

故ボブ・マーリーのヴァーチャルな生の「不気味さ」について

鈴木慎一郎 信州大学全学教育機構准教授

ポール・ギルロイが2007年10月に和光大学で行なった講演のタイトルは、ボブ・マーリー & ザ・ウェイラーズのある曲の名前から借用されたものだった。その曲「クッド・ユー・ビー・ラヴド」は、まず1980年のアルバム『アップライジング』に収録された他、さらにこれまでに何種類も出ているかれらのベスト盤にもたびたび収録されてきた、有名曲の1つである。

ギルロイのこの講演は、一言でいえば、なぜマーリーの活動をアウターナショナルかつトランスローカルに読まなくてはならないかということ、力強く提示してみせたものである。2000年に刊行された彼の著書 *Between the Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race* (Penguin Press) に “Identity, Belonging, and the Critique of Pure Sameness” という章があるが、その終盤部分において、マーリーの辿ったキャリアに関する短い考察が現れる。講演はこの考察を、20世紀後半のとくに思想的な背景に照らしてさらに展開させたものとなっている。

1945年、当時はまだ英国植民地だったジャマイカ島で生まれたマーリーは、1960年代半ばに最初のレコーディングを行ない、1970年代に起きたレゲエ音楽の全世界的な躍進の、最大の貢献者となった音楽家であり、「レゲエの王様」と広く呼び慣らされている。彼は、アメリカ合州国にある「ロックの殿堂」(The Rock and Roll Hall of Fame and Museum) の、「パフォーマー部門」での殿堂入りを、1994年に認められている。また、やはりアメリカ合州国の音楽誌『ローリング・ストーン』が2003年、音楽家や批評家や業界関係者の評価を総合して発表した「偉大なアルバム500」においては、マーリーの5つの作品がエントリーしている。まずこれらのことから窺い知れるように、マーリーの影響力は、(彼が活躍した時代と比べると現代においてますます) 細かく蛸壺化しているポピュラー音楽の諸ジャンルの1つとしての、レゲエの内部にとどまるものではない。彼は、英米のロックを中心とするポピュラー音楽が主導してきた20世紀末期の若者文化の、隅々にまでインスピレーションをもたらした。たとえそうした意味での若者文化が、ギルロイが講演の中でちらりと述べているように、すでに少しずつ終焉へと向かっているのだとしても、である。

マーリーがそうした若者文化（および元若者の文化）のアイコンの1つとしての地位を確実に占め続けていることを示す最近の報道としては、次のようなものがある。2009年1月18日にワシントンのリンカーン記念堂で、バラク・オバマ新大統領の就任を記念する「わたしたちはひとつ（We Are One）」というコンサートが開催された。U2、ビヨンセ、ブルース・スプリングスティーンなども出演したこのコンサートの中で、マーリーの数ある有名曲の1つ「ワン・ラヴ」が、ハービー・ハンコック、ジェリル・クロウ、ウィル・アイ・アムらの共演によって披露された。マーリーの「ワン・ラヴ」の歌詞は、人類の間に引かれたさまざまな分断を越えるような全世界的な愛へのヴィジョンを、聖書的な語彙を多用しながら指し示したものである。そしてこの曲はこれまでも、過剰発展諸国におけるさまざまな社会運動および新社会運動の担い手たちによって、変革への期待とともにくり返し歌われてきた。その人気の質は、たとえば1970年代初めのジョン・レノンの「イマジジン」や80年代後半のビースティ・ボーイズの「ファイト・フォー・ユア・ライト」などと、おそらく肩を並べる。

ところでマーリーの「ワン・ラヴ」は、諸々のリリースにおける正式なタイトルを「ワン・ラヴ／ピープル・ゲット・レディー」といい、クレジットもマーリーとカーティス・メイフィールドとの共作になっている。これは同曲が、インプレッションズによる60年代のヒット曲の1つ「ピープル・ゲット・レディー」をアダプトした部分を含んでいるからである。ギルロイの講演の中でも述べられている通り、メイフィールドはマーリーに多大なインスピレーションを与えたアフリカ系アメリカの音楽家の1人であり、そのメイフィールドが率いていたのがインプレッションズだった。この背景を顧みるのなら、「ワン・ラヴ／ピープル・ゲット・レディー」がアメリカ合州国新大統領の就任を記念する場で歌われたというのは、この曲にとっての（これまでもさまざまな経路を通じて幾度となくあったであろう）一時的、部分的な帰還でもあったわけである。

「ワン・ラヴ／ピープル・ゲット・レディー」についてさらに付け加えておけば、数年前に日本では、RUDE BONESというグループによるこの曲のカヴァーがある。プロバイダー企業の展開する光ファイバーサービスのCMソングになったことがある。このサービスのセールスポイントとして謳われているのは、インターネット、電話、そしてテレビという3つの異なったメディアの接続回線を、光ファイバー1本でまとめて提供するという点である。したがって、「1つであること」の強調からマーリーのこの有名曲が広告戦略上ふさわしいと考えられたのだろう。

マーリーは、その肉体上の死を1981年に迎えてからこのかた、グローバルなポピュラー文化の中で、いわばヴァーチャルな生を永らえている。身近なところではたとえば、日本の大学で教えているある友人から、次のような話を聞いたことがある。その友人のゼミで、ある年の初夏に、大学のキャンパス内でバーベキュー

ー・パーティーのような集まりを催したことがあった。研究室に置いてあったレゲエのCDの何枚かを持ち出して、パーティーの傍らでラジカセで流していたのだが、マーリーのCDがひと通り再生し終わったので今度は映画『ハーダー・ゼイ・カム』のサウンドトラック盤に替えてみた。ちなみに後者については映画も有名だが、サントラも前述の『ローリング・ストーン』誌発表の「偉大なアルバム500」では第119位にエントリーした人気盤である。すると学生たちの間からまもなく不評の声が挙がった。なんでもかれらに言わせれば、『ハーダー・ゼイ・カム』のサントラではBGMっぽくなくてじっくりこない、のだそうだ。それだけマーリーのヴォーカルとウェイラーズの演奏はかれらにとって、若者向けの衣料品店や飲食店といった場所で絶え間なく流れているBGMとしておそらく日常的に聴き慣れた、都市生活のサウンドスケープの一部となっているに違いない。複数組のアーティストが曲を提供し曲調にも割合と幅のある『ハーダー・ゼイ・カム』と比べれば、もはやマーリーの音楽のほうが、ひょっとしたら、どれも大体同じように聴こえるからといった類いの理由で、アドルノの述べた「散漫な聴取」には却って適しているということなのだろうか？

あるいは、マーリーはあの「ど根性ガエル」さながらに、Tシャツの中で（ヴァーチャルに）生き永らえている、ということもできる。ただしそれはこの世で1枚限りしか存在しないというものではない。マーリーの肖像をあしらったTシャツは、互いに似てはいるけれど完全に同一というわけではない、数え切れないほどの種類のものが、世界中に無数に散らばっている。それが寡婦のリタを中心とするマーリーの財産の管理人たちに承認された「オフィシャル」なものであろうと、あるいはそうでない「ブートレック」であろうと、ボブ・マーリーのTシャツはチェ・ゲバラのTシャツと同様に、過剰開発諸国であろうと第三世界であろうと街を歩いていけば普通に出くわすような、都市風景の一部をなす完全にありふれたものとなっている。そしてこのヴァーチャルな生のほうが、60年代半ばから81年までの彼の実際の活動期間よりも、すでにずっと長きに及ぶものになっているというのは、やはり驚くべき事実である。マーリーのヴァーチャルな生、あるいはギルロイのいうところのマーリーの亡霊は、メディア・テクノロジーと消費文化との協同関係の中で、複製され増殖してきた。ギルロイの講演は、まさにこのことをどう捉えたらよいかについて、真正面から取り組んだものなのである。

マーリーの亡霊が増殖していった時代はまた、音楽関連のメディア・テクノロジーが飛躍的な革新を遂げた時代でもある。マーリーの音源が撒種されていく媒体は、塩化ビニール盤や、カセットに入った磁気テープ、そしてコンパクトディスクへ、さらには電子的なファイルへと移行してきた。たとえば『エクソダス』は、合州国の『タイム』誌のライターらが20世紀のベスト・アルバムに選出した作品だが、これはボブ・マーリー&ザ・ウェイラーズの他のオリジナル・アルバ

ム群と同様に、CD時代に入ってからボーナス・トラックを追加した形で何度となく新装版がリリースされてきた。そして2007年には、『エクソダス』発売30周年記念エディションがUSBドライブのフォーマットを含めてリリースされるに至る。現在このUSBドライブは、公式ウェブサイトwww.bobmarley.comによれば、年会費49ドル99セントを支払って「マーリー・パスポート・ファン・クラブ」に加入した者のみに配布される、「年会費分の価値が充分にある」限定アイテムであると宣伝されている。

テクノロジー上の革新は、サウンドの中味にももちろん及んだ。既発表音源のデジタル・リマスターは言うに及ばず、ライブ録音やデモ録音を含む数々の未発表音源が掘り起こされ、最新の技術によって復元された。さらに、生前のマーリーの音源をベースにしつつ今日のアーティストが参加したリミックス作品もいくつかリリースされた。その代表といえるのはアルバム『ボブ・マーリー・デュエット〜Chant Down Babylon』(1999年)で、ローリン・ヒルとマーリーとの本来ありえないはずのデュエットをスタジオ・テクノロジーの力で実現させてヒットした「ターン・ユア・ライト・ダウン・ロウ(そっと灯りを消して)」を含んでいる。ジャンル横断的に活動するプロデューサー／リミキサーのビル・ラズウェルが生前のマーリーの音源に「アンビエント的な翻訳」を施した*Dreams of Freedom: Ambient Translations of Bob Marley in Dub*(1997年)も、同じ文脈で挙げるができる。この路線におけるもっとも新しいリリースの1つは、デモ・テープとして発見された音源にエリック・クラプトン(かつて「アイ・ショット・ザ・シェリフ」をカバーしてマーリー人気に一役買ったことがあるいっぽうで、外国人排斥の主張が逆にロック・アゲインスト・レイシズムを刺激したこともある)がギターをオーヴァーダブした曲「スローガンズ」(2005年)である。

革新的テクノロジーはまた、オリジナル盤／版の精巧な復刻という目的にも用いられている。2007年には、マーリーが1960年代のスカ時代に吹き込んだいくつかの曲が、デジタル・リマスターを施された上で、なおかつ、最初に世に出た時のフォーマットである7インチのアナログ盤シングルという形で、合州国のレーベルから発売された。アナログ時代に録音されたものであるとはいえすでに今日の技術でデジタル化された音源を、わざわざアナログの媒体に記録して再生するわけだから、存在自体がきわめてパラドキシカルな代物である。これらの復刻盤はまた、レコード盤上のレーベル印刷面すらも、ジャマイカでプレスされた初出盤のそれをカラーコピーの技術でわざわざ再現したものだった。まさにここでは、アウラに帰せられる一回性や真正性(たとえば「これこそ60年代にジャマイカのゲッターでサウンドシステムの現場を夜な夜な沸かせていた曲だ」云々といった修辭によって喚起される)が、複製技術によって事後的に際立たされているさまを、確実にみとることができる。ロックやジャズといったすでになかなりの程度の権威が確立されたジャンルにおいて名盤と呼ばれている類いと同様に、マーリーの

レゲエも、紙ジャケット化やリマスターリングやボーナス・トラックなどを伴った再発・再パッケージング、それからリミックスやトリビュート盤などの形式によって蘇生をくり返している部分が、ずいぶん大きいのである。

映像に関連したテクノロジーの革新もまた、重大な意味を持つ。マーリーのヴァーチャルな生はちょうど、ポピュラー音楽のプロモーション・ビデオ、家庭用ビデオ再生機、DVD、そして動画視聴サイトというように、新しい映像メディアが次から次へと普及していった時代を背景にしている。すべてを把握したわけではないのでこれは大ざっぱな印象でしかないが、マーリーやラスタに関するドキュメンタリー映像作品は、とりわけDVDが普及してからというもの、リリースされたタイトルの数が飛躍的に増加したように思える。それらの映像作品においては、おそらくいますべてデジタル・アーカイブ化の作業を終えたと思われるマーリーのインタビュー映像やライブ映像などが、再編集をくり返しながら何度も使い回されているのを、否応なしに確認させられる。野性的なドレッドロックスをまるでファロスのように振り乱し、旧約聖書の語彙を散りばめながらエチオピア皇帝の神性と天然のハーブの聖性を説くマーリーの映像は、まさにギルロイが述べたような、未開趣味的で「身震いを誘うようなエキゾチックな人種的他者性」を招喚し、かつそれを同時に飼い馴らしてしまうのに、きわめて都合のよいものなのかもしれない。またライブ映像の類いは、前述のように再パッケージ化されたマーリーの音楽アルバムにおいて、エンハンストCDの特典の形で収録されていることも多々ある。

寡婦のリタを中心としたマーリー・ファミリーは途方もない財産の管理人であり、「レゲエの王様」が遺した著作物を元手に、さまざまな方面でのビジネスを展開している。またマーリーの息子や娘のうちの何人かは、それぞれがすでに職業音楽家としての地位を国際的にも確立させている。マーリー・ファミリーのビジネスのうちで端的なものは、2007年にバハマのナッソーにオープンした、マーリー・リゾート&スパという観光施設だろう。かつての総督の邸宅をリタが購入し、マーリー・ファミリーが避暑地として利用してきたものが、高級リゾートとして改装され、観光客に提供されている。16あるスイートにはマーリーの有名曲の名前がそれぞれ与えられ、スパも同様に「ナチュラル・ミスティック・スパ」と名づけられている。このスパでは、アフリカやアジアやカリブの伝統的な療法が活かされ、またリタの考案によるハーブ浴を体験することもできるという。マーリー・ファミリーはこのリゾートの公式ウェブサイトwww.marleyresort.comで、次のような歓迎の辞を掲げる。「[……] 私たちのリゾートはアフリカそしてカリブのスタイルによるエレガントな小宇宙です。[……] レジェンドはマーリー・リゾート&スパに生きています。私たちがかつてホームと呼んだこのノスタルジックで神秘的なパラダイスを体験してくださるようお待ちしております。ワン・ラヴとワン・ハートの感覚を、オンリー・ワンの場所で抱きしめてください」。

2009年2月に『ウォール・ストリート・ジャーナル』誌やその他の報道機関が伝えたところによると、マーリーの遺族はアメリカ合州国に拠点を置く企業であるヒルコ・コンシューマー・キャピタルと契約を結び、「ボブ・マーリー」の名前をブランド化したさまざまなビジネスへの大々的な進出と、無許諾のブートレッグの撲滅とを、これから図っていくとのことである。ヒルコは、マーリー・ファミリーと立ち上げたジョイント・ヴェンチャーである「ハウス・オブ・マーリー」に、この月におよそ2000万ドルの投資を行なったという。今後計画されているボブ・マーリー・ブランドの商品は、ビール、コーヒー、ビデオゲーム、ステーションナリーなど多岐にわたる他、前述のマーリー・リゾート&スパを皮切りにしたマーリー・ホテル・チェーンや外食産業「ワン・ラヴ・カフェ」チェーンのグローバルな展開も、射程にあると伝えられている。

「レゲエの王様」が遺した「ロイヤル・ファミリー」が本格的なブランド戦略に乗り出すという報道は、この稿を書いている時点ですでに、世界のレゲエ・ファンがサイバースペースで交わす会話の的になっている。そのうちのたとえば、英国のブラッド&ファイアというレーベルが運営するウェブサイト www.bloodandfire.co.uk の掲示板では、遺族によるさらなる商業化の動向を批判する書き込みが圧倒的である。その中には、リタを名指しにした、ある種のミソジニーが混じったかのような悪態すらもある。リタは2004年刊の自伝『ボブ・マーリーとともに (No Woman No Cry: My Life With Bob Marley)』(ヘッティ・ジョーンズとの共著、山川真理ほか訳、河出書房新社、2005年)の中で、ある時期のボブとの性交は夫婦間レイプのようなものだったと告白してジャマイカの内外で物議を醸したことがあり、「偶像破壊」と目されたその行為の「前歴」がここまでこだましているのかもしれない。しかしそれよりももっと目を引くのは、遺族がマーリー関連商品のライセンス管理を一層厳格にしていくつもりならわれわれはこれからむしろブートレッグだけを買おう、といった調子の、皮肉に満ちた書き込みである。マーリー・ファミリーに比べれば物質的には遥かに恵まれておらず、ライセンス無しのマーリーTシャツの製造や流通でそこそこの収入を得るとい程度の者のほうが、ジャマイカでも世界全体でも圧倒的多数を占めるのだということを、そうした書き込みの主らは認識しているのである。

レゲエ・ファンの間での、マーリーの遺族に対する不信の念には、次のような背景もある。ウェイラーズのベーシストとして長年マーリーと一緒に音楽を演ってきた仲であり、生前の彼の世界ツアーにももちろん同行したアストン・“ファミリーマン”・バレットは、ボブ・マーリー&ザ・ウェイラーズの諸作品にかかわる自分と自分の弟のカールトン・バレット(兄アストンと共にウェイラーズのリズム・セクションを構成していたドラム奏者で、1987年に没)のロイヤルティが不払いだとして、マーリーの遺族とレコード会社を訴えてきた。2006年5月に英国の高等法院が下した判決はしかし、アストンの主張を認めないものだった。報道に

よれば遺族側は、バレット兄弟はマーリーの「パートナー」ではなくセッション・ミュージシャンに過ぎなかった、とさえ語ったという！ マーリーはラスタの信条に従って遺書をまったく残さなかった。そのせいで彼の没後のこうしたあまりにバビロンの紛糾がもつれにもつれたのだとすれば、皮肉なことといわざるをえない。

ここまでみてきたように、マーリーのヴァーチャルな生は、資本主義経済とくにその著作権ビジネスとメディア・テクノロジーとが手と手を取り合った関係の中で永らえているのであり、それはすでにシュールな様相すらも呈している。だがギルロイは、たとえそれらをすべて狡猾な商業主義として斬ってしまった後にも残余する「何かざらついた重要なもの」をそこに感じ取る。そして彼は、マーリーのユートピア的な政治学が地球上の異なったロケーションの間でどのように横断的に翻訳され、血統や土地の自同性 (sameness) ではない、意志や親縁性 (affinity) にもとづくアイデンティフィケーションを、どのように触発したのかという点に分け入っていくのである。

ギルロイはいま引用した箇所ですら「ざらついた (gritty)」という形容を使っていた。この語は、マーリーがラスタを合州国の黒人騎兵隊に喩えた「バッファロー・ソルジャー」という曲について、同曲を収録したアルバム『レジェンド』のスリーヴノーツ上でも用いられていたものであり、その符合がまず目を引く。このスリーヴノーツは同曲のことを、「インディアンを殺戮するために連邦軍に徴兵された黒人男性たちの残酷なまでにアイロニックな物語を伝える、砂を噛むような (gritty) バラッド」と記している。またギルロイが、彼の言う「マーリーの亡霊」の存在に関して、「不気味な」(uncanny) という語を何度か用いている点は、フロイトがこの概念について行なった精緻化を連想させるだけに、これもやはり気になる。ここから思い起こされるのは、マーリーのある曲にとりわけ感じられる、得も言われぬ不気味さである。マーリーの歌の中で、ラスタの信仰が言葉ではっきりと形をなし始めたのは、1968年の曲「セラシエ・イズ・ザ・チャペル」あたりからではないかと思われる。ラスタにとっての讚美歌にあたるナイヤビンギという音楽で用いられるパーカッション群、それにエレキギターと女声コーラスだけをバックにして、「三位一体の力」「諸王の中の王」ハイレ・セラシエ皇帝を穏やかに称えたこの「セラシエ・イズ・ザ・チャペル」は、それだけを聴けば土俗的あるいは秘儀的にすら響くかもしれない。しかしその歌そのものは、合州国でオリオールズが歌ってヒットしてその後にエルヴィス・プレスリーも取り上げた、「クライニング・イン・ザ・チャペル」(アーサー・グレン作、邦題「涙のチャペル」)の替え歌だった。「クライニング・イン・ザ・チャペル」は、ジャンルで言うならカントリー・ゴスペルに含まれる(もっと大まかにはいわゆるアメリカン・オールディーズに含まれる)曲で、悲しいことがあったなら教会においでよ、といった内容を3拍子のバラッドで歌ったものだった。マーリーの「セラシエ・イ

ズ・ザ・チャペル」をプロデュースしたのは、当時の主導的なラスタの1人、モーティマ・プラノーである。合州国のどの歌手によるヴァージョンがマーリーやプラノーを直接に触発したのかは、もはや知りようがないが、いずれにせよ、1960年代当時のジャマイカの文化状況を考えれば、「クライング・イン・ザ・チャペル」が合州国発のヒット曲の1つとしてこのカリブ海の島で愛唱されていたであろうことは、想像に難くない。しかし原曲の3拍子に先に親しんでいた者ならば、なじみのあるメロディーが「セラシエ・イズ・ザ・チャペル」でナイヤビンギ・ドラマーたちの組み立てる堅固でかつしなやかな4拍子に乗ろうとする瞬間の、まさに不気味ですらある違和感を、そのままやり過してしまうことはできないに違いない。ラスタの賛美歌が、そのリズム構造の中にアメリカン・オールディーズのバラードを取り込もうとする時の、軋みと緊張。翻ってこの感覚は、現代ジャマイカ版エチオピアニズムとしてのラスタファーライが、逆にジャマイカ外のさまざまなロケーションにおいて翻訳されていく過程での、危なっかしさ、そしてそれゆえの未知なる可能性、といった感覚をも、暗示しているかのようである。

「黒人音楽」として人種化された、または「アフリカ系ジャマイカ音楽」として民族／国民化されたいち音楽ジャンルとしてのレゲエという、窮屈な小部屋の中ではなく、その外に広がったもっと大きな世界は、マーリーをこれまでどのように創造的に聴いてきたのだろう——このことにはかねがね好奇心を強くくすぐられてきた。この文脈で興味をそそられる話は、最近ではたとえばサラーム海上の著書『エキゾ音楽超特急』（文化放送メディアブリッジ、2008年）の中に見つけることができる。サラーム海上は、彼が「エキゾ音楽」と呼ぶところの、(やや強引にセガレンに引きつけていえば)エキゾティシズムの一時の輝きを放つような音楽との、出会いの感覚を研ぎ澄ませながら旅を重ねてきたライターである。マーリーの有名ベスト盤『レジェンド』についてはこの稿でもすでに話題に挙げたが、『エキゾ音楽超特急』によれば、世界各地のバックパッカーたちと、それからそうした旅行者を相手に商売する現地人の自営ツアーガイドたちの間では、このアルバムが長らく絶大な人気を誇ってきた(近年ではその座を徐々にチルアウト系の音楽に脅かされているとのことだが)。ラスタを気取って「コール・ミー・ボブ、プリーズ(おれのことをボブって呼んでくれよ)」と自己紹介する現地人ツアーガイドは、アジアや中東の有名な観光地に行けば必ず遭遇すると、サラーム海上は書く。こうした自営、自称のツアーガイドたちは、外国人旅行者を相手にした何でも屋的な稼業を続けていくうちに、現地社会の規範的な人々の感覚からはおのずと外れていくかもしれない。「そんなアウトサイダーで根無し草的な彼らにはボブ・マーリーの自由なメッセージがとてもリアルに映るのだろう。彼らは飽きずにテープを擦り切れるまで繰り返し聴いて、そしてボブを自分自身に投影する」(『エキゾ音楽超特急』p.125)。世界各地の「コンタクト・ゾーン」で半ばハスラーめい

た日々を送っているかもしれない自営・自称ツアーガイドたちが、その「根無し草性」ゆえにマーリーのレゲエに共振するのだとしたら、それはたしかに手前勝手な聴き方なのかもしれないが、なおかつ同時にある意味で正統的な聴き方なのだともいえないだろうか？ なにしろマーリーその人が、そもそも黒人と白人とのほざまで生を受け、そして、生地ナイン・マイルズや育ったトレンチタウンや祖国ジャマイカといったそれぞれの文脈におけるホームからの離脱を、幾度も経験してきたのだから。

マーリーの没後も彼の音楽が全世界でアウトernationalな展開を続けていることを伝えるさまざまな逸話のうち、日本で発行されているあるレゲエのフリーペーパーに載った次のイラン人男性の体験は、とりわけ示唆に富んでいる。革命前のイランで生まれ育ったその彼は、米軍基地から流れてくるラジオ放送にのったマーリーの曲を偶然に聴いて虜にされた。しかし当時の彼にはまだ、その音楽がどんなジャンルに属する何という名前の音楽家の曲なのかも、知る手がかりがなかった。その後しばらく経って1990年頃に、彼は日本へと出稼ぎにやってきた。彼は仕事を通して日本人の若者たちと仲良しになり、その中にはレゲエ・ファンもいた。レゲエ・ファンのある日本人男性は、イラン人の彼を家に上げていろんなレゲエの曲を聴かせてあげた。その時ようやく彼は、何年も前にイランのラジオで衝撃をくらったあの曲を歌っているのがボブ・マーリーという音楽家だということを知ることになったのである。彼はそのフリーペーパーのインタビューで次のように語っている。〔日本で暮らすうちに〕「無実なのに警察に疑われた時があって。だけどレゲエを聴いたら、その言葉が見守ってくれてる気がした。1人じゃない、仲間、家族、兄弟がいるって思わせてくれた。寂しい時も嫌なことがあった時もレゲエを聴いて楽になった。そういうDJたちにおかえしがしたい。その兄弟達ともっと楽しみたい」（『ストライヴ』5号、p.47）。地球規模のポリティカル・エコノミーに翻弄された者たちの軌跡が、ここではマーリーのレゲエを結節点にしてつながっている。この音楽が居場所を創り出すという契機は、人種的、民族的、地理的な自同性にもとづいているというよりは、グローバル経済の中でそれぞれの人間が置かれた構造上の位置の類似にもとづいているのではないだろうか。もちろんそれがマーリーだから、レゲエだからといって、常にそうなるという必然性や保証はどこにもないが。

[すずき しんいちろう]