

“ホワッツ・ハプニング・ブラザー”， あるいは過去からの／他所からの声と音

鈴木慎一郎

東琢磨さんからの、「2011年10月7日、京都という時空の中で音を聴く」と題されたお話の中で、こんな例が紹介されていました。マーヴィン・ゲイの「ホワッツ・ゴーイング・オン」が日本では最近、自動車メーカーのテレビコマーシャルに使われていたというのです。まず、これと関連した例を私がよく知る方面から一つ挙げれば、ジャマイカの有名なレゲエ音楽家であるボブ・マーリーの、それもとりわけ有名な一曲に「ワン・ラヴ」があり、この曲が少し前、やはり似たような扱いをされました。日本のある証券グループのコマーシャルに使われたのです。

やや詳しく言うところでは、アメリカ合州国を拠点として活動するマーク・ジョンソンという音楽プロデューサーが、「プレイング・フォー・チェンジ (Playing for Change)」というプロジェクトを数年前に立ち上げました。そのプロジェクトは、ポピュラー音楽のスタンダードを、お互い離れた場所に暮らす世界各地の音楽家が歌い演奏し、そのサウンドや映像の記録を、テクノロジーを介して断片化したうえで接ぎ合わせ、あたかも別々の場所で「同時に」同一の曲を歌い演奏しているかのような音楽や映像に仕上げる、というものです。日本のある証券グループは、このプロジェクトから作られた音楽や映像を、ここ数年のテレビコマーシャルで継続的に用いており、その中の一つに「ワン・ラヴ」があったというわけです。同プロジェクト発でこの証券グループがコマーシャルに用いた曲としては他に、「スタンド・バイ・ミー」(ベン・E・キングによる歌唱で有名)や「ドック・オヴ・ザ・ベイ」(オーティス・レディングによる歌唱で有名)など、マーヴィン・ゲイと同様にアフリカ系アメリカ人の歴史的文脈から切り離すことのできないような曲もいくつかありました。なおプレイング・フォー・チェンジ・プロジェクトは、CDやDVDやダウンロード音源などの販売に加えてアパレル商品の販売も行っており、それらの収益の一部は非営利団体を通じて国際的な支援活動に充てられているとのこと。

21世紀初頭という時点において、こうした類いのプロジェクト発の文化的生産物が巨大金融企業の広告に起用されるさまに、私たちは、ニート(neat, 小ざれいな)資本主義(クリス・ロジェク『カルチュラル・スタディーズを学ぶ人のために』、渡辺潤・佐藤生美訳、世界思想社、2009年)の一典型を見てとることができるでしょう。そこでは、多様性を尊重し、政治的正しさや社会的責任などに真摯な配慮をする、いわば「人にやさしい」、搾取的でない企業というイメージを醸し出すためのアイコンとして、音楽や音楽家が召喚されているかのようです。

さて、東さんのお話の前半は、私の受け取り方が間違っていなければ、音楽の、主にサウンドの次元における、再演、流用、蘇生、リサイクルといった問題にかかわるお話だったと思います。そして後半が、音楽の、とりわけ声の次元についてであったと受け取りました。そしてその声の次元は、前半で言われたような再演や流用やリサイクルの過程で、こぼれ落ちてしま

うものである、とのことでした。すると、一聴したところ前半と後半の話が区別されているようですが、しかしそれは、ミメシスという概念で、つなげて考えることができるように思っています。

私もここ十年間ぐらい、ずっと考えてはいるもののすっきりした答えを導くことができない問いが、二つほどあります。

たとえば、ラテンアメリカの民衆の闘争の中から生まれたという曲、「不屈の民」が、さまざまな異なった時代や異なった場所で再演されていくということを、東さんはお話されていました。音楽の歴史の全体が、そうした歴史といってもよいかもしれません。再演されて、新たな文脈、新たな時空間の中に響き渡る。そこで連想をしたのは、人類学者クロード・レヴィ＝ストロースの有名な概念である、プリコラージュでした。

レヴィ＝ストロースについての文章を精力的に発表し続けている文化人類学者の小田亮さんが、たとえば『レヴィ＝ストロース入門』（筑摩書房、2000年）という本の中で、プリコラージュ論、それも、ミシェル・ド・セルトーやディック・ヘブデジによる用法を経た上でのプリコラージュ論を、展開しています。そこではプリコラージュの知が、近代の知およびポストモダンの知と対照されています。いずれの知も、断片化や異種混交の契機を重要なものとして含んでいるという点で似通っていると思われるかもしれません。しかしプリコラージュの場合は、何かの断片が新たな文脈に置かれる際、その断片の持つ歴史性や痕跡といったものが、どうしても周りとの間に違和感をきたしてしまっただけで同質化を拒む。接ぎ目が透明化せずに残る。かつその断片は、新たな文脈の中で、以前にはなかった意味を獲得する。そんなふうには小田さんは論じています。「プリコラージュにおいては、ある材料を特定の用途に使用しても、その独自の感性的性質や来歴を隠さないため、その材料は、全体のなかでちぐはぐな異物として、その独自性や異質性を保持しつづける。たとえば、もとは樽の一部だったオーク材の木片は、長さの足りない板の埋め木にも使えるし、光沢や触感を活かして置物の台にも道具の柄にも使えるし、〔……〕転用された木片は、もとは樽だったという独自の歴史を主張すると同時に、まだ別の用途にも使えることを主張しつづけるのである」（『レヴィ＝ストロース入門』138～139頁）。

音楽の歴史における再演やリサイクルについて考えようとする時、プリコラージュに関するこの洞察は、とても魅惑的なものを感じられます。「独自の感性的性質や来歴」を保ちつつ、新たな時空間での意味を創出する断片、それにあてはまるものとして私は、たとえば前述の「不屈の民」のような曲を挙げてみたくなるのです。テクノやヒップホップやレゲエやダブやダブステップといった、ここ十年ぐらいの世界各地——とはいってもいわゆる先進諸国のそれも大都市に偏りがちかもしれませんが——の路上のデモで聴かれることの多かった一連の音楽についても、同じことを思います。もし、これらの音楽がそれぞれ、小田さんの喩えにおける「オーク材の木片」に相当するものだとすれば、「不屈の民」にとってのラテンアメリカの民衆闘争や、ヒップホップにとってのプエルトリカンやアフリカ系アメリカ人の経験は、元の「樽」にそれぞれ相当します。そして、かつてそうした樽の一部であったということが、その木片にとっての「来歴」にあたります。

2000年代のデモでこれらの音楽が演奏されることを、プリコラージュとして考えてみたいというのは、こういうことです。「不屈の民」でいえば、「今、ここ」とは異なった、別の時代、

別の場所における，具体的な抑圧の状況から生まれたという来歴を，消し去ることができないがゆえに，この曲は，反グローバリズムや反原発といった状況の中で響き渡ったとしても，抽象化・一般化された抵抗や闘争のためのサウンドトラックとなるのではなく，1970年代のラテンアメリカの民衆と，2000年代のたとえば日本にいる私たちの，それぞれの具体的個別的な経験の間の，断絶と横断可能性とを，同時に想起させるような音楽になっている……，そんなことを私は勝手に思い描くのです。

そのような想像の仕方はしかし，おぼつかさを少なからず含むことになります。ある音楽がそれまでとは異なった新たな文脈に置かれる時，そこには素材（という言い方が適切なのかどうかも分かりません）の，いわば素材そのものの強さとして，「民衆の闘争から生まれた」という歴史性が，何らかの実体のようなものとして埋め込まれていて，そしてその実体が，文脈が変わっても常に移植されていく，と考えることはできるのでしょうか？あるいは次のような戸惑いも浮かびます。先ほど引用したように，小田さんによれば，断片は新たな文脈に置かれても「独自の感性的性質」を隠さないとのことでした。独自の感性的性質。ここから私が連想してしまうのは，たとえばレゲエの独特のリズムであったり，ダブステップのウォブルベースの音であったりなどです。つまりは，路上のデモで聴かれることの多かった音楽の，それぞれのサウンド上の特徴とされている要素のことです。では，そうしたサウンド上の特徴そのものに，抑圧とそれに対する抵抗の感覚が，いわばビルトインされている，ということになるのでしょうか？正直なところ，レゲエに関してはそう言うてみたくなる気持ちが私にはないわけではありません（これは単に，私自身がとりわけこの音楽について深い愛着を持っているからということもあるのですが）。3拍目にキック・ドラムが入ったりするそのリズムは，少なくともレゲエが大きく台頭した1970年代においては，当時の世界のポピュラー音楽の主流にあったロックやポップの感覚とはかけ離れた，あからさまに異形のリズムだったからです。

しかしこうした，特定の音楽「そのもの」あるいは特定のサウンド「そのもの」が本来的に秩序転覆的で対抗ヘゲモニー的な成分をその中に有しており，時間や場所が変わっても，「同じ」音楽あるいはサウンドである限り，その成分が移植されていく，といったような発想は，多分にナイーブなものとして批判されてもしかたがないでしょう。近年参照されることの多いミュージックの議論は，端的に言えば，それぞれの固有の旋律やリズムによって同定しうる個々の作品として音楽を分析することよりも，さまざまな時空間における人間たちの具体的個別的な実践として音楽をとらえることを提唱していますが（クリストファー・スモール『ミュージッキング』，水声社，2011年），この議論をここに持ちこむまでもなく，特定の音楽やサウンドの，その意味とは，具体的な人間の営みを通して付与されたりされなかつたりするものはずです。また，特定の音楽ジャンルを本来的に秩序転覆的なものとみなすことは，近年のポピュラー音楽研究においてはしばしば批判的に問題化される，サブカルチャー・エリート主義（たとえば毛利嘉孝『ポピュラー音楽と資本主義』せりか書房，2007年を参照）に結びつきやすいとも考えられます。つまり，秩序転覆的とされるその音楽ジャンルについての知識を獲得することが，「有象無象」の大衆から自己を卓越化させるという目的に向けた，手段として位置づけられてしまう，という可能性があります。

ブリコラージュの話をも音楽ならびに音楽実践についてあてはめて，だいたいここまで考えて

きたあたりで、しかしそこから先はとなると、私には決定的なことがほとんど言えなくなる。それが、二つあると述べた問いの、一つめです。そもそも、樽、木片、置物の台、道具の柄といった、物質的でなおかつそれこそ道具的な喩えを、音楽にあてはめようとしたことにも、危うさがあったかもしれません。元々は樽の一部であった一つの木片は、他の道具へと転用されたとしても、一つの木片としての物質的な同一性を保持するでしょうが、音楽の場合はどうでしょうか。たとえば、2011年9月11日の夕方の新宿アルタ前広場の映像をYouTubeで視聴した私は、サウンドデモで再生された曲の一つが、自分にとっては以前からなじみのある曲（シルフォード・ウォーカーが歌う「申命記（Deuteronomy）」という曲のダブ）だったということを確認しました。70年代のジャマイカのスタジオで録音されミックスされマスタリングされてできたその曲の音源は、では、異なった時空間において再生されても、同じ一つのものであり続けるのかということ、厳密にはそうは言えません。再生や聴取の環境が一回ごとに異なるからです。録音された音源においてすらそうなのですから、生演奏についてもそのことは言えるでしょう。同じ録音音源を再生するのであれ、同じ曲を生演奏するのであれ、それぞれが特定の時間や場所における一回性のパフォーマンスなのであり、同一のものが正確に再現されるということはありません。

音楽に関して、「同じ」とか「異なる」というのは、一体どういうことなのでしょう。Aという音楽実践とBという音楽実践が仮にあったとして、もし二つが同一でないのだとしたら、二つは必ず互いに異なっているのでしょうか。おそらく私たちは、そうした二律背反の思考そのものから自らを解き放つてみる必要があるようです。東さんのお話に出てきた、「変わっていく同じもの（changing same）」についてのリロイ・ジョーンズの論も、まさに音楽のそうしたパフォーマンスを名指したものとして読むことができるでしょう。もっと言えば、先ほどの喩えにおける樽に相当するもの、つまり、「不屈の民」の場合ならば、「ラテンアメリカの民衆の闘争」といった一見収まりのいい言葉でくくられてしまいがちなものの中にも、じつは一回一回微妙に異なる「不屈の民」のパフォーマンスがぎくしゃく混在していたのでは、とも考えてみるができます。

特定の楽曲や音楽形式は「それ自体」が不変の意味を宿しているのか、それとも、意味は人間が音楽やサウンドにその都度与えるものなのか、という、先ほどの私がこだわっていた問題も、いわば偽の二分法なのかもしれません。人が純粹に音楽「そのもの」やサウンド「そのもの」のみを感覚することは、おそらく不可能といえるでしょう。ある音楽が具体的なメディアを介して感覚される際には、歴史の中でその音楽形式に支配的に付随させられてきた意味とともに感覚されるか、あるいは少なくとも、そのように感覚させる方向へと力が働いているはずです。「支配的に付随させられてきた意味」とは、たとえば、レゲエにとってはバビロンという世界観が、アニソンでいえば美少女キャラを取り巻く形で構築される世界観などが、それぞれそうしたものに相当するのでしょうか。支配的な意味とはまったく無関係に個人々が音楽に関して意味を自由に選択して付与することができるという想定は、それ自体に無理があるのであって、実際にはおそらく、先行する支配的な意味と常に交渉を重ねながら、人は音楽を聴いているのではないのでしょうか。この点をめぐっては、冒頭でふれたようなニート資本主義が音楽をリサイクルするのと、路上のデモが音楽をリサイクルするのとを、あらかじめ別々に分けて扱うことはできないはずです。

私がここ十年間すっきりした答えを出せずにいる二つの問いのもう一つというのは、初めにちらっと言及したミメシスにかかわるものです。

思想研究者であり詩人でもある細見和之さんの、出版されてからもうかれこれ15年以上が経つ本に、『アドルノ 非同一性の哲学』（講談社、1996年）があります。その本の「プロローグ」で細見さんは、ミメシス的理解と知的理解とを対比させています。たとえば、子どもは自分の目や耳に入ったものを何かとまねするものです。風車や汽車の動きや音などのまねごとを、つまり模倣（ミメシス）をする。子どもは、風車の構造がどうなっているのかとか汽車の走行メカニズムがどうなっているのかということを、知的に理解しているわけではない。しかしそれでも子どもは、風車や汽車のまねごとをすることで、風車や汽車の何らかの本質を、内側から理解しているのかもしれない、そう細見さんはいいます。同様に、子どもはユダヤ人迫害の歴史を知識として大人のように理解していないかも知れないとしても、「ドナドナ（仔牛の歌）」の旋律に心惹かれてその歌を口ずさむ時、「その子は、ほかならぬポグロムのただなかにあるユダヤ人の悲しみをミメシスをつうじて「理解」しているのではないか」、とも細見さんは記しています。

あるポピュラー音楽が、ある時代のある場所の人々の被抑圧の経験と切り離せない歴史を持っていたとして、しかしそうした他者の歴史をろくに知らなくてもライブ会場で踊り狂ったりタオルを振り回したりして盛り上がることでできてしまうような音楽ファンは、多数存在しますし、そのこと自体は何ら驚くには値しません。その類いのファンは、その音楽のコアなファンを自称する者たちからミーハーと呼ばれて蔑まれたりしがちです。しかし今述べたミメシス的理解の論を敷衍すれば、「ミーハー」的ファンは他者の被抑圧の経験の何らかの本質を、ミメシスのふるまいをつうじて「内側から」理解しているのかもしれない、ということになります。少なくともそのように想像してみることは重要だと私は考えます。こうした想像力は、先にちらっと言及したような、サブカルチャー・エリート主義が問題含みのものとして取り上げられる昨今の趨勢と、親和的なものでもあります。コアなファンを自称する者たちは「サブカルチャー・エリート」の一種であるからです。ミメシスによる内側からの理解という視点は、プリコラージュと同様にこれまた魅惑的なものです。それゆえに私は、この視点をふまえつつ具体的な事例に則した分析を、頑固な実証主義者にも満足してもらえるような形にものしてみたい、という無理な欲望に駆られてしまいます。しかしながら、やはりここから先はとなると、何をどうしたらよいか分からなくなる。ミメシスがあるところには必ず、内側からの理解が達成されている、ということなのか、あるいはそもそも、内側からの理解がそこにあるかどうかは誰が決めるのか。「目利き」の評論家だったり、ファンの集団を参与観察する人類学者や社会学者だったりするのか。

誤解のないように付け加えておくと、細見さんの論は、ミメシス的理解が真で知的理解が偽だとするものではありませんし、ミメシス的理解の復権のようなことを提唱するものでもありません。いわく、ミメシスによる継承でもって純化して知的理解を拒む芸術は、ひたすら秘教に近づき、いっばう、知的理解のみによって純化する哲学は、その動機と目標を失った空虚なものとなる。二つの理解が手を結ぶことの重要さと困難さの両方を細見さんは強調しています。

さて、ここで正直に白状すると、私は今回の東さんのお話を、少なくとも途中までは、知的理解寄りのお話として受けとめていました。「不屈の民」や「ホワッツ・ゴーイング・オン」などの、それぞれの楽曲が、どのような歴史を持っているのか、それを知的に理解していないと、「不屈の民」や「ホワッツ・ゴーイング・オン」を真に理解したことにはならない、そういうお話をされているのかなというふうに。でも、後半の、声のお話になってきたら、「感覚変容」という今回のシリーズのテーマにきちんと絡んできていて、そこに鮮やかなものを見せられた感じがしました。

東さんのお話は、ちょっと考えてみただけだと、前半が音、サウンドについて、後半が声について、というふうに分かれていたようでいて、じつはそうではなかったようですね。マーヴィン・ゲイの音楽が、美空ひばりの音楽が、それぞれの仕方、それまでになかったアレンジや歌唱法によって、反戦の表現足り得ていた——そこに感覚変容が起こっていたのだということ、東さんは指摘されていたと思います。

広島をめぐるそれまでの反戦歌は、おどろおどろしいもの（おそらく、かつての現代音楽の一部にあったようなものでしょうか——私の推測ですが）や、あるいは、崇高性を強調するものが大半を占めていたのに、「一本の鉛筆」での美空ひばりは、「素直」な歌唱法と、喪失や切断の経験をめぐる言葉を通して、反戦を歌っていた、そこにひとつの新しい感覚があった、ということですね。

いっぽうのマーヴィン・ゲイについて、私なりの補足も加えると、こういうことなのだろうと思います。アルバムの『ホワッツ・ゴーイング・オン』や、同じ頃、1970年代初頭のアフリカ系アメリカ人音楽家でいえば、ダニー・ハサウェイの音楽などの、いわゆるニュー・ソウルですね。ソウルやR & Bの世界で、アフリカ系アメリカ人の音楽は、シングル盤単位で次から次へと消費される、第一義的にエンターテインメント向きの音楽として商品展開させられることが多かった。しかしながら、マーヴィン・ゲイとダニー・ハサウェイに共通しているのは、西洋のクラシック音楽に近づいたオーケストレーションを取り入れたり、ロック音楽において60年代半ばあたりから始まったコンセプト・アルバム（シングルとして先にリリースされていた音源を十曲前後収録して一枚のアルバムにしたものではなく、収録曲、曲順、歌詞、ジャケット・デザインなどを通じて統一的なコンセプトに基づいて制作された一枚のアルバム）に取り組んだという点です。そうしたことによって、当時のアフリカ系アメリカ人音楽家に期待されがちだった、エンターテインメント向きのノリのよいダンス曲や感傷的なバラードを演るというような人種的に特殊化された役回りからは、脱却する可能性を示し、別の次元の存在を示したのです。言うまでもないことかも知れませんが、『ホワッツ・ゴーイング・オン』のアルバムを一曲目の「ホワッツ・ゴーイング・オン」から最終曲「インナー・シティー・ブルース」まで、元々の順番どおりにおよそ30分の間、通して聴くという聴取経験と、たとえば、音楽プレーヤーをシャッフルしていたらまたまたある時「ホワッツ・ゴーイング・オン」が再生され、しばらく耳を傾けたという聴取経験とは、まったく別物であると断言することができるでしょう（どちらが優れているという話ではなく）。

東さんがきちんと「感覚変容」というテーマに話を引き寄せてみせたのを確認しえた私には、続いて、次のような問いが思い浮かびました。声であれ、サウンドであれ、それまでになかっ

たような感覚を表現する反戦歌をもたらしたマーヴィン・ゲイや美空ひばり。彼や彼女の表現は、何をミメシスしたものだったのか。彼や彼女がその生において出会った何を、マーヴィン・ゲイや美空ひばりは、まねしていたのか、あるいは、まねせずにはいられなかったのか。これは、先行する音楽や音楽家との間に影響関係が指摘できるか否かという矮小な話ではありません。20世紀中葉の数十年間を、それぞれ、アメリカ合衆国で暮らしたこと、日本で暮らしたこと、そうした経験のうちの何が、特定の声や音として具象化したのか、そういう話です。音楽に限らず、近所で時々言葉を交わしていたかもしれない誰々の特徴的な声色でもいいし、他にも当時見たり聞いたり触れたり読んだりしたこととか、とにかく感覚したこと、そのうちの何を、マーヴィン・ゲイや美空ひばりは音楽というかたちでまねしていたのだろうか、そういうことに私の想像は向かうのです。そう考えていくと、ある歌手の声が決して再演やリサイクルや流用を受けつけない、ということは言えなくなってくるのではないかと。声もやはり、再演や模倣をされていく、あるいは何かの再演や模倣の結果である。そうしたチャンネルというか回路があったのだと思うのです。

しかしながらそれは、「いま・ここ」ではない他の時間と他の場所をロマン化してしまう思考の典型なのかも知れず、おそらくはこうした問いの設定自体が、実証主義者をやはり到底満足させることのできない、学問研究としては穴だらけのものと言われてしまいそうです。音楽が他者性を喚起すること、しないこと。それらについて、この先、どのように考えていったらいいのか。単純に私は、アルバム『ホワッツ・ゴーイング・オン』でいえば、冒頭のタイトル曲から二曲目の「ホワッツ・ハプニング・ブラザー」の終わりまでに何度となく聴かれる「調子はどうだ」という言葉に、これまでどのような応答があったのか、これからどのような応答があるのか、ということを知りたいのです。

付記

本稿は関西学院大学先端社会研究所 2011 年度公募研究「英国と米国におけるカリブ海系住民の文化実践についての研究」（研究代表者：鈴木慎一郎）の成果の一部である。

