが行っていたのは、ロック・バンドの音を他の音に置き換えることで

あったが、それを可能にしていたのはアビー・ロード・スタジオという音響テクノロジーの砦⁸ 隠れ家であった。前々作『ヘルプ!』でビートルズ、特にレノンは、「助けてくれ!」と歌っていたが、『ラバー・ソウル』と『リボルバー』において、彼らはスタジオという避難所を発見したのである。

三、リヴァプール

ここまで、ビートルズの当時の状況から「イエロー・サブマリン」という曲の意味について考えてきた。次にこの曲のもう一つの背景、この曲を生み出した英国という国家および英国国民とこの曲の関係について考えたい。それは「イエロー・サブマリン」をイギリス文化・文学の伝統の上において読む試みでもある。

まず、「僕の生まれた町に二人の船乗りが住んでいた」という歌詞をすんなりと出させたリヴァプールという町について考えたい。この町はアメリカへの移民の出発港として有名であり、また十七世紀に北アメリカに渡った移民にはリヴァプール周辺地域出身者が多く含まれていた。またアメリカ独立革命前後では、イギリスとアフリカの貿易量の六七パーセントほどがリヴァプールを通過していた。⁸ そして、よく知られているように、何よりもリヴァプールは奴隷貿易で栄えた町であった。一七六三年の七年戦争の勝利によって、第二次百年戦争と呼ばれたフランスとの植民地獲得闘争に勝ちを収めたイギリスは、第一次帝国と呼ばれるカリブ海域と北アメリカを中核とする英国大植

民地帝国を作り上げた。そのような交易ネットワークによって可能になったのが、英国製のナイフ、剣、布地を西アフリカへ運び奴隷と交換し、その奴隷を西インド諸島へ連れて行って売りさばき、その帰りに奴隷によって生産された砂糖を本国に持ち帰るといふ、かの悪名高い「三角貿易」であった。このような貿易によって大英帝国は富を蓄え、ますます栄えることになったが、リヴァプールは十七、十八世紀においてはそのような奴隷貿易の中心地であり、ロンドン、グラスゴー、ブリストルなどとともに大英帝国の重要な玄関口の一つだったのである。現在この地に「国際奴隷博物館」(The International Slavery Museum)があるのは、贖罪の意味を持っていると考えられる。

インタヴューをもとにして書かれたバリー・マイルズによるマッカートニーの伝記『メニー・イヤーズ・フロム・ナウ』の第一章には「リヴァプールに生まれると、いくつかの責任を負うことになる」(Being Born in Liverpool Brings with It Certain Responsibilities)⁹ というタイトルが付けられている。伝記作者マイルズは、この町が十七、十八世紀には奴隷売買を含む三角貿易の中心地であったこと、また多くの移民の通り道であったことによって、大英帝国繁栄のために重要な役割を果たしたことを指摘し、マッカートニー家もそのような歴史と無縁でなかったというところから話を起こしている。ビートルズについて考えるとき、リヴァプールという町とその背後にある大英帝国について考えるを得ないのである。

四、海に住まう英国民

「イエロー・サブマリナー」では、水夫の話に刺激された「僕たち」は出帆して海を住処とする。このように「海に住まう」という考え方はイギリス詩において古くから語られてきたものである。十七世紀の詩人エドモンド・ウォーラーは「スペインとの戦い」(Of a War with Spain) (一六五六年)において、次のように歌う。

大洋を路に使う国民もいようが、
それを住まいにするのは英国民だけだ。

Others may use the ocean as their road,
Only the English make it their abode.

海を住処や故郷のように考えるこのような見方は、イギリスの多くの海洋詩にその反映が見られる。例えば、十八世紀末の詩人トマス・キャンベルは、詩「汝らイングランドの水夫たち」(Ye Mariners of England) (一八〇〇年)で、大英帝国を擬人化したものである「ブリタニヤ」に「ごらね、その故郷は海の上にある」(Her home is on the deep)と書いてくる。そのような意味で、「波の下、黄色い潜水艦の中で暮らしたの」というビートルズの歌詞は英詩の伝統に則ったものであり、そこには遠くからウォーラーの言葉の聲が響いているのだとも言える。

島国であり、周囲を海に囲まれていることから、イギリスを海に守られた「自然の要塞」ととらえる考え方は古くからあつ

た。例えばシェイクスピアの『リチャード二世』(Richard II) (一五九五年)においてイングランドは次のように描写されている。

この第二のエデン、半楽園。

疫病や戦争の影響が及ばないように

自然が自ら作ったこの要塞。

この幸せな民、この小世界。

恵まれない国々の羨望から

家を守る堀や

防壁の役目を果たす

銀色の海にはめ込まれた宝石。

この祝福された場所、この大地、この王国、このイングラ
ンド。

This other Eden, demi-paradise,

This fortress built by nature for herself

Against infection and the hand of war,

This happy breed of men, this little world,

This precious stone set in the silver sea,

Which serves it in the office of a wall,

Or as a moat defensive to a house

Against the envy of less happier lands;

This blessed plot, this earth, this realm, this England.

このように海は防壁となつて要塞としてのイギリスを守るも

のと考えられたが、前述のウォーラーにおいては海自体がイギリス人の住処となっている。十六世紀のシェイクスピアが描いたイギリスと十七世紀のウォーラーの描くイギリスの間には大きな認識の変化が典型的に表れているのである。

政治学者カール・シュミットは、イギリスが十六世紀から十七世紀の間に牧羊国家から海洋国家へと変化していったことを、「陸のエLEMENTから海のエLEMENTへの決定的な転回」であるとす。その結果、イギリスは、世界を支配する海洋的な存在というものを前提として学問体系などの骨組みを打ち立てるようになったのだという。実際、強力な近代国家を概念化したホップズが一六五一年に国家装置の象徴として利用したのは海の怪物リヴァイアサンであった。シュミットによれば、地球上の全世界に分散する根拠地や海上交通路線を念頭に置いてものを考えるイギリス国民は、「偉大なるリヴァイアサン」に精神や感情をも支配されるようになったという。「全大陸に何の関連もなく散らばっている世界帝国の移動可能な中心地」として「動き出すことができ、他の大洋を探訪すること」ができるようになったイギリスは、「大陸から切り離された一断片から海の一部に、いわば一隻の船に、もつとつきり言え一匹の魚になった」のである。さらに産業革命、すなわちテクノロジーの発達による社会構造の変革を経験することによって、イギリスは巨大な魚リヴァイアサンから機械へと変わっていった、とシュミットは言う。

「イエロー・サブマリン」の「僕たち」も老水夫の話を聞いて、陸から海へと居住空間を移し、「海の子」、すなわち一匹の魚と

なる。産業革命によって「魚」は「機械」になり、イギリス国民は「機械の操作者」に変わったとシュミットは言うが、「機械化された魚」とは正に潜水艦ではないか。そして「イエロー・サブマリン」の間奏部分に見られる効果音は、潜水艦の機械音とそれを操作する様子を描き出したものだ。ビートルズが「僕たちはみんな、黄色い潜水艦の中に住んでいる」と歌うとき、それは海を居住空間として機械化された魚を操作してきたイギリス国民のある種の実感を歌っているのである。この曲に見られるのは、機械化された魚としての潜水艦の中に籠りながら、七つの海を股に掛けて進化したテクノロジーによって色彩豊かな世界を味わうイギリス国民の姿でもある。そうであるとする「イエロー・サブマリン」に歌われている「潜水艦の国」とは正にイギリスそのものことなのだ。

このような考え方を補強してくれるのは、ビートルズの「新曲」として一九九六年に発表された「リアル・ラブ」のマキシ・シングルに取められた「イエロー・サブマリン」の別バージョンである。このバージョンでは『リボルバー』の正規バージョンからカットされていた、冒頭の語りの一部が三〇年ぶりに回復された。そこでは行進の足音に重ねて次のようにリンゴ・スターが語る。

……イエロー・サブマリン

僕らは行進するんだ。この時代を解放するために。
彼らがそこに集まるのを見るために。

ランド・オグローツからジョン・オグリーンまで

ステップニーからウトレヒトまで。

黄色い潜水艦を見るために。

最高だ！

… Yellow Submarine

And we will march to free the day

To see them gathered there

From Land O'Groats to John O'Green

From Stepany to Uirect

To see a Yellow Submarine

We love it !

この語りの後、すぐに歌が始まる。録音技師エメリックによれば、この部分は、一九六〇年にバーバラ・ムーアという医師が、チャリティーのためにイギリス横断を試み、最南端のランス・エンドから最北端のジョン・オグローツまで歩いたという新聞記事をもとにレノンが書いた短い詩である。「北は北海道から南は九州まで」と言つて日本列島のことを指すように、「ランス・エンドからジョン・オグローツまで」というのはイギリスの端から端まで、つまり英国全体を指すときの言葉であるが、スターの語る詩はそれをもじつたものである。つまり「イエロー・サブマリン」録音の際にはイギリスという島のことも明確に意識されていたのである。「ステップニーからウトレヒトまで」の含みは明らかではないが、ロンドン東部の一地区ステップニーが歴史的には典型的な労働者階級の町であり、一七二三年にウトレヒトにおいて結ばれた講和条約は、多くの海外植民

地のイギリスへの割譲を定め第一次大英帝国の基礎となったことを考え合わせると、大英帝国とそれを支えてきた労働者階級を暗示するのではないかと思われる。

五、海を支配するイギリス

前に引用したように、ビートルズのメンバーが「この曲は戦いの歌で、世界の人々はけっさくイエロー・サブマリンの中で暮らす羽目になるといふ風に解釈する人もいるけれど、そんなじゃないよ。」と言つてこの曲と戦争との関わりを否定しているのは、この曲に何か軍事的なものを読み込んだ解釈が行われたことの証拠である。実際、海を住処とするイギリス国民のイメージはしばしば、軍事国家としてのブリテンの愛国心への訴えかけに結び付けられた。十八世紀初めから中頃にかけて活躍した詩人エドワード・ヤングは瞑想的な詩を書いてロマン派の先駆者的存在となつた人であるが、高揚した調子でブリテンを称える詩も多く書いている。例えば一七二八年に書かれた「大洋・頌歌」(Ocean: An Ode) では海とブリテンのことを海軍と結び付けて次のように歌い上げている。

大海原！大海原！

それがブリテンの領土であり、

ブリテンの力、つまりブリテンの栄光は、艦隊にある。

The main ! the main !

Is Britain's reign !

Her strength, her glory, is her fleet.⁽¹⁶⁾

海とからめてブリテンを称える詩の中で最もよく知られたものの一つは、これまた前ロマン派的な詩人ジエームズ・トムソンの書いた「ブリタニアよ、支配せよ」(Rule Britannia)である。この詩には一七四〇年にトマス・アーンによって曲が付けられ、現在でも第二の国歌としてサッカー・スタジアムやコンサート・ホールで歌われている。またロンドンの夏の風物詩としてロイヤル・アルバート・ホールで催される音楽祭「プロムス」では最終夜のフィナーレとして演奏される。その最初の連は次のようなものである。

神の命により、ブリテンが

紺碧の大海原から生まれたとき、

この言葉がこの国の証とされ、

守護天使たちもこのような調べを歌った。

「支配せよ、ブリテンよ、海を支配せよ。」

ブリテン人は決して奴隷となることはない。」

When Britain first, at Heaven's command,

Arose from out the azure main,

This was the charter of the land,

And gurdian angels sung this strain.

"Rule, Britannia, rule the waves;

Britons never will be slaves."⁽¹⁷⁾

ここに見られる「海を支配する」(rule the waves)というフレーズはイギリスを称える詩歌に繰り返し現れる。前述の詩人トマス・キャンベルも「自由の獅子の御旗で／ブリタニアは海を支配する」(With Freedom's lion-banner/Britannia rules the waves⁽¹⁸⁾)と歌っている。

しかし、「イエロー・サブマリン」は「波の下 (beneath the waves)、黄色い潜水艦の中で暮らしたのだ」と歌っているのであり、波の連なる「海上」(the waves)を支配するという帝国主義的イメージとは程遠いところにある。潜水艦に住む彼らは仲間と一緒に「毎日気楽な生活を過ごす」。「必要なものは何でもある」というのだが、彼らは潜水艦の「中に」籠るばかりで、「必要なもの」がどこから来るのか、外部との関係は一切描かれていない。ここには外部を想定した自意識的な国家意識もなければ、何らかの敵との対戦を想定した軍事的行動もない。あるのは地上の楽園のような閉じられたユートピア的空間のみである。

六、「イエロー・サブマリン」と『老水夫の歌』

ポール・マッカートニーは「イエロー・サブマリン」の着想時のごとを次のように回想している。

僕はアッシシャー「当時のマッカートニーの恋人」の家の屋根裏部屋でベッドに横になっていた。ついうとうとと眠り込んで、すぐに目を覚ましたりする素敵な

黄昏時だった。僕はこんな時間が本当に好きなんだ。うとうとしていて、その日の仕事はもう片付いている。そして眠り込んでしまう前に、あのちょっととした半醒半睡の状態 (Limbo-land) がくるんだ。子供の歌というのはいいんじゃないかと考えたのはそのときだと思う。イメージを考えだすと、黄色が頭に浮かび、そして次に潜水艦が浮かんだ。思いついたのは、素敵でオモチャみたいな、すごく子供っぽい黄色い潜水艦さ。リンゴに歌ってもらおうと考えていたんだ、実際にそうだったんだけど。だから歌の音程の高低の差があまり大きくならないように書いた。簡単な曲だけを頭の中で作り上げて、それから物語を考え始めた。老水夫みたいな人 (a kind of an ancient mariner) が出てきて、子供たちに自分の住んでいたところの話を語るといっものだ。ほとんど僕の作った歌だと思うよ。あの黄昏時にリンゴのために書いたんだ。ジョンも手伝ってくれたと思う。歌が進むにつれ歌詞がだんだん曖昧なものになっていくからね。でも、コーラスとメロディと歌詞は僕が作ったものだ。僕たちがいつもよくやるような、ちょっとしたおかしき文法的なジョークもあった。Everyone of us has all he needs でなければならぬのに、リンゴは Everyone of us has all we need と歌ってしまったんだ。だからそれを歌詞にしたよ。間違っているけど、その方がいいんだ。僕たちはいつも

こんなのが大好きだった。⁽¹⁹⁾

ここからわかるように、マックカートニーが「イエロー・サブマリン」の着想を得たのは意識と無意識の交錯する「半醒半睡の状態」(limbo-land) においてであった。マックカートニーが「老水夫」(an ancient mariner) に言及していることは、この曲がどのような伝統の上に属しているのかを考える上で注目にあたります。この言葉は、「イエロー・サブマリン」がコールリッジの『老水夫の歌』(The Rime of Ancient Mariner) (一七九七—九八年) と同じプロットを持つていることを思い出させるからである。リヴァプールのアート・スクールで英文学の講義を受けたというマックカートニーがこの曲を書く際にコールリッジの『老水夫の歌』を意識していたかどうかは定かではないが、後にこの曲の製作を振り返って「老水夫みたいな人」と言うマックカートニーは、この曲がどのような伝統の上に書かれているかを認識している。つまり、この曲は「海に生きる者」(seafarers) を歌った詩の一パリエーションだと認めているのである。サミュエル・テイラー・コールリッジの長編詩『老水夫の歌』はイギリス・ロマン主義文学の代表的作品の一つで、そのプロットは次のようなものである。ある若者が親類の婚礼の宴へ向かうとしてみると、一人の年老いた水夫が彼をつかまえて、自分の経験した奇妙な航海について語りだす。老水夫は船に飛びながらついてきたアホウドリを殺した呪いを受けて海を放浪することになったというのである。老水夫の船の乗組員は全員死んでしまい、一人生き残った老水夫は幽霊船となった船に乗っ

て海をさまよう。泳ぐ海蛇の美しさを見た老水夫が思わずこの動物を祝福したことでアホウドリの呪いは解けるのだが、さらなる呪いが老水夫を苦しめた、という話が語られる。老水夫の話聞き終わった若者は結局宴に出ずに帰り、次の日には「より悲しみに満ちた、そしてより賢明な者」となつて目を覚ます。老水夫が若者に海での体験を語り、その話若者が影響されるという『老水夫の歌』の枠組みは「イエロー・サブマリン」のそれと同じである。ただし、海に生きることの気楽さを屈託なく語るビートルズとは違って、コールリッジの方は海に生きるべく呪いを受けた者の苦悩を悲劇的に歌い上げる。コールリッジの放浪する老水夫は次のように嘆く。

水、水、四方八方、水だらけ、

それなのに船板は皆縮んでしまった。

水、水、四方八方、水だらけ、

でも飲み水は一滴もない。

Water, water, every where,

And all the boards did shrink;

Water, water, every where,

Nor any drop to drink.

先ほど見たように、十八世紀イギリスは海洋覇権国家たる第一次大英帝国の栄光を謳歌していたが、そのような表のイギリス文化の裏側には当然のことながら影の部分があった。イギリス人が住処とする海は、大きな富をもたらすものであるとも

に、非常に不安定で恐ろしいものでもある。海を持つこの両義性に由来する表裏一体となった二重の感覚こそがイギリス文化の根底にあつてそれを形作つていてと思われる。海洋帝国たるイギリスの国民の表現するものの中には、「七つの海を支配する」というような帝国主義的征服感とその裏側にある罪悪感や不安感が交錯して現れるのである。海は開かれたものであり、船は人を自由にする。しかし海に囲まれた船（当然のことながら潜水艦も）は、コールリッジの老水夫の船のように、それ自体が一つの牢獄でもあるのだ。

七、「イエロー・サブマリン」とヨナ・コンプレッ

クス

それにしても、コールリッジの『老水夫の歌』と、その変奏としての「イエロー・サブマリン」の間にある落差は一体何であるうか。その落差を埋める鍵は、旧約聖書のヨナ書にあると思われる。まずヨナ書に見られるヨナと巨魚の話を確認したい。神の命令に背いて逃げ出したヨナは船に乗った。神は海に大嵐を起こして船を脅かした。恐れおののいた船乗りたちが、誰のせいでもこのような嵐が起るのかを確かめるためにくじを行ったところヨナに当たり、問い詰められたヨナは神の命に背いて逃げていることを告白した。ヨナが「私を捕えて海に放り込むがよい。そうすれば海は穏やかになる。私のせいでの大嵐が起こったことはわかつている」と言うので、船乗りたちがヨナを捕えて海に放り込むと、荒れ狂っていた海は静まった。

ヨナは神が用意した巨大な魚に飲み込まれ、三日三晩魚の腹の中にいたが、神の命令によって海岸に吐き出された。悔い改めたヨナは神の命に従った。以上が「ヨナ書」の冒頭に置かれた「ヨナと巨魚」のエピソードである。コールリッジの「老水夫」とヨナのエピソードのつながりは論を待たない。死と復活の象徴であるヨナの話の影響は「老水夫の歌」のそこかしこに見られる。ヨナは神の命に背くという罪を、老水夫はアホウドリを殺すという罪を犯したゆえに、呪われて海で苦しむことになる。

ヨナを飲み込んだ巨魚はしばしばクジラと混同されるが、「イエロー・サブマリン」とクジラの関わりについて論じることも決して強引なことではないと思われる。クジラと潜水艦の連想は、ごく普通にみられることである。例えば、南北戦争時代のアメリカで試作された潜水艦は「知性ある／情報をもたらずクジラ」(The Intelligent Whale)と名付けられた。そして人間を運ぶ乗り物としての巨魚／クジラは大衆文化に頻出するイメージでもある。例えばカルロ・コッローディ作『ピノッキオ』(Carlo Collodi, *Pinochio*) (一八八三年)は、明らかにヨナ書に基づいていて、巨魚(原著ではサメであるが、ディズニー版のアニメにも見られるように、しばしばクジラに置き換えられる。)の腹の中でピノッキオは自分の作り主であるジェペットに会い改心する。

そうは言っても、巨魚／クジラに飲み込まれて苦しむヨナと、自ら進んで黄色い潜水艦に乗って楽しく暮らす「イエロー・サブマリン」とではかなりの落差がある。ヨナとコールリッジの老水夫は確かに共通するものを持っている、しかし、「イエ

ロー・サブマリン」では全然事情が違うではないか。そのような疑問はジョージ・オーウェルのヘンリー・ミラーに関する評論「鯨の腹の中で」(Inside the Whale) (一九四〇年)の次のような部分を読めば解消するのではないか。

少なくとも英語圏に育った人が皆決まって「ヨナと鯨」と言うことは注目にあたいる。もちろんヨナを飲み込んだ動物は魚だったのであり、聖書(ヨナ書一章十七節)にはそう記されている。だが子供たちは、自然にその魚を鯨と間違えてしまい、子供の話のこの断片がその後の生活の中に習慣的に定着してしまった。それは、ヨナの神話が、われわれの想像力に強く働きかけているしるしなのである。というのは、実のところ、鯨の中にいるというのは、とても気楽な、楽しい、ぬくぬくとした状態と考えられているからだ。歴史上のヨナは、もし彼をそう呼ぶことができるとするならばだが、できれば逃げ出したいと思っていたわけだけれども、数知れぬ人々がその想像において、また白昼夢において、ヨナをうらやんできた。なぜうらやむかは、もちろん実にはつきりしている。要するに鯨の腹は大人がはいれるほど大きい子宮であるからだ。そこでは、自分自身にびったり合う柔らかい壁に囲まれた暗い空間の中に、自分自身と現実の間に数ヤードにも及ぶ鯨の脂肪を隔てて、たとえどんなことが起ころうともまったく完全な無関心の態度を守り続けることが

できるのだ。世界中の軍艦を沈めてしまうほどの嵐でさえも、自分にはこだま程度にししか響いてこない。鯨自身の動きでさえも、おそらくは自分には感じられないであろう。鯨は海の表面の波の間で大揺れに揺れているかもしれないし、真つ暗な海中深くにもぐつている最中（ハーマン・メルヴィルによれば一マイルも深く）であるかもしれないが、その違いは中にいる者には全然わからないであろう。すでに死んでいるという場合を除くならば、これこそ究極の無責任状態である。

このようなヨナへのうらやみを「ヨナ・コンプレックス」と呼んだガストン・バシュラールは「ヨナ・コンプレックスは、優しく、温かくて、決して襲われたことのない、安息のその原初的な徴^{しるし}を帯びる隠れ家のあらゆる姿を示すのである。」⁽²²⁾と云う。ヨナをめぐるイメージには、呪われて海で苦しむ者というもの以外に、もう一つ「ぬくぬくとした隠れ家」に潜む者という側面があり、クジラや巨魚の腹の中に飲み込まれることは、胎内帰願望の充足でもある。実際、前に見たように、「イエロー・サブマリン」はビートルズにとつて避難所の象徴であった。海を住処とする魚、クジラ、リヴァイアサンという、英国の伝統的國家／共同体イメージにヨナ・コンプレックス的空間を付け加えて作り出された逃避場所が黄色い潜水艦なのである。

一九六〇年代中頃のビートルズは最初に確認したように

「イギリス人による征服」を成し遂げて世界のポピュラー音楽界を席巻したが、その代償として自由を失い絶えず不安感に悩まされることになった。当時のリアルな感情の吐露であるとしてレノンが認める「ヘルプ！」に見られるのはよりどころを見失つてうろたえる者の助けを求める叫びである。そのような状態から脱出する一つの方策は過去に精神的救済を求めることであった。「ヘルプ！」においても現在の不安な状態と比較されて過去がノスタルジックに想起される。

過去への逃避が意識的に行われ、その態度をアイロニーを含みつつも肯定的に描くのは、「リボルバー」に次いで発表されたシングル「ストロベリー・フィールズ・フォーエバー」(Strawberry Fields Forever) (一九六七年)である。ここではレノンは子供時代の記憶にある木の上に一人逃れて上から世界を見下ろす。「目を閉じて生きるのは簡単だ」(Living is easy with eyes closed)とつぶやく歌い手にとつて、世に出て他者との関係の中で自分を確立することは「僕にはどうでもいいこと」(It doesn't matter much to me)である。正にオーウェルが言うような「究極の無責任状態」である。同曲とともに両A面シングルとして発表された「ペニー・レイン」がノスタルジーに彩られていることは指摘するまでもない。

エミリア・バーナによれば、「イエロー・サブマリン」におけるブラス・バンドの引用は伝統的労働者階級文化への直接の言及であり、「仲間みんな乗っついて／他の友達も隣に住んでいるんだ」という歌詞は労働者共同体の一体感を、声を合わせて歌われる単純なリフレインは労働者階級のクラブの歌の集い

を連想させるものである⁽²⁶⁾。このようにノスタルジックに理想化された共同体幻想を再現することは、メンバーが自らのアイデンティティを再確認するのに大きな効果があったと思われる。伝説的な共同体の一体感の記憶は、帰属意識からくる安心感をもたらず装置として機能したのである。

結語

以上、「イエロー・サブマリン」の意味を、ビートルズの当時の状況から明らかにした上で、イギリス文化および文学の伝統において考察してきた。最初に確認したように、「イエロー・サブマリン」とは何よりもまず逃避場所としてのスタジオの隠喩であった。ビートルズは音響テクノロジーの皆たるアビー・ロード・スタジオに引きこもることによって自分たちの音楽を自由に追求できたのである。またこの曲に見られる「海に住まう」という観念は海上覇権国家の国民であったイギリス人が伝統的に抱いてきたものでもあった。「潜水艦の国」は、帝国の移動可能な中心地として世界を股に掛けたイギリスの姿と重なるのである。

しかし「イエロー・サブマリン」には外部との関係は一切描かれておらず、帝国主義的感情や軍事的な要素とは無縁である。またコルリッジの『老水夫の歌』が表現しているような、船という牢獄に生きる者の苦悩も忘れられている。そこでは「海に住まう」ことは、その政治・軍事的現実や負の側面を切り捨てることによって、ノスタルジックに理想化される。「イエ

ロー・サブマリン」は、ビートルズが自らのアイデンティティを再確認するために、アビー・ロード・スタジオで一時的に達成したユートピアなのである。

注

- (1) Steve Turner, *A Hard Day's Write: The Stories Behind Every Beatles Song* (London: Carlton Books, 2005), 74.
- (2) ウィリアム・タウルディング、『ビートルソングス』[新版]、奥田祐士訳(ソニー・マガジンス、二〇〇九年)、一〇八頁。
- (3) タウルディング、一一〇頁。
- (4) タウルディング、一一〇―一一一頁。
- (5) ジェフ・エメリック、ハワード・マッセイ、『ザ・ビートルズ・サウンド最後の真実』、奥田祐士訳、一八五―一九四頁。
- (6) Robert R. Heironimus, *Inside the Yellow Submarine: The Making of the Beatles' Animated Classic* (Iola: Krause Publications, 2002), 59-62.
- (7) ポーター、『大英帝国歴史地図』、横井勝彦、山本正訳、東洋書林、一九九六年。三六一―三八頁。
- (8) ポーター、四九頁。
- (9) デavid・マクドウェル、『図説イギリスの歴史』、大澤謙一訳、東海大学出版、一九九四年、一二八頁。
- (10) Barry Miles, *Paul McCartney: Many Years From Now* (New York: Henry Holt, 1997), 1.
- (11) *The Works of Edmund Waller* (London, 1730), 122, lines

25-6.

- (12) *The Complete Works of Thomas Campbell* (New York: Appleton, 1868), 71, line 24.
- (13) William Shakespeare, *Richard II*, ed. Peter Ure (London: Methuen, 1983), 2, 1, 42-50.
- (14) カール・シムロット『陸と海とー世界的「考察」』生松敏三、前野光弘訳 (総字社、二〇〇六年)、『五三』一〇一一〇二、一〇八、一〇六、一一一、一一四頁。
- (15) エメリック、一八八頁。
- (16) *The Poetical Works of Edward Young* (London: William Pickering, 1834), II, 156, lines 43-45.
- (17) *The Poetical Works of James Thomson* (London, 1866), 250, lines 1-6.
- (18) Thomas Campbell, "Ode to the Germans" [1831 J. *The Complete Works* 218, lines 11-12.
- (19) Miles, 286-87. 和訳は筆者による。
- (20) Samuel Taylor Coleridge, *Selected Poetry* (Oxford: Oxford UP, 1997), 159, lines 115-18.
- (21) Brayton Harris, *The Navy Times Book of Submarines: A Political, Social, and Military History*, ed. Walter J. Boyne (New York: Berkeley Books, 1997), 86-87.
- (22) George Orwell, "Inside the Whale." *Collected Essays* (London: Secker & Warburg, 1975), 72-74. 和訳は鶴見俊輔訳を利用したが、訳文は自由に改変した。
- (23) ガストン・バシユール、『大地と休息の夢想』、饗庭孝男

訳 (思潮社、一九七〇年)、一五六頁。

(24) 文学的想像力における潜水艦と胎内帰の関係はしばしば指摘されることである。例えば、私市保彦、『ネモ船長と青心丸』(晶文社、一九七九年) 一七〇―一七九頁を見よ。

(25) Emilia Barina, "There are places I'll remember ...": A Sense of Past and Locality in the Songs of the Beatles and the Kinks." *Sounds of the Overground*, eds. Nedin Hassan and Holly Tessler (Turku, Finland: International Institute for Popular Culture, 2010), 52-53.

参考文献

- Barina, Emilia. "There are places I'll remember ...": A Sense of Past and Locality in the Songs of the Beatles and the Kinks." *Sounds of the Overground*. Eds. Nedin Hassan and Holly Tessler. Turku, Finland: International Institute for Popular Culture, 2010.
- The Complete Works of Thomas Campbell*. New York: Appleton, 1868.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Selected Poetry*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Harris, Brayton. *The Navy Times Book of Submarines: A Political, Social, and Military History*. Ed. Walter J. Boyne. New York: Berkeley Books, 1997.
- Hieronimus, Robert R. *Inside the Yellow Submarine: The Making of the Beatles' Animated Classic*. Iola: Krause Publications, 2002. 邦訳『イエロー・サブマリン航海記―ドール

ス・アニメーション全記録』、清川幸美訳、ブルース・インター
アクションズ、二〇〇六年。

Miles, Barry. *Paul McCartney: Many Years From Now*. New
York: Henry Holt, 1997. 邦訳『ポール・マッカートニー—
メニー・イヤーズ・フロム・ナウ』、竹林正子訳、ロッキング・
オン、一九九八年。

Orwell, George. "Inside the Whale." *Collected Essays*. London:
Secker & Warburg, 1975. 邦訳 鶴見俊輔訳、「鯨の腹の中
で」、『オーウェル評論集』。鯨の腹の中で』、川端康雄編、平
凡社、二〇〇九年。

Porter, A. N. *Atlas of British Overseas Expansion*. London: Rout-
ledge, 1991. 邦訳『大英帝国歴史地図』、横井勝彦、山本正
訳、東洋書林、一九九六年。

Schmitt, Carl. *Land and Sea*. Corvallis: Plutarch Press, 2001. 邦
訳『陸と海と—世界史の一考察』、生松敬三、前野光弘訳、慈
学社、二〇〇六年。

Shakespeare, William. *Richard II*. Ed. Peter Ure. London:
Methuen, 1983.

The Poetical Works of James Thomson. London, 1866.

Turner, Steve. *A Hard Day's Write: The Stories Behind Every
Beatles Song*. London: Carlton Books, 2005.

The Works of Edmund Waller. London, 1730.

The Poetical Works of Edward Young. London: William Picker-
ing, 1834.

ジェフ・エメリック、ハワード・マッセイ、『ザ・ビートルズ・サ
ウンド最後の真実、新装版』、奥田祐士訳、白夜書房、二〇〇
九年。

私市保彦、『ネモ船長と青ひげ』、晶文社、一九七九年。
きたやまおさむ、『ビートルズ』、講談社、一九八七年。

ウィリアム・J・ダウルディング、『ビートルソングス 新装版』、
奥田祐士訳、ソニー・マガジンス、二〇〇九年。

ジョン・パーク、『英詩と海の象徴』、高橋喜久夫訳、あぼろん社、
一九八三年。

ガストン・パシユラル、『大地と休息の夢想』、饗庭孝男訳、思潮
社、一九七〇年。

『ザ・ビートルズ全曲バイブル—公式録音全二—三曲完全ガイ
ド』、大人のロック！編、日経B P社、二〇〇九年。

『ビノッキオー—その誕生から現代まで』、宮本久宣、浜田拓志他編、
R & Fインターナショナル、二〇〇四年。

デヴィッド・マクドウェル、『図説イギリスの歴史』、大澤謙一訳、
東海大学出版、一九九四年。

マーク・ルイスン、『ザ・ビートルズ レコーディング・セッションズ完全版』、内田久美子訳、シンコーミュージック・エンター
テイメント、二〇〇九年。