

サブカルチャーの対抗的自律性・再考

—— 差異化との戯れの彼方に ——

山 田 真茂留

「場所が“勝ち取られる”というのは、概して当の社会集団が利益の上がるマーケットとして認知されたときだ。……ダンス・クラブやレイヴの場合、そのマーケティングは若者たちがそこを自身で“勝ち取った”と感じるとき、最も成果を上げてきたのである」(Thornton, 1995: 25)。今日ではおよそあらゆるサブカルチャーは、誕生したその時点から商業化や制度化の飽くなき対象となってしまう。いや、サブカルチャーの生成・展開は、そもそも制度・組織・市場と密接に関連していると言っていい。しかしながらサブカルチャーは、それでも主要文化・支配文化の中に完璧に吸収し尽くされることなく、現代社会に生き続けている。今日でもなお「多元的な『サブメイン』構造の伏在・潜在を否定しざることはできない」だろう(伊奈, 2003: 156)。

それでは、かつてあれほどの対抗的自律性を誇示していたサブカルチャーが変質してしまったのは、いったいいかなる社会的・文化的諸力によるのであろうか。また、今日の社会においてもなおサブカルチャーに自律的な展開を窺う可能性があるとするれば、それはどのようなときなのであろうか。本稿では一部の若者文化や音楽文化をとくに念頭に置きながら、こうした問題に対し社会学的・文化論的にアプローチしていくことにしよう。

1. 差異化の連鎖

戦後ベビーブームの新世代(日本では所謂団塊の世代)が1960年代終わりを中心に独自の若者文化を謳歌し得たのは、既存の主要文化との間の差異化の作業が比較的容易に、そしてわかり易い形で図られるような状況にあったからにはほかならない。支配的な文化の側が単純な産業社会のエートスに一樣に染まっているとき、大きな規模を誇る新たな若者層はたやすくそこから集合的な距離をとることができる。音楽の領域で言えばロックは、従前の体制的な文化に異議を突きつけ、自分たちの情動を独自に表現し、集合的なアイデンティティを自律的に画する新たなスタイルであった。そこでは対抗的な自己と対抗的な表現様式と対抗的なメッセージが、少なくとも理念的な水準では見事な一致を遂げていたと言っていいだろう。

ところがこうしたサブカルチャーが急速に商業化されるようになると——より正確には、あからさまな商業化に多くの人々が気づくようになってしまえば——、最早素朴に対抗性ばかりを謳ってはいられなくなる。70年代半ばのパンク・ロックの動向は、まさに全てのロックが制度化され

ていくことに対する、どうしようもない苛立ちの端的な表現であった。そしてこのパンクスの蠢きをもって、ロックのサイクルはひとまずの収束を見る (Negus, 1996: chap.5を参照)。桜井 (1991: 193) は「パンクスはロックとしての最後の自己表現であり、同時に近代的な自己表現の最後の壮烈な戦死を意味した」と説いているが、それは率直な自己表現がすぐさま商業化・制度化されてしまうことに対してパンクスが虚無的な思いを抱いていたこと、ならびにそれでもなお彼らはその空疎な苛立ちを直截に表現するしかなかったことの2つを意味していよう。

それまでのロックは、支配的な主要文化と自らとの間に明確な一線を引き、かつ内部においては直前のスタイルとの差異化を幾度となく図ることを通じて、独自の「進化」を遂げてきた。ロックを聴かない世代と聴く世代との差異、そして古いロックの世代と新しいその世代との差異は、ロック全盛期のファンたちにとって個人的・集合的アイデンティティに関わる大変に重要な事柄だったのである。勿論ここでの新しさは、必ずしも真の前衛を意味するとはかぎらない。メロディーやハーモニーやリズムといった次元だけを見れば、ロックは皮肉にもクラシックにおける所謂現代音楽に比して反動的とすら言える。けれどもそれは、少なくともPAを通した大音響の直接的表現において新しく、また若い世代に独自のスタイルだと当事者たちによって感得されていたというのは間違いなからう。そしてロックは、主要文化を離れた固有の自律的領域の中で次々と新しいものを生み出すと信じられていたのである。

これに対してパンクスはロックの一連の流れの掉尾を飾るにあたり、音楽における単線的進化のイメージを壊してしまった。パンク・ロックのスタイルは素人臭い粗暴さを前面に押し出す点を特徴としており、進歩するテクノロジーへの依存度を高めていた当時のロック・シーンにおいて、時計の針を逆戻りさせることになる。また、パンクスの欲望には「異なる時代から事物を混ぜ合わせることで時間的連続性を混乱させる」というのもあった (Hebdige, 1979: 123=訳1986: 176)。そして、これによってロックの時代は終わりを告げる。あるいはそれが言い過ぎであるとするれば、パンクスをもってロックはモダンなものからポストモダンなものへの変質を遂げることとなった。

パンクスが(ポーズであれ本気であれ)自らの特徴的なスタイルとして提示したのは、既存の主流文化の意味を転覆しオルタナティブな価値を賞揚することで独自の未来を構想するという従来のサブカルチャーにありがちな姿勢ではなく、およそあらゆる文化的な意味をシニカルに否定し尽くすという態度にはかならない。彼らのサウンド・歌詞・ファッションにはラディカルな要素の断片をいくつも見つけることができるが、しかしそれは真剣に信奉されるような類のものではなく、むしろ差異化それ自体を目的とした単なる記号に過ぎなかった。例えば Hebdige (1979: 116-7=訳1986: 165-7) が論ずるように、彼らにとって鉤十字とは何か特定の内容を指し示すものではなく、単に人を驚かすだけの効果を持つ、意味的には空疎な象徴だったのである。

こうしてサブカルチャー的な表現にとりたてた意味などなく、また進歩や進化もさして重要で

はないということになってしまえば、その後が続くのは方向感覚を削がれ際限なく続く無定見な差異化の連鎖にちがいない。差異化そのものが自己目的化しているところでは、当の活動が特定の意味領域を自律的に画しているかどうか、またそれが対抗性を保持しているかどうか、そしてそれが過去のものに比してどれほど進んでいるかなどといったことは、大した問題にはならなくなる。なるほどパンクスはそれ自身、かかる無意味さに対してシニカルではあったものの真正面から取り組んではいた。しかしながらその後続たちは、パンクスの遺産たるニヒリズムをむしろ歓迎すべき糧とし、絶えざる差異化とただ戯れていけばいいということになる。「70年代中頃のセックス・ピストルズは、『腐ったジョン（ジョン・ロットン）』とか『悪党シド（シド・ヴィンセス）』のような名前ではなければならなかった」（桜井，1991：192-3）。が、多くのポストパンク・バンドは市場的ステータスを臆面もなく誇り、「ジョン・ライドンはセックス・ピストルズを離れて会社のような名前のパブリック・イメージ・リミティッドを結成、その後アメリカに居を移すことになったのである」（Negus, 1996：150）。

そしてロックは古典（クラシック）と化す。メジャーなバンドの再結成ブームは80年代以降ずっと続き、最早古いバンドへの礼賛は時代遅れのことなどでは全くなくなってしまった⁽¹⁾。今日では特定の音楽の信奉者にとって、それが自らの感性にフィットし、かつ自分たちをたとえ微細ではあれ何ほどこ集合的に差異化してくれる音楽であれば、それだけで十分であって、その音楽が過去のスタイルとどれだけ重畳していようが、対抗性を微塵も持ちあわせていなかろうが、そうしたことは全く問題にはならないのである。ちなみに1996年11月のピストルズの日本ツアーに集ったのは、特定の世代やスタイルの人々ではなく、まさに老若男女様々であった。

たしかにそれでもなお、主流からの差異化を気取るというようなことは、ここここで見受けられよう。例えば、80年代終わりから90年代初めにかけてイギリスのクラブやレイヴのフィールドワークを行った Thornton (1995) によれば、「acid という言葉は acid house が全国紙の一般読者に馴染みになるやいなや、クラブの名前や音楽ジャンルの分類から消えていった」（p.6）。クラブやレイヴァーは主流からの差異化を殊更に意識しているからである。しかしながら、彼らの抱く主流イメージが実はマス・メディアによって媒介された想像上のものに過ぎず、経験的な根拠に欠いているというのは注意されてよい（pp.101, 108-9）。つまり、ここでの差異化は実体的な重みを必ずしも伴ってはいないのである。

かつてのサブカルチャー（典型的には60年代終わりの若者文化）に特徴的だったのは支配的な主要文化との間の明確な差異の存在であり、それは実に豊富な意味内容を含んでいた。これに対して今日的なサブカルチャー（具体的にはポストパンク世代以降の若者文化）では記号論的な差異化との果てしない戯れそれ自体が顕在的であって、実体的な意味や価値が問題となるような場面は激減してくる。こうした中、サブカルチャーに対抗的自律性を読み込むのは非常に難しい作業となろう。たしかに今日でもサブカルチャー的なスタイルは氾濫している。が、それが反乱

することは滅多にない。

2. 階層的背景の曖昧化

サブカルチャーの対抗的自律性が目立たなくなってしまうのには、階層的な背景が曖昧化しているという事情も効いていよう。ハイ・カルチャー対ロー・カルチャー（サブカルチャーないしポピュラー・カルチャー）の対立図式は、次第にその有効性を失いつつある。ただ、この図式が必ずしも歴史的に深いものではないという点にも注意が必要だ。ハイ・カルチャーは古くから自然に存在していたわけでは勿論なく、遡っても18世紀末になってようやく意識的に構築され、また制度化されたものに過ぎないのである（DiMaggio, 1991: 135; Frith, 1996: 115-6=訳2001: 202）。しかし、そうした構築性=恣意性が気づかれぬほどハイ・カルチャー・システムが堅牢なものとして観念されていればこそ、ハイ・カルチャーを守ろうとするエリートの戦略も、またそれに対抗しようとするサブカルチャー側の動向も、いずれも真実味を帯びたものとなる。またその逆に、この対立図式が曖昧なものとなればなるほど、サブカルチャーが対抗性を謳う意味は減じてくるにちがいない。

Bourdieu (1979=訳1989) は1960年代のフランスでの調査をもとに、趣味世界のうちに正統的趣味・中間的趣味・大衆的趣味の3つを分け（訳I, pp.26-27）、「それらはおよそのところ、学歴水準と社会階級とに対応している」と述べる（訳I, p.26）。勿論ここで正統的趣味と言うとき、その内実とは時代を超越して確定したものなどではなく、例えばとあるタイプの音楽や絵画が何ほどか大衆化されれば、上層は他のタイプへと自分たちの嗜好を変えていくことにもなる。しかしながらそうした変遷があったとしても、趣味間の社会的格差が厳存していれば、異なる社会層同士の象徴的闘争はよりリアルなものとして観念される。そしてサブカルチャーの対抗的自律性が際立ちを見せるのは、まさにこうした状況を背景にしたときであった。

けれども、上層が正統的な趣味を排他的に誇るというのは、時代的・地域的な制約の効いたことなのかもしれない。DiMaggio (1991) はアメリカ社会において1960年代以降ハイ・カルチャー・システムが崩壊しつつあることに注目し（p.142）、それをもたらした社会的要因として、①構造的変動（エリートの基盤の変容、ならびに文化的スタイルを重視する上層中間階級の台頭）、②私的なパトロン制から制度的なそれへの変化、③アーツの世界における管理革命の3つを挙げている（142ff.）。そしてその結果、階層と趣味領域との間の関係は曖昧さを増すこととなった。1982年と85年の調査データを分析したDiMaggio (1991) によれば、階層と美的好みの対応を示す所謂“ブラウレヴェル”は最早顕在的ではなく、その代わりに「分節化なき階層化（stratification without segmentation）」とでも呼ぶべきパターンが認められた（p.144）。例えば「高学歴層の人々は、より多く映画を観に行き、またロックやフォークやリズム・アンド・ブルースをより楽しんでいると回答しているのである」（p.144）。

同様の傾向は、また現代日本社会においても見受けられる。片岡（2000）は1995年の階層調査（SSM調査）データを分析し、学歴・職業・年収が高いほど文化的寛容性が高く、幅広い趣味活動に携わっているということ（p.195）、日本では6割がハイ・カルチャー消費者であり、そのうちの9割までもが大衆文化も嗜む文化的雑食者であるということ（pp.197, 206）、学歴が高いほどハイ・カルチャー、中間文化、大衆文化いずれの消費動向も高まるということ（pp.200-1）などを明らかにした。もとよりこれは、何も階層と文化的な志向性が無縁であることを意味はしない。ハイ・カルチャーへの参入には、文化資本や経済資本がそれなりに効いているという（p.205）。また階層が高いほど文化的寛容性や雑食性が増すというのは、階層的な効果の存在を端的に示していよう。しかしながらここで重要なのは、ハイ・カルチャーへの参入に何ほどか階層差があったとしても、それは絶対的なものではないということ（米澤、2000：252-3）、ならびにハイ・カルチャーは一部エリートの独占物ではなく、大勢の人たちがこれを享受しているということにほかならない⁽²⁾。今日ではアメリカにおいても日本においても、階層と趣味領域との間に一対一的な対応関係を見いだすことはできないのである。

そして音楽サブカルチャーにおいても、その階層的背景は次第に見えにくいものとなってくる。日本はともかくとして、“本場”イギリスの若者サブカルチャーは元々労働者階級性を色濃く帯びていた（Hebdige, 1979：102=訳1986：146）。例えばスキンヘッズは、古き良き労働者階級らしさを殊更に強調しようとする（pp.58, 120=訳, pp.88, 171）。けれどもパンクスに至ると、この色合いが微妙に変化することになった。もとよりパンク・ロックこそが労働者階級の若者文化の典型だとする見方は当たっているし、実際パンクス関係の雑誌には労働者階級言葉が溢れていたというのも事実だ（p.111, =訳, p.159）。しかしながらひたすらに虚無を歌う（謳う）パンクスにとって、階級性も場所性も民族性も実は本当に拠るべき存在などにはなり得ない。その意味でパンクスにおける「労働者階級性は、行為や具体的な形態においてですら、思念の域に留まりがちだった。それは抽象的で具体性に欠き、また脱文脈化されていたのである」（p.121, =訳, p.172）。

そして90年前後のイギリスのクラブ・シーンともなると、学校では学べない「サブカルチャー資本」の効果によって階層的背景は霞み、むしろ「無階級性のファンタジー」こそが顕在的なものとなる（Thornton, 1995：12-13）。もとよりそれは、クラブやレイヴァーたちの文化実践が階級性と関連していないということでは決してない。実際にレイヴが「自由とか同胞とか調和などといった言説とは裏腹に、主として白人・労働者階級・ヘテロセクシュアル・若者中心という特徴を持っていた」ということに鑑みれば（p.25）、無階級性というのはクラブやレイヴの真の姿ではないということがわかる。しかしながら、それが少なくとも本当らしいファンタジーとして機能していたというのは事実であり、だからこそパブリック・スクールの生徒たちがクラブに通いながら労働者階級のアクセントで喋ったり（p.12）、また反対にそれほど豊かではない若

者たちがクラブにおいて束の間のブルジョワ的自由や贅沢を味わったり (p.103)、といったことが普通に起こり得るのである。

こうしてハイ・カルチャーにせよサブカルチャーにせよ、最早特定の階層の占有物といった様相は呈しなくなってきた。今日では、上層が大衆文化を享受するというのはよくあることであり、また高級とされてきた文化はかつてよりも垣根の低いオープンなものとなっているのである。ではこうした中、対抗性を見いだそうと努めるとして、いったい誰が(どの層が)何に対して抗っている姿に着目すればよいのであろうか。

例えば現代日本の若者文化状況においては、サブカルチャー的ないしポピュラー・カルチャー的な文物は巷に溢れ返っていて、それにある程度通じているというのが若者であることのミニマムの基準とされる場合すらあるほどだ。こうした社会的環境にあって、文化的雑食性を持ちながらも、その実クラシック音楽やモダン・アーツを趣味の中心とするような若者は、肩身の狭い思いをせざるを得なくなる。日本にたった1.9%しかいないという文化貴族的なハイ・カルチャー偏食者などに至っては(片岡, 2000:197)、よしんば自らの狭隘な世界の中でのみ何とか充足感を調達し得たとしても、それに対する世間の眼差しは相当に厳しいものとなろう。もちろん、クラシックのコンサート通いや美術館通いなどの「文化威信スコア」はそれなりに高い(片岡, 2000:189)。けれどもそれは、こうした活動に打ち込む人たちを皆が本当に尊敬したりイキテると思ったりしているということ、必ずしも意味しはしないのである。

ということになると、ここでメジャーとマイナーという区別はどのようにつけられるのであろうか。どちらが主流でどちらがオルタナティブと言えるのであろうか。主要文化ないし支配文化の名に値するのはいずれの側なのであろうか。これらがはっきりしないとき、文化の有する対抗的な力も混沌の淵へと身を潜めがちになろう。

3. 流動化するオーセンティシティ

片岡(2000:214)は文化的雑食性の浸透の理由として、今日の社会では多様性に対する寛容さがそれ自体高く評価されているということ、大衆化しつつあるハイ・カルチャーへのこだわりは最早象徴的利得をもたらしにくいということ、エリート層にとって階層的ルサンチマンを回避するにはむしろ大衆文化へと嗜好を拡大した方が得策だということなどを挙げていた。これらはいずれも、エリート側の意識的・無意識的な階層戦略と言える。が、現代社会における階層文化の曖昧化には、こうしたエリート層のマイクロな水準における狡智だけでなく、非エリート的なサブカルチャーのマーケットの可能性が中間層や上層にもあるということに商業資本が気づいたという事情にもよっているだろう(Hebdige, 1979:58=訳1986:88を参照)。つまり文化的雑食性の背景には、エリート層が階層戦略として非エリートの文化に接近していくという方向性と、非エリートの文化が文化産業の力に乗ってエリート層へと流れていくという方向性と、分析的

には区別され得る2つの力がともに効いているのである。

そしてこれによってもたらされるのが、伊奈（2003; 2004）言うところのサブカルチャーの「メイン化」という事態にほかならない。対抗する側の文化と対抗される側のそれとの弁別がつきにくくなるのは、まさにこのプロセスを背景にしている。かつては、サブカルチャーのうちに支配文化ないし主要文化への対抗力が潜んでいるのは自明なこととされていた。けれどもサブカルチャー自身が高度に商業化・制度化されてしまえば、かかる対抗的自律性の前提は揺らぎを得なくなってくるのである。

Thornton（1995）によれば、若者文化の研究視角には、Hebdigeをはじめとするバーミンガム学派に典型的な“主流たる中産階級的な支配文化にオルタナティヴたる労働者階級的なサブカルチャーが抵抗する”という古典的図式だけでなく、“主流たる労働者階級的な大衆文化にオルタナティヴたる中産階級的な学生文化や労働者階級的なサブカルチャーが抵抗する”という見方もある（pp.96-97）。しかもこれらの図式は、いずれも70年代から80年代初期の状況にフィットするものであり、90年代ともなると、事態はさらに複雑なものになってしまうのだ（pp.97-98）。Thornton自身これ以上図式的な議論を展開しようとはしないが、他に例えばここで言う支配文化—大衆文化間にも、支配文化—学生文化間にも、学生文化—サブカルチャー間にも、多様な対抗関係の可能性を認めることができよう。

さらにここでの諸々の文化は、いずれも「メイン化」の波に乗り切ってしまうと、支配文化や大衆文化の地位を占めることができるという点にも注意しておかなければなるまい。「主流—下位」軸や「支配—対抗」軸は一層流動性を増しつつあり、今日ではその把握は決して容易ではないのである。いや、70年代にまで遡って、支配文化：クラシック、大衆文化：ポップス、学生文化：プログレッシヴ・ロック、サブカルチャー：パンク・ロックという例で考えてみても、そのうちどれが本当に主流なのか、支配的なのかなどを見極めるのは、実は相当に難しい作業となるにちがいない。

「古典的なバーミンガム学派のサブカルチャー研究は、メディアや商業性をオーセンティックな文化の規定から排除する傾向にあった」（Thornton, 1995: 9）。サブカルチャーは、商業的・制度的な垢のついていないところでこそ、そのオーセンティシティ（真正性）を誇ることができるというわけである。しかしながら、かつてあれほどの対抗性を誇ったかに見えたパンクスにせよ、それは実際商業化や制度化と決して無縁ではなかった。Hebdige（1979: 94ff. = 訳1986: 134ff.）は、社会がサブカルチャーを飼い馴らしてしまう様式として、①服装や音楽といった記号を大量生産されるモノへと転換する「商品形態」と、②警察・メディア・司法などの支配集団が逸脱的な行動をレイベリングしたり再定義してしまう「イデオロギー形態」の2つを挙げ、そうした力学がパンク文化に対しても働いていたと指摘する。例えば、1977年9月のコスモポリタン誌におけるパンク・ファッションの「説明記事は『ショックを与えることがシックだ』という格言で結

ばれていたが、これこそ、目前に迫ったサブカルチャーの死を予告するものであった」(Hebdige, 1979: 96=訳1986: 137)。

こうした議論がある以上、Hebdigeの研究はサブカルチャーの自律性・能動性を過度に強調しているという点を中心とした批判の数々は(Negus, 1996: chap.1における紹介を参照)、著者に対して酷に過ぎるかもしれない。しかしHebdige(1979=訳1986)は、文化の創造性・独自性とその商業的な利用との間に完璧な区別を設けることはできないと説きながらも(p.95=訳p.135)、この問題を主としてサブカルチャーの展開や浸透のプロセスに——つまりは商業“化”や制度“化”の局面に——限定していたというのはたしかである。そしてそうなると、サブカルチャーそれ自身はやはり本来的に“無垢な”存在であり、それを汚すものとして指弾されるべきはあくまでも外的な商業資本の側だという、やや単純な見方に留まらざるを得ない。ここで見過ごされてしまうのは、サブカルチャーには実はその成立や構築の当初から、メディアをはじめとする商業資本が深く関わっているという事態にほかならない⁽³⁾。つまり、サブカルチャーがそもそも“商業”や“制度”として存在するという局面が閑却されてしまうのだ。

考えてみれば、メディアや商業性から完璧に独立したサブカルチャーなどといったものはあり得ず、サブカルチャーがサブカルチャーとして認知されるのは、それが何ほどか商業化・制度化されていればこそのことである。もし本当に“無垢な”ムーヴメントがあって、それがずっとオーセンティックなものであり続けるとしたら、それはひたすら局域的な蠢きに留まり、サブカルチャーとして世に知られることはないであろう。アーティストやオーディエンスの存在が決定的に重要だというのは当然だが、文化産業の諸々の力がなければサブカルチャーはその成立すら覚束ない。そしてパンク・スタイルの場合も、勿論その例外ではなかったのである⁽⁴⁾。

また、ロックという音楽ジャンルそれ自体が産業的諸力と密接に結びついているということにも、ここであらためて注意しておこう。“アンプラグド”というアコースティック・ライブの番組が話題となったのは、あくまでもケーブル・メディア上でのことであり、全ての電氣的・電子的プラグを本当に抜いてしまったら、サウンドもヴィジュアルも全く伝わらなくなる。そして“アンプラグド”ならぬ通常のロックの場合、プラグがなければドームやアリーナはもとよりごく小さな会場においてですらライブは成立し得ない、というのは言うまでもない。その意味でライブといえども、そこで演奏されるロックは商品化された様々な機器によってmediateされた音楽にはちがいないのである。

こうして、サブカルチャーとメディアやビジネスとは必ずしも対立し合うばかりではなく、むしろ表裏一体の共謀関係にもあるという事態が露になり、今日ではそうした側面を強調する議論も目立つようになってきた(例えばThornton, 1995: 9-10; 岡田, 2003: 111-3)。サブカルチャーは商業的・制度的なものとして存在し、ときに若者たちに対して対抗的自律性それ自体を制度化された商品として提供するという芸当すらやってのける(Thornton, 1995: 24-25を参照)。こ

うした点に鑑みれば、何がオーセンティックかというのは、いよいよ解きにくい問題となつてこよう。最早サブカルチャーへの関与者たちは、商業化や制度化を外的なプロセスとして素朴に批判してばかりはいられなくなつてしまった。

4. 距離感の行方

画一的な商品経済に毒されてしまった大衆文化を鋭く指弾し、そこから独立した領域を賞揚しているという点において、古典的なサブカルチャー研究はフランクフルト学派的な文化批評に実はよく似ている (Negus, 1996 : 19; 岡田, 2003 : 111を参照)。そこにはある種のエリート主義が垣間見られよう。しかし、ハイ・カルチャー・システムの成立・展開に諸々の文化産業の力が深く関わっていたというのと同様 (DiMaggio, 1991 : 141を参照)、サブカルチャーの場合もこうした諸力と無縁などとは到底言っていられない。その意味で、商業化や制度化を免れたオーセンシシティというのは、実は神話としての様相が色濃いのである。

このように、体制への対抗性を“本来的に”具備したものとしてサブカルチャーを見る視角は、既に過去のものとなつた。それでは諸々のサブカルチャーは、今日では社会全体の中に溶けきつてしまっているのであろうか。おそらくそうではない。たしかにサブカルチャーは、最早磐石の自律性を誇るものとしては観念されにくくなつた。しかしそれをサブカルチャーの死と認めてしまうのは、かつてのサブカルチャーにおける対抗的自律性の実態 (すなわちときに矛盾をはらむ多様な姿) を虚心に捉えようとはせず、そこに過剰な夢ばかりを読み込んでしまった極端な視角がともするともらしがちな短絡と言うべきであろう。サブカルチャーにまつわる諸現象に対して今日的な形でアプローチするためには、むしろサブカルチャーが対抗性一辺倒の図式から解放され、様々な展開を遂げる可能性を呈しはじめたという側面にも着目する必要があるのではなかろうか。

サブカルチャーは他の諸々の文化 (支配的な主要文化や他のサブカルチャーなど) との間に何らかの距離を設けることによって自らの存在を確証しようとするが、その距離の取り方を「集合的-個人的」の軸、ならびに「垂直的-水平的」の軸の2つで見据えるならば、①集合的×垂直的な「古典的対抗文化」、②集合的×水平的な「島宇宙文化」、③個人的×垂直的な「趣味資本文化」、④個人的×水平的な「マイ・ブーム文化」の4つのセルが分析的に析出される⁽⁵⁾。60年代後半に隆盛を誇つた典型的なサブカルチャーは、若者たちが自らの集合的アイデンティティを強烈に意識し、体制的な文化に対抗し得る独自のムーヴメントを推進しようとした点において、集合的×垂直的な「古典的対抗文化」と言うべきものであった。けれどもその後、サブカルチャーにはこれを水平化しようとする力学と、個人化しようとする力学との2つが作用することになる。階層や年齢といった背景が曖昧化していくことや、商業化・制度化の流れが昂進していくことなどにより、サブカルチャーは全体として象徴的闘争という色合いを薄め (水平化)、また確固た

る集合的基盤のみを浮き彫りにするものではなくなってきた（個人化）。そしてその結果、同じような人たちとの間のつながりを重視しながらも、他の文化との優劣にはさほど拘泥しない——極端な場合には他の文化の存在それ自体を意識しない——集合的×水平的な「島宇宙文化」や、シンボル世界の上下関係には敏感でありながら、それを集合的連帯の源泉としてはほとんど重視しない個人的×垂直的な「趣味資本文化」が新しいサブカルチャー相として顕在化し、さらには、文化的な事柄に何らかのこだわりを示しながらも、それを極端に私的な領域のうちに押し留め、他者ないし他集団とのコンフリクトを極力回避する個人的×水平的な「マイ・ブーム文化」までもが登場するに至ったのだ。

こうして大きな流れとしては、①から②・③を経て④へという方向性が確認される。しかしながら、それはあくまでもマクロな水準での様相に過ぎず、何も古いタイプのもの（典型的には①）が死滅してしまったわけではない。つまり、今日ではそれぞれ濃淡の差はあろうとも、4つの類型全てにおいて他文化との距離化が様々な形で図られているとすることができよう。伊奈（2003; 2004）は、戦後日本の若者文化の析出・融解に関する拙稿（山田, 2000）に触れたうえで、この議論は大きな一つのプロセスの記述としては妥当かもしれないものの、これをサブカルチャーの終焉といった議論にまで一般的に敷衍すべきではないという主張を行っているが、この指摘は正鵠を射ている（難波, 2004: 143 も参照）。伊奈の言うように、今日においてもなお完璧に商業化・制度化されきることのない領域は随所に残っており、そこにはいずれもサブカルチャーの可能性を見いだすことができるのである。

全てが商業化・制度化し尽くされているとするのは、全体社会の圧力を過度に重視し、諸々の個人的・集合的アクターの能動性を低く見積もり過ぎた見解であろう。それは、社会化過剰の行為主体イメージにあまりにも囚われた見方と言わざるを得まい。けれども他方、こうした見解を嫌うあまりサブカルチャーの対抗性を強調する古典的な視角に立ち戻ったとしても、そこには同様の社会決定論的な畏が待ち受けている。この視角においては、確固たる対抗性を備えたサブカルチャーが集合的アイデンティティを基盤としながら人々を堅固に結びつけている、という状態が自明視・絶対視されているからである。たしかに古典的なサブカルチャー視角は、全体社会レベルでの統合論に抗い、社会的諸層の間の対立・闘争の局面に注意を向けた。が、Parker（2000: 85-86）の指摘するように、そこでは支配文化とサブカルチャーそれぞれの内部に過度の等質性や合意といったものが想定されがちなのだ。これではレベルを一段下げただけの、言わば“ミニ統合パラダイム”ということになってしまうだろう⁽⁶⁾。

Frith（1996: 111=訳2001: 192）は、価値合意があって集合的アイデンティティが成立し、それが文化的活動に表現されるという図式に異を唱え、その反対に文化的な実践や美的な判断を通じてこそ、初めて集合的なアイデンティティが確立するという新たな見方を提起する。これはオーディエンスがテキストを織りなすという方向とは逆に、テキストがオーディエンスを構築す

るという方向を指し示していよう⁽⁷⁾。つまり、ここでは社会決定論に陥ることのない、文化的テキストの独自の展開の可能性が示唆されているのである。また Frith (1996: 120-1=訳2001: 211) は、社会的な条件づけや商業的な誘導があったとしてもなお、人々は特別な観点から“いい音楽”という判断を行うとも説いている。社会的に無垢なオーセンティシティを素朴に謳うのではなく、商業的・制度的な諸力の存在を十分に認めたくうで、それでも諸個人には美的判断を自律的に下す余地があると主張した点に、この議論の新しさはあろう。ここでもまた、決定論的な見方は回避されているのだ。

こうして、社会的な諸力から完全に独立したオーセンティシティの極でも完璧な商業化・制度化の極でもない微妙なところに、また「集合的-個人的」の軸と「垂直的-水平的」の軸からなる広大な文化的意味空間の中にある多数のポイントに、今日でもサブカルチャーの様々な蠢きを、そして自文化と他文化との間の距離感覚の存在を認めることができよう。顧みれば Hebdige (1979=訳1986) は、実はサブカルチャーのはらむこうした多義性を的確に押さえていた。彼はサブカルチャーの対抗性と商業性を、ともに議論の俎上に載せていたのである。そしてそれは、観察者のみならず当事者たるパンクス自身、よくわかっていたところにちがいない。先にも触れたように、従前のサブカルチャーが急速に商業化・制度化されてきたことに強烈な嫌悪感を覚えていた彼らは(桜井, 1991: 192-3 を参照)、自らのスタイルが将来同じ運命を辿るという可能性(あるいは既にそうなっているという事実を)十分に認識していたはずであり、だからこそ結局は抗いきれない現実に抗うという苛立ちに満ちた企てを、それが無謀と知りながら粗暴なサウンドに乗せて直截に表現したのである。ちなみに、それから20年後の再結成日本ツアーでかつての楽曲を淡々と演奏したピストルズには、商業性にまみれた興行を行うなど彼ららしくないという批判と、どうせそうでしかあり得ないということをシニカルに示しているところこそ彼らしいという賞賛の双方が寄せられた。当然のことながら、オーディエンスによる理解もまた多義的なものと言うことができよう。

今日、商業化や制度化の流れが一層激越なものとなっているというのはたしかであろう。しかしながら、それでもなお社会的・文化的な距離は様々なところに見いだされる。サブカルチャーは衰微しきってしまったわけではない。ただしここで、諸々の差異や多様性の存在は今日的な商業資本がむしろ積極的に賞揚するところとなっている、ということにも注意しておく必要がある(Thornton, 1995: 166; 岡田, 2003: 112を参照)。つまり、多様な差異が横溢しているという背景があったとしても、そこに繰り広げられるのは商業化・制度化された差異との単なる戯れに過ぎないかもしれない、そうなるとう結局社会は一元的な様相を呈することにもなりかねない。実際、80年代以降顕著なのはそうした流れだとする議論も、まま見受けられる。したがって、サブカルチャーの多様な自律的展開の可能性を探るには、単に差異化の連鎖に注目するというのではなく、伊奈(1995: 第Ⅱ章)の言う「根をもつ」ないし「地に足がついた」動向を丹念に見定めていく

という作業がどうしても必要となるであろう。

本最終節で差異という用語の代わりに距離という言葉を用いてきたのは、後者の方がより生活世界に根ざした実体的な感覚を伴うからである。そして、距離・距離化・距離感覚が重要だというのは、ただ文化的諸領域間のことだけでなく、行為主体と対象との間にも当てはまろう。Bauman (1996: 33-34=訳2001: 63) は、ポストモダンな美的距離化においては、対象の有する特徴や性質ではなく、むしろ主体の側の属性(興味・興奮・充足・快感など)の方が主要な準拠点となっていることを鋭く批判した。自己の欲求性向という側面ばかりが肥大化してしまえば、対象は主体の方へと過度に引き寄せられ、その間の距離は極小のものとならざるを得ない。これに対して、対象の方の特性が際立つことによって、それへの憧憬や愛着が醸成するならば、対象と主体との間の距離は容易には埋められない有意なものとして保たれることになる。諸々の差異が実体的な距離として個人的・集散的に感得されたとき、サブカルチャー現象はより意味深いものとして社会の中で光彩を放つにちがいない。

〔付記〕

若者サブカルチャーに関する前稿(山田, 2000)に対して貴重なコメントを賜った井上俊先生、長谷正人先生、伊奈正人先生(伊奈先生には本稿の草稿に関しても有益なご示唆を頂いた)、ならびに本稿執筆の機会を頂戴した正岡寛司先生に、この場を借りて厚く御礼申し上げたい。

注

- (1) 外語祭の学生バンドがクイーンを演奏しているのが遠くから聴こえてきて喫驚したのは90年代後半、そして立教のゼミ生から「センセー、ジェネレーションXを同時代にコピーしてたんですかぁ」と尊敬の眼差しで見られて唖然としたのは00年代初めのことだったが、こうしたことに一々動揺してしまうのは、やはり筆者が古いサブカルチャー世代の一員であることの紛れもない証左と言えよう。考えてみればクラシックのコンサートで時代が混淆するというのは(例えばポリーニのリサイタルでベートーヴェンとシュトックハウゼンが同じプログラムに載るといのは)当然のことであり、誰もそれに驚いたりはしない。かつてのジャズに倣ってロックもクラシック化してしまえば、最早最先端云々というには大した重きが置かれなくなるのだろう。
- (2) 片岡(2000)はハイ・カルチャーへの参入に階層差が影響していることを殊更に「参入障壁」と呼び(201ff.)、それを根拠に文化の象徴的な境界は「隠蔽」されているだけだと説くが(pp.209, 216)、しかしせっかく文化的寛容性や雑食性のリアリティをこれほどまで見事に剔抉している以上、こうした強い言い方はかえって誤解を呼ぶのではなからうか。ここで明らかにされた階層差とは、多変量解析を通じて研究者が見いだしたものに過ぎず、必ずしも生活者によって間主観的に了解されているものとは言えない。ハイ・カルチャー的活動へのにわか成り金の参加を見て眉を顰めるような態度が広く行き渡っており、しかもそうした排斥にあからさまな疑義が呈されないような状況になってこそ——つまりは Bourdieu 的な「ディスタクシオン」が生活者によって自明視されているようなところであって初めて——、「参入障壁」とか「隠蔽」という言葉は生きてくるにちがいない。
- (3) 「その出発点から若者文化は体制的なもの、『俗なるもの』としてのビジネスなどと無縁ではなかった」という伊奈(2004: 13)による指摘などを参照。

- (4) パンクは主流に対抗するどころか、むしろ既に制度化されたロック音楽の一ジャンルであったという批判的な見解もある (Negus, 1996: 19, 24 による紹介を参照)。
- (5) 4つの「 」内は、いずれも仮の命名。なお「島宇宙」というのは、専ら信頼できる小さな仲間うちにコミュニケーションを閉じていく現代若者の姿を指して、宮台 (1994: 87-88) が用いた用語。
- (6) アイデンティティ一般が社会的構築物に過ぎないと主張するカルチュラル・スタディーズが、他方で既存の諸アイデンティティ間の政治闘争にかまけているのは皮肉なこと、という Grossberg (1996: 93=訳2001: 162) による批判や、カルチュラル・スタディーズはマイノリティのアイデンティティに注目しながらも、結局のところこれを古い実証科学的な視点から客観的に観察することで認識の喜びを削いでしまっている、という長谷 (2002: 65-66) による批判も参照。
- (7) この2つの方向性の問題に関しては、Negus (1996: 24) による紹介・議論を参照。なお、Frith はオーディエンスの重要性を閑却しているわけでは勿論ない。これについては、Frith (1996: 125=訳2001: 219) を参照。

文 献

- Bauman, Zygmunt, 1996, "From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity." ⇒ (Hall and Du Gay eds., 1996: 18-36=訳2001: 37-67)
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit. (=1989, 石井洋二郎訳『ディスタクシオン——社会的判断力批判——』新評論)
- DiMaggio, Paul J., 1991, "Social Structure, Institutions, and Cultural Goods: The Case of the United States." Pierre Bourdieu and James S. Coleman(eds.), *Social Theory for a Changing Society*. Boulder: Westview Press, 133-155.
- Frith, Simon, 1996, "Music and Identity." ⇒ (Hall and Du Gay eds., 1996: 108-127=訳2001: 187-224)
- Grossberg, Lawrence, 1996, "Identity and Cultural Studies - Is That All There Is?" ⇒ (Hall and Du Gay eds., 1996: 87-107=訳2001: 151-186)
- Hall, Stuart and Paul du Gay(eds.), 1996, *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications. (=2001, 宇波彰監訳『カルチュラル・アイデンティティの諸問題』大村書店)
- 長谷正人, 2002, 『「文化」のバースペクティブと日本社会学のポストモダンの変容』『文化と社会』3: 56-74.
- Hebdige, Dick, 1979, *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen. (=1986, 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.)
- 伊奈正人, 1995, 『若者文化のフィールドワーク——もう一つの地域文化を求めて——』勁草書房.
- 伊奈正人, 2003, 「団塊世代若者文化とサブカルチャー概念の再検討——若者文化抽出／融解説を手がかりとして——」『第76回日本社会学大会報告要旨』:156.
- 伊奈正人, 2004, 「団塊世代若者文化とサブカルチャー概念の再検討——若者文化の抽出／融解説を手がかりとして——」『東京女子大学社会学会紀要』32: 1-23.
- 片岡栄美, 2000, 「文化的寛容性と象徴的境界——現代の文化資本と階層再生産——」今田高俊編『日本の階層システム5 社会階層のポストモダン』東京大学出版会: 181-220.
- 宮台真司, 1994, 『制服少女たちの選択』講談社.
- 難波功士, 2004, 『「若者論」論』『関西学院大学社会学部紀要』97: 141-8
- Negus, Keith, 1996, *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- 岡田宏介, 2003, 「マスカルチャー、サブカルチャー、ポピュラーカルチャー——文化理論とイデオロギー概念の変容——」『ソシオロギス』27: 104-119.
- Parker, Martin, 2000, *Organizational Culture and Identity*. London: Sage Publications.
- 桜井洋, 1991, 「自己表現——近代的表现様式はいかに変貌したか——」吉田民人編『社会学の理論でとく現

代のしくみ』新曜社：191-207.

Thornton, Sarah, 1995, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

山田真茂留, 2000, 「若者文化の析出と融解——文化志向の終焉と関係嗜好の高揚——」宮島喬編『講座社会学 7 文化』東京大学出版会：21-56.

米澤彰純, 2000, 「市場に立脚する正統文化——クラシック・コンサートに集う人々——」今田高俊編『日本の階層システム 5 社会階層のポストモダン』東京大学出版会：221-254.