

音楽／貨幣／ハビトゥス

——現代日本における「野外ロック・フェスティバル」の秩序——

岡田 宏介

本稿は、近年日本で隆盛している「野外ロック・フェスティバル」イベントに焦点をあて、この種の巨大イベントが成立する文化と経済のロジックを、1960～70年代に盛んに催された「対抗文化革命」的なそれとの比較対照を通じて社会的に考察することを試みる。とりわけ60～70年代のイベントにおいて頻りに掲げられた「反商業主義」という理念／実践の内実と、その今日における表れ方の変容に着目し、〈文化産業〉を敵視／欲望する両者の差異のなかから、近年の若者文化の構造変容に関する一つのケース・スタディを提示する。

1 三十年遅れのロック・フェスティバル・ブーム

音楽は、何よりもまず、祭り、そして儀礼において、世界の雑音のなかに秩序を作り出した。そして、聴かれ、反復され、教育され、枠づけされることによって、音楽は、見世物と外在性とからなる新たな全体化的秩序の実現を告知するに至ったのである。(Attali 1977 = 1985: 34)

現代日本においてロック・ミュージックを、それも「野外ロック・フェスティバル」を題材として何かを語ろうとするならば、まず何をおいても、今から約30年前にさかのぼる、ある集合化された出来事の〈記憶〉との関係性を問われざるをえないだろう。30年前つまり1960年代後半から70年代前半にかけて、「野外ロック・フェスティバル」は、世界の数多

くの地域が同時に経験した「対抗文化革命」("youthquake")の、まさしく中心的なトピクスとしての役割をになった。モンタレー(1967年)からウッドストック(1969年)へ、さらにオルタモント(1969年)からワイト島ミュージック・フェスティバル(1969～1970年)へ。その「愛」と「平和」と「狂騒」の祭典史は、今日にいたるまで多くの人々によって記憶され、言説化され、また(しばしばノルタルジックに美化されながら)物語化されてきた。

あるいは、こうした欧米におけるフェスティバルの余震は、その当時の日本の若者たちの行動にも少なからず波及していった。まだフォークとロックの境があいまいだった時代、岐阜県恵那郡の山間の湖畔にステージをかまえ2万5千人を集めたと言われる「中津川フォーク・ジャンボリー」(1969～1971年)の試みを嚆矢として、日比谷野音での「10円コンサート」(1969年)、企画倒れにおわった巨大イベント「富士オデッセイ」(1970年)、観客はわずか

100人程度だったと言われる「ロック・イン・ハイランド」(1970年)、さらには、いずれも数万人を集めたという「箱根アフロディーテ」(1971年)、「郡山ワンステップ・フェスティバル」(1974年)、「ワールド・ロック・フェスティバル」(1975年)等々。欧米のそれにはイベントの規模でも影響力の点でもはるかに及ばないものの、日本における「野外ロック・フェスティバル」にはこうした先駆的な「歴史」がすでにあり、その後にはやはり、いくつかの記憶の交差する物語の空間がうまれている⁽¹⁾。それらに対し、約30年間のブランクをへて、突如乱立しはじめた現代型の「野外ロック・フェスティバル」の論理は、その形式的な同一性/連続性のうちに、いかなる差異と断絶とをかかえこんでいるのだろうか。

以下本稿では、そうした課題を一貫してみずえながら、60～70年代の、そして現代日本の「野外ロック・フェスティバル」の特徴とその社会学的な意味について考察してゆく。ジャック・アタリの言うように、音楽のもつ第一義的な機能が、なにより祭りや儀礼の形式において「世界の雑音のなかに秩序を作り出す」ことにあるのだとすれば、60～70年代のロック・フェスティバルは、その狂騒の中でいかなる秩序を現出させようとしていたのか。そして今日、興行的なイベントの形態をとって行われているそれが、主催者、ミュージシャン、オーディエンスの諸関係とそれらを取り巻く社会空間との交渉のなかで、いかなる新しい秩序を具現化しつつあるのか、が問われなければならないだろう。

本稿が対象とする現代日本の野外ロック・フェスティバルとは、1997年よりスタートした「フジ・ロック・フェスティバル」⁽²⁾を皮切りに、以後続々と類似の競合イベントが登場して

今日の活況を呈するにいたった、一連の巨大音楽イベント群を指し示している⁽³⁾。それらはいうまでもなく、形式的には数多くの同一性を保持しながらも、かつての「対抗文化革命」的なそれとは異なるメディア編制の下で、異なる経済と文化のコードに埋め込まれつつ展開している。集まってくるオーディエンス(=若者たち)の意識と行動様式もまた、幾つかの点においてやはり30年前とは大きく隔たっている。しかし改めて、そこには一体いかなる意味での隔たりがあると言えるのだろうか。

彼我の鮮やかな対照を浮かび上がらせる、端的な事実のレベルの確認からはじめたい。1969年のウッドストックは、主催者側の当初の意図がどうあったにせよ、結果的にはほぼ「フリー・コンサート」(参加無料イベント)として催された。主催者グループはそこで蒙った巨額の負債を埋め合わせるために約11年の歳月を必要とした(Makower 1989)。翌年の英国ワイト島フェスティバルでは、集まった数十万人の若者たちは、3日間わずか3ポンドの入場料の支払いを拒否して会場フェンスを破壊し、ステージに乱入し、出演ミュージシャンを「憎むべき金持ち」と弾劾して、結果、主催者側を経済破綻においこんだ(Lerner et al. 1995)。状況はここ日本でもさして変わらない。先述した先駆的なフェスティバルの多くが安価なチケット代をかかげ、その理想としてフリー・コンサートを志向していたし、71年の中津川フォーク・ジャンボリーでは、イベントの「商業主義化」を批判する数十人の若者がステージを占拠、主催者側との間で夜を徹しての「討論会」を繰り広げている(東谷 1995)。当時の日本のフェスティバルに参加したある一人は、その頃の状況を次のように振り返る。

こういう手作りのコンサートがけっこう当時開催されていましたが状況はどれも似たようなものだったのかもしれませんが。「精進湖ロックーン」⁽⁴⁾も2日間で800円という入場料でした。これでは、バンドにギャラ払えないですよ。でも、当時の風潮では高い入場料なんて取れる雰囲気じゃなかったのかも。みんなが理想を掲げて進もうとしていました。帰りのバスの中で誰かが「主催者は100万の赤字らしいぜ」と笑いながら話していました。1971年の日本のロックの状況はこんなもんでした。(k-satake 2004)

「みんなが理想を掲げて」行動すること——すなわちイベントを「反商業主義」的に実践しようとする——が、結果として、会場内外の混乱やイベント運営上のさまざまな困難をひきおこす。同時にそれは主催者側の経済的困難を帰結して、フェスティバルの継続的な開催をしないで不可能なものにしてゆく。1960～70年代に試みられたロック・フェスティバルの多くが、ほぼ一様にそうしたプロセスをへて終息していくことは、むしろそれ自体としてきわめて興味深い。ここには、当時広範な大衆的認知を得て成立しつつあった、商品としてのロック・ミュージック、それが必然的に要請する産業と貨幣交換のロジックへの適応に対する、参加者たちの極端なまでの「抵抗」姿勢が垣間見える。イベントの相次ぐ破綻と終息は、その現実的な帰結にほかならなかったといえよう。

これに対して、約30年のブランクにおいて、1997年より日本でスタートした「フジ・ロック・フェスティバル」は、以上のような混乱を経験することなく、同種の後続イベントを次々とみだしながら2004年現在まで毎年開催されている。チケット代は3日間通して、じつ

に3万8千円にのぼる。この高額な対価を支払って、会場となる新潟県の苗場スキー場には、いまや毎年のべ10万人の若者たちがパラソルやキャンプ用品をかついで全国各地からあつまってくる。

そこには、かつての若者たちが表明した、産業と貨幣交換のロジックへの激しい抵抗姿勢はほぼ見出すことができない。かわって垣間見ることができるのは、むしろそれへの過剰なまでの適応・順応ぶりではないだろうか。出演した欧米のバンド／ミュージシャンたちは、口々に日本のオーディエンスの統制のとれた素晴らしさと、自分たちに対するその熱烈な歓迎ぶりを語る。地元住民に対する彼らの礼儀正しさと会場内外でのマナーの良さにも定評があり、内外のメディアやミュージシャンを通じて、すでに欧米でも「世界有数のクリーンなフェスティバル」との名声を確立しつつある。とりわけ注目すべきは、そこでは出演ミュージシャンは言うに及ばず、主催者側の文化産業（コンサート・プロモーター）までもが、「憎むべき金持ち」どころか、一種のヒーローのように愛されている点である⁽⁵⁾。さらには、このイベントを成功させたい、少しでもそれに積極的に関わりたいとの理由から、無償ボランティアとして自らイベントの裏方作業をひきうける、あまりにも“アクティヴな”オーディエンスの姿さえ少なくない。「フジ・ロック」主催者側代表は、いまやイベント会場内外で他人が捨てていったゴミまで拾って帰る「お客さんたちの自発的な協力体制」の確立を誇らしげに語る(日高 2003: 143-4)。これはいったい、いかなる秩序の出現を意味しているのだろうか。

すなわち、一方に産業と貨幣交換のロジックへの激しい「抵抗」を通じた、ある種のユートピア秩序の模索があり、他方には、それへの過

剰なまでの同調・協力を意味するかに見える、新しい社会的秩序のリアリティがある。そのいずれもが「野外ロック・フェスティバル」という、ほぼ同一形式の巨大音楽イベントを舞台として繰り広げられている。後者は前者の歴史的意匠を明示的に受け継ぎ、それを再利用しながら、前者とは異なるロジックをそのうちに胚胎させている。この二つの空間の比較考察をつうじて、われわれは20世紀後半において大衆的なレベルで登場・展開した「若者文化」(youth culture)なるものの、近年の構造変容をめぐるひとつの確かなケース・スタディを得ることができるように思われる。

ただし論を先取すれば、本稿の主張は、こうした比較考察をもって今時のロック・ミュージックの「商業主義化」「体制への馴化」を論難しようとする、従来型の懐古的言説——かつての「志はどこへ」(田川 [1982] 1992) と問うそれ——を上塗りすることにはない。そうした言説は、まさに1960～70年代が生み出した記憶／物語のコードに無意識のうちにひきずられているがために、現状を描くにあたって、いわば古い物語に対する単なる“エピローグ”をつけ加える以上のことをなしえない。そして現在進行形のイベントが内包している新しい文化・経済のロジックを見落としてしまうことになるだろう。本稿の主たる目的は、「1960～70年代」と比較して「現在」を見据えることであると同時に、「現在」の視点から「1960～70年代」を、「野外ロック・フェスティバル」という両者に共通するイベント空間の成り立ちを通じてあらためてとらえ直すことにある。その際の有効な戦略の一つとして、ここではイベントの主権者側とオーディエンスをめぐる具体的な貨幣の動き、ならびに「反商業主義」という理念／実践をめぐる問題にとくに焦点をあてて論

じることにはしたい。

音楽が貨幣経済を媒介として社会的に交換される様は、30年前も今日も基本的に変わらない。そして後述するとおり、「反商業主義」という理念／実践が存在するという点でもまた、30年前のイベントと今日のそれにはある種の連続性を認めることができる。ただしそこにはつねに、理想と現実、あるいは規範と実践とのあいだの矛盾や軋轢が生じる可能性がひめられていることは言うまでもない。イベントの秩序をめぐる両者の性格の差異が集約的に表れてゆくのは、おそらくはこうしたシビアな葛藤の場においてであるだろう。以下、2節において、若者文化における「反商業主義」理念の登場とその歴史的背景について簡単に言及した後、3・4節でそれぞれ60～70年代と現代日本のイベントにおける貨幣交換のロジック、ならびに「(反)商業主義」という理念／実践の連続性と断絶をめぐる具体的な様相について見ていこう。

2 若者文化と(反)商業主義

社会学者マイケル・ブレイクの指摘によれば、アメリカにおいて「若者文化 youth culture」の語が最初に学問的にとりあげられたのは、1942年のタルコット・パーソンズの論文「合衆国の社会構造における年齢と性」であったという (Brake 1985; 難波 2003)。パーソンズはこれを「生産的仕事の大人の世界に反する価値や、ルーティンと責任の安定を覆そうとするもの」ととらえ、「若者は、消費や快楽主義的余暇活動、無責任に関するそれ自身の価値を発展させているのである」と論じた (Brake 1985: 39-40)。このように「若者文化」には当初から、単に若者たちが消費し享受する文化という以上の、あ

る種の「離脱」と「抵抗」の契機が認められていた。しかしそこに「反商業主義」という一種の矛盾を孕んだモチーフが、具体的な騒乱のイメージとともにつけ加わっていくのは、やはりこれが「ロック」という商業音楽の一ジャンルと結びつき、相次ぐ野外ロック・フェスティバルの開催へと結実していった60～70年代以降のことであろう⁶⁾。当時の“主役”の一人を演じたロック・ミュージシャン、グラハム・ナッシュ⁷⁾の言葉を借りれば、「ロックの出現で、若者たちはパワーと暇つぶしの道具と独自の領域とを手に入れた」のである (Peisch et al. 1995)。そしてそのナッシュの言う「親たちの認めない、愛すべき領域」は、「愛と平和」をスローガンに掲げて数十万人規模のフリー・コンサートを実現させた「ウッドストック」の名声とともに、商業主義とは無縁な、若者自身による表現文化の理想的イメージを世界中に散布していくことになる。

実際「ウッドストック」を企画・運営した主催者グループは、既成の文化産業^{エスタブリッシュメント}というには程遠い、20代そこそこのヒッピー有志とベンチャー起業家との混成からなっていた。ウッドストックに限らず、先述したかつてのロック・フェスティバルのほとんどは、有志のロック・ミュージシャン自身、あるいは、熱意はあるが経験の乏しい(多くは若者の)半素人集団によって、多分に勢いまかせに企画・実施されたものに他ならない (Spitz 1979; Makower 1989; 鈴木 1999)。その点、大小のプロの(職業的な)音楽興行プロモーターが企画・運営し、数多くの関連企業との役割分業を通じて、はじめて社会的に成立を見ている「フジ・ロック」その他の現代型の野外ロック・フェスティバルとは、60～70年代のフェスティバルは明確にその性格を異にしている。「郡山ワンステップ」や「ワールド・

ロック」等、日本の先駆的な野外ロック・フェスティバルにスタッフとして関わった経験をもつ大久保青志氏⁸⁾は、筆者による聞き取り調査の中で、70年代当時の日本のイベント状況を次のように語っている。

結局今とちがって分業化されてないから、すべてが。ミュージシャンがいて、若干サポートしようっていう僕らみたいな集団がいて、で、客がいる。で、レコード会社だっけ、(日本では当時)メジャーじゃないロックを、金出すことはほとんどないわけだから。レコード聴かされたとしても。だからすべてを自分たちでやんなきゃいけないわけですよ。今みたいにステージはどここの会社が仕切るとか、音響や照明はどこどこが仕切るとか、スタッフは派遣されてくるとかさ、チケットイングはどこがやるとかさ、全部ないわけですよ。ある程度自分たちで企画をたてて、いろいろ発注してさ、チケットも自分たちで売らなきゃならない。「ぴあ」なんてなかったからね。そういう関係の中でやってきてたわけですよ。(中略)

——最初やったときっていうのは、その、経験っていいですかね・・・。

ないよね(笑)。

——じゃあほぼ、素人が、はじめるという。そうですね。だからホールの、ホール座付きの人がいるわけですよ、だいたい。スタッフっていうか、事務所のね。音響とか照明を一応管理する人間がいるわけじゃない。そういう人に(慣例として)お酒を持っていくとかさ、そういう人達の弁当は手配しなきゃいけないとか、そういうのを後から聞いて、びっくりして当日用意するとかさ。

——その時の(イベント企画の)仲間達ってい

うのは、だいたい何人ぐらいいたんですか。
う〜んと10人近くいたかな。

—それはどういう人たちなんですか。

まあロック喫茶に集まっていた……そうだね、大学生だね。勤め人はいなかった。ロック喫茶で集まって、もうさまざまよ。高校の受験生っていうか予備校生もいるしよ、大学入って、あの当時はまだまだ学生運動が盛んだったから、大学に籍があっても行ってない奴だとかさ、さまざまですよ。⁹⁾

大久保氏の言うように、こうしたミドルクラスの若者の素人集団による、「採算性を度外視」した趣味と熱意が、60～70年代におけるロック・フェスティバルを支える一つの原動力となっていたことは疑いえない。そしてそこには、彼がインタビュー中に盛んに引き合いに出したような、当時の「学生運動の論理」と通底するハビトゥスならびに精神性が作用していた。「やっぱり時代状況として、ベトナム戦争は大きな影を落としたっていうかね、それに対する社会的な反対……。で若い人たちも過激だったわけだから、それがああいうロックン・ロールの形になって、影響されてきてるからね」¹⁰⁾。実際、60～70年代当時のロック・フェスティバルには、現在の視点からは違和感を覚える「ロック集会」なるコピーが（外部メディアによるレッテル貼りばかりでなく）しばしばイベント当事者たちによっても謳われていたのである。

もっとも、それが現実的に政治集会やデモ行進等に転化したという事例は寡聞にして知らない¹¹⁾、主催者側はむしろ、イベントへのそうした「政治性」の過度な流入を、会場内にいらぬ混乱を招くとの理由から極力阻止しようとしていた感もある¹²⁾。また実際のところ「学生運動やってる連中」と「ロックに集まる若者」の

間には、大久保氏自身も認めるとおり、身にまとうファッションや（政治的・文化的）意識の上での、少なくない溝や落差があった。そのことは当時の状況を伝える数多くのエピソードもまた示唆するところではある¹³⁾。しかしいづれにせよ、60～70年代の「野外ロック・フェスティバル」と「学生運動」との間には、大まかな「抵抗」イメージの下に結ばれた一種のアナロジカルな親縁性が、この当時から集合的に想定・共有されていたと見ることはできる。そして、それらが一様に「反商業主義」の理想を前面に打ち出していった理由もまた、こうしたデモや集会の論理との親和性という観点からすれば容易に理解することができよう。デモや集会に参加するのにチケット代は要らない、というわけだ。

しかしながら、こうしたアナロジーの積み重ねによって誘発される、短絡的な議論の早上がりにはよくよく注意が必要である。ウッドストックをはじめ60～70年代の野外ロック・フェスティバルが「商業主義」とおよそ無縁なはずはないからである。会場用地を借りるにも、ステージその他の会場設営にも、スタッフを雇うにもミュージシャンを呼ぶにも多かれ少なかれ資金が要る。フェスティバルの企画・運営には、それをどう調達するにせよ、実際問題として膨大な資本が必要不可欠であり、イベントが「反商業主義」を貫くことは、現実的にはさまざまな困難がつきまとう。主催者側の「熱意」とはひとまず別個の問題として、貨幣と商品交換のロジックはイベントをめぐる人々の実践を、さまざまな仕方で枠づけ構造化してゆくだろう¹⁴⁾。マスカルチャー、サブカルチャーを問わず、これまで幾多の文化論が陥ってきた語りの構図、すなわち、かつての（ここでは60～70年代の）大衆文化を商業主義とは無縁なユー

トピアとみなし、翻って現代の文化状況をそこからの頹落形態とする定型的な構図の誘惑を、われわれは慎重に斥けつつ、その詳細を吟味してゆくことにしたい (岡田 2003b)。

3 60～70年代フェスティバルと貨幣のロジック

「(反) 商業主義」の問題、あるいは貨幣と商品交換のロジックが60～70年代の野外ロック・フェスティバルにいかなる作用を及ぼしたかは、当然ながらロックの“先進地”欧米と、ここ日本とでは事情が大きく異なってくる。さらに「(反) 商業主義」それ自体のとらえ方、ならびにそれが内包する意味作用もまた、主催者側、出演ミュージシャン、オーディエンスそれぞれの立場に応じてやはり大きく異なっている。以下、そのおおまかな概要を具体的にみてゆきたい。

商業主義をめぐる問題が欧米と日本とで事情が大きく異なるのは、端的に言って (今なお存在する) ロックの市場規模の巨大な落差と、それともなうロック・ミュージシャンの社会経済的な地位の圧倒的な違いによるところが大きい。アメリカのウッドストックでは約40万人、英国のワイト島フェスティバルでは約60万人という、桁外れの観客動員数に比べれば、ロックがあくまでマイナーな存在に過ぎなかった60～70年代当時の日本で、ロック・イベントが実現できた数字はよくて延べ3万人程度であった。なかには、フタをあけてみれば「報道陣100名、出演ミュージシャン100名、観客100名」に終わった「ロック・イン・ハイランド」(1970年) など、惨憺たる結果を残した事例も少なくない (宝島編集部 2004: 36)。欧米のフェスティバルと日本のそれとでは、あてこむ市場

のパイとその性質がはじめから全く異なっていたのである。したがって、イベントの最終的な収支がプラスになるにせよマイナスになるにせよ、そこで動かされる資本の規模と、それに応じて主催者側が背負いこむ経済的リスクの点で、日本と欧米とでは比べ物にならない落差がある。当然、イベントの失敗がもたらす経済破綻のダメージは、日本より欧米の場合の方が、はるかにシビアで致命的な問題としてふりかかる。

実際「ワイト島」ドキュメンタリー・フィルムの中で、「フリー・コンサート」を要求して暴れまわる観客を前に、「入場料と引替えにイベントを楽しむ」という貨幣交換の論理を土壇場まで死守しようと試みる主催者側の姿は、滑稽であると同時に多分に鬼気迫るものがある (Lerner et al. 1995)。ウッドストックの理想主義と比較され、しばしば「その金まみれ体質」(鈴木 1999: 108) を批判されてきたワイト島だが、掛け値なしにみて当時の主催者側の直面していた状況は、彼らの個人的な「体質」の問題を超えたところにあったと言うべきだろう。その点、ウッドストックの理想主義的風景が、若くして莫大な遺産をうけついで青年実業家による、文字通り湯水のごとく振り出し続けた小切手の金額に多くを負っていた点は今なお示唆的である⁹⁾。厳密な「反商業主義」を可能にするものは、逆説的だが、先立つ巨額の資本と銀行からの信用あつてのことだと言えは皮肉にすぎらうか¹⁰⁾。

また出演ミュージシャンの社会経済的な地位の違いもまた、日本と欧米とでは比較にならない。やはりウッドストックを例に取れば、ヘッドライナーのロック・バンド「ジェファソン・エアプレイン」の出演料は当時の日本円で約420万円、同じく「ザ・フー」には約437万円、最高額のジミ・ヘンドリクスには実に約

630万円が支払われている(鈴木1999:106-7)。実際、数十万人の観客を集め、後に世界中で封切られた映画『ウッドストック』でさらに数千万ドルの興行収入をたたき出したという彼らのネーム・バリューとパフォーマンスには、確かにそれだけの商品価値があったといわざるをえないだろう。

これに対して、同時期の日本の野外ロック・フェスティバルに出演したロック・ミュージシャンたちが、ほぼノー・ギャランティだったことはよく知られている。「クリエイション」「はっぴいえんど」「頭脳警察」「四人囃子」「外道」等、今でこそ日本のロック黎明期を飾った伝説上のバンド群だが、ジャパニーズ・ロックの一般的な知名度がほとんどなく、いまだメジャーのレコード契約もままならない当時の状況にあっては、むしろ彼らにきちんとした出演料を支払っての興行ビジネスに打ってでようという、奇妙なイベントの出現を想定するほうが困難というものだろう。欧米のミュージシャンが口にする「反商業主義」が、フェスティバル出演に関する限り、あくまでリップサービスを多分にふくむ建前の論理にすぎなかったとすれば、同時期の日本のロック・ミュージシャンにとっての「反商業主義」とは、むしろやむにやまれぬ生存戦略の一つにほかならなかった。出演料をとる以前に、彼らは時に自らロック・フェスティバルを企画・運営・出演しては、自分たちの存在を、ひいては「日本にもロックがあること」を、世間や日本の若者たちに積極的にアピールする必要性があったのである。

このように、すでに巨大な市場があり、十分な商品価値が見込まれるところでの「反商業主義」イベントと、そうでない、そもそも最初からビジネス展開が不可能な状況のもとで掲げられた「反商業主義」とでは、その意味する内実

が180度異なってくる。およそ「60～70年代の状況」とひとくくりにするのがためらわれるほどに、日本と欧米との間で彼我のコントラストは明白である。そこでは、どちらの当事者がどれだけ「反商業主義」に忠実であったかといった比較の試みに、さしたる有効な意義を認めることはできない。各々の主観的意図や文化的背景の違いを問う以前に、それぞれが与えられていた社会経済的な文脈が大きく異なるからである。

そして同じことは、現代日本における「野外ロック・フェスティバル」イベントとその主催者側の直面する状況を考察する上でもやはり重要な視点ではないだろうか。当て込めるロック・ファンの市場規模に関して言えば、1997年のスタート時点で「フジ・ロック・フェスティバル」が動員した観客数は、7月26日の1日間のみですでに3万5千人を超えている。冒頭で触れたとおり、その後の動員は類似の後続イベントをも含めて着実に増えつづけ、2003年の段階で「フジ・ロック」がのべ約10万人、ほぼ同時期に行われる「サマーソニック」「ロック・イン・ジャパン・フェス」等もそれぞれ10万人を超える観客を集めている。この数字は、かつての「ウッドストック」や「ワイト島」、また現在でも欧米で継続的に開催されている野外音楽フェスティバル——「グラストンバリー」「レディング」「ロラパルザー」等、単独で20万、30万人を動員する巨大イベント群——にはやはり及ばないにせよ、30年前の日本の状況と比べれば隔世の感がある。欧米ミュージシャンと並んで出演する日本のロック・バンドの社会経済的な地位もやはり大幅に改善された。新人バンドのプロモーション活動の例を除けば、そこではノー・ギャランティで出演する(出演せざるをえない)ロック・

バンド像はすでに過去のものとなっている。そのこと自体の是非や評価は別として、今日日本のロック・ミュージックは、一つの確固たる産業ビジネスとして立ち上がり、十分に自立する力を身につけているのである。そして、そのことは同時に、その中で10万人規模の巨大イベントを立ち上げる際に必要な資本規模とその経済的リスク、ならびに多くの関連企業との連携にともなう「さまざまな社会的しがらみ」⁹⁸が、30年前の日本と比べてはるかに増大していることをも意味していよう。

4 現代型フェスティバルとオーディエンスのスポンサー化

そうした状況にあって、現代日本の野外ロック・フェスティバルはいかに企画・実施されていったのか。先述した「フジ・ロック」主催者側代表（株式会社スマッシュの日高正博氏）はイベント開催に乗り出した経緯を次のように語る。

理性が勝っていたらやらなかったと思うよ。経営者としての考え方、1997年当時の音楽状況、若い人たちのロック・フェスティバルに対する意識、都会のど真ん中でやるわけではない状況、そういうことをいっぱい考えると、やらないほうが勝ちだよ。はっきりしてる。ただただ、これをやりたくてしょうがない。……ホントのところは、これをやらなきゃ自分がおさまらないから。でも経営者としては、とにかく怖かった。無謀だった。でも結果として、たぶん時代が来ていたんだね。それが見えなかっただけで。自分の見えないうところで、そういう流れはたしかにあったから、あれだけお客さんが来てくれたんだと思う。(日高 2003: 42-3)

ひとつの文化／産業領域の立ち上げに成功したベンチャー起業家の矜持を別とすれば、ここで主張されているのは、確かにかつての大久保らと同様の、「採算性」の論理を越えた「趣味」や「熱意」にはかならない⁹⁹。さらに、現在までロック・ファン達の圧倒的な支持を受けている「フジ・ロック」は、当初から一貫して「企業スポンサーの冠をのせないフェスティバル」を標榜し続けている。日高氏いわく、「企業協賛の発想は、高い税金を払うぐらいなら宣伝に使っていうところから始まっていて、その企業が手を引くと、イベント自体がなくなってしまう。……だから絶対に冠をのっけないでやっていく。……スポンサーがあるからできるという発想なら、こういうイベントなんかはなかなか生まれてこないと思う。……自分が生きて行く上での自然な行為としてやるものを、営利や宣伝に持って行くっていうのは、やっぱ心が貧しいよな」(日高 2003: 192-5)。文脈が全く異なるとはいえ、ここに30年前の「反商業主義」的理想が、今なお顔を出してくる点はやはり興味深い。こうした思想性は「フジ・ロック」に限らず、それに続いて登場してきた競合の野外ロック・イベントにおいても少なからず踏襲されており、出演ミュージシャンの顔ぶれや会場内デザイン等の趣向に反映されつつ、今日のフェスティバル・ブームが醸し出す雰囲気の一部を形成するのに一役買っている。それは、80年代バブル期に盛んだった企業色の強い「冠コンサート」との違いを打ち出そうとする日高氏自身の意図とあいまって、現在の野外ロック・フェスティバルの文化的な〈真正性〉を担保する一つの重要な要素として機能しているようにみえる(岡田 2003a: 117-8)。

しかしながら、こうした「反商業主義」的

意匠が60～70年代のそれとやはり決定的に異なっているのは、これが「チケット代3万8千円」という、30年前はおろかバブル期でさえありえなかった尋常でない数字と直截に結びついている点である。というよりむしろ、皮肉にもこの金額は、主催者側ができるだけ企業色を排除しようとした、そのストレートな結果として導出されているのである。すなわち、イベントを主にチケット収入で成立させ、「冠をのせたり、広告代理店を間に入らせないため、そして、好きな音楽を好き勝手にやるための、ぎりぎりの金額」(日高 2003: 195)としてはじき出されたものにほかならないのだという。

これを換言すれば、「反商業主義」をめざし企業広告の論理を排除するために、今日イベント主催者側は、オーディエンスの個々一人一人に対して、いわばその「協賛の論理」を肩代わりするよう要請することになった。そして「フジ・ロック」とそれに続く野外ロック・フェスティバル・ブームの社会的な成立は、そうした主催者側の(純粋とも法外ともいえる)要請に、20代を中心とする若いオーディエンス層が見事に応えた結果だということになる。特定の音楽雑誌やインターネット等のメディアを通じて、このチケット代の算定理由(「なぜ3万8千円なのか」)は、主催者自身の口からこれまで何度となくファンたちに向かって説明されてきた。1999年の第3回フジ・ロックでは、ステージ上から日高氏自身が、「このクソ高いチケットを買って来てくれたみんな！」に対する感謝のスピーチがなされ、その場にいた数万の観客はこれに大歓声で応えている。60～70年代にはおよそ成立しえなかったであろう、現代日本の野外ロック・フェスティバルのきわめて特徴的なロジックの一つがこうして浮かび上がる。従来とは全く異なるものの、それは、60～70

年代の欧米のフェスティバルがそうであり、また同時期の日本のフェスティバルがそうであったのと同様、資本主義社会のなかで「反商業主義」的イベントが成立するための、確かに一つのありうべき秩序形態であるには違いない。

大衆消費社会の成熟、といった文句にはおさまりきらない、それを越え出るリアリティがここには垣間見えるように思われる。「オーディエンス」はすでに単なる「消費者」の域を超えた、文化創出の現実的なスポンサーなのであり、さらに会場内外のさまざまな仕事を無償で請負う「自発的な協力」者としての役割さえ与えられようとしている。環境保護NGOの主導のもと、フジ・ロック・オーディエンスの少なからずが行っている会場内外のゴミ拾いはその最も見えやすい例であろう。そうした状況を「システム」という言葉で表現する大久保氏は、これに関して次のように述べている。「昔だったら多分、そういうシステムも成立しなかったし、そんなことやってたら『馬鹿野郎』と(笑)、『おめーらなんだ!』みたいな。俺たちが持ってきたゴミを持って帰るのとか『ゴミ拾え』とか言ったら、『そりゃおめーらの仕事じゃねえか』と、『おめーらやれ』みたいな話になったと思う。……こちらが強制はしていないんだけど、(今は)そこのコミュニケーションが成立するような社会になったんだよね。それはやっぱ成熟してきているんじゃないの。60～70年代と(違って)」²⁰²⁾。主催者側、すなわち〈文化産業〉なるもののイメージの決定的な転回を、われわれはそこに明確に見て取ることができるように思われる。

5 周辺メディアとオーディエンスの規範

以上のことから、30年前と今日との^{彼我の}

隔たりがどこにあるのかを問う本稿の焦点はようやく一つに絞られてくる。先に論じたとおり、「60～70年代の状況」は容易にひとくくりにできるほど一枚岩ではないが、そこにおおよそ共通しているのは、当時の主催者側がいずれも、チケット代を満足に支払わないオーディエンス、イベントに貨幣交換の論理が介入することを頑なに拒否しようとする、きわめて厄介で理不尽なオーディエンス集団を相手にしていた点にある。それは今日の状況との決定的な違いであり、当時の主催者側を苦しめた（そしてこの種のイベントの社会的定着を阻んだ）最大の要因に他ならないのだが、今日、そうした〈文化産業〉への過剰とも言える敵意は、これとは別の種類の“過剰さ”によってほぼ取って代わられている。

むしろ今日ロック・フェスティバルに集まる数万のオーディエンスが、すべて同じ意識や志向性をもっているわけではないし、郊外の山間に設えられた会場内へ“不法侵入”を試みる者がいないというわけでもない。しかしながら、「フリーコンサート」の理想を盾にそうした行為の正当性さえ訴えようとする、30年前の厄介で理不尽な規範はそこには明らかに存在しない。それでは、そうしたかつての規範はいかにして集合的に分有されていったのか。そしてそれにかわって今日浮上するのはいかなる別の種類の規範意識なのだろうか。

筆者は拙稿（岡田 2003a）において、現代日本の野外ロック・フェスティバルが、それを取り巻く周辺メディアとのいかなる拮抗／協力関係のもとで社会的に成立し、次第にポピュラー化していったのかについて論じた。そこで重要な点は、メディアは単にイベントの情報を告知したり、その成否を評価したりするだけではなく、そうした言説を通じて、オーディエンスのありうべき規範的モデルを同時に創出してゆく

という点にあった。こうしたメディア言説とオーディエンスとの間のダイナミズムは60～70年代においてもやはり当てはまるはずである。現代同様、60～70年代の「対抗文化革命」的ロック・イベントもまた、それをめぐるメディアの作用とその言説／表象の問題を抜きには考察することができないからだ。

しばしば自発的で“自然発生的”なムーブメントであったかのように語られるウッドストックも、『ヴィレッジ・ヴォイス』等の当時のアンダーグラウンド系雑誌はもちろん、『ニューヨーク・タイムズ』その他の大新聞やラジオ、広告を通じて事前に大々的に告知され、当時から賛否両論あわせて全米中にその名を轟かせる「一大メディア・イベント」の側面を濃厚にもっていた。そうした状況は同時期の日本の野外ロック・フェスティバルについても当てはまる。当時大きな影響力のあった『平凡パンチ』や『ニュー・ミュージック・マガジン』といった若者雑誌の言説は、ちょうど今日の「フジ・ロック」に対して『rockin' on』や『クロスビート』といった音楽雑誌が果たしているのと同様の、きわめて協力的かつ読者先導的な役割を当時のロック・イベントに対して果たしていた。

しかしその中で構築されてゆく規範性の中身は、今日のそれとは多分に異なるものである。例えば1971年に開催され、約2万人の観客を集めて興行的には「成功」をおさめたと言える初めての野外ロック・フェスティバル「箱根アフロディーテ」に対して、『平凡パンチ』は次のような批判を展開する。

……目の前の光景がまたウッドストックもどき。何十万人もの大群集が押し寄せた、かの地にはおよびもつかないけれど、二万人はいるだろうか。ヒッピーふうやら、ホットパ

ンツやら……

「いや、まったく、たいしたもんだぜ！」
大群集を見ると、いまにも革命が起こりそうな“幻想”にかられて、単純に喜ぶヘキがあるオレは、すっかりウレシクなっちゃった。……願うことなら、ここにいる若者たちがみんな家を捨て、みみっちい職場や学校からオサラバしないか。この格子なき牢獄みたいな世の中から「大脱走」するのだ。……ロックがもしほんとうに、反戦と愛をうたう“解放の音楽”なら、そのくらいのが起こってもよいではないか。いや、そうあらねばならぬというのが、オレの心のうちなるヘウッドストック幻想だった。音楽のことなど、皆目わからないオレが、昨年夏のショポクレ深大寺に行き、いままた箱根くんだりまで来たのも、「ロックは開放の音楽」という、ふれこみに魅かれたからだ。……二万人も集まったのだから、「なにかが起ころのでは……」そんな期待を持ったって、おかしくはなかるう。ところが、どうだ。……〔ステージが滞りなく進行していくにつれて〕オレのウッドストック幻想は完全に吹き飛んでしまった。……群集は飼いなされた猫みたいに静かに耳をかたむけている。……ちっとも、解放されていない顔、顔、顔……。オレ、寒くってしょうがないし、腹も立ってきたので、「ヤケ酒でも飲むとすっか」。酒売ってるとこさがしたら、それがなかった。若いヤツらが酒を飲んで、ロックのリズムに酔ったりしたら、不測の事態が起こりかねない！という地元警察の指導もあって、置かないことにしたのかしらん。(平凡パンチ編集部 1971, [] 内は岡田による補足)

ここで書き手である「オレ」がぼんやりと期待している何物かが、「ワイト島」のような会場フェンスを破壊する暴動への憧れか、あるいはもっと平和で穏やかなコミュン建設への希求なのかは分からない。しかしいずれにせよ注目しておきたいのは、彼が一言、「音楽のことなど皆目わからない」と、出演ミュージシャンのパフォーマンスを目当てにやって来たのではないことを明確に断っている点である。言っておくが自分は音楽ファンではないのだ、と。若者が多数集まった一つの音楽イベントに対する評価と総括を、わざわざ音楽ファンではないと自認する者が行う。こうした言説が他でない当時の代表的な若者文化誌において繰り返されていたことは、「野外ロック・フェスティバル」なるものへの期待が、当時は少なくとも「ファン」のための消費と交歓にのみ供される類のそれではなかったことを雄弁に物語っている。

一方今日の野外ロック・フェスティバルの場合、そこで規範化されるオーディエンスの像とは、かつての会場フェンスを破壊する厄介な攻撃性でないのはもちろんだが、実はイベントを単に「見に行く」受動的で消費主義的なそれというわけでもない。「フジ・ロック」開催当初から好意的にこのイベントをサポートしていった音楽雑誌の一つ『SNOOZER』は、主催者側代表との対談記事のなかで、「先進的”な現代欧米のフェスティバル文化の事例を引き合いに出しながら）次のように主張する。

〔野外フェスティバルへの参加にあたっては〕自分達が果たす楽しみの裏には、守らなければいけないマナーがあるのに、それを全く考えずに、自分が払った金の分だけ楽しめればいいって感じがある。(声を大にして)それは絶対ダメですよ！日本ではそうなる、

自己の責任に任せることはせずに、[イベント会場を]「囲みましょう、椅子を置きましょう、そこから離れるのはやめましょう」ってなる。それは意識のある観客からしてみれば、馬鹿にしてるわけだけど、それをもたらしてしまうのは、一部のヒステリックな観客だったりするんですよ。(スヌーザー編集部 1998: 76-7、
〔〕内は岡田による補足)

ここで主張されているのは、たんにイベントを「見に行く」受動性ではない。それに主体的に「参加」し、現場の秩序やマナーを主催者側とともに作り上げてゆく、いわば誰もが“主演”のピースフルなフェスティバル像である。おそらく、イベントの管理・運営を行う主催者側への「抵抗」を絶対化せず、あくまで「多数の人びとと一緒に好きな音楽を楽しむ場」としてこれに参加するのであるならば、上記の主張はほぼ疑問なく受け入れることができるかもしれない。そして、ここで暗黙のうちに前提されている、祝祭空間の提供者としての主催者側と、それを主体的に楽しむ“純粋な”音楽ファンとの互酬的な関係性は、つきつめてゆけば、そうした空間を提供してくれる「熱意」ある文化産業への、オーディエンスの「自発的な協力体制」の構築へと容易に転化・結実していくだろう。しかし逆にいえば、こうした言説の規範性は、先に見たように、それが純粋音楽ファンの論理とハビトゥスに首尾よく結びつけられている限りでのみ成立し、効力を発揮するものにほかならないのである。すなわち、集まってくる若者たちの「音楽ファン」としての純粋さそれ自体が、現代日本における野外ロック・フェスティバルの秩序を支える、その最低限の必要条件を構成しているということになる。

60～70年代の主催者側とオーディエンス

は、この種の“幸福な”関係性を決して実現しえなかったし、周辺メディアの言説はむしろ「音楽のことなど皆目わからない」立場からそれを積極的に否定しようとさえしていた。とすれば、今日野外ロック・フェスティバルに集まる純粋な音楽ファンとはそもそも何者であるのだろうか。そして、彼らが「音楽のことが分かる」とすればそれは一体なにを意味しているのか。30年前の視点から現在を見つめなおすとき、われわれはどうやら、そうしたあまりに自明な事実さえ根底から問い返す必要があるのかもしれない。ともあれ、野外ロック・フェスティバルと「(反)商業主義」の形態がこのように変容していることのうちに、従来とは様相の異なった、新しい文化と経済のコードが作動しつつあることだけは確かであるように思われる。

注

- (1) 田川 ([1982] 1992)、永井 (1989)、宝島編集部 (2004) 等を参照のこと。
- (2) 紙幅の都合ならびに問題関心の所在により本稿では多くを触れることができないが、30年前と同様現代日本の野外ロック・フェスティバルもまた、同時代の欧米のフェスティバル文化の強い影響下にあることは指摘しておかねばならない。たとえば「フジ・ロック」がそのスタート時点から、現代イギリス最大の「グラストンバリー・フェスティバル」をモデルに仰いでいることはファン達にとって周知の事実である。30年前よりほぼ変わることのない、日本のロック音楽文化のこうした「洋楽志向」ぶりについては近く別稿を用意して詳しく論じることにした。
- (3) 「サマーソニック」「ロック・イン・ジャパン・フェスティバル」「ライジング・サン・ロック・フ

フェスティバル」「朝霧ジャム」等々、「フジ・ロック」になって全国各地で毎年のように開催されるようになった夏の野外ロック・フェスティバルにくわえて、2003年頃からは市場の成熟とその拡大を反映して、さらに冬の屋内会場でも同型の音楽フェスティバル（「ソニックマニア」「マジック・ロック・アウト」「ワープロ・ツアー」「カウントダウンジャパン」他）が続々と登場している。朝日新聞（2004年2月7日夕刊）の記事は次のように伝える。「冬フェスの開催は夏フェス人気の延長にある。夏の動員は年々右肩上がり。チケットも売り切れ、入場規制があるほどの盛り上がりぶりだ。『夏まで待てない』。冬フェスはそんなファンの声に応えたイベントとも言えるだろう」（朝日新聞2004）。

- (4) 1971年8月8～9日に精進湖畔で行われた野外ロック・フェスティバル。出演は「モップス」「エム」「頭脳警察」「あんぜんバンド」「カルメン・マキ&ブルース・クリエイション」他。
- (5) とりわけ、フジ・ロック・オーディエンスの間で「大将」の呼び名で親しまれている主催者側代表（日高正博氏＝株式会社スマッシュ代表）の人気と人望は、ともするとイベントに出演するロック・ミュージシャン以上と言ってよいかもしれない。「フジ・ロックをつくった男」として、さらにはそれに引き続く今日の日本の野外フェスティバル・ブームの仕掛人として、彼の写真とその主張・発言は、いまや毎夏ラジオや雑誌をはじめとする各種音楽メディアを賑わせるようになっている。その詳細は、各種音楽雑誌あるいは日高（2003）を参照のこと。
- (6) 1950年代の「ロックンロール」期にはさほど問題にされなかったロックと商業主義との親密な関係性が、60年代後半以降、なぜ繰り返し問題化され、表現活動上のモチーフにまで高められていくことになったのかという、より根源的な問いへ

の考察は、筆者の能力を超える問題であり本稿では扱うことができなかった。今後の課題としたい。

- (7) グラハム・ナッシュは当時各地のロック・フェスティバル出演に引っ張りだこの存在だったグループ「クロスビー、スティルス、ナッシュ&ヤング」のメンバーの一人。
- (8) 大久保氏は現在52歳、1970年代から今日に至るまで、多くのロック・イベントやフェスティバルに主催者側スタッフとして関わってきた数少ない一人で、現在もやはりフリーの立場からフジ・ロック・フェスティバルの制作スタッフ（「NGOヴィレッジ」村長）として活躍している。彼はこの他にも、音楽雑誌『rockin' on』創刊同人、ミュージシャン内田裕也のマネージャー、東京都議会議員、社民党議員秘書など、さまざまな経歴と肩書きをもっている。
- (9) インタビュー、大久保青志、2004年1月、東京・渋谷にて実施。
- (10) インタビュー、同上
- (11) むろん、成田空港建設反対闘争の一環として三里塚で行われた「日本幻野祭」（1971年）や、ロック・バンドの演奏が組み込まれた「佐藤首相訪米阻止 反戦市民集会」（1969年）等、学生運動組織が最初から直接企図した「政治集会」兼「ロック・コンサート」は少なからず存在する。
- (12) たとえばウッドストック主催者グループの一人、ジョエル・ローゼンマンは後のインタビューにこう語っている。「ぼくらはフェスティバルを、非暴力的で、芸術的なものにしようとしていたんですから。ですから、政治的な声明なんてまっぴらごめんという気持ちでした。……もともと、どんなことであれ、政治がからんでくるのはわかっていましたが。それだけじゃなく、ぼくらが反対した最大の理由は、そんなことをしたら暴力沙汰が起きる危険が高まるんじゃないかって感じたからなんです」（Makower 1989 = 1991: 157）。

- (13) ウッドストックでの「ザ・フー」の演奏中、ある政治犯の釈放を訴える演説をうとうと壇上に上がった活動家の一人を、ピート・タウンゼンドが背後からギターで殴打し、多くの観客の拍手喝采をあげたというエピソードは、当時のロック・ファンたちの「硬派」な政治への距離感をよく示している。一方、日本に伝わるエピソードは、むしろこれとは逆のケースである場合が多いように思われる。例えば先述した「佐藤首相訪米阻止 反戦市民集会」(1969年)では、登場した日本のロック・バンド(「ブラインド・バード」)が、ヘルメット一色に染まった会場の参加者たちから満場のブーイングで迎えられ、演奏中に体当たりされたあげくステージから排除されたという(Masahiro Hemmi 2004)。当時の学生運動の「軟派」への嫌悪感が同様に示されている。
- (14) このことを執拗に論じたのはドイツの社会学者T・W・アドルノである。アドルノいわく、資本主義の世界にあっては「精神が主観的に自分を商品化しないところにおいてすら、精神は客観的に既存の体制に同化する」(Adorno 1955 = 1996: 12-3)。すなわち、貨幣を媒介とした商品交換の網の目は、人びとの意思や主観の問題をこえてはたらく客観的な構造の問題としてあるのである。
- (15) ちなみに、この青年実業家(ジョン・ロバーツ)が掲載した、ウッドストック企画の発端となった新聞広告(『ウォール・ストリート・ジャーナル』誌)の文面は次の通りである。「当方無限の資本を有する若者、おもしろくて、本格的な事業アイデアを募集中」(Makower 1989 = 1991: 36)。
- (16) むろんこれ以外にも、ウッドストック主催者側がイベント開催直前にこぎつけたワーナー社との独占映画化契約が、彼らの負債を大きく穴埋めしたとのエピソードはあまりに有名である。
- (17) 成毛滋・つのだひろ等による「10円コンサート」、内田裕也による「ワールド・ロック・フェスティバル」他多数のロック・イベントなど。
- (18) インタビュー、大久保青志、2004年1月、東京・渋谷にて実施。
- (19) 大久保氏もまた、スマッシュの日高氏から最初に「フジ・ロック」企画の話を知られた時は「面白い」と感じると同時に「(経営的に)本当に大丈夫?」と心配したという。「フェスは、野外のフェスティバルは特にカネがかかるわけだし、東京の野外でやるものとも全然違うじゃない。それはどうなのかなと思った」。インタビュー、同上。
- (20) インタビュー、大久保青志、2004年1月、東京・渋谷にて実施。
- (21) 野外フェスティバルが生み出すゴミの問題は、従来より主催者側と会場地付近の住民たちとの間の軋轢を生じさせる、最も主要な問題の一つであった。例えば1969年のウッドストック終了後、会場内外に取り残された膨大な量のゴミの清掃作業や、それをめぐって起こされた地元住民との裁判費用のために、主催者側はさらに数千万円の追加資本を投じる羽目に陥っている(Makower 1989 = 1991: 475-6)。ゴミをめぐるフジ・ロックの「システム」は、そうした問題を解決する一つの手段としてきわめて有効に機能しているといえよう。
- (22) 出演ミュージシャンの一人リッチー・ヘヴンスは後のインタビューに応じて次のように語っている。「ぼく自身はあのフェスティバルを宇宙的偶然とか、マスコミ主導型イベントっていう呼び方もしている。あれはマスコミが作ったもんなんだ。プロモーターじゃなくて。……ヨーロッパから戻ってみると、国中のラジオがイースト・コーストで開かれるこのフェスティバルのことを話題にしている……だから、いいかい、アメリカどこへ行っても、みんながこの一大音楽ニュースを聞いてたんだ。そして、会場が最終的に決まると、みんなそれぞれの場所からくり出したんだ」(Makower

1989 = 1991: 270-1)。「愛と平和」の理想を高々に掲げるこのイベントの成否は、揶揄や反発を孕みながらも、とにかく全米中のメディアの関心の的だったのである。主催者側もまた、それを巧みに利用しながらイベントを盛り上げ、現場の秩序維持に対する管理・運営を行っている。やはり後のインタビュー記録によれば、40万人が密集している現場の秩序を維持するために(「あの若者たちをどうやって幸せな気分にしておくか?」、主

催者側はあえてイベントに批判的な新聞の見出しの数々を、ステージ上から観客に向かって紹介し、こうした新聞が「何を期待しているか、みんなの行動がどれほどひどいものになるかと期待しているんだってことを教えてやったんです」と語っている。「世界中の人の期待を裏切ることほど、若者が好きなことはないからな」というわけだ(Makower 1989 = 1991: 356)。

文献

- Adorno, Theodor W., 1955, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag. (= 1996, 渡辺祐邦・三原弟平訳『プリズメン』筑摩書房.)
- 朝日新聞, 2004, 「観覧者 冬もロックフェス 『夏』の人気受け増加」『朝日新聞』2004年2月7日夕刊.
- Attali, Jacques, 1977, *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris. (= 1985, 金塚貞文訳『音楽/貨幣/雑音』みすず書房.)
- Bourdieu, Pierre, 1977, *Algerie 60: structures économiques et structures temporelles*, Minuit. (= 1993, 原山哲訳『資本主義のハビトゥス——アルジェリアの矛盾』藤原書店.)
- Brake, Michael, 1985, *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*, Routledge & Kegan Paul.
- クロスビート編集部, 2001, 『FUJI ROCK 1997-2001 フジ・ロック写真集』シンコー・ミュージック.
- 平凡パンチ編集部, 1971, 「ピンクフロイド箱根公演にオレは陰謀と幻滅を見た!! ——解放の音楽〈ロック〉はもはや〈商品〉になりさがったのか?」『平凡パンチ』(1971年8月23日号)平凡社.
- 日高正博, 2003, 『やるか Fuji Rock 1997 - 2003』スマッシュ/阪急コミュニケーションズ.
- k-satake, 2004, 「MEMORY OF 60th. 70th.」, ホームページ『THE BIG TOWN PLAYBOY'S ROOM』, <http://www.bekkoame.ne.jp/~k-satake/memory.html>.
- Lerner, Murray, et al., 1995, *Message to Love / Isle of Wight Music Festival 1970*, BBC / a Pulsar Production. (= 邦題「ワイト島1970〜輝かしきロックの残像」株式会社ビデオアーツ・ミュージック.)
- Makower, Joel, 1989, *Woodstock: The Oral History*, Tilden Press. (= 1991, 寺地五一訳『ウッドストック——1969年・夏の真実』新宿書房.)
- Masahiro Hemmi, 2004, 「懐かしの70年代ロック・コンサート」, ホームページ『飛竜のロック雑記帳』, <http://www.bremen.or.jp/hemmi-m/rock70s.html>.
- 諸岡敏行, 1991a, 「「ウッドストック」をもう一度——1969年8月、平和と音楽の四十万人集会ドキュメント」『ユリイカ 特集ポップス』1991年11月号, 青土社.
- 諸岡敏行, 1991b, 「「ウッドストック」その後……」『ユリイカ 特集ポップス』1991年11月号, 青土社.

- 永井晶子, 1989, 『イエスタデイ '60's ~ '90's — 音楽記者の取材ノートから』 C B S ・ ソニー出版.
- 難波功土, 2003, 「ユース・サブカルチャー研究における状況的パースペクティブ——戦後日本社会を題材として」『関西学院大学社会学部紀要』95号, 107-121.
- 岡田宏介, 2003a, 「イベントの成立、ポピュラー文化の生産」東谷護編『ポピュラー音楽へのまなざし』勁草書房, 102-124.
- 岡田宏介, 2003b, 「マスカルチャー、サブカルチャー、ポピュラーカルチャー——文化理論とイデオロギー概念の変容」『ソシオロギス』27号, 104-119.
- Parsons, Talcott, 1942, "Age and sex in the social structure of the United States," Reprinted in Talcott Parsons, 1954, *Essays in Sociological Theory*, revised edition, Free Press, 89-103.
- Peisch, Jeffrey, et al., 1995, *The History of Rock'n'Roll (vol.6) My Generation*. (=邦題「ウッドストック・ジェネレーション」), Time-Life Video & Television / Warner Bros.
- スヌーザー編集部, 1998, 「フジ・ロック・フェスティバル'98への道」『SNOOZER』1998年4月号, リトル・モア, 76-79.
- Spitz, Bob, [1979] 1989, *Barefoot in Babylon: The Creation of the Woodstock Music Festival 1969*, New Edition, New York: W. W. Norton and Company.
- 鈴木あかね, 1999, 「フェスティヴァルとは何ぞ?」『現代ロックの基礎知識』ロッキング・オン.
- 田川律, [1982] 1992, 『日本のフォーク&ロック史——志はどこへ』シンコー・ミュージック.
- 宝島編集部, 2004, 『TJ MOOK 聴け!伝説の日本ロック1969 - 1979』宝島社.
- 東谷護, 1995, 『日本におけるフォーク・ソングの展開』(JASPM Working Paper Series No.3) 日本ポピュラー音楽学会.

(おかだ こうすけ、東京大学大学院、kosuke@kc5.so-net.ne.jp)

Cultural Economy of ROCK FESTIVAL in Contemporary Japan

In comparison with 1960's ~ 70's "youthquake" movement

Okada, Kosuke

In this article, I focus on a kind of popular music events, so-called Outdoor Rock Festival that were held vigorously in 1960s and 70s youthquake movement and are flourishing once more in contemporary Japan, considering the cultural meaning and socio-economical logic with which such huge events come into existence today. Comparing today's event with that of 60s and 70s, I aim at the function of ideology for Anti-commercialism in each event, and the transformation of the image of Cultural Industry from enemy to entrepreneurial hero.