

バーバ・マーサー・「あいだ」

—『文化のロケーション』のエピグラフについて—

Bhabha, Mercer, and “In-between”: On an Epigraph of *The Location of Culture*

久野陽一
Yoichi KUNO

外国語教育講座

エピグラフには4つの機能が認められるが、どれも明白ではない。エピグラフを使用することは、読者にその解釈をゆだねる無言のジェスチャーだからである。(Genette 156)

1. エピグラフと「あいだ」

ポストコロニアル批評における最も重要な著作のひとつ『文化のロケーション』(*The Location of Culture*)を手に取ると、著者ホミ・バーバ(Homi K. Bhabha)がエピグラフを好んで使っていることがわかる。本文に先だって巻頭にあるだけでなく、3つの章をのぞいて各章にエピグラフがつけられている。

ジェラルド・ジュネット(Gérard Genette)は、エピグラフをはじめ、著者の名前、タイトル、献辞、推薦文、序文、注など、書物の本文テキストに対して付随的なテキストを「パラテキスト」(paratext)と呼んで理論化を目論んだ。彼のいう「パラテキスト」とは、テキストとテキスト以外のものの間の「敷居」(threshold)⁽¹⁾、内部と外部の間の「不確定な区域」(undefined zone)である(2)。そして、少なくとも何らかのメッセージを持った「パラテキスト」には、本文テキストの「位置づけ」(location)との関連で必然的に何らかの「位置づけ」を必要とするとジュネットはいう(4)。つまり、「パラテキスト」のこの微妙な「位置づけ」が新たな解釈の場を開くのである。

この文学理論家の言葉遣いは示唆に富む。なぜなら、まったく違った批評的スタンスにいるバーバが『文化のロケーション』で問いかけるのも、新たな文化理論のために解釈の場を開く「位置づけ」の問題だからだ。バーバは同書で、「あいだ」(in-between)あるいは「中間領域」(“in-between” spaces)や「裂け目」(interstices)における思考のモデルについて語っている(1-2)⁽²⁾。構造主義以降の特徴だといえればそれまでなのかも知れないが、ジュネットが「敷居」や「不確定な区域」といい、バーバが「あいだ」や「裂け目」における思考というとき、両者の用語はかなり類似してくる。

いくつもある『文化のロケーション』のエピグラフ

のほとんどは、ジュネットが分類した4つの機能のなかの「本文テキストに対するコメント」という機能を果たしているといってもよさそうだ⁽³⁾。しかし、ひとつだけ他とは明らかに異質なものが紛れ込んでいる。それは、目次および謝辞と本文テキストの最初にあたる序文の「あいだ」にフランツ・ファノン(Frantz Fanon)と並んで挙げられている巻頭エピグラフ、ジョニー・マーサー「アクセント・チュエイト・ザ・ポジティブ」(Johnny Mercer, “Ac-cent-tchu-ate the Positive”)のリフレインである。そのなかに“in-between”という重要なキーワードのひとつが出てくるので、この古いジャズ・ボーカルのスタンダード・ナンバーのリフレイン(「コーラス」とも呼ばれる主題部)の歌詞によるエピグラフは、後に続く本文テキストに対する何らかのコメントになっているとまずは予想できる。それにもかかわらず、この曲やこの曲の作詞をし、みずから歌いもしたマーサーのことは、『文化のロケーション』の本文中で一度も言及されない。

それでは、なぜバーバはこの歌をエピグラフに使ったのだろうか。誰でも知っていそうなポピュラー・ソングを、後にその難解さで知られることになる書物のエピグラフに忍び込ませた、ほんの遊び心か。あるいは他に何か意図があるのか。本文テキストが「無言」でいるからには、ここにも解釈の場がひとつ開かれていると思われる。そこで、エピグラフを使うことが「読者にその解釈をゆだねる無言のジェスチャー」だとしたら、「アクセント・チュエイト・ザ・ポジティブ」の挿入がもたらす異物混入感——「雑種性」(hybridity)とはいわないまでも——に注目して、『文化のロケーション』という書物の内と外の「あいだ」における「あいだ」の「位置づけ」をおこなってみたい。それは、とりあえずポストコロニアル批評との関連は問わないものとして、少なくともその「敷居」で起こっていることに耳をすましてみることでもある。

2. 「文化のロケーション」のコンテキスト

まず、問題となる「アクセント・ザ・ポジティブ」の歌詞を確認しておこう。この歌にはジョニー・マーサー自身の歌ったもの以外にも数多くのバージョンがあるが、標準的には次のような歌詞で歌われる⁽⁴⁾。バーバは「文化のロケーション」で、このうちの最初のリフレイン (ll. 1-5) をエピグラフとして使用した。

You've got to
Ac-cent-tchu-ate the positive
E-lim-i-nate the negative
And latch on to the affirmative
Don't mess with Mister In-between

You've got to
Spread joy up to the maximum
Bring gloom down to the minimum
Have faith, or pandemonium
Liable to walk upon the scene

To illustrate my last remark
Jonah in the whale, Noah in the ark
What did they do
Just when everything looked so dark?
Man, they said, we'd better

Ac-cent-tchu-ate the positive
E-lim-i-nate the negative
And latch on to the affirmative
Don't mess with Mister In-between
No, don't mess with Mister In-between

バーバがエピグラフに引用した第一リフレインと本文テキストとの関係は「文化のロケーション」の序文を読むとすぐに判明する。本のタイトルと同じ副題がつけられたこの序文（ただし、序文では“locations”と複数形）は、この本が目指す思考のモデル（バーバ自身の言葉を使うと「ストラテジー」）を提唱しており、そのなかでリフレインの最終行にある“In-between”という言葉がキーワードのひとつとして何度も使われているからである。

前後のエピグラフと合わせて、いくつかその他のキーワードを繋げながら要約してみよう。バーバはこの序文で、未来でも過去でもない「向こう側」(the *beyond*) の領域において文化の問題を考えることを想定している。それは二項対立的な差異の「あいだ」、「裂け目」、あるいは「境界」(boundary) における思考である。“A boundary is not that at which something

stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which *something begins its presencing*” という序文のエピグラフ、すなわち「何かが存在をはじめ場所としての境界」というハイデガーの引用がこれにコメントを添える(出典は Heidegger 154)。また、「あいだ」や「裂け目」において思考することによって「境界」のバリアーを越えて「向こう側」へ行こうとする行為は、「現在」に回帰すること(a return to the “present”)なしにはありえないとバーバは述べている(4)。これは、“The architecture of this work is rooted in the temporal. Every human problem must be considered from the standpoint of time” という、ファノンの『黒い皮膚・白い仮面』から引用された巻頭エピグラフに導かれる、「一時的」なもの、あるいは「時の立脚点」に根ざした思考だといってもよい⁽⁶⁾。

そして、この「現在」の「中間領域」、「裂け目」、「境界」から「不気味なもの」が現れてくる。普通英語では“uncanny”と訳されるフロイトの用語「不気味なもの」(*unheimlich*) を、ドイツ語の“Heim”が英語の“home”であることから、バーバはあえて“unhomely”と誤訳する。たとえばフィクションにおける「不気味なもの」が、日常/非=日常、現実/非=現実の「中間領域」や「境界」についての感覚をいうのだとすると、“unhomely”なものは、家(home)/非=家(un-home)、国家/非=国家、母国/非=母国の「境界」といったような「あいだ」の現実を表して、これが「家と世界の橋渡しをする」(13)。つまり、現実や現在の「あいだ」(または、中間、裂け目、境界)にこうした差異を認めて「不気味なもの」にすること、ある種の脱構築をおこなうこと、そこに文化の「ロケーション」を認めること、このような「ストラテジー」をバーバは序文で表明している。これは、二項対立的な思考を乗り越えるため、二分法の枠組みの「あいだ」で思考するための「ストラテジー」でもある⁽⁶⁾。

これをふまえて「文化のロケーション」のエピグラフをあらためて見てみると、ファノンとハイデガーからの引用によるエピグラフと序文の本文テキストは好意的な関係が成立するのに対して、「アクセント・ザ・ポジティブ」のリフレインの場合はそうではないことがわかる。この歌の歌詞が、バーバが乗り越えようとする二項対立的な思考法でできているからだ。「肯定的なものを強調しなさい。否定的なものは抹消しなさい。肯定的なものをしっかりつかまえなさい。どっちつかずさんに関わってはなりません」というエピグラフに引用された歌詞において、“the positive”とは、「肯定的なもの」、「積極的なこと」、「前向きな姿勢」など様々な意味を含みそうだが、いわゆる「ポジティブ・シンキング」といったような精神状態を促していると考えられる。この“positive”と“affirmative”が“negative”に対して強い脚韻を踏みながら対立され

る。メロディに合わせた表記法をそのまま活かして、音節ごとにハイフンで分断され差異化された“ac-cent-tchu-ate”と“e-lim-i-nate”がそこに対応して、それぞれの項目に価値を与え、前者を肯定し、後者を否定する。こうした明解な二者択一によって「肯定的に前向きにいこう」という歌のメッセージができあがる。

ここで注目すべきなのは、脚韻においてこの二項対立からはみ出す“Mister In-between”である。上記の強い二分法から、この「どっちつかずさん」を「否定的なもの」と結びつけて解釈したくなるところだが、「抹消しろ」ではなく「関わるな」というからには完全に否定されているわけではなく、脚韻だけでなく意味的にも宙ぶりの状態におかれている。そして、『文化のロケーション』序文でバーバは、歌のメッセージとは反対に、このはみ出し者の「どっちつかずさん」、すなわち二項対立の「あいだ」を支持するのだ。

バーバが——おそらくは承知の上で——引用していないその次のリフレイン(II. 6-10)でも、同様の二項対立的な図式が繰り返されて歌のメッセージが強化される。「喜びを最大限に広げ、憂鬱は最小限にしなさい。信じなさい。さもないと、大混乱がもたらされるのがおちだ」というこの部分の歌詞において、“joy”と“faith”が“gloom”と対立する。それぞれ第一リフレインの“positive”と“negative”に対応する。ここでも、第一リフレインの“In-between”と同じように、この二分法からはみ出す項目がある。“maximum”と“minimum”と脚韻を踏む“pandemonium”だ。「肯定的なものを強調する」というメッセージにしたがった二者択一を「信仰」しない場合、「喜び」と「憂鬱」、「最大」と「最小」の二項対立の向こう側に現れるこの「大混乱」または「伏魔殿」を、バーバのもうひとつのキーワードである「不気味なもの」と結びつけて解釈したい誘惑に駆られる。

このように、実際には引用されない部分も含めてこの歌のリフレインを統御しているのは、バーバが批評のターゲットとする二項対立的思考である。『文化のロケーション』は、そこで回避すべきものとされる第三項目を本文テキストのなかで支持することによって、それを乗り越えるための処方アイロニカルに提示しているのだ。

それにしても、軽快で明るい「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」という曲には、ポピュラー・ソングとしては奇妙な歌詞がついている。この歌はいったい何を歌っているのだろうか。メッセージの二分法は具体的にどのような状況から発せられているのだろうか。このあたりを考えるためには、『文化のロケーション』から離れて、この歌自体のコンテキストを与えられなければならない。

3. ポピュラー・ソングで説教すること

いうまでもなく、「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」の作詞をしたジョニー・マーサーは“Skylark”や“Moon River”など、1000曲以上の作品を残した20世紀アメリカを代表する作詞家である。また、作曲のハロルド・アーレン(Harold Arlen)も“Over the Rainbow”などで知られ、どちらも数え切れないほどのヒット曲を生み出したソングライターコンビだ。両者の共作によるヒット曲は数多く、“Blues in the Night”や“That Old Black Magic”などがある。「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」は、もともと二人で音楽を担当したビング・クロスビー(Bing Crosby)主演のミュージカル映画『ヒア・カム・ザ・ウェイヴズ』(Here Come the Waves)のために作られたもので、まずクロスビーがアンドリュース・シスターズ(Andrews Sisters)と歌った同曲が1944年12月8日に発売され、1945年中にヒット・チャート最高2位になり、9週間チャートに残った。しかし、作詞家マーサー自身のバージョンの方がこれをしのいで、1945年1月に2週間ヒット・チャートのトップに立ち、この年のアカデミー賞にノミネートされた。

では、「肯定」を肯定し、「否定」を否定するリフレインのメッセージは、この歌全体のどのようなコンテキストにおさまるのだろうか。この歌は基本的にはティン・パン・アレイ風のAABA形式でできている。そのBにあたるブリッジ(いわゆる「サビ」)と呼ばれる部分(II. 11-15)がこの歌全体のコンテキストを決める。そこには、「いま述べたことの例を挙げるとすると、大魚に飲み込まれたヨナ、箱船のノア。二人はすべてが真っ暗闇のとき、どうしたであろうか」とある。聖書への言及(Jonah 1-2; Gen 6-8)、つまり、この歌は一種の説教なのだ。それゆえの「信じなさい」であり、「肯定」なのである。そして、ブリッジ最終行に“they said”(I. 15)とあって、ヨナとノアの言葉として第一リフレインが繰り返される。この場合、「あいだ」から現れる「パンディモニウム」は信仰によって回避されるべきものとなる。

ジョニー・マーサー自身が歌うこの曲のオリジナル・バージョンは、テンポを落として歌われる次のようなヴァースを持っている。その後のバージョンでは省略されることの多いこの序奏部分の歌詞は、この歌が一種の説教だというコンテキストをより明白にする⁽⁷⁾。

Gather 'round me, everybody
Gather 'round me, while I preach some
Feel a sermon coming on here
The topic will be sin
And that's what I'm agin

If you wanna hear my story
Then settle back and just sit tight
While I start reviewing the attitude of doing
right

「私のまわりに集まりなさい」と、説教者が聴衆に呼びかけ、「説教」の開始を告げる。このヴァースによると、この「説教」の「トピックは罪」で、「それこそ私が反対するもの」である。“sin”が“agin”と押韻して、この意味は強化される。ここでまず、“sin”と“right”という宗教的な二項対立が導入され、続くリフレインで「正しいことをする姿勢」とは「肯定的なものを強調する」ことであり、「否定的なもの」は「罪」の側にはっきり分類されることになる。“right”は“tight”と韻を踏み、この「正義」の「揺るぎなさ」を示唆する。ここでは曲のキーも、FマイナーではじまるヴァースからFメジャーのリフレインへという展開となり、メッセージの「ポジティブ」な面を「強調する」のに効果的だ。

一方、もうひとつのオリジナル、マーサーに先立って発売されたビング・クロスビーとアンドリュース・シスターズのバージョン (*Swinging on a Star* 所収) は、このヴァースを省略し、そのかわり歌の途中でEフラットからDフラットに転調する。マーサーその他のバージョンとは異なったこの転調する部分には、次のような歌詞がつけられている。

Oh, listen to me children and you will hear
About the eliminatin' of the negative
And the accent on the positive
And gather 'round me children if you're willin'
And sit tight while I start reviewin'
The attitude of doin' right

「私のまわりに集まりなさい」と、この部分は省略されたヴァースを内容的に補っている。ただ、ここでの「子どもたち」への呼びかけには、この歌のもうひとつの受容のされ方のヒントがある。すなわち、この「説教」を集まって聞いているのは子どもたちであり、この歌は、聖書からのエピソードにもふれながら、「落ち込んでいないで前向きにいこう」という教訓を子どもたちに与えるものだという解釈が成り立つのだ。実際、クロスビーとアンドリュースによる男女の掛け合いは、まるで父母が子どもに語っているようにも聞こえる。歌詞に聖書への言及があるので、依然として宗教的な要素は残るにしても、「罪」という重いフレーズはそこにはない。

この系列として、トニー・ベネット (Tony Bennett) が1998年に発表した子ども向けの歌を集めたアルバムでは、明らかにこの曲は子どもたちに教訓を与える歌

である。ベネットは、ヴァースを省略して、そのかわり冒頭に「さあ、子どもたち、お勉強の時間だよ。ジョニー・マーサーという男がいて、ちょっとした哲学を私たちに与えてくれた。これからそれを君たちに教えたいんだ」と語りを入れる。ティーンエイジ・ポップと化したジーン・ヴィンセント (Gene Vincent) の演奏も、こうした子ども向けバージョンに加えることができる。

マーサーの伝記によると、この曲の歌詞は現実のある「説教」を下敷きにしている。1909年ジョージア州サバナで生まれたマーサーは、白人音楽だけでなく南部の黒人音楽も吸収して育った⁽⁶⁾。彼は子どものころからよく地元の黒人教会にも顔を出してゴスペルを聴くことがあったという。なかでも人気があったのは通称“Daddy Grace”という司教であった (Furia 15)。マーサーは1928年ニューヨークに上京し、役者、歌手、最終的にはソングライターとして成功する。その後、1942年にキャピトル・レコードを共同設立して活動の拠点を西海岸に移すが、こうした間も彼は機会を見つけて何度もサバナに帰郷していた。“Accentuate the positive”というのは、そうした折にマーサーがたまたま聞いたグレース司教の説教で使われたフレーズだという (142)。

そして、黒人教会の説教壇を起源とするこのフレーズが、ソング・ライティングで追い込まれた作詞家を救うことになった。作曲したアーレンは「アクセントを強調して、ザ・ポジティブ」が作られたときの様子を次のように回想している。『ヒア・カム・ザ・ウエイヴズ』の音楽を作っていたマーサーと彼は、もう一曲でスコアが完成するということで行き詰まってしまった。しかし、その一曲がどうしても作れない。気分転換に二人はドライブに出る。車の中でマーサーは、「何か今まで作ったことのないスピリチュアルなメロディでも歌ってくれ」とアーレンに頼む。彼は、落ち込んでいたけれども、作詞家の方を見ながらメロディを口ずさむ。そこで、マーサーは、「ポジティブなところを強調しろ」(You've got to accentuate the positive) と、そのときの二人の精神状態にとって重大なアドバイスをやる。このセリフがアーレンの口ずさんだメロディにぴったりと合った。二人は再び創作意欲をわき上げられ、ドライブから帰るまでにはその新曲はほぼ完成していた。「本当にジョンはこの曲が気に入ったみたいだった。このとき初めて彼が笑うのを見たよ」とアーレンは述べている (Jablonski)⁽⁹⁾。

結局、この二人のソングライターを「ポジティブ」にしてくれた「スピリチュアル」な歌は彼らの最も売れた曲のひとつになった。ここで、まず白人歌手によってヒットした歌が、南部の黒人教会の説教にヒントを得ていたということは興味深い。それでも、ポピュラー・ソングはいったん発表され、大衆的に消費され

るとき、こうした創作過程とは違ったコンテキストでも語られなければならない。この歌がヒットした時代的背景には、この高揚した「スピリチュアル」な気分を必要とするリスナーが少なからず存在したことが想像されるからである。では、この曲はどのような「時」に位置づけられるのであろうか。

4. 時代のコンテキスト

「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」が作られ、ヒットした「時代」を考えること、それは、「文化のロケーション」でマーサーと並んで置かれたファノンのエピグラフがうながす解釈行為だといってもよい。すなわち、問題を「時間の中に位置づける」こと、「時の立脚点」から考察することである。「時代」というコンテキストが与えられると、「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」は全く違った顔を見せる。この歌は、1944年から45年にかけての第二次世界大戦末期を代表するヒット曲、1945年のアカデミー賞にもノミネートされた、この時代の刻印を押された歌だといってもいい曲なのだ。現在でもこの曲は、第二次世界大戦中のヒット曲を集めた各種コンピレーションにおいて必須の一曲である (*Songs That Got Us through WWII, Those Were Our Songs* および Mel Tormé を参照)。そして、何よりも重要なのは、この時代がまさに世界が二項対立に支配された「真っ暗闇」の時代だったということだろう。この時期、アメリカのポピュラー文化を代表するジャズは「ファシズムに対して善悪二元論的闘争 (a Manichaeian struggle) をするための理想的な音楽」(Stowe 142) として機能した。この二項対立において「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」が「肯定」するのがどちらの陣営であるのかをあえて問う必要はなさそうだ。

本心は知れないにしても、メインストリームにいる音楽業界人としてのマーサーが戦争に対してとった態度も「肯定」であった。彼の家系は18世紀の有名な軍人にまでさかのぼることができる。先祖にあたるヒュー・マーサー (Hugh Mercer) は、もともとスコットランドの医者であったが、ボニー・プリンス・チャーリーのジャコバイト軍に加わった後、1746年アメリカに渡り、独立戦争ではジョージ・ワシントンの最も信頼した将軍であった (Furia 30, 90-91)。その子孫にあたるマーサー自身は従軍しなかったが、音楽によって直接的・間接的に戦争に協力したといえる。たとえば、空軍ラジオ放送の番組のためのテーマ曲として依頼された“G. I. Jive”は米軍基地のジューク・ボックスで大変な人気となった (134)。彼の伝記作家は、第二次世界大戦中のマーサーは、米軍兵士と彼らが故郷に残してきた家族たちの気持ちをポピュラー・ソングによって代弁する「トルバドゥール」(143) であったと評価している。

ベトナム戦争と違って、目立った反戦歌を生み出さなかったこの戦時中に好まれたアメリカ音楽の傾向には二種類あった。ひとつは心を慰める甘いノスタルジックな曲調の音楽である。この時代のヒット曲集のライナーノーツの筆者によると、連合軍とナチス・ドイツ両軍から愛された“Lili Marlene”を例外として、「ナチス・ドイツは上げ足前進をするために軍隊行進曲が必要だったかも知れないが、それに対してアメリカ人はとてもセンチメンタリストである。我々はお涙頂戴の歌が好きだし、それを必要とする。第二次世界大戦を乗り切るために、どれほどそうした歌が必要だったことだろう。歌詞とメロディで私たちの感情を表現してくれる歌、同じような試練を経験している者が他にもいて、自分たちと同じように恐れ、苦しみながらも希望を捨てていないことを知らせてくれる歌を」(Vera)。マーサーが作った歌の中では“My Shining Hour”がこのタイプの曲といえるだろう。

その一方でリズムの強調された歌も好まれた。「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」はその代表で、マーサーによる「戦争行動に対する道徳心を増幅させる貢献」(Vera) である。この曲は「特に連合軍側の活動に言及しているわけではないが、個々のリスナーを勇気づけ、敵をやっつけてやるという精神状態 (a kick-ass frame of mind) にするのに役立った」(Friedwald)。すると、「世の中は真っ暗だけ前向きにいきなさい」という歌詞の意味も特定される。この場合、この歌はいうまでもなく反戦の意味は持たない。この歌が「肯定」するのは、他でもなく戦争行為なのだ。そして、そこで歌われる「正義」も連合軍の側にあることになる。実際、ビング・クロスビーが1945年1月25日の軍隊向けラジオ番組でこの歌を歌った記録が残されている (*World War II Radio*)⁽¹⁰⁾。このときにアメリカ兵たちがこの曲をどのような気持ちで聴いたかは容易に想像できよう。また、後に第二次世界大戦中の歌だけを集めたコンサートでこの曲を歌ったとき、メル・トーメ (Mel Tormé) が間奏部でアドリブで歌った言葉にもこの気分が反映している。

第二次世界大戦中、アメリカのポピュラー音楽は全く衰退することなく、「肯定的」あるいは「積極的」にその勢力を拡大していった。多くのバンドや歌手が軍隊慰問に積極的に出かけた。たとえば、そうした音楽家の一人グレン・ミラー (Glenn Miller) はイギリス駐留米軍の慰問中の1944年に英仏海峡上空で行方不明になり、このことが彼を「ポピュラー文化と愛国主義が模範的に結びついた国民的な偶像」(Stowe 119) にした。そして、米軍の勢力は音楽をともなって拡大していった。「米軍は駐留地で独自のラジオ局を作り、音楽も番組に取り入れた。また米軍は将兵のためにレコードも制作した。クラシックからジャズ、ボーカル、ノヴェルティまでを含むそうしたレコードはVディス

ク[“victory disc”の略]と呼ばれ、国内外の部隊に娯楽用として送られた。このような米軍の展開によって、アメリカ音楽はかつてより直接的に世界各地に伝播していった(三井他 72)。要するに、ポピュラー音楽史の観点からすると、第二次世界大戦は20世紀後半以降アメリカの音楽が世界中でヘゲモニーを得る契機だったことになる⁽¹⁾。そして、「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」も、この時代的な流れのなかに置くことができるのだ。

ジュネットの言葉にしたがってバーバの「無言のジェスチャー」の深読みを試みてきたが、バーバが“in-between”というキーワードの出典を、アイロニカルなやり方でエピグラフというテキストの「あいだ」に位置づけた意図は、実はこのようなところにもあるのではないだろうか。「時代」のコンテクストを導入すると同時に、ただジャズのスタンダードだと思われていた歌と「世界」との接点が出現する。そのときに二分される「世界」こそが『文化のロケーション』の批評的ターゲットとなるのだ。ロバート・ヤング (Robert J. C. Young) は、簡便ながら内容に富んだポストコロニアル批評の入門書を、独立戦争前後のアルジェリアに出現した都市型混雑音楽のライ (rai) に「インスパイアされて」書いたと告白している(69)。対するバーバは、前後をファノンとハイデガーで武装した上で「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」のメロディを斜に構えて口ずさみながら、批評の「バンディモニウム」へと読者を手招きしているようだ。

※ 本稿は、第7回英語圏ポストコロニアル文学研究会「ホミ・バーバを読む」(2004年3月19日、中京大学八事キャンパス)における口頭発表に加筆・修正をおこなったものである。

注

- (1) ジュネット「パラテキスト」のフランス語原書のタイトルは「敷居」(*Seuils*)である。いうまでもなく、このタイトルは版元のスイユ出版 (Editions du Seuil) との関係在意図している。
- (2) 本論では詳しく扱えないが、ポストコロニアル批評におけるバーバの理論の要点については、木村 195-99を参照。
- (3) ジュネットはエピグラフの機能として以下の4つを挙げている。
 1. 「タイトルに対するコメント」：タイトルの意味を明らかにすること (Genette 156)。
 2. 「本文テキストに対するコメント」：テキストの意味を間接的に特定したり、際立たせたりすること。しばしばこのコメントは訳が分からないもので、本を最後まで読まないとその意味は明らかにならない。この場合、テキストとエピグラフの関連性を見つけられるかどうかは読者にゆだねられるので、読者の解釈能力が試されていることになる (158)。
 3. 「間接的な後ろ盾」(indirect backing)：エピグラフの内容ではなく、引用される著者が重要な場合、その著者の名前がテキストの端に存在することが引き起こす、ある種の間接的

な後ろ盾。こうした後ろ盾は、直接的に序文を寄せてもらったり、献辞を送るといったことよりも高くつかない。ジュネットによると、「かつて若い作家は、マラルメ、ヘルダーリン、ジョイス、プランショ、バタイユ、アルトー、ラカンなどからエピグラフを取らないと沽券に関わると思われていた時期があって、ひとつのチャプターの冒頭に5つも6つもエピグラフが挙げられていたのを思い出す。こうした流行は過ぎてしまったが、いつかまた流行るかも知れない」(159-60)。

4. 「エピグラフ効果」(the epigraph-effect)：どんなエピグラフであるかは関係なく、エピグラフの有無がその本の時代やジャンル、性格などを示すこと。たとえば、ロマン主義の時代はエピグラフを大量に消費したし、前衛が流行った60-70年代も知的に見せるために大量にエピグラフが使われた。そこでは、「エピグラフをつけること自体が文化的であることのシグナルであり、知性の合い言葉だった」(160)。

- (4) Aretha Franklin, NRBQ, Gene Vincent のバージョンを参照。ただし、歌詞には小さな異同がある。NRBQバージョンは“You’ve got to” (l. 1) のかわりに“You have to”と歌い出す。ブリッジの“looked so dark” (l. 14) で Vincent は“getting dark”と歌っている。Franklin は第一リフレインに戻るところで、“we’d better” (l. 15) ではなく“you’ve got to”と、“latch on” (l. 18) ではなく“hang on”と歌っている。また、Vincent は2つめのリフレイン (ll. 6-10) を省略している。Tony Bennett や Mel Tormé も基本的に同じパターンで歌っている。なお、NRBQ は Cannonball Adderley の“Things Are Getting Better”をこの曲に間奏として挿入している(後に述べるコンテクストを考えると、なかなか意味深な取り合わせだ)。彼らは1935年の“Music Goes Round and Around”というスウィング時代の幕開けを告げたとみられる曲 (Stowe 7) もレパートリーとしており、この1960年代末から現在まで活動を続けるアメリカで最も素晴らしいバンドの懐の深さを実感させる。また、インストルメンタルには Duke Ellington のものなどがあるが、Medeski, Martin and Wood によるバージョン (Schaphorst 所収) が名演である。
- (5) ファノンのエピグラフの出典は Fanon 14-15。この英語版にバーバは序文を寄せている。
- (6) ちなみに、*Critical Inquiry* の創刊30周年を記念して、創刊以来初めてエディトリアル・ボードが全員集まったシンポジウムが開かれた。バーバは、この「批評の未来」(The Future of Criticism) と題するシンポジウムに提出したエッセイにおいても、二項対立的思考に対する批判はまだその必要性を失っていないと説いている (“Statement” 343-44を参照)。
- (7) Ella Fitzgerald のライナーノーツの筆者は「幸いにも」この部分が省略されていないことをわざわざ指摘している。その他、Buddy Rich (*Trav’lin’ Light* 所収) や Clint Eastwood (*Midnight in the Garden of Good and Evil* 所収) もマーサーのオリジナル通りの歌詞で歌っている。また、Dr. John はヴァースの歌詞を少し変えて歌っている (“while preach some”を“while I testify”に、最後の2行を“Then just chill out, don’t be uptight / while I review the attitude of doing right”に変更)。
- (8) サバナを舞台にした映画「真夜中のサバナ」(*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997; dir. Clint Eastwood) は、マーサーの曾祖父が建てた邸宅をロケ地としているだけでなく、全編にマーサーの曲を使用してオマージュを捧げている。ただし、監督(出演はしていない)イーストウッドの歌う「アクセンチュエイト・ザ・ポジティブ」は映画の中では使われていない。興味深いことに、実話にもとづいたこの映画に

は、二項対立的思考が顕著に見られる。

- (9) アーレンはユダヤ系移民の子どもとして1905年にニューヨークで生まれた。父親が有名なカントルだったので、彼は7才からシナゴグの聖歌隊で歌い始めた (Jablonski および Hardy and Laing 19 を参照)。マーサーから「スピリチュアルなメロディ」を求められた彼が最初に思い描いたのは、シナゴグで歌われていたメロディであった可能性もある。歌詞のなかに使われた聖書のエピソードが旧約聖書から取られていることも、このあたりに関連してくるかも知れない。彼の父親はニューヨークに来る前にしばらくニューオーリンズで過ごし、そこで聴いた黒人音楽にユダヤ音楽と非常に近いものを感じ取って興味を引かれたという逸話もある (Furia 126)。
- (10) 「アクセント・ザ・ポジティブ」が使われたビング・クロスビーの主演映画「ヒア・カム・ザ・ウエイヴズ」は、(残念ながら筆者は未見だが) 米海軍を舞台にした「国粹主義的プロパガンダがいっぱい詰め込まれた退屈なミュージカル」(Pym 476) とされる。
- (11) ジャズ史の観点からすると、第二次世界大戦の終わりはビッグ・バンドによるスウィング・ジャズ全盛の終焉に重なる。ジャズのリスナー層は戦争を境に分岐し始め、ある者はビッグ・バンドで人気が出た歌手を追いかけ、ある者は簡素なリフを使った「ジャンプ」スタイルへと向かい、「少数の中核的マニア」はビバップというスウィングの「派生物」(offshoot) に熱狂した (Stowe 9)。スウィングが第二次世界大戦の音楽だとすると、後にモダン・ジャズと呼ばれることになるビバップという新しい波は、冷戦下の「原子爆弾の時代」(183) に向かう時期のジャズが生み出した「バンディモニウム」といえようか。この時期は、ジャズを「モダン」と「プレモダン」に二分する時代でもあったのだ。

引用文献

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- “Statement for the *Critical Inquiry* Board Symposium.” *Critical Inquiry* 30 (2004): 342-49.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. London: Pluto, 1986.
- Friedwald, Will. Liner notes. *Those Were Our Songs: Music of World War II*. Capitol, 2002.
- Furia, Philip. *Skylark: The Life and Times of Johnny Mercer*. New York: St. Martin's P, 2003.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Hardy, Phil, and Dave Laing. *The Faber Companion to 20th-Century Popular Music*. London: Faber, 1990.
- Heidegger, Martin. “Building dwelling thinking.” *Poetry*,

- Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1971. 145-61.
- Jablonski, Edward. Liner notes. *Sings the Harold Arlen Song Book*. By Ella Fitzgerald. Verve, 2001.
- Pym, John, ed. *Time Out Film Guide*. 9th ed. Harmondsworth: Penguin, 2000.
- Stowe, David W. *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1994.
- Vera, Bill. Liner notes. *Songs that Got Us through WWII*. Rhino, 1990.
- Young, Robert J. C. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- 木村茂雄編。『ポストコロニアル文学の現在』。京都：晃洋書房、2004。
- 三井徹、北村正和、藤田正、脇谷浩昭編。『クロニクル 20世紀のポピュラー音楽』。東京：平凡社、2000。

ディスコグラフィ

- Adderley, Cannonball, and Milt Jackson. *Things Are Getting Better*. Rec. Oct. 1958. Riverside, 1989.
- Bennett, Tony. *The Playground*. Columbia/Sony, 1998.
- Crosby, Bing. *Swinging on a Star*. Disky Communications Europe, 2002.
- *World War II Radio*. Delta, 1994.
- Ellington, Duke. *Keep It Movin'*. Magnum Music, 1996.
- Fitzgerald, Ella. *Sings the Harold Arlen Song Book*. Rec. Aug. 1960 and Jan. 1961. Verve, 2001.
- Franklin, Aretha. *Sweet Bitter Love*. CBS, 1982.
- John, Dr. *In a Sentimental Mood*. Warner Bros., 1989.
- Mercer, Johnny. *Johnny Mercer: The Capitol Collector's Series*. Capitol, 1989.
- Midnight in the Garden of Good and Evil: Music from and Inspired by the Motion Picture*. Warner, 1997.
- NRBQ. *Scraps*. Rec. July 1970 and Dec. 1971. Rounder, 2000.
- Schaphorst, Ken. *Over the Rainbow: The Music of Harold Arlen*. Accurate, 1996.
- Songs That Got Us through WWII*. Rhino, 1990.
- Those Were Our Songs: Music of World War II*. Capitol, 2002.
- Tormé, Mel, and George Shearing. *Mel and George "Do" World War II*. Concord, 1991.
- Trav'lin' Light: The Johnny Mercer Songbook*. Verve, 1998.
- Vincent, Gene. *Crazy Times!* Rec. 1959 and 1960. EMI France, 1999.

(平成16年9月10日受理)