

# パリ・ベトナム・ロンドン      パンクと身体

田 口 哲 也

## 身体の行方

70年代の「音」を考えようとするとき、ベトナムは最も遠くに見えながら、実は私たちの身体・身体意識に起こった革命的な変化を考える際には切り離すことのできない対象になる。それは1975年4月30日にサイゴンが陥落し、アメリカの敗北が明らかになったときに、ベトナムが私たちに最も無残な資本主義の敗北の姿を見せてくれたからであり、その後現在にいたるまでアメリカを中心とした多国籍資本は懸命にその悪夢を書き換えようとしてきたからである。朝鮮半島での戦争に敗北した時、アメリカはむしろ国内の軍産複合体制を海外にまで伸張させていく余裕があったが、ベトナム後は急速にその世界戦略のプログラムを書き直し、その軍事的侵略主義を文化的覇権主義へと変換していく試みが続けた。そこでまず俎上にあがったのがハリウッド映画であり、ロック音楽であった。映画に関して簡単に触れておくと、例えばフランシス・コッポラの『地獄の黙示録』は徹底的にアメリカ側の狂気を描きながら、結果としてその圧倒的な映像の力でアメリカの優位を再び蘇らせることになった。戦場において相対したはずのベトナム兵の姿はかき消され、はげ頭をかきむしるマーロン・ブランドと、げろを吐き、目をむくマーチン・シーンの表情のみが印象に残ることになる。ナバーム弾で燃え上がる南国の樹木を見ながら我々はジム・モリソンのうめき声とドアーズの怒涛の演奏をインプットされていく。すなわち、歴史は徹底的にバーチャルな世界に仮構されていくことになるのだ。

ロックはどうか。ジミー・ヘンドリックス、ジャニス・ジョップリン、ジム・モリソンといった面々がオーバー・ドースで死んでいくが、これはまさ

に氷山の一角。グレイル・マーカスが1979年12月に『ビレッジ・ボイス』に書いた記事、「1970年代のロックの死」の中には110名余りのロック・ミュージシャンの死のリストが挙げられ、過去における貢献度、未来への貢献度、その死に方がどの程度ロック的であるかなどの評価項目をもとにしたスコア評までついている。反体制の象徴であったはずの60年代ロックはウッドストック・コンサートによって「愛と平和」の象徴へと祭り上げられ、やがてポップ・ミュージックへと変質させられていく。後にマルカム・マクラレンやジョニー・ロットンたちが「ヒッピーを信用するな」をスローガンにしたのは、この手の「商業ヒッピー」を念頭においてのことである。映像と音楽はやがてテクノロジー的に合体していくことになるが、70年代はまだ音楽産業がラジオというメディアにかなり依存していた時代であり、この論考では映像との複合的要素は考慮に入れない。アメリカで製作される映画やテレビドラマといった映像媒体が、徐々に国内マーケットだけではなく、世界の市場に受け入れられる「ユニバーサル」なものに変質していった70年代に、ロックも同様に保守的な層にも受けいれらる「芸術性」を帯びたポピュラー・ミュージックに組替えられていく。もちろん、すべてのロックがそうなったわけではない。ジャニスやジミヘン、ジム・モリソンといった危険な分子は慎重に排除され、家族そろって楽しめるようなロック音楽 そんなものロックでも何でもないはずなのだが が作られていく。パンクの連中がプログレッシブ・ロックを嫌ったのは自分たちの遊び道具を大人に奪われた子供の反応に似ている。イギリスのフリーガンが暴れまわるのは、ただ彼らが単に無学、無知で、凶暴で、愚かで、教養がなく、外国人に対して敵意を持ち、職も未来もない人間の屑だからではない。中産階級的な価値観から見れば、確かにその通りだが、彼らはケーブルテレビによって奪われた彼らの身体を取り戻すべく、奮闘しているのもある。パンクの運動は、音楽産業から自分たちの身体を取り戻すべく奮闘した「運動」であった点がかつともユニークな面である。

ところで私たちにとって身体とは何であろうか。パンクの本質について論及する前に、まずこの点についての私の立場を明らかにしておきたい。ヒトについていう場合、身体とはまずその身体を意識することができるという点

で私たちは動物と大きく異なっているはずである。ベトナム人哲学者チャン・デク・タオはその『言語と意識の起源』の中で次のように主張している。

観念論にとっては、意識の観念的形態が意識を規定して、その実体そのものが「非物質的実体」であるとするのである。だが、まさにここでは、明白に現象への屈服がある。実際には、<物質的な構成要素>は、<つねに>、その態様はいろいろであっても、観念的形態のうちに<現存している>。そして、その現存が、意識のほんとうの<主体>、体験の観念的運動のなかをうごいている存在とは肉と骨をつけた実在の社会的主体であるということを証言しているのである。「意識とは、意識された存在 (das bewußte Sein) 以外のなにものでもない。そして人間の存在とは、かれらの現実的生活過程である」とマルクスはいつている。ところで、人びとの「現実的生活過程」とは、かれらの<物質的な>行動にほかならない。つまり、「思想を思考する物質から切り離すことはできないであろう。その物質がすべての変化の主体である。」(下線=田口)(Trân Duc Thao: 32, 花崎: 21)

引用を一読すればおわかりのように、タオは徹底的にマルクス主義的である、というか、唯物論的である。近年は唯物論は流行らないが、身体について考えるとき、唯物論と観念論、あるいはイギリス的な経験論に基く実在論とヨーロッパ的合理論に基く観念論の対立を避けて通ることはできないであろう。かつてモリッシーは“Does the body rule the mind or does the mind rule the body? I don't know”と歌ったが、すべての経験を観念論的に処理しようとしても、エロティックな性愛経験を観念論では処理できないことにモリッシーは気づいたのである。意識の実体が非物質的とする観念論をタオは「現象への屈服」として一蹴するが、このブルジョワ的な観念論を克服するのは個人レベルでは未だに困難である。自分の存在が宇宙で固有のものであるとする観念、かつて自我と呼ばれてきたこの西洋的ブルジョワ観念を払拭することは身体をもつ=もたされる私たちひとりひとりにとって容易ではない。

マルクス主義者にしても共同性というある意味では自我と同じくらい多義的な観念を設定することによって辛うじてこのハードルを飛び越えた。先ほどの引用の中でタオは「その現存が、意識のほんとうの〈主体〉、体験の観念的運動のなかをうごいている存在とは肉と骨をつけた実在の社会的主体であるということを証言しているのである」と書いているが、同時に用心深く、「体験の観念的運動のなかでうごいている存在」を「社会的主体」と述べていることからそれは明らかである。

動物の「経験」とヒトの「経験」はほんとうに違うものなのであろうか。そしてもしも違ふとすればその差異はどこからくるのであろうか。この問いに対してすぐに思い浮かぶのはおそらく「言語」と「社会」あるいは「記号」と「共同体」とかいった対になる概念であろうが、動物間のコミュニケーションの体系をどのように名づけるかは別にして、動物の中にはかなり緊密な相互のコミュニケーションを図ることによって成立する集団行動を行う種が存在することはよく知られている。もちろんコミュニケーションのあり方が複雑であったり、また集団の中の規律に「歴史性」があったりという差異が人間を人間たらしめているという議論も成り立つ。しかし、少なくとも現在というある時間の一断面を切り取って個々の人間や人間集団に当てはめると、複雑さはかならずしもコミュニケーションを助けることにはならないし、集団の中の複雑なコードがうまく機能するとも限らない。

実際のところこのような「言語」であるとか「社会的」存在といったものではなく、人間が人間になってしまっているのは自己意識や、そこから出てくる「自己意志」のようなものではなからうか。もちろんこの点に関してもフッサールやハイデガーやサルトルといった重量級思想家が厳密な論証を行ってきた。このラインにそって議論を進めることも可能である。だが、これらのヘビー級の思想家はいったい何なのであろうか。現代にあっては、彼らはビートルズがかつて歌った、「誰も聞く事のない説教を一生懸命に準備している」マッケンジー神父のような存在ではないか。T・S・エリオットはかつてジョン・ミルトンを批判した際に思想と文学表現が別別のものになってしまった17世紀の「感性の分離」を嘆き、思想を薔薇の香りを嗅ぐように甘受する理想を掲げたものである。現代にあっては大衆性を喪失した文学

表現にエリオットのような過剰な期待をかぶせることはナンセンスである。ウィリアム・パロウズやチャールズ・ブコウスキーがパンクの間で人気が高いのは、西欧的枠組みの中での思想そのものの腐敗を敏感に彼らが嗅ぎつけ、西欧的知の解体を目指したからに他ならない。

タオの言う「社会的主体」は積極的に棚上げて、意識について考えよう。タオは言う。

私がある対象をみつめるとき、私は、その客観的实在の「感覚的確信」を得るために、それを私自身に指で示してやる必要はない。しかし、指示の物質的な行為は、視線の運動のなかにあらわれでている。人間の眼は、動物の場合にはみられない表現をもっている。動物はその眼を対象のほうへ< 向ける >。人間の視線は対象を< 指示する >。それは、その対象を、他者たちに指示するとともに、彼自身にも指示するのである。(Trần Duc Thao: 32, 花崎: 21 - 22)

動物が目の前に迫り来る死から逃れようとするのは本能である。いったん生命を宿したからには、動物は1秒でも長く生き延びるように活動する。生きるか死ぬかは理性的な判断ではなく、生物学的にそうプログラムされた結果である。かつて屠殺場でアルバイトをしていたときに見た忘れられない光景がある。牛たちは隣接する、柵が張り巡らされた、屋根だけが付いている吹き抜けの場所から屠殺場にロープで引かれてくる。始めはそれほど抵抗しない牛も、血のにおいがする現場近くになると控えめではあるが、懸命にあとずさりして抵抗する。初めてみた牛のそのような姿は4半世紀たった今も鮮明に私の臉に焼きついている。あの時、牛は眼を私に< 向けた >のであろうか。そして私は牛に眼を< 向けた >時に、対象を< 指示 >したのであろうか。もちろんこの議論が乱暴であることは承知している。というのも、そもそもタオが上で引用した個所で念頭においているのはヒトの労働の発生現場での話である。だが、敢えてこのような反則を私が犯したのは、人間には記憶があり、視線の対象が幾層もの記憶の襞の中に格納されることを言いたかったからである。これはすでにウィリアム・パロウズが言っていることだが、

言語の歴史において始めに音があってそれから文字が生まれるというのは逆で、始めに文字があってそれから音が生まれる。もちろんこの議論は言語の歴史をまっとうに語る上では誤謬であるが、バロウズが言わんとしていたのは、私たちはとてつもない記憶の歴史を背負って生きているということである。といのも、どんなに優れたネズミであっても、「どうやってチーズだけを奪い取ってネズミ捕りの罠から逃れるか」という題名の本は書けない。しかし、人間には膨大な文書が残されているのだ。<sup>1</sup>

世代から世代へと手渡されるこのような記憶の集積が私たちの意識に強力なバイアスをかけてゆき、大宇宙の中で固有な存在だと考えていた自己が実はタオのいう社会的な主体の中でしか存在しないものであることにいつか気づかされることになるはずだ。タオは「個人は、すでに自分自身のうちに社会的相互性の形式を獲得している社会的存在であるかぎりにおいてのみ、自分自身に対して語りかけることができるのである」と断定する。極論するならば、私たちが自己の身体を意識できるのはこの社会的相互性からくる恩恵である。そして私たちが自己の身体を意識する限りにおいてのみ、人間としての身体が存在することになる。しかし、身体が身体であり続けるのは、このようなカラクリの中でのみなのであろうか。時枝誠記・三浦つとむの言語論、吉本隆明の言語・心的現象論、さらにはメルロ・ポンティの知覚論を批判的に摂取しつつ、言語 = 表現行為の本質を身体 = 関係のうちに追求した亀井秀雄は20年も前に次のように書いた。

しかし、私たちがどんなにつらい想いを抱いて死んでゆかねばならないにせよ、この個人の真実はどうい他人には伝わりがたいという認識それ自体は、やはり他人の死を媒介として私のなかに形成されてきたものであって、そういう認識を語る言葉もまたそれなりに他人に伝わってゆく。そういう見方に立ってみれば、小林秀雄も吉本隆明も、結局はマルクスの語っていた、「死は、特定の個人にたいする類の無情な勝利として、両者の一体性に矛盾するように見える。だが特定の個人とはただ一定の類的存在者であるにすぎず、そのようなものとして死をまぬかれない」(『経済学・哲学手稿』)という言葉、かれら

なりの仕方と言い換えていたにすぎなかった、ということもできる。私たちが自分の孤独な死を理解すること、それもまた私たちの類的な存在としての一本質的な行為にほかならない。(亀井：84)

労働の発生現場における社会的主体に局面を限れば、タオの言うように「意識とは、＜主体が自分自身に対して＞、一般には「内言」による下書きという形態で、＜語りかける言語＞」であろう。そしてこの下書きされた運動とは本質的に「実行された運動と同じように実在的で物質的」であろう。タオや亀井のロジックに根本的な誤謬はないが、さて私たちの身体は単にこのようにしてのみ意識されるのであろうか。類としての一存在という規定や歴史の呪縛から私たち＝私たちの身体は永遠にのがれられないのであろうか。この絶望的に見える関係になんらかの変更を加えることができるのであろうか。もしもそのようなことが可能であるならば、社会的主体とは異なった主体がなくてはならないが、観念論の陥穽にはまらずにそのようなことが可能なのであろうか。ここにパンクの本質を具体的に検討すべき契機がある。

自然主義に始まり、ロマン主義からシュールレアリズムまで、日本に於ける西欧文化の移入はキリスト教や政治と革命といった西欧文明の本質や矛盾を欠落させることによって成立してきたのだが、知的エリートによる＜翻訳＞という障壁を必要としなくなった現代のポップカルチャーにおいては、ようやく剥きだしの西欧精神の臭いを嗅ぐことが可能になってきた。もっとも、資本主義の発展段階や社会構造の変化のずれによって生じる微妙な感性のずれや、メッセージの誤読が未だに続いているのも確かである。しかし、例えば良質のロックは我々の身体に直接浴びせかけられ、ライフスタイルの変更まで迫ってくるではないか。このロックの「ポップス性」が持つ、強烈なインパクトの秘密はなんなのだろう。竹中労の名著『ビートルズ・レポート』のなかに、ビートルズの来日公演に際して権力側が戒厳令に近い警備体制を敷き、ビートルズと大衆を徹底的に分断しようとしたことが詳細に報告されているが、このレポート自体が圧殺された経緯を知ると60年代にロックが如何に為政者に恐れられていたかが分かる。日本でロックが商業化されるのは70年代に入ってからであるが、この70年代、アメリカやイギリスのロッ

ク・シーンはすでに最も退屈な時期に入っていた。そこでパンクが登場する。

パンクといえば「訳の分からない政治性」であるが、それは実は極めて政治的な枠組みの中で活動しながら、精神そのものは政治を否定する非政治的精神であったがために、60年代のカウンター・カルチャーや学生運動が霧散した70年代に最も熱狂的に受け入れられたと言える。60年代のアメリカのロックは、まだ極めて保守的、清教徒的なアメリカ社会の圧力の中で実は直接的な政治的メッセージ性を出せず、暗喩の世界を徘徊したあげくにウッドストックに象徴される一種の疑似宗教的同一性に登り詰め、その後一挙に商業資本に吸収されてしまう。パンクは大会場ではなく小さなクラブでゲリラ的なパフォーマンスを繰り返し、大量の模倣バンドと大量のファンジンと呼ばれる同人誌を生み出した。服装からライフスタイルまでが音楽と一体となってひとつのスタイルを作り上げるという点では60年代とは変わらないのだが、実はそのスタイルがさらに様々なスタイルへと解体していく性質であった点が大きく違う。

ロンドンのパンク・シーンの中心的存在であったセックス・ピストルズの解散からすでに30年近く経っているのだが、パンクを凌駕するような新しいスタイルは少なくとも白人社会からはまだ誕生していない。その意味では我々は未だにポスト・パンクの時代にいると言える。現実態としては70年代のパンクロックの担い手たちはシッド・ビシャスをキリストのような生け贄にして、自らは無惨にもキャリア志向の道を歩いてしまうことになるのだが、可能態としてはシチュエーションリストたちと同じように無限の可能性をもっていたといえる。

スピードと暴力と攻撃性、これがパンクの信条であるが、パンクということばを耳にしたとき、私たちはどのようなイメージを思い浮かべるだろう。安全ピンのピアスに象徴される身体の自己破壊であろうか。あるいは、モヒカンやペインティングに近いメークのような身体の誇張表現であろうか。あるいは、肉体的暴力・暴力的言説、徹底的な権威の否定、ほとんどノイズに近いへたくそな演奏であろうか。もちろんこういったイメージは70年代中葉から後半にかけて猛烈な勢いで時代を駆け抜けたロンドン・パンク、とりわけセックス・ピストルズから連想されるのであって、時代的に先立つニュー



ヨークのパンクや、あるいはロンドン・パンク後のパンク・ロックやハードコア、あるいはグランジ、オルタナ、スカ・パンクといったその後の展開の中ではまったく違ったイメージが出てくるかもしれない。それどころか同じイギリスの中でも、ロンドン以外の都市、例えばマンチェスターやバーミンガムにもパンクは存在したのだし、私と同世代でロンドンのパンクシーンを直接経験したイギリス人の友人がいるが、彼女にとってのパンクはクラッシュ以外のなにものでもなかったという。

ロバート・ガーネットはそのアート・ポップ論の中でピストルズがなぜ際だった現象であり得たかを熱っぽく論じ、とりわけピストルズのジャケットデザイナーであったジェイミー・リードの革命性を強調している(Sabin 1999: 17-30)。しかし、それならばマスコミ相手に派手な演出をしたマネージャーのマルカム・マクラーレンも同じように革命的であったし、コスチューム・デザイナーのヴィヴィアン・ウエストウッドも、あるいはハードコアのグルーピーであったジョーダンもそうだ。確かにピストルズを単独で論じることは難しい。ピストルズを中心とした70年代中葉から後半のロンドンのパンク・シーンそのものにパンクの爆発的なエネルギーが秘められているからだ。ダダやシュールレアリズムを政治的、あるいは歴史的コンテクストから抜き出して、その技法の一部のみを取り上げたところでダダやシュールの本質が理解できないように、パンクの発生源を押さえて初めてパンクの本来の怒り(エネルギー)の秘密が理解できるはずである。

しかし逆にこういうことも言えるのではないか。つまり、ダダやシュールの技法を使うことによって、確かにコンテクストは違うかもしれないが、オリジナルなダダイストやシュールリアリストたちが感じたのと同じような精神の爆発感(拡大していく自己意識)を経験できないものか。技法や技術はそれのみ独立して精神に作用することもあり得るという前提に立てば、例えば今日ピストルズやクラッシュやバズコックスの音を擬似的に経験することによって、彼らが経験したのと似たような精神世界にさ迷い込めることができるのではないか。いや、もしも録音された、ある意味ではライブとは反対の意味で死んでしまっている音であっても、それは聞き手のイマジネーションによって擬似的な生を経験できるのではないか。でなければ、例えば映画の

ような、徹底的に人工の表現から人はどうしてエネルギーを受けることができようか。

ピストルズを中心としたロンドンのパンク・シーン総体が提出したまったくふざけたライフ・スタイル、人を喰ったようなメッセージ、それは彼らの音楽そのものと不可分であるはずだ。ならば彼らの音楽を経験している時の「抽象的な」高揚感を言葉によって紙の上に描いてみようではないか。いや音楽の「抽象性」は「抽象性」のまま留めておけばよいという議論ももちろん成り立つ。しかしジャズやロックが誕生してからの大衆音楽は哲学書を読むように一人孤独な部屋に閉じこもってステレオヘッドフォンで解読するような種類の音楽ではない。そのような芸術家ぶった（「アーティスト」）なプログレッシブ・ロックのアンチ・テーゼとしてパンクは登場したのではなかったか。ジャズやロックンロールがダンスホールやパブで他者と共有する音楽であるように、パンクは酔いどれ、徹底的に自己解放する音楽ではないのか。<sup>2</sup>

このような描写を試みる上で最も刺激的なのはパンクの先鋭的なファンジン（ファン雑誌のこと）のひとつであった「サーチ・アンド・デストロイ」や、そこにも登場するビートの怪人、ウィリアム・バロウズたちの方法ではなからうか。すなわち「すべての理性的（合理的）思考を破壊せよ」という前者のスローガンの戦闘性であり、後者の「カットアップ」の手法である。パンクがプログレッシブ・ロックやヒッピーの文化を、シチュエイショニスト風に言うなら「ディトゥルヌマン」（方向転換、あるいはハイジャック）によって破壊したように、本稿が学問的な文化研究を同様な手法で破壊できるとは思っていないが、厳密さではなく出鱈目さを優先し、理性ではなく不条理を重んじるパンクの精神を部分的にでも抽出してみたい。もっとも、パンクの祖父のようなバロウズやブコウスキーが、そして彼らの孫のようなパンクが出鱈目と不条理を優先させたのは、彼らが厳密な論理に縛られた理性的な西欧社会に首までどっぷり浸かって窒息しそうになっていたからである。これは逆に厳密な論理や理性的な議論が苦手で、西欧から見ればほとんど思考停止の脳死状態に陥っている日本人にとっては忘れてはならない事実なのだが。

## 丸の中のA

メタリカはアナーキズムを象徴する「丸の中にA」というMCで始まるライブでピストルズの「アナーキー・イン・ザ・UK」を演奏しているが、ドライブの掛かった攻撃的なメタリカの演奏に比べると元祖ピストルズの演奏はかなりゆっくりしている。今あらためてこの曲を聞いてみると、なぜ放送禁止になったりしたのかがわからないほど牧歌的である。事実スーザン・ムアーはアメリカでホームシックになったとき、流しのミュージシャンにこの曲をリクエストしたと書いている (Sabin: 232)。日本でもこの曲は必ずといってよいほどカラオケに入っている。ピストルズのアンソロジーのひとつである「キス・ディス」のライナーノートにポール・クックとジョン・ライドンの対談があって、収録曲の解説をしているが、それによるともともとこの曲のリフはグレン・マトロックのもので、ライドンの歌詞を見てマトロックは激高したらしい。バンド内での対立のテンションが背景にあって、ライドンの巻き舌、コックニー・アクセントの嘲笑、破壊志向が徐々に高まっていくからこそこの曲にリアリティーがあったのだろう。メロディー(?)としてはこの曲はフリーガンが歌う応援歌に近い。アナーキスト的体制批判のように並べられている歌詞のフレーズは、解釈によってはルンペン・プロレタリアートの呪詛のようにも聞こえる。かつてライドンはロットン時代に「われわれは音楽ではない、混沌(ケイオス)へ向かうのだ」と語って有名になったが、「アナーキー」が彼らのテーマソングになったのはこのロットンのテーマと一致していたからであろう。

しかしこのテーマがバンドのメンバー全員に共有されていたのかというと、そのへんは怪しい。ライドン自身が否定するように、彼らがグレイル・マーカスの言うような深淵な哲学志向を持っていたとはとても考えられない。シチュエーション主義の元祖であるギ・ディボーやデンマーク出身の画家で彼の盟友でもあったアスガー・ヨーンのようなインテリではなく、むしろ彼らのトレードマークはアンチ・知性であったはずだ。もっともディボーやヨーンと共通しているのは、体制側を本当に怒らせた点である。この点については後に再び触れることにして、ピストルズたち、クラッシュや、バズ

コックスや、その他無数のDIY（ドゥー・イット・ユアセルフ）のバンドたち、サポーターでもある仲間たち、この連中の騒ぎぶりはほとんど高校生の修学旅行のノリであったに違いない。今残っているピストルズのパリへのトリップの写真資料など（特にレイ・スティヴンソンのそれ）をみるとそのへんがありありと見てとれる。酔っばらって枕投げ（？）などしている写真を見るとこの思いはほとんど確信に近いものになる。かつてドアーズはエド・サリバン・ショーの本番で事前のプロデューサーからの警告にも拘わらず、「ハイになろうぜ」ともろに歌って追放されたが、パンクの爆発的なパワーは、初期のアメリカン・ロックのパワーと似て、欲望の解放にある。政治家や金持ちが隠れてコールガールとよろしくやっているのに、「貧乏人は麦を喰え」とはなにごとか。どうして若者は年寄りに好かれるいい子ちゃんではないかならないのか。シチュエイショニスト風に言うなら、管理された欲望を否定して、自分の欲望を発見しろという具合だ。もちろんその先はどうなるかは問題として残るが、ポップ・カルチャーが元来持っていた強力なメッセージ性はこの自己解放の論理が理屈ではなく感性として直接身体に働き掛けてくるところから始まる。

70年代の後半に彼らはどのように見られていたのだろうか。ここに保守的な年配層の典型的な意見がある。少し長いが引用する。

セックス・ピストルズはパンク・ロック・グループのひとつにすぎない。私には全て同じに見えるし、たいして違いなどないようだ。彼らの音楽はどうでもいいが、彼らがパフォーマンスの一部として考えていることを心配している。彼らの行動は計算されていて、知能の低い集団に訴えるか、人を攻撃するかだ。だから、あれは単なる音楽ではない。音楽、ハードロックは好きだが、パンクはだめだ。マネージャーが、若者を性的に刺激して、そしてそのことで利益を得ようとする目的でわざとやらせているセクシャルな身振りや、彼らの粗野な行動などはあまりすきではない。エルヴィス・プレスリーの腰を振るあの姿を思い出すね。エルヴィスが元祖と言ってもいいよ。それからこういったことが発展してきた。腰を振るといのがそのひとつだろ。そ

れから、ぴったりした細身のズボンを履いて、性器の大きさがわかるようにするというのがある。音楽にはまったく関係がない。でも、トム・ジョーンズはぴったりしたズボンを履くわな、まあ、だから若い連中はああいうのがいいんだな。ズボンを裂いたやつがいたな。ここまで来ると次は、口汚く罵ったり、つばを飛ばしたりということになる。セックス・ピストルズを詳しくはしらないが、こうしたことは彼らに責任があるわけじゃないね。音楽を広めるためのひとつの方法や象徴なんだろう。こうしたバンドのマネジャーたちは、音楽そのものでは大衆を刺激し、惹きつけることはできないと考えたわけだ。それで、こうしたふざけたことをする連中を使って、話題を呼ぼう、世間をあっと言わせようと考えたんだ。私に言わせれば、そんなことは音楽と全然関係ないことなんだ。観客につばを吐きかけたり、お互いにつばを飛ばし合うようなことをするバンドもいる。セックスと腐敗の商業的な搾取だ。そういうのは好きじゃないね。個人レベルで墮落したって、やりたいことをするのは一向にかまわない、しかし、公に見せるとなると、私は気に入らないね。それは間違いなくマネジャーによる商業的搾取だ。どんな連中かはわからないが、良いことやっていると思っているのだろう。そんな風にして若い連中からお金を巻き上げるんだ。群がるのは若い連中だよ。中央アフリカにいるような祈禱師かなんかがするように、若い連中を興奮して震え出すような状態にする。太鼓を叩き続けると、泡を吹き出したりするんだ。これはその西洋版だ。ハマスミスのオデオンが、どこの支配人だったか忘れてしまったが、連中のコンサートの後の臭さといったらすさまじいものだと書いていたよ。女の子たちはみんなパンティを濡らしてしまうんだ。その臭いが充満して、強烈なんてもんじゃない。興奮して、パンティを濡らし、さらに興奮していく。つまり、性的に刺激されて、興奮してしまうんだよ。それが狙いなんだ。(Vermorel 1978: 202-4)

これはマーカス・リプトンというパンク嫌いでも有名だった労働党の国会議員による発言である。偏見や世代の違いからくる価値観の違い、女性蔑視、

白人中心主義から来るアフリカへの偏見はともかく、さすがに政治家だけあって、案外パンクの本質を捉えていて面白い。モッズ以来のポップ・カルチャーの本質であるパフォーマンス性、シチュエーションист的マッピング・アウト、スペクタクルと化した社会における商品としての文化と文化の商品化といった点を、ネガティブに意識している。だが、プレスリーや「中央アフリカの祈禱師」への言及に明らかに見られるようにリプトンの見解は60年代のロックシーンと70年代のパンクを混同してしまっている。確かにジミー・ヘンドリックスやジャニス・ジョップリンは何万もの観衆を釘付けにするカリスマ性を持っていたし、観衆はまたそのような「祈禱師」によって集団催眠を受け、日常の外側に脱出する快感を楽しんでいた時期があった。だがそれはやがて映画「ウッドストック」に象徴されるようなロックの商業化であることに若者は気付き始める。ライデンは自伝の中でポール・マッカートニーを徹底的にバカにしているが、ビートルズやローリング・ストーンズのような大スターたちはまさに大スターであるということによって否定されなければならなかった。そしてスターシステムを最も醜く体現している者としてロッド・スチュアートが徹底的に軽蔑されたのである。

したがって、これらのロックスターたちがステージで表現した性的な官能性をパンクは粉碎した。だからこそ彼らは自己の身体を安全ピンなどでわざと欠損させ、顔を歪め、喚き散らし、出来るだけ醜い姿を表現しようとしたのだし、官能に導く楽音を否定し、混沌（ケイオス）を創出するためにノイズを絞りだしたのであった。パンクがめざしたのは管理された楽音の否定であった。70年代後半の彼らの活動を当時のデモテープや海賊版のレコード、あるいはライブの盗み取りといった記録媒体からだけ想像すると、そこには極めて音質の悪い、混沌としたノイズしか存在しない。しかし、実はこれこそが彼らのめざしていた音なのであって、今私たちの手元に残されている商業レーベルのセックス・ピストルズやクラッシュのCDはむしろメディアや商業資本が作り上げた商品である。96年のピストルズがピストルズのコピーバンドであった所以である。この商業化にミュージシャン自身が参画していることに気付いたとき、とんでもない自己矛盾に気付いて、運動としてのパンクは即座に終わった。

## 「ボディース」　資本主義によって破壊された女たち

彼女はパーミンガムのおんなだった　これはセックス・ピストルズの、言わずと知れた「ボディース」の出だしのフレーズだ。この歌の内容はひとつの狂った時代の、ひとりの狂った女が発した、ほとんどことばにならない叫びを英語に「翻訳」したような代物なのだが、この出だしの歌詞を合図に、ピストルズはまるでパンドラの箱を開けたかのようにノンストップで叫び、吠えまくる。1996年の春、ピストルズが再結成されるという噂が飛び交っていた時、あるイギリスの音楽批評家は再結成に意味を見いだせるかどうかは、彼らが今でも「ボディース」を演奏できるかどうかにかかっていると述べた。果たせるかな、ピストルズはロンドンのフィンズリー・パークでの歴史的な再結成のギグ（ロットン「ジョニー叔父さんの園遊会」と呼んだ）をこの曲で切って落とした。

パンクは既成の商業主義に毒されたロック（＝音楽ビジネス）を否定し、欺瞞に満ちた大人社会を否定したが、その先に何か特別なヴィジョンを持っていたわけでもない。確かにピストルズを遠隔操作しようとしたマネージャーのマルカム・マクラレンや、その盟友であったデザイナーのヴィヴィアン・ウエストウッド、さらにはアート・ディレクターのジェイミー・リードたちの間にはシチュエーションのかすかな影響がみられるが、ミュージシャンたちはただ純粋な怒りと憎しみをステージで嬉々として表現したにすぎない。パンクにとっての身体は、ピアスや、穴の空いた衣服や、緑に染めた髪などに明確に体现されているように、欠損性を前面に押し出したものであった。そしてそれに呼応するかのように、彼らにとって音楽はノイズでなくてはならず、だからこそ後期のビートルズのような美しいハーモニーは全否定されなくてはならなかったのだ。換言するなら、彼らは楽音を否定する雑音を自己に向かっても、他者に向かっても投げつけていた。自己に雑音を投射する間はいいが、他者に雑音を投射し始めると事態はややこしくなる。雑音はやがて楽音として享受されるようになってしまったからだ。そういった意味では、彼らは出発点から大きな矛盾を抱えていたことになる。

この矛盾を最も激しく体现したのがシッド・ビシャスである。シッドにつ

いてはすでに多くの記事や本が書かれている。その評価は分かれているが、偶像化が進んでしまった観だけは否めない。アレックス・コックスが監督した1986年のイギリス映画『シッド・アンド・ナンシー』はその好例だ。映画はシッド・ピチャスと、アメリカからやって来たジャンキーのナンシー・スパンジョンの運命的な出会いを描いたセンチメンタルな恋物語に仕立てられている。シッドはドラッグとナンシーに溺れていき、今や伝説となったアメリカン・ツアーを最後にセックス・ピストルズは解散する。この作品の唯一の救いは、みずみずしい頃から破滅するまでのシッドを演じるゲリー・オールドマンだ。この映画を、パンクの時代に乗り遅れたインテリの空想物語であると切り捨てたジョン・ライドンでさえ彼のことを“bloody good actor”と評したくらいである。音楽は元クラッシュのジョー・ストラマーが担当していて、ピストルズの曲はもちろん、当時流行っていた曲を楽しめるのだが、コックスの手に掛かると70年代末のロンドンのパンク・シーンはすっかりノスタルジアの対象になってしまっている。ナンシーとシッド・ピチャスの関係はロマンチックな恋愛関係などではなく、欲望を容赦なく商品化していく後期資本主義社会を前にして、純化された欲望しか持ち得ない恐ろしく脆弱な人間存在の究極の比喻ではなかったか。

ナンシーはピストルズのメンバーやマクラーレンたちからも毛嫌いされていたが、恐らくその理由は彼女が徹底して欲望をコントロールできない人間だったからであろう。そういう意味では彼女は「ボディーズ」の女とよく似ている。「キス・ディス」の例のライドンとポール・クックの対談によると、「ボディーズ」の女性は実在の人物をモデルにしているそうだ。グルーピーのひとりで、恐ろしく狂った目をしていて、どこで聞き出したのかピストルズの面々の自宅のドアを突然叩く。さすがの彼らも手を焼いていたようだが、なぜ彼女がピストルズの近くにいたがったかは感覚的に理解できたようだ。この手のタイプの女性がパンクの時代に初めて出現したのかどうかについては確信がないが、戦後のイギリスの若者文化の流れの中でずっと取り残されていた女性と中産階級がパンクの時代に一挙に労働者階級の若者文化に合流したことを思えばこの時代に彼女たちのような存在が浮かび上がってくるのは偶然ではなからう。



資本主義のパラダイムの組み換えの中で重工業が没落し男性の工場労働者が職を失うというのはイギリスの映画界の巨匠、ケン・ローチが好んで描いたテーマだし、九〇年代ではヒット作『プラス』や『フル・モンティー』などによっても人口に膾炙したテーマなのだが、実はそれと同じか、あるいはそれ以上に深刻なのが欲望の永続的な再生産という新しい資本主義の構造の中で、欲望を対象化できなくなった中産階級の女性たちである。サッカーのフリーガンでもよい、あるいはピストルズのパリ・コンサートに大量に集結したパンク野郎でもいい、あるいは『フル・モンティー』の中で男性ストリップ・ビジネスを画策する失業者仲間でもいい、男たちは後期資本主義社会の中で遺棄されながらも、かつての男性中心社会の中での組織構造の残像現象を利用して何らかの共同体の幻想を持ちうる。だが、中産階級の多くの女性にとっては自らを欲望の対象とする男に対してしか共同体の幻想を持ち得ないのである。ナンシーがシッドに寄生したように見えるのも、「ボディーズ」の女の子がライドンたちにつきまとったのも、彼女たちにとってパンクがあくまでも自己を対象化できる他者であると幻想したからであろう。

ではなぜそのような幻想を彼女たちは抱いたのであろうか。ここでちょうどリフレインのように冒頭の身体論に戻ろう。私はこう書いた。「類としての一存在という規定や歴史の呪縛から私たち＝私たちの身体は永遠にのげられないのであろうか。この絶望的に見える関係になんらかの変更を加えることができるのであろうか。もしもそのようなことが可能であるならば、社会的主体とは異なった主体がなくてはならないが、観念論の陥穽にはまらずにそのようなことが可能なのであろうか。ここにパンクの本質を具体的に検討すべき契機がある。」

ピストルズが初めて小さなギグの会場に現れて、「俺たちはためえらが大好きだ。わかったかこの野郎」とやった時、観客たちはどう反応してよいかわからずどっちらけになったという。パンクの真の意味は、そのファッションの前衛性やシチュエーションリスト風の小賢しい議論ではなく、この極めて単純な双方向性を音楽産業から奪回した点にある。グレイル・マーカスはピストルズの最後のコンサートの模様を記録している。1978年3月9日の『ローリング・ストーン』誌に掲載された「あるアナキストの終焉　セック

ス・ピストルズ、ウインターランド、サンフランシスコ、1978年1月14日」という記事はややセンチメンタルながら、ピストルの到達点をリリカルな文章で描いている。音を出しているのはドラマーのポール・クックとギタリストのスティーブ・ジョーンズの2人で、マーカスは彼らのことを「ロック史上まれにみる偉大なツーマン・バンド」と呼んでいる。オーバー・ドースのシドニーはベースを杖代わりにして立っているのがやっつとで観衆を挑発する餌になっている。そしてノートルダムの子供のようなポーズでマイクにぶらさがるロットンはまだで強風のトンネルの中に立つようにして、氷、カップ、靴、コイン、ピン、それに石など、投げつけられるありとあらゆるものを顔を動かしてよけている。

デイビッド・ハーンの撮った60年代の一枚の写真がここにある。1963年のバーミンガムにおけるビートルズのコンサート会場での少女ファンの顔である。彼女たちの多くは両手を頬にあてるか、あるいは祈るようにして両手を合わせ、完全にエクスタシーの表情をしている。ちょうど催眠術者と催眠にかかった者との関係のように、操る側も操られる側も快感を感じているのだが、これは自己が他者によって操られることからくる快感であり、自己が他者によって操られるとは、畢竟自己が自己の身体によってコントロールされることを意味する。従ってこの快感は極めてセクシュアルなものとなる。だが、このような60年代的なセクシュアルな関係を全否定したパンクは、本来は極めてマッチョ的であったフリーガンの、暴動的な観客反応のあり方を男女の区別なく容易にしたのであった。

90年代のパンクのリバイバルを文学表現上でなし得たスコットランドの天才作家、アービン・ウエルシュは『トレインスポッティング』の中でこのように書いている。本を万引きしたマーク・レントンが法廷で万引きの目的は本を売ることではなく、読むためであったと自己弁護するシーンである。キルケゴールの本を盗んだレントンに対して治安判事は「それではキルケゴールの思想を述べよ」と命じる。レントンは言う「私は彼の主観と心理という概念、特に選択に関する彼の概念に興味を惹かれました。つまり純粋な選択とは疑いと不安からなされ、過去の経験や他人の助言にたよってなされるものではないという考えです。まあそれは、第一義的にはブルジョア的な実存

哲学であって、それゆえ集団的な社会の知恵を害するものであるという議論も成り立ちます。しかしながら、それは同時に解放的な哲学でもあります。というのも、そのような社会の知恵というものが否定されるなら、個人に対する社会的な支配の基礎が弱められるからでありまして、……。」(Welsh: 165-66) 身体に背負わされた歴史性をキルケゴールが思想の領域で脱構築したように、パンクは個人対集団、男対女という関係を少なくともパフォーマンスの場で脱構築したと言えよう。

### シチュアシオニストとパンク

パンクがしばしば正しく理解されないひとつの原因はメディアの過剰反応であったが、この過剰反応を生み出したのは紛れもなくマクラレンとピストルズであった。マクラレンは60年代の学生運動を経験し、パリの五月革命の原理ともなったシチュアシオニストの影響を若干ではあるが受けていた。一方、ピストルズはフリーガン、スキンヘッズのような労働者階級のエネルギーが満ち溢れた集団であった。この両者がうまく噛み合って、彼らはイギリス社会を最も激しく挑発することになった。

マルカムとシチュアシオニストの関係については Marcus (1989)、上野 (1996:30-67) が詳しい。「マルカムの絶えざる転位、転向、変節ぶりは、この媒介者における(非)決定性に関わっている。『退屈は反革命的である』というテーゼから、都市の状況、その心理地理を書きかえようとしたシチュエイショニストにならって、マルカムたちはそのつどスタイルを選択する。パンクの主体は“転位する媒介者”を必要としたのだった。」というのが上野の結論であるが、実際にはそれほどシリアスなものではなかった。シチュエイショニストがしばしば用いる「心理地理」というのはシチュエイショニストがそこから発展していった50年代初期のレトリスト運動が唱えだした用語で、「文化」という言葉を嫌った彼らは挑発的なスローガンをペイントした服を着て街を練り歩き、都市の秘密のテリトリーやネットワークを地図に書き、抑圧された欲望のイメージ、即ち混乱、叛乱、狂気、驚き、遊びのきっかけを探し出すために都市の浮遊行を生み出すに至った (Vermorel 1978:220)。マルカムの友人で、当時ソルボンヌにいたフレッド・ヴァーモ

レルは68年の五月革命をリアル・タイムで経験しているが、マルカムは鉄道、フェリーなどのストライキのためにドーバー海峡を渡ることができず、パリにたどり着けなかったと言われている。そこでマクラレンは後にセックス・ピストルズのアート・デザイナーになるジェイミー・リードと共にクロイドン・アート・カレッジでシット・インを企てることになるのだが、それはパリの真似ごとに過ぎなかった。しかし、この消化不良に終わったクロイドンでの叛乱の経験は70年代において思いもつかぬ開花を遂げることになるのだ。シチュエイショニストにとって芸術家が果たすべき役割とは「個々の芸術のフォームの間にある区別、壁を打ち破り、状況を生み出すこと、即ち、都市において、互いに孤立しているそれぞれの芸術の出会いを画策し、創造的に生きられた空間を生み出すこと、日常を変容させるきっかけを生み出すことであった」(Savage 1991: 31)。前に引用したウエストウッドの「退屈から抜け出して、街に出よう!」というスローガンは明らかにマクラレン経由のシチュエイショニストの影響を受けている。しかし、マクラレンやウエストウッド、ひいてはジェイミー・リードたちは、そのラディカルさにおいてはシチュエイショニストの強い影響下にあったとしても、彼らの面白さは思想家としてではなく、むしろポップ的な仕掛け師としてであった。シチュエイショニストの理論的支柱であったギィ・ディボーはイギリスの数少ないシチュエイショニストの一人であったクリス・グレイを訪問しているが、ディボーはグレイのいい加減さに怒り、やがてグレイをSI (Situationist International) から追放する。大陸の理想主義とイギリスのプラグマティズムは水と油であるが、そのグレイが中心になってロンドンのノッティング・ヒル・ゲイトをホームグラウンドとするフリーガン集団、キング・モブが生まれる。彼らは名門LSE、即ちロンドン経済大学(ロンドン・スクール・オブ・エコノミクス)を占拠したりしている。ピストルズや彼らのサポーターたちの過激さはこのキング・モブ経由である(Vermorel 1978: 222)。

平均的なイギリス人にパンクに関してどのようなイメージを抱いているかを訊けば、回答する年代層にもよるが、概してそれは暴力、攻撃的、汚い罵り言葉といった反応が返ってくることが多い。こうした固定概念はマクラ

レンとピストルズによるパフォーマンスとそれに対するタブロイド・ペーパーと呼ばれる大衆夕刊紙の扇情的な報道による。ピストルズを一躍「有名」にしたのはビル・グランディが司会をしていたテムズTVの家族向け番組に出て暴言を吐いた事件、コンサートでの様々な暴力事件、ヒースロー空港事件（アムステルダム行き飛行機搭乗中に吐いたり、唾をとばしたりした）、EMIのオフィスでの乱暴、エリザベス女王在位二五周年祭にテムズ河での船上コンサート（中止命令を受けマクラーレンやリードたちが逮捕される）、各地でのコンサートの中止、特にウェールズでは労働党の地方自治体がコンサートの差し止め請求を行うが却下されたため、今度は地元住民をかり出してキャロルを歌って抗議をするという珍事件が起きる。やがてシッド・ヴィシャスの加入によってピストルズのネガティブなイメージはさらに肥大していく。アメリカでのコンサート・ツアー、解散、シッド・ヴィシャスによる恋人ナンシーの刺殺事件、オーバー・ドースによるシッドの死亡と続き、ピストルズは終わる。<sup>3</sup>

こうした一連の事件は確かにマクラーレンが画策したのも含まれていて、シチュエーションистの心理地理のマッピング・アウトの実践のように見える。しかし、実際の実行部隊であるピストルズのメンバーとその取り巻きである、ハードコアのサポーターたちは小難しい理論に基づいて行動した訳ではなく、持ち前の労働者階級のエネルギーを爆発させただけといってもよい。ただ単なるフーリガンと違うのはマクラーレンがインタビューなどを通して彼らの行動を「理論化」したこと、ピストルズの歌詞には明確なメッセージがあった点である。その意味ではモッズ以来の労働者階級のエネルギーとシチュエーションист的な展開が見事に融和したといえる。このような基盤があったからこそパンクはひとつの時代精神となりえた。

ヴィヴィアン・ウエストウッドのストリート・ファッションは性的に倒錯したセックス・ウェアをさらに転倒させて日常を挑発するというきわどい操作を伴った。商品の選択と組み合わせといったレベルのファッションの場合はセンスのよさがポイントであったが、パンクのファッションは挑発性、そして何よりもそのような挑発的なファッションで街を漂流するという覚悟、攻撃性、アクションが必要であった。ターゲットとなるタブーは性に限

らない。英国女王に始まって、鍵記などのナチスの表象（ドイツでは法律によって禁止されている）、カール・マルクスなどが次々にデザイン化されていく。大げさに言うなら、帝国主義、ファシズム、共産主義といったイデオロギーまでがファッション化されていった。また、安全ピン、破れたTシャツ、穴の開いたセーターなどは欠損性を強調すること（自己欠損化）による身体性の回復を主張していたとも言える。

やがてロンドンではウエストウッドのオリジナルを模倣するデザイナー、メーカー、洋品店が出現することになる。「セックス」のあったキングズ・ロードにボーイがオープンし、乾いた動物の血をなすりつけたTシャツなどを売るようになる。さらに、スマッツやロボットが後に続き、以降雨後のタケノコの如くボフォート・マーケット界限にはボンデー・ギアや破れたTシャツ、パンク・バッジ、ペンキを飛ばしたネクタイやジャケットなどを売る露天が出現する。そしてついにはロンドンの有名なデザイナーであるザンドラ・ローズまでがパンクの色濃いコレクションを発表するようになる。ローズは言う。「パンクはフラワー・パワー以来、ファッション界に入ってきた初めての本物の運動でした。穴を開けたり、安全ピンを刺したりして作った私の服のことを私はこれからもずっと信じていきます。でも残念ながら、私はそういった商品を低コストで作ることができなかつたために、このコンセプトを商業的に成功させることができなかつたのです。」(Gibbs 1996: 136)

クラッシュやダムドのようなピストルズと人気を分け合っていたパンク・バンドのファッションはピストルズと比べると驚くほどヴァリエーションが少ない。これはローズが言うように、オリジナルなパンク・ファッションは意外にコストが高つたため、ピストルズのように「セックス」からあてがわれていなければ、そう簡単に衣装を替えるというわけにはいかなかつたのだ。そのためにパンクのフォロアーたちはマクラーレンやウエストウッド、あるいは後に PIL（パブリック・イメージ・リミティッド）を結成したジョン・ライドンたちのように、上野の言を借りるなら、「絶えざる転位、転向、変節」を遂げることができず、パンク・ファッションのある固定したアスペクトに留まることになる。タイトな黒のジーンズにスタッドを打った黒の皮ジャン、それにモヒカンというのが定番のファッションになる。ここから先

はモッズが衰退したのと同じ道を歩むことになる。

音楽とファッションの結びつきの強さ、自己の帰属するグループを表象するためのファッション、自己主張としての音楽とダンス、このような集団的自己確認と自己表現としてのストリート・カルチャー、この二つは明らかにイギリスのポップ・カルチャーの重要な特質ではある。しかしこの優れて非言語的自己表現による自己確認の作業は何を意味するのであろうか。

グラムからパンクへとスタイルが移行していった時に、すでに成熟したイギリスのサブカルチャーは親文化への同化や回帰を拒否していた。これは若者に自分たちのスタイルを求める自由を与えたが、同時に過去のティーンエイジャーのスタイルを単なる思春期の一時的なスタイルとして拒否することでもあった。既成のスタイルがすでに「死」であるからこそ、現状維持を否定する新しいスタイルがエスタブリッシュメントから疎外されている者、あるいは体制に適合できない者、あるいは社会から理解されない者たちから圧倒的な支持を得ることになる。パンクが体現したのはこの現状維持の否定と等価の激しい自己規定・自己表現であったと言えよう。

## 注

- 1 William Burroughs, “Der Erste Watergate-Skandal Passierte im Garten Eden” (“Feedback from Watergate to the Garden of Eden”), *Die elektronische Revolution (Electronic Revolution)* Bonn, Expanded Media Edition, 1994.
- 2 パンクはサブカルチャー論としてはすでにディック・ヘブディッジによって論じ尽くされ、歴史的考察としてはジョン・サヴィッジの名著がある。かなり強引なところもあるが、思想史的にはパンクのなかにシチュエイショニストの影響を読み込んだグレイル・マーカスの大著がある。いずれも説得力のある論考であり、論考の対象としてパンクを考える際の出発点となるべき書物である。
- 3 ピストルズの足跡に関してはメンバーへのインタビューなど、第一次情報を満載した Vermorel (1978) が最も信頼のおける書物。これはヨーロッパ各国で翻訳されている。日本でも邦訳が出ているが、なぜか著者によるシチュエイショニストとパンクの関係を簡潔に論じた重要な記事が抜けていたりする。マルカム・マクラーレンが制作した映画、『グレート・ロックン・ロール・スインドル』にも興味深いフッターが収められている。

## 参考文献

- Burroughs, William (1994) *Die elektronische Revolution (Electronic Revolution)* Bonn, Expanded Media Edition.
- Gibbs, Alvin (1996) *Destroy: The Definitive History of Punk*, London, Britannia.
- Gruen, Bob (1990) *Chaos - the Sex Pistols*, London, Omnibus.
- Hall, Stuart, and Tony Jefferson (eds.) (1976) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain*, London, Hutchinson.
- Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds.) (1996) *Culture, Media, Language*, London, Routledge/Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Hebdige, Dick (1976) 'The Meaning of Mod'. In Hall, Stuart & Jefferson, T. (eds.), *Resistance through Rituals*, London, Hutchinson.
- \_\_\_\_\_ (1979a) 'Putting on the Style'. *Time Out* (17 August).
- \_\_\_\_\_ (1979b) *Subculture: The Meaning of Style*, London, Methuen.
- 亀井秀雄 (1982) 『身体・表現のはじまり』 れんが書房新社
- Knight, Nick (1982) *Skinhead*, London, Omnibus.
- Lazell, Barry (1995) *Punk: An A-Z*, London, Hamlyn.
- Lydon, John (1993) *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*, London, Coronet.
- Marcus, Greil (1989) *Lipstick Traces*, London, Secker and Warburg.
- Melly, George (1989) *Revolt into Style*, Oxford, Oxford University Press.
- Nottinghamshire County Council (1988) *The Sex Pistols*, Nottingham, Newmat.
- Polhemus, Ted (1994) *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*, London, Thames & Hudson.
- Sabin, Roger (ed.) (1999) *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*, London, Routledge.
- Savage, Jon (1991) *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, London, Faber and Faber.
- Sex Pistols (1996) *Retrospective*, London, Retro.
- Storey, John (1994) (ed.) *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, Hemel Hempstead, Harvester Wheafsheaf.
- Trần Duc Thao (1973) *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience*, Paris, Editions Sociales. (邦訳チャン・デュク・タオ、花崎こう平訳、『言語と意識の起源』、岩波現代選書)
- 上野俊哉 (1996) 『シチュアションーポップの政治学』 作品社
- Vale, V. (ed.) (1996) *Search & Destroy #7-11: The Complete Reprint*, San Francisco, V/Search.



Vermorel, Fred & Judy (1978) *Sex Pistols: The Inside Story*, London, Omnibus. (ヴァーモレル、フレッド & ジュディー、野間けい子訳 (1986) 『セックス・ピストルズ・インサイドストーリー』、シンコーミュージック)

Welsh, Irvine (1993) *Trainspotting*, London, Minerva.

なお、この論文は2003年度同志社大学学術奨励研究「パンク以降の文化現象と文学表現についての身体論的研究」の成果の一部である。

## Paris, Vietnam, and London – Punk and the Human Body

Tetsuya TAGUCHI

Key words: Punk, Rock, the Sex Pistols, the Vietnam War, Bodily consciousness, Hideo Kamei, Trần Duc Thao

Almost three decades after the emergence and disappearance of Punk, this seemingly dadaist, iconoclastic attempt to deconstruct the commercialized rock'n'roll can be interpreted in many ways. In fact, much has been said about it from purely esthetic to psycho-analytic viewpoints. Semiotic interpretations were also rampant, but the fact that Punk was intrinsically an expression using human bodies and directly appealing to them undermines these assumptions. What I attempt to show in this paper is the following 1) how our bodily consciousness is predetermined and programmed in the social context as exemplified in a Marxist linguistic discourse, 2) how the shift in the 1970s of the capitalist paradigm affected our bodily consciousness, and 3) how the above can be examined and illustrated through the representations of Punk performances, particularly by paying special attention to the case of the Sex Pistols.