

「部族」と「居場所」の社会学 ——ペレストロイカ期のトゥソフカを例として——

城 野 充

Sociology of Tusovka

Mitsuru JOHNO

要 約

本論はペレストロイカ期のソ連におけるトゥソフカを考察したものである。トゥソフカとは一般には、自由なコミュニケーションのための小さな集まり、集団、たまり場などを意味するロシア語のスラングである。この言葉はペレストロイカ期のモスクワやレニングラードなど大都市の若者文化を理解するためのキーワードのひとつであった。若者たちは、ロックなどの音楽、ファッション・スタイル、あそびを軸にして、それぞれの関心に沿った形で様々なトゥソフカを形成した。そして、この時空間での「共に在る」ことの経験は、メンバーたちに「われわれ意識」「コムニタス」の感覚をもたらすものであった。この意味で、トゥソフカをメディアとしてとらえることもできる。例えば、トゥソフカをスタイルという点から分析したときにみえてくるものは、「切り離し」、「結びつける」ことでこの時空は成り立っている、ということである。そして、この時空は、われわれが「居場所」と呼ぶものと重なり合うものなのだ。

キーワード：共同性、身体的コミュニケーション、スタイル、居場所、メディア

はじめに

この小論で扱おうとするトゥソフカ **тусовка** というロシア語のスラングを初めて知ったのは、ソ連という国が崩壊した年となった1991年の初春であった。春といっても3月のモスクワはまだまだ寒く、民主化のシンボルとなったエリツィンを支持する市民の政治集会に軍が介入するかもしれないといった噂が巷に流れていた。実際、クレムリン近くの広場付近には装甲車が配置され、街全体のそれまでとは違った張りつめた雰囲気はこちらにも伝わってきたのであった。そんな状態にあったモスクワのとあるアパートのキッチンで、国営ラジオ局で働く女性とその家族、友人たちとの談笑中、「トゥソフカ」を初めて耳にすることになる。日本から持参した露和辞典を引こうとしたとき、彼らは一様に笑いながら右手を振っていたことが思い出される。

そのとき、様々な用例でもってこの言葉が意味するところを説明されたのであるが、貧弱なロシア語の能力のせいもあって、わかったような、わからないような、今ひとつ漠然とした理解にとどまっていた。しかし、翌日、彼らに教えられたとおり、国営テレビのジャーナリストに対して使ってみた際、その相手がみせたニヤツとした笑いに、何かしら妖しげな、かつ楽しげな魔力のようなものをこの言葉に感じたのであった。

その後、機会あるごとにロシアの人々にこのスラングを使ったのだが、それに対して彼らが示す反応に触れ、どうやらトゥソフカはペレストロイカという言葉で始められたソ連の民主化とその時代を、カウンターカルチャーという、もう一つの面から理解するためのキーワードではないかと思うに至ったのである。

トゥソフカとは何か

ロシアのロック・ジャーナリストで『ゴルバチョフはロックが好き？』（邦題）の著者A・トロイツキー A.Troitsky によれば、ゴルバチョフがソ連の最高指導者の地位についた年である1985年に最も流行したスラングはトゥソフカであったという⁽¹⁾。もっとも、トゥソフカはなにもこの年に突然に誕生したスラングではなく、すでに1960年代からロシアの若者たち間で使われていたようであるが、その起源は定かではない。

では、トゥソフカとは一体どういった意味をもつ言葉なのであろうか。ロシア語の辞書のひとつである **Толковый словарь Ожекова**（電子版）では、会合、交歓会、知人の自由な集まり、意見の交流、と説明がなされている。またこの辞書は、トゥソフカの動詞 **тусоваться** を、交流のため、自由な時間を一緒に過ごすために集まる、と説明する。一方、「(若者たちの隠語で) たまり場」と訳しているのが、手元にある『岩波ロシア語辞典』(1992) である。このスラングは、語源的には、トランプのカードをくる、シャッフルする、を意味する動詞 **тасовать** に由来する(名詞形は、**тасовка**) ということも、ここで確認しておこう。

これらから、トゥソフカとは、自由なコミュニケーションのための「こじんまりした」、「ちょっとした」時空を意味することばである、ということがわかる。ちなみにわたし自身、当初このスラングを「たまり場」「しげこむ場所」といったふうに、場所との関連で理解していた。しかし、実際のつかわれ方においては、必ずしも「たまり場」といった場所の問題だけを扱うのではなく、後述のように、そこでのできごとや経験をも含んだかなり幅広い意味で使われている。前述のトロイツキーは、「何かが起こっている、ある種の混乱や活動が起っていること、くだらないことかもしれないし重要なことかもしれないが、とにかくおもしろいできごと」がトゥソフカであるとする。だれのコンサートがあるのか、だれの個展があるのかなどの意味で「今夜のトゥソフカは何だ?」「どこでトゥソフカをやっている?」と尋ねることは、もっともその時代に適していることだったと言う。そして、1986年1月にモスクワで開催されたロック・フェスティバルは、この意味でロック最大のトゥソフカだったと回顧している⁽²⁾。

ここで重要なのは、この言葉が、どのような人に、どういったコンテクストでつかわれていたのか、ということであろう。トロイツキーがいう1985年は、いったいどのような時代であったのか。そして、その時代のロックシーンはどのような意味をもっていたのであろうか。

60年代にそのルーツをもつといわれるトゥソフカがソ連の若者文化においてブームとなって浮上してきた背景には、ゴルバチョフ政権によるソ連の建て直し・ペレストロイカと、それを支えるために打ち出されたグラスノスチ(公開制)がある。それまで理性を破壊する、ソ連社会のノイズとして当局による取締の対象であったロックも、若者の文化政策の見直しのなかで、許容される範囲が次第に拡大されていった。

やがて、共産党の傘下に入っていないという意味での「非公式」グループの存在がマスコミのアジェンダを賑わすようになると、若者たちの文化活動が「塹壕」から顔を出し、ストリート、地下鉄の駅、アパートの地階、そして公園といった場所で展開されるようになっていったのである⁽³⁾。グラスノスチが若者たちをストリートへと誘い、彼らはそこで、まさに、「声をあげて」いくことになった。こうした若者たちをとりまく環境の変化のなか、とりわけロシア西部の大都市において、そういった彼らの活動の中心となっていたのが、人々の特定の集まりとその場所が結びつき、それでいて流動性をもつ若者の文化的な集まりとしてのトゥソフカだった。ただ、マスコミにおいて取り上げられる「非公式」に関する議論において、このトゥソフカは、無害ではあるが自由時間のムダな使い方であるという程度にしか理解されていなかった。しかし、若者たちにとってトゥソフカはダンス、音楽、服装、あそび、そして言葉を通じた、コミュニケーションの新しい形態、より意味のある形態であった⁽⁴⁾。

ソヴィエト・ロックに関する初めての本を記したトロイツキーがそこにおいて、その時代の特徴をよく表しているものとしてトゥソフカに触れたように、西側に位置する二人の研究者もまた、この言葉をソ連時代のカウンターカルチャーを理解するにあたってのキーワードとみなして、それぞれの著書で紙幅を割いて言及している。この二人とは、モスクワでのカウンター

カルチャーを論じたH・ピルキントン H.Pilkington と、サンクト・ペテルブルグ（旧・レニングラード）のカウンターカルチャーとしてのロック・ミュージックを研究したT・カッシュマン T.Cushman である。ピルキントンが1988年秋～1989年夏、1991年春～秋にかけて、一方のカッシュマンが1992年と、二人とも現地でフィールドワークをしている点が注目される。

それでは、この二人の研究者が調査を通じて、トゥソフカをどのようなものとしてとらえているかをみてみよう。

身体的コミュニケーション

2回にわたり首都モスクワでフィールドワークを実施する機会を得たピルキントンは、トゥソフカを若者の文化活動の一つの特徴的な形態、基本的なユニットとし、音楽がそこでの中心となっているとする。音楽がトゥソフカのメンバーのコミュニケーション、相互行為にとって重要な役割をはたしていると言うのである⁽⁵⁾。

トゥソフカのユニットのひとつであるスティリャーギ **стиляги**（スティリャーギはスティリャーガの複数形）のメンバーとのインタビューから、「僕は15歳のときからトゥソフカに足を運んでいる」、「オレたちのトゥソフカは本当に仲がよかった」といった用例を挙げ、人々が共に集まる場所と、そしてグループの双方の意味をトゥソフカは持っている、彼女は指摘する⁽⁶⁾。場所と集まり、グループという二つの意味は、共に集まるという行為に焦点があるトゥソフカの定義において、互いに結びついているのである。自分の生活圏の人々の相互行為、ある領域で似たような関心をもつ人々の集まり。このようにピルキントンはトゥソフカを定義し、若者たちにとってのトゥソフカの目的、意義の中心にはコミュニケーションがあると主張している⁽⁷⁾。

そして、インタビューのなかで若者たちが使った言葉、表現を整理し、彼らにとってのトゥソフカの意義には大きく次の三つのカテゴリーがあるとする⁽⁸⁾。

- 1) コミュニケーション、相互行為 **общение** の量的・質的な向上：（多くの新しい友人、愉快的なコミュニケーション、異なる種類の人々との交流の機会）
- 2) 自己の成長感：（自己確信、悩みのないいい気分、気楽に生きる）
- 3) 知的、肉体的な発育：（自己の改善、広範な視野を持つ、不良にはならない、情報を蓄積する）

ここでピルキントンが注目するのがトゥソフカのメンバーがインタビューで話したコミュニケーションを意味する **общение** という言葉のもつ、包括的で、共同性をつくりだすコミュニケーションの過程、といった語源的な側面である。すべてを包み込み、一体的なものをつくりだすコミュニケーションというトゥソフカの中核的な部分が、2) や3) で示される知的、肉体的な成長感をメンバーたちに保障するものとなっている。この意味で、トゥソフカはメンバー相互の力によって個々人に安心感を与える安全な時空なのである。メンバーに安心感を保障するトゥソフカのコミュニケーションの包括性はまた、個々のトゥソフカの持つ排他性と表裏一体である。同じ関心で集まる者たちによる「われわれ」意識の創出の過程において「われわれ」の境界が生み

出され、トゥソフカは分節化されていく。いわば、この排他性こそがトゥソフカという個人にとっての環境に安全性を与え、それがメンバーに心地良い安心感をもたらすのである。

トゥソフカを特徴づけるこうしたコミュニケーションを、ピルキントンは身体性を共有し、一体感を実感できる身体的コミュニケーションととらえる⁽⁹⁾。そして、トゥソフカのコミュニケーションを包み込むものが、「楽しむ」という形態(例えば、大音量の音楽、ドラッグや酒)なのであった。彼女はこの「楽しみ」方に注目し、モスクワのトゥソフカの身体的なコミュニケーションを、音楽とダンス、スタイル、そしてあそびの三つの点から描こうとした。

オルタナティブな共同体

ロック・ミュージックを創るという行為は決して個人的で孤独な営みではない。ロックはコミュニケーション行為として、他者とともに、そして他者に対して創り上げられるものである。こうした行為を通じて、音楽を創るということを召命と考える個人によって、ひとつの文化的な共同体がペテルブルグに形成されていった。この共同体はソヴィエト的な公式世界に対する共通した拒否によって結びつけられていた。そしてまた、ソヴィエト社会というコンテクスト内での聖なるものの追求として音楽活動をとらえるといったことによっても結びつけられているのである⁽¹⁰⁾。

このように、ペテルブルグでフィールド調査を行ったカッシュマンは、カウンターカルチャーはより普遍的な価値、信念、実践のひとつのシステムを共有することで成り立っており、そのシステムがオルタナティブな生き方を形づくっているとして、その地のロック・ミュージシャンたちの活動の特徴は、その共同性にあると指摘する。そして、そのうえで、ソ連というコンテクストにおいてロックを実践することの共同的な意義を理解するためには、トゥソフカを理解しなければならない⁽¹¹⁾。そう、彼は主張するのである。なぜなら、ロック・ミュージシャンが、ロック・ミュージシャンとしての自分たちの活動や経験を語る言葉、それこそがトゥソフカだから。

カッシュマンは、ペテルブルグでのロック・ミュージシャンたちの聞き取りから、彼らの間でつかわれていたトゥソフカには以下の三つの意味合いがあるとしている⁽¹²⁾。

- 1) 何か共通の関心でただ単に結びついている人々のグループを言うとき。例えば、サッカー・トゥソフカ(サッカーファンの集まり)やマシンナヤ・トゥソフカ(自動車熱狂者の集まり)。ペテルブルグのミュージシャンたちがロックンロール・トゥソフカというとき、そこにはパンク・トゥソフカやヘビーメタル・トゥソフカ、ヒッピー・トゥソフカという具合にさらに小さな単位のトゥソフカが含まれている。
- 2) 個々のハプニング・出来事や集い。「すごいトゥソフカ」との表現で、ある経験を語ることができる。
- 3) 「すごい」、まさに「記憶に残るような」、そんな出来事や経験。ロックコンサートや特別のシナリオや場所を語る時につかわれる。この用例は、2)のつかわれ方とともに、トロイツ

キーが紹介した、「今夜のトゥソフカは何だ?」「どこでトゥソフカをやっている?」といった例と同じである。

トゥソフカに内包される意味を以上のように整理したのち、彼はあらためてこの言葉の根底にある「共同性」を次のように表現している。共同的な行為の一形態としての、音楽の創作のまさに核心である「われわれ we-ness」、「コムニタス」の感覚を一語に結晶化した言葉、それがトゥソフカに他ならない⁽¹³⁾。カウンターカルチャリストとしての共同活動の結果としてミュージシャンたちが感じる共同性の感覚を、トゥソフカの思想はもっともうまく描写できるのである。それはまた、ソ連において「おれたち」と「やつら」の境界が明瞭で、ロック・ミュージックをソヴィエト体制への抵抗の一つの形態として意味づけることに何の疑問もなかった、そんな時代を語りうる言葉だった⁽¹⁴⁾。カッシュマンがインタビューしたミュージシャンのユーリーは言う。トゥソフカ、ロックンロールはおれたちの言葉だった、と⁽¹⁵⁾。

このように、カッシュマンがペテルブルグのロック・ミュージシャンにみたものは、公式のソヴィエト的的日常に対するオルタナティブな生き方であった。日常の、平凡な生活の外側でおこるといふ、まさにその事実によって聖なるものである特別な時間、場所、集いがトゥソフカなのである。それは、公式のソヴィエト文化の中心的な構成要素であった集団性 *коллективность* の否定を意味しているのであった⁽¹⁶⁾。

スタイル

モスクワのトゥソフカを調査したピルキントンは彼らのファッション・スタイルの意味をどのようなものとしてとらえたのであろうか。彼女によれば、スタイルの問題は若者の文化的グループにおける個々の独立したケースとして考察されてきたのであるが、そのときでさえ、「西洋かぶれ-逸脱者」と「ネオ・スターリン主義者-規範遵奉者」といった二分法によってとられてきた。しかし、実際のところ、スタイルと若者の文化的戦略の関係は、そうした図式よりももっと複雑であるとして、彼女はこのような二項対立的な図式理解には距離をおく⁽¹⁷⁾。カッシュマンがペテルブルグのロック・ミュージシャンのファッション・スタイルを、「逸脱」と「規範」、「ソヴィエト的規範の拒絶」と「規範への同意」という二分法でとらえたのに対して、ピルキントンは、モスクワのスティリャーギ・トゥソフカにとってのファッションの意味を、まずもって「目立つこと」にある、と主張するのである。

スティリャーギとはそもそもスタイル *стиль* に由来する言葉で、まさにスタイルこそが彼らのアイデンティの核となっているのであるが、80年代のスティリャーギは50年代に登場したスティリャーギのリバイバルである。ちなみに、五木寛之のデビュー作となった『さらばモスクワ愚連隊』の愚連隊とは、この50~60年代のスティリャーギのことを指す。彼の訪ソ体験が下敷きになっているこの作品で、スティリャーギが愚連隊として描かれていることは、当時のモスクワ市民がスティリャーギを逸脱者としてみなしていたことを示している。この60年代の「普通の人

びと」がステイリャーギに注いだまなごしの存在は、前述の『ゴルバチョフはロックが好き?』でも詳しく描かれている。ソヴィエト社会における若者のスタイルを、「規範」と「逸脱」の図式でとらえるそのきっかけを提供した者たちこそ、ステイリャーギに他ならなかった。つまり、「彼らは初めてソヴィエト社会に出現したヒップな逸脱者だった」のである⁽¹⁸⁾。初めて輸入音楽に熱をあげ、初めてみんなと違う格好をしたいと主張した若者たち。そんな若者たちが、「普通の人たち」から反感を買い、ステイリャーギと呼ばれ、逸脱者とされたのだ。

ステイリャーギということばは、わたしたちが考えだしたものじゃない。中央の新聞にわたしたちを批判する記事が載って、そこでモード(このことばは定着しなかった)とかステイリャーギとかのことばが使われていた。だからステイリャーギには軽蔑の意味がこめられていて、こちらとしては気にいらなかった。だが、わたしたちがスタイルを重視していたのは事実だ。ダンスも服装もスタイルになくなってはならなかった⁽¹⁹⁾。

当時から生粋のステイリャーガ(ニューウェーブ・アーセナルのリーダー)だったコズローフは、トロイツキーのインタビューのなかで、このように語っている。スタイルを重視したステイリャーギのファッションとはいえば、長いチェックのジャケットに細くて丈の短いズボン、白いシャツとネクタイ、それに厚底の大きな靴だった。加えて、音楽(ジャズ、とりわけグレン・ミラー)とダンスが彼らのスタイルを構成していたのである。『さらばモスクワ愚連隊』の中で、主人公が出会ったステイリャーガ・ミーシャは、まさにこのようなジャズに熱中する青年だった。

それにしても、50年代、60年代のステイリャーギにとっての音楽はジャズであったにもかかわらず、しばしばロックの文脈のなかに登場するのはなぜなのか。この問いに対して、トロイツキーは、ソ連のロック史を語るうえでステイリャーギが重要であるのは、ソヴィエトの若者文化が形となって人びとの前に現れた、最初の現象であったからだと説明する⁽²⁰⁾。それはまた、オルタナティブな、つまり別の生き方が、スタイルを通じて若者によって示された第一歩であったともいえるだろう。

さて、80年代に復活したステイリャーギのスタイルへと、話をもどそう。彼らのファッション・スタイルは、50年代、60年代のスタイルを彷彿とさせるアイテムのアッサンブラージュである。このスタイルは、自分たちがステイリャーギであることを確認するための本質的な部分(いわばユニフォームのような)と、さらに重要なのは、そのグループから自分を目立たせることができるような、自分のオリジナルの要素で構成されているということである。このように述べたのち、ビルキントンは、現代のステイリャーギにとってスタイルのもつ意味は、かつての彼らの先輩たちがもっていた欧米志向を反映したものではない、と続ける⁽²¹⁾。80年代のステイリャーギは、「鉄のカーテンからのぞき見た」アメリカ的なものに心ときめかせ、モスクワの目抜き通りであるゴリキー通りをブロードウェイとよんだ、そんな50年代、60年代のステイリャーギとは違っていた。しかし、スタイルによって目立とうとする点では、両者は共通しており、その意味で80年代のステイリャーギはかつてのステイリャーギの継承者である。

このように、80年代のステイリャーギにとってのスタイルとは、トレンドイ、あるいは西側的にみえるようにするためのものではなく、大衆から目立つための、周りから注目されるためのものだった。そして、ここにはソヴィエトへの、大人のドレスコードへの抵抗といったものはない⁽²²⁾。目立つためのスタイル、他者と自分を差異化するためのスタイル。それこそ、ステイリャーギたちのスタイルそのものだった。

この「目立つ」に関して言えば、ある集団における「目立つ」ことの重要性に注意を払った研究がある。佐藤郁哉による、日本における暴走族という一部族についてのエスノグラフィーだ。ここで佐藤は、暴走することの楽しさの源泉のひとつに「目立つ」ことがあると指摘する。

「見せびらかす」が、広く社会的に是認された価値の軸上で優れた物（「ええもん」）を、自分の所有物として誇示し、他者（観客）の反応を積極的にひき出そうとするのに対し、「目立つ」は、社会的に是認されているか否かにかかわらず、ある尺度上で極にあるモノ、あるいは自分の特性を呈示し、結果として生ずる観客の反応を受動的（「見てもらう」「黙ってても」「何もいわんでも」）に享受するのである⁽²³⁾。

このように佐藤によって説明される暴走族における「目立つ」ことの意味は、ステイリャーギというひとつのトゥソフカがもっている「目立つ」ことの意味と重なり合うところが多い。ピルキントンも指摘しているように、ステイリャーギは目立つことで、ソヴィエト体制への何かしら異議申し立てをおこなっているのではない。彼らはそのことによって、自己を確認しようとする、それだけである。そのために、同じようなスタイルのファッションに身をつつみ、仲間とともに集うのであった。しかし、停滞したソ連社会にあって、他者の注目を得ることを通じての自己確認の意味は決して過小に評価されるべきものではないだろう。

すでに触れたように、カッシュマンはトゥソフカのスタイルを「支配と抵抗」、「規範と逸脱」でとらえようとした点で、ピルキントンとは違っている。

支配的な文化の実践とイデオロギーが刻まれる対象としての身体というものを、まさにその身をもって理解していたのは、ソ連の若者たちではなかっただろうか。つねに彼らの身体は、ソ連という存在の承認と拒否という意味における、両者のせめぎあいの場であったといっても過言ではないだろう。カッシュマンが強調するように、ソ連の枠組みのなかでの体制への同意と不同意は、政府に承認を与えるため、あるいは反対するために投票やデモ、そして政治参加するといった政治学の標準的なカテゴリーによって、単純に測ることはできないのである⁽²⁴⁾。とりわけ、そのスタイルゆえに当局の監視対象であったロック・ミュージシャンたちは、自己の身体こそが、支配と抵抗が繰り広げられる主戦場であるということに自覚的な存在であった。だからこそ、身体装飾や運動の慣習について規定している文化的コードの拒否を通じて、すなわち、スタイルを通じてソ連の公式文化への不同意を表明してきたのである。逆に、ソ連の労働者のために定められた、短髪、カーキ色の作業服、標準的な黒い靴など、こうしたいでたちをすることは、日常生活のレベルで、ソ連のシステムをある程度受け入れていることを意味する⁽²⁵⁾。この場合は、ス

スタイルを通じての体制への同意の表明である。

D.ヘブデジは『サブカルチャー』において、1960年、70年代のイギリスの若者文化を、スタイルを通じて分析しようとしたが⁽²⁶⁾、衣服や身体装飾についての慣習を自らのスタイルで打ち破ることで支配的なイデオロギーに抵抗しようとする、ソ連のロック・ミュージシャンたちの活動には、特段の目あたらしさがあるわけではない。様々なレベルで公式のソヴィエト世界への無言の同意のメタファーとしての慣習的なスタイルの存在。大きなシステムと、定められた身体装飾の支配的な慣習を自らの身体に刻もうとする「同志」の存在。そして、その双方への拒否としてのロック・ミュージシャンたちのオルタナティブなスタイル。このことがソ連の慣習を研究するという文脈での特徴的なことである、とカッシュマンは言う⁽²⁷⁾。つまり、彼は、ロック・ミュージシャンたちのスタイルは、直接的には、ソヴィエト的イデオロギー、支配的な慣習が身体化されている普通の人びとのスタイルに対する拒絶であることを強調するのである。

たとえば、平均的な「ソヴィエト人」が髪を短く刈り上げ、ヒゲをきれいに剃っているなら、ロックミュージシャンは髪を長くのばし、顎ヒゲをはやす。「ソヴィエト人」がネクタイをしめていたり、作業着を着ているなら、ロッカーは、西欧資本主義社会の既製服から模倣した独自の「ユニフォーム」に磨きをかける⁽²⁸⁾。上に述べられている、衣服、スタイルによる体制への無言の同意と、そうした「ソヴィエト的同志」へのロック・ミュージシャンの拒絶は、このような形でもって展開されていた。

ソヴィエトのコンテクストにあって、最も常識はずれの、けしからぬ服装はパンク・ロッカーたちのスタイルであろう。例えば、カッシュマンがインタビューしたアレクセイが、民警によっていやがらせを受けた時のファッションは、引き裂かれたシャツにこれ見よがしのタトゥーとピアス、そして大きな黒のミリタリー・ブーツであった。もっとも、1980年代のはじめには、単に髪が長いだとか、ジーンズを履いているといった程度のことは、都市の文化的な枠組みにおいては、「我慢できる」ものとなっていた。国家的権威の観点からは問題ありとされるが、そのようなスタイルは、単に若者のスタイルとみなされ、普通の基準ではもはや監視すべきものではなかった⁽²⁹⁾。しかし、先ほどのパンク・ロッカーのようなオルタナティブなスタイルは、支配的な文化的慣習に従い、いわゆる「ソヴィエト的慣習」スタイルで「服従」を着ている、普通のソヴィエト市民からは、しばしば反発を呼び起こすものであった。

ここで重要なのは、「長髪」や「ジーンズ」そのものに、「反体制的、反ソヴィエト的」という意味は内在していないという点である。かつてはそのような意味を読み取られてきた「長髪」「ジーンズ」は、少なくともモスクワやレニングラードといった都市部においては、1980年を迎えるころには単なる若者のファッションとして、とらえられるようになっていたという事実が、このことを物語っている。また、長髪でジーンズを履いている若者に反ソヴィエト的、反共分子が実際にはそんなにいなかったから、「長髪」「ジーンズ」が許容されていったのでもない。1970年代のブレジネフ政権のもとでの緊張緩和政策、いわゆるデ・タントによってモスクワ、レニングラ

ドなどの大都市には西側の商品や情報がある程度は入ってくるようになり、「普通の人びと」としても、それらのスタイルは馴染みのあるものになっていった、ただそれだけのことである。つまり、「普通の人びと」が「長髪」「ジーンズ」のいでたちを、ソヴィエトの規範からの著しい逸脱であるとみなさなくなったということなのだ。支配はつねに、たとえば警察権力のようなあからさまな形をとって我々の前に立ち表れるのではない。むしろ、「普通の人びと」の日常生活によってそれは維持されているものなのである。だからこそ、ロック・ミュージシャンたちのソヴィエトの規範、慣習への拒絶は、彼らのスタイルを通じて、「普通のソヴィエト市民」の文化的コードの拒否となって表れるのだ。

「居場所」としてのトゥソフカ（むずびにかえて）

ここまで、いわゆるベレストロイカの時代に出現したトゥソフカをモスクワとサンクト・ペテルブルグ（当時はレニングラード）でフィールド調査をおこなった二つの研究をもとに考察してきた。トゥソフカを考察することは、結局は、「なぜ人は集まるのか」、「なぜ人は集まりを求めるとか」、そしてそのことは当時のソ連社会においてどのような意味をもっていたのか、ということを問うということになるのだろう。

ピルキントンとカッシュマンが調査によって浮かび上がらせたトゥソフカ像に共通するのは、共同性のコミュニケーションの「場」としてのトゥソフカである。いささか乱暴ではあるが、ここで示された「場」としてのトゥソフカは、われわれの日常で言うところの「居場所」の思想ととらえられるものではないだろうか。現代の日本において、人びとが求める「居場所」とは、決して物理的な意味での「場所」のみを指しているのではない。それは、「共に在ること」によってつくられる雰囲気、そしてそこでの経験を包括する「場」なのである。いま、われわれの社会がそうした「居場所」を求める理由と、当時のソ連社会の若者たちがトゥソフカを求めた理由との間に大きな隔たりがあるようには思われない。「われわれ」意識（共同性）、日常からの距離、外在性等々。二人の研究者がトゥソフカにみたこれらの要素は、「居場所」にも通じるものである。

「場」としてのトゥソフカの時空をメディア（媒介するもの）として考えることもできるだろう。この拙論では、ピルキントンが主張するところのトゥソフカのもつ身体的コミュニケーションを構成する「音楽」「スタイル」「あそび」のうち「スタイル」のみを取り上げたに過ぎない。また、トゥソフカの秩序をつくりあげ、そして維持している儀礼的行為についてもまだ考察していない。こうした段階でトゥソフカのもつメディア性について詳しく論じることはできないが、さしあたり指摘できるのは、「切り離す」と「結びつける」の点におけるトゥソフカのメディア性である。たとえば、トゥソフカという言葉がもっている、「たまり場」という意味は、日常生活から距離をおくことでトゥソフカの時空が成立していることを示している。この場合も、物理的な場所として、日常からの切り離しを意味しているだけではない。「雰囲気」としての「たまり場」も同時に意味しているのである。こうした「切り離し」によって人を集わせる、結びつけるのがトゥ

ソフカなのだ。スタイルの問題もまた同様に考えることができる。モスクワのスティリャーギにとってスタイルの意味するところは、それによって目立とうとすることにあつた。このことについてはすでに言及したが、「目立つ」ということは、まわりから「距離をとる」ということである。スタイルによって媒介されるトゥソフカの「われわれ」は、この「距離をとる」ことによってもたらされる。スタイルもまたこの「切り離し」と「結びつき」のメディアなのだ。このように、トゥソフカはさまざまなメディア性をもつものによって多層的に構成されるメディア空間ととらえることができるだろう。

現代の小集団とその凝集性を部族、部族性（仲間意識）といった隠喩でもって理解しようとしたフランスの社会学者・M.マフェゾリは、『小集団の時代』において、「共に在ること」の意義を強調する⁽³⁰⁾。彼は、政治に取り憑かれていたのが現代だとすれば、ポスト・モダンは小集団によって（部族）によって取り憑かれるということになるかもしれないと、コンセンサス（「感覚と共に」）、つまり合理性ではなく「感情の共有」によって凝集するネオ部族としての小集団のもつ統合性の力に注目している。この本がフランスで出版されたのは1988年である。彼がソ連の大都市に現れたトゥソフカの動向を知り得ていたかは定かではないが、まさにソ連における部族・小集団の活動と同時進行で執筆していたことは興味深い。

近代的価値の実現として歓迎した西側の政治家・研究者をあざ笑うかのように、ペレストロイカはポスト・モダンの様相を呈して、ソ連という「単一性」を重視した国の崩壊へと導いた。そこには、大きな共同体を求めたロシアをはじめとする民衆の意識、力が大きくかかわっている。この民衆が求めた共同体とトゥソフカの共同体に通底するものこそ、「共に在る」、そしてそのことで得られる「感情の共有」なのだろう。それはまた、言葉を変えれば、「居場所」探しとも言えるのではないか。

残念ながらこの小論では、トゥソフカをまだ素描したに過ぎない。さきほども書いたように、「共に在る」ことがいかにして可能であるのか。これについては考察できていないままである。次の機会には、トゥソフカを成立させていた様々な儀礼を中心に、「共に在ること」を論じていきたいと思う。

注

- (1) アルテミー・トロイツキー（菅野彰子訳）『ゴルバチョフはロックが好き？』晶文社、1991年、273頁
- (2) 同上
- (3) Hilary Pilkington, “‘The Future is Ours’: Youth Culture in Russia, 1953 to the Present”, Catriona Kelly & David Shepherd, ed., *Russian Cultural Studies: an Introduction*, Oxford, 1998, p.375
- (4) *Ibid.*, p.376
- (5) Hilary Pilkington, *Russian's Youth and Its Culture: A nation's constructors and constructed*, Routledge, 1994, p.234
- (6) *Ibid.*, p.236
- (7) *Ibid.*

- (8) Pilkington, *Russian's Youth and Its Culture*, p.237
- (9) *Ibid.*, pp.236-240
- (10) Thomas Cushman, *Notes From Underground ; Rock Music Counterculture in Russia*, State of New York Press, 1995, p.166
- (11) *Ibid.*, p.167
- (12) *Ibid.*
- (13) *Ibid* V. ターナーはこのコムニタスを、ズナニエッキの言葉で、「公的な社会的紐帯をこえて人びとを結びつける…一つの結合力」と説明している。ヴィクター・ターナー（梶原景昭訳）『象徴と社会』紀伊國屋書店、1981年、49頁
- (14) Cushman, *Ibid.*
- (15) *Ibid.*, p.168
- (16) *Ibid.*, p.167
- (17) *Ibid.*, p.243
- (18) トロイツキー、前掲書、24頁
- (19) 同上
- (20) 同上書、28頁
- (21) Pilkington, *Ibid.*, pp.243-244
- (22) *Ibid.*, p.246
- (23) 佐藤郁哉『暴走族のエスノグラフィー —モードの叛乱と文化の呪縛』新曜社、1984年、65頁
- (24) Cushman, *Ibid.*, p.180
- (25) *Ibid.*, p.181
- (26) D. ヘブデッジ（山口淑子訳）『サブカルチャー —スタイルの意味するもの』未来社、1986年
- (27) Cushman, *Ibid.*, p.181
- (28) *Ibid.*
- (29) *Ibid.*, p.182
- (30) ミッシェル・マフェゾリ（古田幸男訳）『小集団の時代 —大衆社会における個人主義の衰退』法政大学出版局、1997年、35頁