

# “Could You Be Loved ? ”

## 共生と世界市民主義への権利を 捨てずにいるために

ポール・ギルロイ ロンドン経済政治学術院（LSE）教授

同時通訳＝木幡和枝 東京芸術大学美術学部先端芸術表現科教授

本稿文責＝鈴木慎一郎 信州大学全学教育機構准教授

音楽は私たちと共に歩み、それは「私たち」である。私たちよりもずっと高い所の、厳粛で客体的で宇宙的なものを指し示すかのようにみえていた造形諸芸術と同じく私たちに墓までついて来るが、さらに、良き作品のように墓を越えて共に歩む<sup>訳注1</sup>。

エルンスト・ブロッホ

ボブ・マーリーが遺した多くの音源は、その早過ぎた死から20年以上が経ってもなお、世界中で売れ続けている。彼は不死の<sup>アンキヤニー</sup>、不気味な存在となった。この惑星の至る所で、Tシャツや帽子やバッジや壁やポスターにあしらわれたあの深刻そうで苦しそうでいつまでも若々しい顔が、外の様子を窺っている。彼の音源は、ヨーロッパに不法侵入を試みるも叶わずに遺体として水際に打ち上げられた身元不明のアフリカ人らの、ポケットから見つかったことがある。デジタル技術でリマスターされた彼の声は、目一杯の無礼さと、革命家になろうとする途中で捕えられた1人の反逆者としての、入り組んだ言語表現とでもって、権力や搾取や無関心に向かって口答えをする。あの変わらぬ顔はいまや、正義と平和と人権を求めた普遍的な闘争を、つまり、より確かな形をもつグローバルな遍在性の一原型を、神聖なアイコンとして具現化するものなのである。

マーリーの言葉は、ビッグ・ユースによる「ナッティ・ユニヴァーサル・ドレッド」<sup>訳注2</sup>という巧みな修辞にあった期待を実現させるかのように、あらゆる場所で響き渡ってきた。マーリーの芸術が発する論点を私たちが評価しようという

訳注1）Ernst Bloch, *Geist der Utopie*（第一版1918年、邦訳エルンスト・ブロッホ『ユートピアの精神』、好村富士彦訳、1997年、白水社）。ここでの訳文は既出の邦訳書を参考とした。

訳注2）ビッグ・ユース（Big Youth）はジャマイカのレゲエDJで、*Natty Universal Dread* は彼が70年代にリリースしたあるアルバムのタイトル。

のなら、その前に次の事実と向かい合わなくてはならない。すなわち、大部分がその死後に達された彼の成功は、それ自体が、歴史や政治や文化解釈をめぐる深遠な諸々の難題を提起するという事実である。

マーリーが世界規模で訴求力を発揮し続けていることが示すのは、道徳的、霊的、政治的、商業的なエネルギーが独特な形で混ざったものの存在である。チェ・ゲバラは、その反抗的な容貌がアイコン化され、やはり似たような文化的な作用を世界中で及ぼしている。比肩しうる不死の人気をもつジミ・ヘンドリクスの音楽は、新たなオーディエンスを獲得して地球規模での驚くべき広がりを見せた。両者をすら凌ぐ形で死後のマーリーが有名になっているのは、ポストモダンの消費文化のおかげである。そこで蓄積されてきた技術によって、生身の人間であったがゆえの制約は克服され、彼のイメージには、死後のヴァーチャルな生が授けられ、その中で人気とセールスが増大し続けることが可能になった。

この画期的な販売およびPR戦略の成果を痛烈に感じさせられたのは、1999年に『タイム』誌が、アルバム『エクソダス』は20世紀ポップの最重要レコードだと宣言した時だった！<sup>訳注3）</sup> 未開なものが放つ魅力、という仕掛けが作られ、それによってポップのイメージは蘇生させられ、その音楽が聴き手をたらし込む力は増強させられた。反逆のオーセンシティーをかもすアウラが投影されたが、それは、彼がもっていた複雑な政治的願望や民衆的な非妥協的態度をはっきりした形で示すためのものではなかった。彼の音楽を当たり障りなくて売りやすくアピールしやすいものにしようと、慎重に計算された上での反社会的な雰囲気をそこに加味するためだった。その音楽は、ショッピングをしたり酒やドラッグに酔いしれたりといった本質的に退屈で空虚な活動のための、哀れなサウンドトラックの供給元にされた。その際に招喚されていたのは、身震いを誘うようなエキゾチックな人種の他者性だったのである。人種は、マーリー自身の記憶と彼から遠く離れた「クロスオーバー」的オーディエンスとの間の溝を広げ、かつそこに生じる経験面のギャップを適当にあしらってしまう方向に作用するという点で、重要な意味をもつ。そうしてオーディエンスは彼および彼の作品を消費し、その際の快楽は、聴き手がまるで自分の感覚であるかのように体験するあの反逆的なベルソナに宿るスリルによって、いくらか増大されるのである。

映像によって巧みに彼が蘇生させられ、そしてその英雄的パーソナリティーが打ち出されたことで、あの戦闘的なエチオピアニズムは、ポップ界の有名人というありふれた人物像に取って代わられたことだろう。しかしあの世界規模の人気に関しては、それ以上のことがある。彼の途方もない人気については、異質な他

訳注3）アメリカ合衆国の『タイム』誌のライターたちは、1999年12月31日号の「今世紀のベスト」という特集の中で、「ベスト・アルバム」としてボブ・マーリー&ザ・ウェイラーズのアルバム『エクソダス』を挙げた。

者の飼ひ馴らしであるとか、荒れ狂う第三世界をコーポレート多文化主義の魔手へと順応させるといったことだけでない、他の何かがある。エキゾチックな人種の差異の表出を、私たちは一つのスペクタクルとして片づけてしまうかもしれない。また、今ではウェブサイトwww.BobMarley.comで買えるようなレコードやカセットテープやCDやビデオやその他の関連商品を扱うグローバル・ビジネスにとっての、強力な市場戦略として片づけてしまうかもしれない。しかしそれでも、何かざらついた重要なものが、吟味されないまま残るのである。この残余があるゆえ、私たちの注意は必然的に、マーリーのユートピア的な政治学と彼の音楽との関係へと向けられる。

バビロン・システムがふるう破壊的で吸血鬼のように搾取的な力の、その下方から、彼はそれにあからさまに抗う形で、世界市民主義的な関心——とりわけ人権への関心——を、はっきりと表現した。こうした関心については、注目がされていないままである。その音楽の人气が死後に増大しても、マーリーの反体制性にある厳粛さは、彼の不気味な名声と絡み合った神話群の商業的なしぼとさと、相容れないままでいた。さらに、彼が一つのブランドになってからも、彼の聖人のような存在感は、ブランド化する力をはね返すような性質を備えていた。そこにはある独特の道徳的影響力が保たれていたものであり、その源泉には、世俗の大っぴらな批判性があった。この貴重な性質こそが、希望の元手を未来へと伝えるために、役に立ってくれるものなのである。この未来は、際限のない商業主義から、または彼が「ネズミの競走<sup>ラット・レース</sup>」と呼んで退けた疎外的な社会関係から思い描かれるような未来とは、別のものである。

私たちは、彼の音楽とその革命的なポスト／アンチ植民地主義的な想像が喚起するユートピアを探らなくてはならない。その夢の国<sup>ドリームランド</sup>（訳注4）の広がり、人の単一的アイデンティティーの安寧にとり他者性との遭遇は危険だとするようなエスニック防護カバーや人種的「健康警告」によって、制限を受けたりはしない。説得力のあるコミュニケーションを音楽や楽器演奏で行なうには、そのための能力を習得し訓練しなくてはならないものである。このことを肝に銘じておけば、音楽や楽器演奏が真正で絶対的な特殊性の徴へと変えられてしまうのは、食い止められるはずである。おそらく私たちは、ボブ・マーリーの世界規模の勝利が与えてくれる、汚されてはいるが力強い像の中に、何らかの安っぽい出来合いの自同性ではなく、意志や意向や気構えや親縁性にもとづいた、新しいポスト人種的なアイデンティティーを認めつつある。ボブの歌詞は、皮膚の色の重みを瞳の色の重みとさして違わないものに<sup>訳注5</sup> することで現れてくるゴールを、私たちに思

訳注4）「夢の国」とは、ボブ・マーリー＆ザ・ウェイラズ曲“Dreamland”への言及だろう。

訳注5）皮膚の色と瞳の色への言及は、ハイレ・セラシエが人種差別に関して行なったあるスピーチを念頭に置いてのものと思われる。ボブ・マーリーは“War”という曲でこのスピーチを引用している。

い起こさせるにとどまらない。おのれの運命を決めるのはたとえそうは見えなくとも自分自身に他ならない、と悟ることに伴う存在論的な責任を前に戻込みする者を、ボブの歌詞はすべからず戒めもする。

その反体制の声のトランスローカルな力は、こうした厄介な可能性を魔法のように出現させてみせ、親縁性についての、ある選り取られた、明らかに政治的な観念を祝福し始める。この観念がとりわけ貴重なのは、血統や土地の共有にもとづいた国民／民族的な連帯というどん詰まりの前提から、遠ざかっていることによる。連帯とは、勝ち取られるべきものである。それは理性の行為の中で創られ、そして、啓示の実現の中で強固なものとなる——たいていは音楽とのリアルタイムの出会いという形で。

消費文化が彼の亡霊を操りきれなくなった時に、マーリーが担う意味は変化し始める。人権という理念が地球全域に広められ、散り散りになった人々が励まされて、諸政府が言葉を失ってしまうくらい力強い1つの感情の潮を作り出した、そんな20世紀末における普遍性を、彼は象徴していた。だがそれだけではないことを、私たちはよく知っている。彼自身によるいくつかの介入が、新たな連帯のネットワークが生まれる実際の助けとなったのである。

彼の遺産にあるこの面は、マーリーが1981年に癌で死去してから数年後に、確実なものになった。有名な歌「ゲット・アップ・スタンド・アップ」(バンド仲間のピーター・トッシュとの共作)を、アムネスティ・インターナショナルが、世界人権宣言の条項の支持を呼びかけるその世界ツアーの賛歌に採用したのである。その措置によってマーリーは、尊敬すべき立派な人物という地位を授かり、彼の死のかなり前からおのずと始まっていた文化間的、文化横断的な展開も、その意義が認められることとなった。

彼はノマド的な生を送り、また、音楽と言葉の両方を操る特別の力を発揮した。そこにあった何が、過剰発展諸国と低開発諸国とを、北側諸国と南側諸国とを、新たな形で交流させることができたのか。そこにあった何によって、これら2つの異なった世界は、彼の音楽と詩の中に、別々の関心がまとまるような1つの共通文化をなす諸原理を見つけたのか。この何かを、私たちは把握するよう努めなくてはならない。

マーリーは何よりも、利発な翻訳者だった。彼は、貧しくて恵まれぬ者たちの無邪気なまでに知的な声を、裕福な者たちがけって意味を取り損ねないような語り口で表現してみせた。こうした世界市民主義的なパターンが、国民／民族的国家や国民／民族的文化をめぐる政治的勢力の諸領域を一変させたのである。このパターンは、そうした国家や文化の境界線がどこから漏れ始めたのかを、また、そうした国家や文化にかかわる帰属の生態学が、ジャマイカがその中で戦略的に重要な位置づけにあった冷戦が終結してから、どのように変容しつつあったのかを示した。このパターンは、新しいコミュニケーション技術が強化されるように

なってから、いっそう精密なものになっている。

マーリーのスターの地位は、ロックンロールの終焉という歴史的文化的脈絡においても意味をもつ。彼は最後のロック・スターであり、かつ、「ワールド・ミュージック」と呼ばれるようになったものの始まりによって告げられた新たな局面における、最初の人物だった。「ワールド・ミュージック」とは、音楽が先導してきた若者文化が徐々に死を迎えつつあるということを歴史的に位置づけるのに有用な、さらなる流通用語である。

彼の人気は、詩的でありそれと同時に不可分な形で政治的でもあるような言葉の力の上に築かれた。その独創的で聖書風の編まれ方は、奴隷たちによって創造されたものである。奴隷たちは言葉との間に独特な関係を形づくったが、それは、死の恐怖をちらつかされて読み書き能力から締め出されてきたことによる。そしてかれらに与えられたものは、自由ではなく、欽定訳の聖書のみだった。かれらの巧みな修辞は、カリブ海地域という始まりから遠くにまで広がっていった。奴隷の後裔から差し出される日常の知恵や洞察を、求めてやまない聴き手が、離れた場所にも現れたのである。

マーリーの音楽は、東ヨーロッパではベルリンの壁が崩壊するずっと前から、海賊盤で出回っていた。それは、アフリカ、太平洋地域、ラテンアメリカなど、どのような政治体制の下にもはっきり存在していた、自由と権利への渴望と、絡み合った状態になっていた。あの反抗の音楽は、レコード盤やカセットテープの形で、元の起源からはるか遠くにまで渡った。ブラジル、スリナム、日本、オーストラリア、それから数え切れないほどのアフリカの国々、とりわけジンバブウェ、ザイール、南アフリカ、コートジボワールで、皆がジャマイカ流の反逆のスタイルを聴き、真似し、さらに地元の伝統とブレンドしたのである。

こうした展開は偶然起こったのだとか、あるいは自然で有機的な過程の結果なのだなどと思ってしまうのは、大きな誤りである。マーリーが率いた働き者のバンドがへとへとになりながらもツアーを重ねたことを、見落としてはいけない。ツアーの成功は、かれらが大陸を股にかけた大変な骨折り仕事を成し遂げたということと、マーリーの言葉が帯びていた詩的な特性との、両方によるものだった。マーリーが紡いだ苦しみの言葉は説得力に満ちていた。1976年から1980年までの間、彼にとっては最後期の編成にあたるウェイラーズは、地球上を西へ東へと動き回り、アメリカ合州国、カナダ、英国、フランス、イタリア、ドイツ、スペイン、スカンジナビア、アイルランド、オランダ、ベルギー、スイス、日本、オーストラリア、ニュージーランド、コートジボワール、ガボンで公演を行なった。バンドが公演を行なうに至らなかった地域でも音源は大きな売れ行きを示した。とりわけブラジル、セネガル、ガーナ、ナイジェリア、台湾、フィリピンではよく売れた。

マーリーの究極的な成功はまた、<sup>ブラックネス</sup>黒人性をめぐる文化的政治的な再編制という



もっと大きな過程の、一部分でもある。黒人性は、第一義的にアフリカ系アメリカ人の文化的所有物を意味するものではなく、そして、東／西という軸ではなく北／南という闘争が作り出す地政学的構造にもとづいて理解しうるようなものになったのである。

マーリーの生涯に関する基本的な事実は、どれもよく知られたものばかりである。彼は1945年2月6日にジャマイカで生まれた。父親にあたるアングロ系ジャマイカ人は植民地の下級役人だった。母親のほうは農家出身の若い黒人女性で、彼女は夫よりも32歳年少だった。マーリーの父親は自分の息子の成長に関与していない。父親にあたるこの人物は永らく顧みられることがなかったが、近年になって関心が向けられている。その息子が成し遂げた偉業を解釈する上で、そしてまた、10代を過ごしたトレンチタウンの住処からボブを脱出させるに至った、成功への異常なまでの動機づけを解釈する上で、この父親が大事な鍵になるというのである。このように混血性の病理学を彼の創造性と対置させる新しい見方は、確実に意義深いものである。それは、ボブをエキゾチックで危険な存在として表象しえた時代が終わりに近づいていることを示唆している。代わりに私たちに見えてくるのは、放蕩息子のような、温和でほとんど無邪気なマーリーを、音楽産業が家族ようになってその胸に受け止めてあげる、という図である。そこでは、ボブがまるで知らない父親の代わりに、クリス・ブラックウェル——白人系ジャマイカ人のプロデューサーであり、ウェイラズを監督して巨大な商業的成功へと至らせた——という威圧的な人物が立ちあがる。

マーリーが困難な幼児期を耐え忍んだことは疑いようがない。彼は今なら「混血人種」や「異人種間関係から生まれた」子どもと呼ばれただろう。そのせいで彼は貧困や人種の序列化の悪意を体験させられたが、それだけではなかった。彼は、黒と白のどちらにも落ち着くことのない境界侵犯的な親密さの徴をその身体に有しているような人々に、皮膚の色で区別された線の両側から投げかけられる反感や猜疑心を、思い知ることになったのである。マーリーの人格や衝動や野心を説明しようとする際、こうした個人史が重要なものとして鑑みられることが、多くなってきている。彼が、文化的アイデンティティを探索しその表現をものしていったこと、また、政治学であるにとどまらずラスタのいう「リヴィティリティ」(生き方のすべて)でもあるところの黒人性と出会い、そしてそれを構想していったこと、これらの両方が、彼が「ハーフ・カースト」だったことで説明が可能だとさえ論じられているのである。その普通とはいえない人格形成が、そこまで機械的にはっきりとした形でボブの芸術的哲学的洞察力の根幹をなしたのかどうかは断定できないが、ああした早期の特異な経験にまるで重要性を認めないというのもおかしいことである。

この厄介ごとに関する凝り固まった考え方などは、思い切ってひっくり返してしまうべきだと、マーリーの生涯は教えてくれる。生まれが「混血」であること

は、ステレオタイプとは正反対に、彼にとっては不利な条件ではなかったとみえる。それはむしろ彼に、物事を解釈する上での何らかの強みをもたらし、また、アイデンティティーや集団性が有する性質や限界に関して、うまく洞察力を働かせることができるよう、彼を刺激したといえる。互いにまったく異なった人種集団を隔てているようにみえる違いというのは、個々の人種集団の内部に沸き起こる分断や序列と比べて、大きいのだろうか小さいのだろうか？ こういった二種類の不和は、分割し統治せよという戦略上の必要に従って植民地政府が動く時、どのように関連しあうのか？ 純粋さを訴える者たちはどんなコミュニティにもいるものだが、そんなかれらに向けて、混血の人間はどんな答えを差し出すのだろうか？

これらの問いにはっきりと関心を寄せたマーリーゆえ、その素性は彼自身にとって有益なものだったのだろう。それは彼のあまたの非凡な経験のうちで最初のもだったように思われる。これらの経験のおかげで、彼の詩作は稀有な深みをたたえ、彼は音楽へと粘り強く専心していったのである。またその際には、パニー・ウェイラーとピーター・トッシュという小さい頃からの友人たちとの長きに渡って創造性に溢れたつながりから、さらなる力を得ることができた。彼らが築いた仲間関係は才能と力量に満ちており、したがって音楽の道に進むことは、見習い溶接工として生きてゆくのに代わる空想的な選択肢にとどまらない、もっと大きな意味をもった。

マーリーとその友人たちが音楽の探求を開始したのは1963年のことである。かれらの心をつかんだのは、その歴史において異常なまでに豊かで創造性が溢れた時期に作られたアフリカ系アメリカの音楽が発する、響きと希望だった。音楽製作がこのように急激に盛んになったのは、奴隷制にまだ近い暮らしのせいでひどく怯えていた農村の黒人民衆が北部へと移動し、近代化の過程が速まったことと関係していた<sup>原注1)</sup>。ブルース音楽の電氣化や、教会由来の音楽形式の世俗化が進み、また、そのようにいまや宗教的なものではなくなった音楽と、公民権や政治的権利を求めるもっともな主張との間には、特別の近しい仲が結ばれた。これらの事柄が、自分たちの文化が元々生まれた場所からは遠く離れて暮らすような聴き手たちの耳に響いたのである<sup>原注2)</sup>。この重大な変化は、合州国やヨーロッパで活気に満ちた斬新なサウンドスケープを渴望していた若い白人の文化情勢を、賑やかなものに変えた。これらの音楽は、広範に及ぶ黒人人口の日常生活にまで届いた。かれらにとり、自由を求めるアフリカ系アメリカの言説は、自分たち自身の周縁性や失望の経験を理解するための助けとなった。

原注1) Richard Wright, *Twelve Million Black Voices*, Lindsay Drummond Ltd. London, 1947.

原注2) Brian Ward, *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*, University College London Press, London, 1998.

文化面でこうした新しい情勢は、ジャマイカも例外ではなかった。ボブにバニーにピーター、そしてかれらのさまざまな音楽仲間たちは、1台のラジオの周りに集まってWINZやWGBSというマイアミの局を受信し、この比べようのない過渡期にあったアメリカ社会の力強いサウンドトラックに耳を傾けた。レイ・ジョーダンやエイモス・ミルバーンやカルヴィン・ボーズ、そして極めつけにレイ・チャールズといったアーティストたちのリズム・アンド・ブルースのサウンドは、ジャマイカでサウンド・システムを中心に形成された切磋琢磨の激しいDJ文化と、それを支えた10代の若者たちのルード・ボーイ<sup>訳注6)</sup>的なものの見方を育んだ。サウンド・システムを運営したデューク・リードやコクソン・ドッドらは、ぶっ飛んでいてヒップなレコードを合州国からせせせと輸入した。こうした興行師らは、地元のアーティストによる音楽を録って売り出した最初の者たちになっていった。ドッドのおかげでウェイラーズはスタジオ・ワン<sup>訳注7)</sup>の下で突破口を開いた。

コースターズやドリフターズといった合州国のグループのハーモニーは、カリブ海地域ではきわめて高い人気を博して、現地の音楽家たちを触発した。これらの現地の音楽家たちは、ジャズからカントリー・アンド・ウェスタンまでを含む北米の多様なスタイルとの濃密で複雑な対話を通じて、自分たちの芸術を開花させつつあった。ウェイラーズの場合、かれら自身の革新的な音楽作品の最終的な鑄型は、インプレッションズ時代のカーティス・メイフィールドの錚々たる作品群にあった繊細な戦闘性や、その後のウォーやミーターズといった合州国のグループによる生々しい「ストリート・ファンク」を、ローカルな風味と合わせたものだった。

初めの頃の師だったジョー・ヒッグズの指導の下でウェイラーズは、メイフィールドから世俗的な厳粛さを感じ取り、彼の絶妙なファルセットにサム・グッデンとフレッド・キャッシュ<sup>訳注8)</sup>の声をかけ合わせたその流麗で甘美なヴォーカル・アレンジを、自分たちの手本とした。こうしてできたソフトなソウル音楽が、ウェイラーズの作品の大半を占めていたが、やがてそれも変わっていった。ブラック・パワーの政治的言語が、ジェームズ・ブラウンによってダンス・フロアの真ん中に持ち込まれ、ブラック・パワーのテーマをなすりズムが、スライ・アンド・ザ・ファミリー・ストーンによって洗練されたのである。この移行を受けてウェイラーズは、ヘヴィーな低音を特徴とするニューオーリンズのセカンド・

訳注6) ルード・ボーイ (rude boy) とは、現代ジャマイカの若者文化において頻繁に称賛される、性格や言動が荒々しい男性やそうした男性像のこと。

訳注7) スタジオ・ワン (Studio One) とは、コクソン・ドッドが運営した音楽プロダクションと録音スタジオの名称。

訳注8) サム・グッデンとフレッド・キャッシュは、カーティス・メイフィールドとともにインプレッションズを構成していたメンバー。



ライン・ファンクのつかえた感じのシンコペーションを、ロックステディやスカといった地元のビートのもっと整然としたテクスチュアに取り入れてみよう、バックを務める音楽家たち——合州国のサウンドに近い音を出すことにかけてはすでに熟達していた——に促した。反抗の音楽レゲエから溢れ出ていた活気は、交雑の試みから生まれたものなのである。ハイブリッド性や混交や混合は、病理的な徴候ではなくて刺激と強度の源なのだということが、ここでも再び示されている。

多くのジャマイカ人はその頃、自分たちの国が1962年に独立したことで、宗主国だった英国へと渡る従来の移住の路が断たれてしまったのを知った。比較的容易だったイングランドへの移住は、政府のより厳しい統制によって門戸が閉ざされた<sup>原注3)</sup>。職をみつけて自立しようと志す者の多くは、合州国に移り住むという別のルートを模索したが、マーリーもその1人だった。彼は20代初めの頃、母親のセデラ・ブッカーの後を追ってデラウェア州のウィルミントンに渡り、そこでしばらく暮らした。彼は、人種ごとに分離され動乱の止まない国を、以前からその黒い吟遊詩人たちの歌を通じて理解し愛するようになっていた国を、探っているように心を決めたのである<sup>原注4)</sup>。

何度かのこうした合州国滞在のうちで最初のは、1966年の8か月間に及ぶ滞在だった。これは公民権運動が勝利を獲得した後のことである。公民権法(1964年)と投票権法(1965年)という画期的な法律がジョンソン政権下で制定された。こうした政治上の大きな勝利はめざましいものだったが、欺瞞的なものでもあった。当時はまだアメリカ社会で人種絡みの衝突が頻発しており、政治の世界にも苦々しさが満ちていた。黒いアメリカを新たに率いるようになったより若い指導者たちは、合州国のゲッターを植民地になぞらえた。パンサー党のような好戦的な組織は、分離政策や白人至上主義に対しては反植民地闘争と同様の精神でもって闘っていかなくてはならないと主張した。

ウィルミントンでの最初の年に迎えた6月のことである。公民権運動家のジェームズ・メレディスは、テネシー州メンフィスからミシシッピ州ジャクソンに至る「恐怖に抗する行進」の途中で、待ち伏せを受けて銃撃された。同じ頃、合州国の黒人運動はその理想と抱負を、南部農村だけではなく、人種主義がより巧妙で陰湿な形をとるようになっていた北部諸州にも向けた。こうした大局的な移行は、ヴェトナム戦争へのマーティン・ルーサー・キングの反対や、短絡的なナショナリズムからのマルコムXの転向が、重要な形で示していた。非暴力から自己防衛目的での武力の正当な使用へ、というこの変移は、マーリーの想像力の中にしっかりと刻まれた。それは「アイ・ショット・ザ・シェリフ(俺は保安官を撃

原注3) Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack*, Routledge, 2002.

原注4) Cedella Booker with Anthony Winkler, *Bob Marley: An Intimate Portrait by His Mother*, Viking Penguin, 1996.

った)」の語りの中で、殺風景な感じの劇として表現されている。そこでは驚くべきことに、アメリカを背景として用いつつ、不正義のある所ならばどこで勃発してもおかしくないような抵抗が、寓話化されていたのである。保安官や保安官代理といった職階はジャマイカにはないが、マーリーが合州国で過ごした最初の夏には、アトランタやデトロイトやフィラデルフィアやその他の主要都市で暴動が頻発した。明らかにこの時期には、彼の意識の中に絶望的なシナリオが刻み込まれた。そのシナリオは何年か後に、彼の歌のうちでもっとも心に残る「バーニン・アンド・ルーティン」における嘆きと諦めの言葉の中で、確認されることになる。今でも比較的良好に知られていないのは、端的にいうとグリーンカードを保有したジャマイカ系アメリカ人の息子だったマーリーが、合州国でどのような労働の時間を過ごしたのかということである。彼はウィルミントンにあったクライスラーの工場で、最初は用務員として、後には自動車の生産工程で働いた。

「ナイト・シフト」という歌には、工場労働の経験がもたらしたあらゆる苦痛や疲労を聴き取ることができる。それらはさらに、ウィルミントンのマーケット通り11番にあったデュポン・ホテルでモップと箒を握って働いた時間と同様、アメリカというバビロンでの生活にあった汚らしい浅薄さにマーリーが抱いた道徳的政治的な嫌悪を、はっきりと条件づけた。8か月が過ぎ、彼は音楽の道をさらに突き進むために必要な一連の機材を携えて、ジャマイカへと戻った。

彼の生涯のこのあたりで私たちはいったん立ち止まり、うかがい知れるその人物像について思いをめぐらしてみなくてはならない。つまり、合州国の重工業部門や従来のサービス産業の部門で、搾取を被って大きな不満を抱えた移民労働者にならんとしていた者、という人物像である。白人客が帰った後のホテルの清掃作業や、フォークリフトのシートに体がはまり込んでしまうようなつらい経験によって、奴隷制と賃金奴隷制のつながりに関するマーリーの鋭敏な理解力は高められたのだった。

1966年のデラウェア滞在は、黒いアメリカを探訪する最初の機会となった。黒いアメリカは、ネーションの中の1つのネーションであり、それはまた、自身が意味するものを変化させつつあった。ブラック・パワーによるイデオロギーや暴動や抗議が、内部から大きな衝撃を及ぼしていたのである。これらの新しい環境で音楽が特別の力を発揮することは、マーリーには明白だったに違いない。カーティス・メイフィールドが「ジプシー・ウーマン」や「ピープル・ゲット・レディー」に特徴づけられる天真爛漫な時代から抜け出て「ウィー・アー・ア・ウィナー」や「ア・チョイス・オブ・カラーズ」などのレコードで行なった戦闘的で力強い主張に向かった<sup>訳注9)</sup>のをみて、マーリーもその後を追ったのである。

訳注9) 60年代後半になると、カーティス・メイフィールドが率いていたインプレッションズには、ブラック・パワーに関連した作品が増えていった。

ここでも再び、マーリーの生涯に表れている特徴的なパターンは、文化融合と混交のそれである。彼を触発したのは、公民権運動とブラック・パワーから使命を授かったアフリカ系アメリカ人のパフォーマーたちの、道徳的な力強さと政治的な鋭敏さだった。これと似たような関与のし方を、以前からのジャマイカの伝統と融合させることができないだろうか、彼は考えた。そうしたジャマイカの伝統は、文化的・倫理的・霊的・政治的な諸活動をいちいち明確に線引きしないという点で好都合だった。しかしながらそうした組み合わせがうまくいくようになるには、ジャマイカの外でのさらなる自己形成の経験を要した。マーリーは、何人かのアフリカ系アメリカ人との仕事上や音楽上の付き合いを通じて物事を学び取り、成長した。その中の1人がテキサス出身の俳優兼歌手、ジョニー・ナッシュである。彼はマーリー作の曲を歌い、英国のポップ界のチャートにヒットを送り込んだ。ナッシュはマーリーをヨーロッパに呼び招き、1971年に2人はスウェーデンにしばらく滞在した。ボブがそこで出会った白人系アメリカ人の音楽家のうちの何人かは、後に彼がアイランド・レコーズの下で行なった歴史上重要な録音の際に、ロック的なモチーフを添えることになる<sup>訳注10</sup>。それはより大規模で広範なオーディエンスの受けをよくするためのものだったのである。さまざまな地への遍歴は、他のいくつかの点でもマーリーを刺激した。「キンキー・レゲエ」と「ミッドナイト・レイヴァーズ」はどちらも謎めいた歌だが、ロンドンで荒涼とした都市の風景に直面した時に彼が感じた当惑が表れている。彼が抱いた敵意や疑念の、全部ではなくてもほとんどは、黒人性の意味が絶えず置き換えられていくような、もっと緩やかで楽しみに満ちた感覚へと改められている。このノマド的なパターンが示唆するところによれば、音楽が何を成し遂げるかについての新たな意識へとボブを導いたのは、土地に根ざしているという状態よりもむしろ、旅に出ているということのほうだった。

自国の独立を目の当たりにして英国の植民地体制からの離別に沸いた若いジャマイカ人の多くと同様に、マーリーはジャマイカ民衆のエチオピア主義運動であるラスタファラー文化に引き寄せられていた。1960年代と70年代には、そうした感情の気運が再び活気づいていた。1つには合州国のブラック・パワーからもたらされたものによって、もう1つには、モザンビークやギニア・ビサウやローデシア、そしていうまでもなく南アフリカなどの各植民地における、ヨーロッパ支配との闘いによってである。

エチオピア主義の伝統は、ひじょうに霊的で詩的な面を、搾取に対する精緻な

---

訳注10) たとえば、73年にアイランド・レコーズからリリースされたボブ・マーリー&ザ・ウェイラーズのアルバム『キャッチ・ア・ファイア』には、白人のキーボード奏者ジョン・ラビット・バンドリックが参加している。それに先立ちラビットはナッシュがスウェーデンで行なったセッションで演奏しており、その時にマーリーと面識をもった。

批判や、植民地支配の下で慣習化した不正義に対する筋の通った敵意と、結び合わせることでできるものだった。そのことが、植民地体制下の日常的な恐怖に対する戦闘的な告発に、表現の形を与えた。そうした恐怖は、英国からの独立を形の上で達成した後のジャマイカでもまだ溢れていたのである。エチオピア主義が思い描く視野はさらに広げられ、いまや黒人の闘争における植民地支配という次元をも含むようになった。C I Aとモンロー主義は、ジャマイカの政治文化の中心部分にまで達しつつあった。黒人の政治学が黒人の地政学となるにつれ、アフリカという、奴隷制への旅の出発点となった起源の土地に回帰するという発想は、連帯や親縁性やトランスローカルなアイデンティフィケーションについての新しい意識によって、複雑なものになった<sup>原注5)</sup>。

マーリーが表現したのは、独立後のジャマイカから発される、世界が耳を傾ける声だった。ラスタファライへの彼の関心が高まるにつれ、彼の詩と音楽には、力強く神秘的な次元が加わるようになった。「トレンチタウン・ロック」のコーラスでは、非人間的で残虐な仕打ちによって受けた傷を癒すための歓びの歌の中に、刺激的かつ逆説的な形で、音楽の帯びる残虐さが呼び入れられる。歴史とは根本的に重要なものであるというラスタファライの主張は、カリブ海地域の外に広がる分断された世界についての、マーリーの意識を強めた。かれらの描く対抗的な歴史は、後に彼がジンバブウェの独立戦争を「ちょっとした闘い」と呼んで世界中の多種多様な争いごとを目録のように列挙してみせた時と同じく、惑星的な規模を見すえたものだった。

トランスローカルな舞台に立ったマーリーは、世界初の真にグローバルなポップ・スターという地位を占めたが、その舞台は、ボブ・ディランやビートルズらの抗議の音楽によるだけでなく、ジャック・ジョンソン、ジェシー・オーウェンズ、ジョー・ルイス、そしてモハメド・アリというアフリカ系アメリカ人アスリートの功績によって作られたものでもある。かれらの英雄的な運動能力は至る所で称賛を浴びた。それは白人至上主義に不服従を突きつけるものだったし、逆境に打ち勝つ人間という大きな物語がそこから読み取られもしたからである。かれらの物語は、ファシズムの余波が尾を引く中で、その力を増していった。当時のヨーロッパでは文化的な刷新が探し求められており、それがアフリカ系アメリカ人の音楽家や芸術家や作家らの功績の中に見いだされたのである。黒人性の世界との新しい関係のあり方と、人種に関する新たな政治学とが、この契機において育まれ、それらは戦後期をつうじてずっと維持された。

音楽上の現象という狭い文脈よりもこの文脈でみれば、マーリーは20世紀最後の有力な貢献を黒人意識の諸形式に向けて行なったことになる。それらは、

---

原注5) Piero Gleijeses, *Conflicting Missions: Havana, Washington and Africa*, UNC Press, Chapel Hill, 2002.

植民地展開が作り出した分断に橋を架け、ばらばらに分散してしまった諸集団に向かって別々にだが相補うような語りかけを行なう黒人意識であり、また、苦しみと希望とに関する普遍的な詩学のような響きでもって、それぞれの集団の意識やローカルな経験をめぐる相異なった分析を1つに同期させるものでもあった。

彼のトランスローカルな人気が、彼の芸術の質や彼の革命的な政治神学にある諸次元とあまり関係のない政治的技術的歴史的な諸変化の上に築かれたという点は、さほど重大ではない。冷戦の終結や、途上国におけるポップ・カルチャー市場の新たな出現や、環境保護思想の高まりとそれに関連した諸問題、たとえば社会主義の疲弊であるとか、産業発展はよりよい幸福に資するはずだという観念から発したユートピア像が飽和してしまったことなど、こういった要因のすべてが、彼の人気の高まりに貢献した。

しかし、ふだんは見落とされがちな重要な要素がもう1つある。ヨーロッパの諸帝国の覇権が終わりを迎えると、植民地にいた臣民は大挙して過剰発展国の本陣へと移り住んだ。ジャマイカ人やその他のカリブ海地域の民衆は、白人労働者がもはや望まない汚くて危険で低賃金の職を進んで引き受けた。年月が経ち、最初に定住して市民になった者たちは子どもをもうけた。ポスト工業都市のコンクリート・ジャングルの他に自分の故郷を知らないという、新しい世代の黒人臣民が、こうして生まれたのである。これらの若いヨーロッパの市民は、両親たちが享受することのできなかった権利の意識を備えていた。この若い集団は、自分たちを「移民第二世代」という周縁的なカテゴリーとして認識していなかった。形ばかりのものでない実質的な市民権を求めるかれらの声は、ぶれることのない明晰なものだったし、それと同じようにかれらは、レイシズムに断固として対抗した。かれらが欲していたのは、自分たちの窮状にに応じてくれるような文化であり、それを差し出したのがマーリーだったのである。ウェイラーズの国際的なオーディエンスの背骨部分になったのは、かれらだった。世界中に浸透したブラック・パワーの文化とラスタファライ文化は、黒人のアイデンティティーの新たなバージョンを編み上げるための素材を、かれらに提供した。

やがて、白人の若者からなるグループ、それから、黒人の若者からなるグループ、というように、若者たちの集まりがいくつか、パンキー・レゲエ・パーティー<sup>訳注11)</sup>へと呼び招かれていった。レイシズムによって分断されていたかれらはしかし、ともに若く、そしてともに不正義と軍事主義を憎んでいるということで、つながりを作っていたのである。

ボブ・マーリーは、西半球の黒人による解放闘争と人権および尊厳の追求をアフリカの民族解放運動と結びつけた。それは、ディアスポラがもっていたエチオピア主義的な想像力が、より世俗的でおそらく徹底的に世界市民主義的な様式へ

訳注11) ボブ・マーリー & ザ・ウェイラーズの曲“Punky Reggae Party”への言及。



と移行したことを示している。彼は、その信念を分かち合った他の多くのレゲエ音楽家とともに、人種的奴隷制の歴史と記憶を、数え切れないくらい多くの不正義や隷属状態について用いることのできる解釈装置にしてみせた。

彼を送り出した政治的伝統は、若い反逆者たちを魅せる特徴をいくつか備えたもので、それはまた、ここで俎上に載せている政治の概念をおし広げるものでもある。ガンジャの聖別は確実にかれらの関心を集めるのに一役買ったし、同時にそれは、政府が定めた不正義の法と、ラスタファールイが環境との間に結ぶ相互作用を統御するような、より高位に属する自然の掟とに、重要な違いがあることを明確にしてくれるものでもあった。この世界観には、詳細に見極めるに値する別の特質がある。働くということに関するラスタの見方は独特で、かれらは労働が自己熟練や満足につながるなどと取ってかかった<sup>ブレイ</sup>はしない。資本主義やパビロンが依拠している労働倫理は、それに代わる、戯れの倫理もしくは愛の倫理と表現しうのようなものによって、ひっくり返される。そこで何よりも尊ばれるのは、働いていない時間や、友情、親密さ、いたわりである。マーリーの歌でもっとも有名な「ノー・ウーマン、ノー・クライ」が肯定しているのは、こうした価値である。そこでは、いたわりに満ちた男性性が描かれ、それと結びついた形で、共同体的な暮らしが穏やかに擁護され、私有財産が静かに批判される。そんな歌が、無産の奥底から優しく届けられるのである。

彼が死んで正典化されてから何年も経つというのに、私たちは、彼の錚々たるスターダム陰で明らかに助長されている新たな形の minstrel・ショーを取り除けて、彼を1人の此岸の人間としてみつめるための準備が、できているといえるだろうか？ 複数の大陸を股にかけ、革命的な政治のスタンスで、世界の終末や資本主義の終焉を難なく想像してみることができ、幅広い信奉を集めた彼を。

マーリーの生涯と作品は、国民／民族的な構造からいつもあふれ出すものだった。ディアスポラのアイデンティフィケーションの研究に寄与してくれるような生涯と経歴を、私たちが理解するためには、国民／民族的国家、国民／民族的文化、国民／民族的運動のいずれもがふさわしいものではない。このアイデンティフィケーションは、土地と血統という2つの軸の、はざまに展開するのである。

それらの選択肢から離れる、あるいはもっと正確に言えば、それらの間を揺れ動くこと、それが、複雑な文化の回路網の働きを認識するためには有益であるだろう。この回路網は、ディアスポラ文化のパターンを、固定された起源地からの単なる一方通行的な分散という形から、複数の交差点で構成された多節的で蜘蛛の巣のようになったネットワークへと変容させる。

ディアスポラを定義づけるのは、複数の場所に心地よく帰属するという感覚である。その感覚はまた、レイシズムの傷を処置しておそらく元に戻してくれるような自己形成と自己愛の諸過程を、独特のし方で制御してくれる。他のどのような出来事よりも、1980年4月のジンバブウェ独立祝典におけるボブの歴史的なパ

フォーマンズは、この新しいディアスポラがアフリカという起源と部分的に再びつながったことをみごとに象徴するものだった。しかし、他の多くの者たちと同様にボブは、アフリカを故郷として選び取りはしなかったのであり、これがいくら快い感じのしない話だとしても、私たちは受け入れなくてはならない。代わりに彼が選び取ったのは、自分が物理的にそこにいるということが重要なのではない、より困難な世界市民主義的関与のほうだった。

これが、西半球に離散したアフリカン・ディアスポラの生命にとっての新たな段階なのだとしたら、想像上の起源への回帰を期待するということとはなくなるだろう。マーリーと彼の仲間たちによって、ディアスポラ・アイデンティティーは独自の生命を獲得し、独自の形式の黒人性を育んできたようにみえる。アフリカ出自ということではない黒人性、あるいはもっと正確にいうと、アフリカ出自であるということだけではない黒人性である。これらの入り組んだ愛着の念や多文化間的な習慣は成熟を迎え、そして、かれらの現実の歴史を貯蔵しておく場所ではもはやなくなったアフリカの、その外側において、自立した生を得た。そこから導かれる課題があるとすれば、それは、帰郷や連帯といった初期のその関心を超える形で作用を及ぼすことができるような、新たな汎アフリカ主義を立ち上げていくことである。

いま現れつつあるこの選択によってアフリカは、ディアスポラ的な過去における凍結された時間の中に留め置かれるのではなく、現在や未来という時間の中へと解き放たれるだろう。奴隷制の記憶や人種的序列はきわめて重要であり続けるけれども、このディアスポラの意識は、それらによって制限を受けるものではないし、それらの責任を負うべきものでもない。この選択がもし、マーリーをめぐる記憶の中で達成されたなら、彼は、未来への夢を描こうとするその意志の中に、よりよい世界という観念への流行外れの献身を示した、世界的な人物として記念されることだろう。

そうした関与のし方が放った非凡なまでの訴求力を理解しようとする際に、手がかりの1つとなるのは、バビロンの病いを診断するマーリーから「人間」というあの扇動的な言葉が発せられる、その頻度である。この語は、20世紀半ばの冷戦期リベラリズムを構成する主要要素の1つだったが、ラスタファライはそれをユネスコ的な脈絡から弾き出させ、未来の目的のために役立てることができるようなものにしていった。人種的分断と結びついた人間疎外は、苦しみ、愛し、行動し、その意志を実践し、私たちが引き継いだこの壊れた世界を作り直す非人種的なオルタナティヴによって、取って代わられるはずである。

その世界は修復がきかないもので、私たちはそれが破碎されてしまった状態に耐えられるようにならなくてはいけないが、しかし私たちはそれを作り直す力を、ふだん私たちがおのずから認めている以上に有している。もう1つの世界は可能なのであり、マーリーはその変化のためにセレナードを歌うのである。彼は、革

命的な行為主体性<sup>エージェンシー</sup>についての新しい理論と実践を差し出す。あいつらは満腹なのにわれわれは空腹だ<sup>訳注12)</sup>というこの現在においては、さまざまな不正義が幻想で支えられているが、しかしひとたびそうした幻想を剥ぎ取られて真実を直視した個々人にとっては、重要なのはその政治的意志と責任なのだということが、ここでは強調される。真実と正義とを切り離すことはできない。幻想は焼き捨てられなくてはならない。

あいつらとわれわれとの間の、減じることのできない敵対性は、階級闘争の反ヒューマニズム的な言語をその表現手段として見いだす。それはセラシエが語っていた、腫の色と皮膚の色とに負わされた重みの差を、一段と険しくしてしまうようだが、非人種的ヒューマニズムをもってすれば、私たちはその差をなくしてしまうことができる。

1973年の『メロディー・メーカー』誌でのインタビューでマーリーは、個人的にお気に入りのレコードはビートルズの「オール・ユー・ニード・イズ・ラヴ(愛こそはすべて)」だと打ち明けた<sup>原注6)</sup>。彼が公言した反政治的な世界観がもつ政治的な力を私たちが理解するには、彼が愛という言葉に結びさせた価値に焦点を合わせてみるのが一番よいだろう。そうした強調の置き方は、冷戦時代のその他の黒人急進派が用いた政治的言語に愛という言葉が登場したことと一致する。よく知られているようにマーティン・ルーサー・キングは、迫害や挑発に直面しつつも非暴力を倫理的な芯に維持していくのに必要な愛を、育んでいくための力強さが、アフリカ系アメリカ人にどのように見つけられるかについて、たくさんの言葉を書き綴った<sup>原注7)</sup>。

マーリーが称揚した愛は、ロマンティックで、セクシュアルで、なおかつ、茶目っ気があり、ナルシシスト的で、共同体志向のものでもある。それは根本的に、生そのものを愛でることである。執行猶予付き死刑判決であった奴隷制についての記憶が、それを刻み込んだ。そこでは、罰を受けることのない主人や女主人によって刑がいつ何時執行されるかわからなかった。こうした生の擁護は、あらゆる争いに反対することや平和を断固として支持していくことと結びついていた。これは彼から私たちへの、そして未来への、贈り物なのである。

[Paul Gilroy]

#### 《参考文献》

*Caribbean Quarterly Monograph: Rastafari*, University of the West Indies, Jamaica, 1985.

Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, Harvard University Press, 1993

Anita M. Waters, *Rastafari and Reggae in Jamaican Politics: Race, Class and Political Symbols*, Transaction Books, New Brunswick, 1986.

訳注12) ボブ・マーリー＆ザ・ウェイラーズの“Them Belly Full (But We Hungry)”という曲への言及。

原注6) *Melody Maker*, June 1973 p.25.

原注7) Martin Luther King Jr., *Strength to Love*, Harper and Row, New York, 1963.