

美学としてのトゥソフカ ——ソ連を崩壊させた美的共同体——

城 野 充

Tusovka as Aesthetic Community

Mitsuru JOHNNO

要 約

本論は、トゥソフカのエートスがソ連邦を崩壊させるに至った力であるとする仮説の序論である。ここでは、トゥソフカのエートスとは何かを導き出すために、M・マフェゾリの《ネオ・トライブ》論を中心とした枠組みで、トゥソフカの時空を考察した。マフェゾリは美学を「共に感じる能力」ととらえるが、トゥソフカは、この意味において、「共に在って」「共に感じ」ることで、「わたし」でも「みんな」でもない「われわれ」が生成される美的共同体である。

トゥソフカはまた「離脱」「外在性」の時空でもある。この「離脱」は、主として、ソヴィエト公式の「集団性」(みんな)からの離脱を意味している。若者たちは、遊びを通じて「共に感じる」ことで「われわれ」となり、感性的交流体(宮原浩二郎)として、「みんな」では得られない感性的な快感を覚えたのである。

キーワード：トゥソフカ、離脱、感情、美的共同体

はじめに

H・ルフェーブ *Henri Lefebvre*は『パリ・コミューン』において、「パリ・コミューンとは何か。それはまず巨大で雄大な祭りであった。フランス人民と人民一般の精髓であり象徴であるパリの人民が、自分自身に捧げ、かつ世界に示した一つの祭りであった。」と、1871年のパリ・コミューンの固有のスタイルは「祭り」(フェート)のスタイルであったと宣言している(ルフェー

ブル 1970 : 24)。

これと同じように、M・ゴルバチョフのペレストロイカからソ連崩壊に至る過程（1985～1991年）を支配していた社会のスタイルは「トゥソフカ тусовка」のスタイルであった。筆者はそう考えるのである。

すでに「[部族]と[居場所]の社会学」（城野 2011）でその実態を素描しているが、トゥソフカとは、遊びを軸にした自由なコミュニケーションで満たされた小集団、たまり場、おもしろいできごと等を意味するスラングである。本論は、後期ソヴィエト体制下の若者の心をとらえたトゥソフカこそがこの時代の底流にあるスタイルであり、そしてこのスタイルとしてのトゥソフカが、1991年8月の保守派によるクーデターへの反撃、そして12月のソ連崩壊へと至らせたもうひとつの力であるとするものである。この力をトゥソフカのエートスと表現してみたい。いわゆる西側諸国での「ゴルビー」人気とは裏腹の、B・エリツィンに対するロシアの人々の熱狂もトゥソフカのエートスを考えることによって理解できるのではないかと考える。

この小論は、トゥソフカを《トライブ》（部族）ととらえ、その《トライバリズム》（部族性）のエートスが社会主義・ソ連を立て直そうというペレストロイカをその方向でなく、ソ連崩壊へと導いたのではないかという仮説の序論である。

《トライブ》論

前世紀末の80年代半ばから90年代初め、ソヴィエト体制が瓦解していく過程のまさに最終局面において、ヨーロッパ・ロシア西部の大都市を中心に数多のトゥソフカが出現し、やがてその広がりには顕著な社会現象とまでになった。

これまでにも前掲論文で言及しているように、当時のロシアのサブカルチャーについてフィールド調査したH・ピルキントン Hilary Pilkington、T・カシュマン Thomas Cushmanらの研究者が特別の関心を寄せたのは、サブカルチャーのそれぞれのグループが自分たちのグループのことをトゥソフカと呼んでいるという事実であった。モスクワ、レニングラード（現・サンクトペテルブルグ）といったソ連を代表する大都市において、若者のサブカルチャー集団の時空＝トゥソフカのメンバーに関わることで二人がみてとったものは、このトゥソフカというスラングで表現される時空のコアなところに存在する「共同性」「われわれ」の感覚であった。「集まる」「共に在る」ことでメンバーたちが感じる「われわれ」「一体感」は、従来のソヴィエト公式の「集団性」で語られるものとは異質なものである。

さて、ソ連においてはそのような時期であった1984～1987年にかけて、フランスの社会学者M・マフェゾリ Michel Maffesoli は南仏で、原題名『トライブの時代—大衆社会における個人主義の衰退』（邦訳名『小集団の時代』）を書いていた（マフェゾリ 1997 : 260）。

マフェゾリはこの著作において、副題にもあるように、現代においてはもはや個人主義が衰退

してきているということの小集団現象から説明しようとする。ここで彼にとって「重要なことは、個人主義の限界を超えらると思われる社会的諸形態をチェックし、記述し、分析すること」、つまり「無限定な群衆、自己同一性〔まとまるに必要な名分〕を持たない民衆、あるいは局地的で小さな実体が星雲状に集まったものとしての小集団〔部族〕（以下、≪トライブ≫とする）を問題にすることであった（マフェゾリ 1997：16）。

マフェゾリによれば、それまでの近代の指標のひとつとされていた個人主義は、今や現代のトライブにおいて認めることのできる共同体の理想に席を譲ろうとしているのである。彼は都市にいたるところに立ちあわれている≪ネオ・トライブ≫に注目し、そこでの「共に在ること」による「感情の共有」、「共同体の理想」の浮上に個人主義の衰退、ひいては〔モダン〕という時代の終焉をみたのであった。

彼は現代の小集団現象を理解するためのメタファーとして、原題にある≪トライブ≫、といった語を用い、これらによって感情的共有の≪人々を凝集させる≫側面の強調を意図しようとした。流動性と局限的な集合、そして散乱を特徴とし、触覚性、近接性によって支配される小集団。これがマフェゾリのいう現代の新しい≪トライブ≫、≪ネオ・トライブ≫なのである（マフェゾリ 1997：35, 130, 134）。

この『トライブの時代』の後に書いた『現代世界を読む』で、マフェゾリは≪ネオ・トライブ≫の集合的感情、「共同体の理想」をスタイル、そしてそのスタイル、形、外観から構成されるイメージ（複合体）からとらえようとしている。ここでスタイルは、集合的感情の本質的特徴、その特殊な標識であり、そして、あらゆる存在様式を生み出す「形成する形」となるものと位置づけられている（マフェゾリ 1995：10, 21）。

このスタイルのもっている力、スタイルの共有から生成される集合的感情への視点は、とりわけ消費社会に生きる現代の≪トライブ≫を理解するにあたって重要なものである。なぜなら、人々はこのスタイルを標識として、その先の集合的感情を見定め、自身の帰属先を選び取り、≪ネオ・トライブ≫のメンバーとなっていくからだ。マフェゾリはいまや階級、宗教、思想といった旧来のカテゴリーではないもの、すなわちスタイルによって人々は分節されていると主張する。消費社会における≪ネオ・トライブ≫のもっている「うつろいやすさ」、「はかなさ」もスタイルによる分節から考えると理解可能であろう。

さらに、マフェゾリの小集団＝トライブ分析で特徴的なのは、美学として感情の共同体を論じている点にある。彼がここでいう美学とは、人々がものを感じ取る共通の能力、様式のことである。共に感じ取る能力、経験の様式を美学としてとらえることで想起されるものにはどういったものがあるだろうか。そこで、マフェゾリが挙げるのは、音楽、スポーツ、消費、宗教のためのあらゆる形態の集会である（マフェゾリ 1997：128, 1993：19）。ライブハウスやホール、スタジアム、「いま」を求めて消費する人々の激情あふれるショッピング街、共に祈りをささげる教会や寺院といった礼拝所。そこは、人々が共に感じる、換言すれば「共振」「忘我（エクスタシー）」の時

空なのである。この人々が共に感じる様式、「共振」する様式としての美学はスタイルと結びつく。というよりも、むしろスタイルそのものが共に感じる様式に他ならない。

このようにマフェゾリは現代の《トライブ》を、「共に在る」「共に感じる」ことによる「信頼」を結合剤とする、「いまを生きる」美的共同体としてとらえるのである。

現代社会の諸現象をトライブ概念でもって説明しようとするのはマフェゾリにとどまるものではないが、次にここでは、ロックなどの音楽シーンを中心としたサブカルチャー、社会運動の研究者上野俊哉の「メディア・トライブ」の定義をとりあげたい。

上野は「サブカルチャーを媒介とする(小)集団をメディア(音楽、映像、服装、ドラッグ、身ぶり…人間の身体を補完し、拡張するもの)によって形成されるトライブという意味」で「メディア・トライブ」を定義し、あわせて、小集団間のヘゲモニー的抗争と、個人のトライブへの帰属の流動性もその特徴として指摘している(上野 2005: 16-17)。

サブカルチャーを中心に現代の若者文化、都市文化における《トライブ》を形成させているものを「人間の身体を補完し、拡張するものとしてのメディア」概念でとらえようとしているこの定義には、そのフィールドに身をおく上野ならではの明快さがある。

ここでいう上野の「メディア」と、すでにみたマフェゾリの「スタイル」はほぼ同じである。マフェゾリも上野が「メディア」として挙げている音楽や服装(ルック、外観)、身ぶりといったものを、人々を分節し、《トライブ》に導くものとして言及している。ただ、現代の《トライブ》、すなわち《アーバン・トライブ》の特徴を際立たせる意味で、それを成立させているものとして「メディア」を強調した上野の《メディア・トライブ》概念は、現代の若者文化としての小集団の態様をとらえるにあたり、より明瞭な輪郭を与えるものと言える。

マフェゾリの《ネオ・トライバリズム》論と上野の「アーバン・トライバル・スタディーズ UTS」の違いは、前者は《トライブ》の可能性、すなわち「共に在る」ことでもたらされる凝集力の、上野の言葉を借りれば、「積極的、解放的、ないしは(秩序転覆的)側面を理論的に位置づけようとはしない」(上野 2005: 22)のに対して、後者は《トライブ》のもつ「情緒的連帯」に「少しでもやりかえす」可能性を積極的にみようとしていることである。乱暴な言い方をすれば、各種のレイブやパーティ等で上野自身が、つかのまであれ感じたであろう「やりかえす」可能性(シーン)を《トライブ》論(理論)でつなごうとする試みは、その意味で、マフェゾリとはスタンスを異にしていると言える。

もちろん、マフェゾリも《トライブ》の「感情の共有」が支配に対してなんらかの対抗的な形をもつことについて触れていないわけではない。例えば、「感情の共有」はときに政治的蜂起、周期的な反抗、パンのための戦い、連帯のためのストライキに導くことができることに言及してもいる。しかし、マフェゾリにとって、蜂起や反抗、戦い、そしてゼネラル・ストライキといったことがらは、あくまでも「感情の共有」が社会的凝固剤であることを示す例に過ぎず、そのことが祭りや日々のありふれたことのなかで表れていることと同列なのである。それ以上のもので

もそれ以下のものでもない(マフェゾリ1997:77)。マフェゾリには上野にみられるような《アーバン・トライブ》への「思い入れ」はない。彼の立場はいたってシンプルである。「社会観察者にとっては、何かが正当性をもつには、それが存在するというだけで十分なのだ」と(マフェゾリ 1995:141)。彼が《ネオ・トライブ》を論じるにあたり繰り返し強調するのは与件としての「共に在ること」、そしてそのことによって「共に感じること」なのである。そして、「共に感じる」=美学がポストモダン状況を表しているということなのだ。

対称的に、上野はサブカルチャーの《トライブ》ひそんでいる「積極性、解放性、(秩序転覆的)側面」を理論によって救い出そうと試みる。むろん、上野もそのように表現した側面を政治的蜂起の類でイメージさせようとしているわけではない。「サブカルチャーにできることは、せいぜい日常生活のリズムを少し変えることだけである」(上野2005:155)。このように上野は言う。しかし、「自分たちとその空間の性質を変えるような、つまり「アルター／ネイティヴ(alternative)」(ネイティヴを変えるよう)な空間を「今ここ」の内部に形成する」(上野 2005:155)ことに、積極的な意味を求めようとするのである。

トゥソフカの「離脱性」「外在性」

以前に書いたトゥソフカについての拙論以降、スラングであるトゥソフカを載せた辞書、用語集がWeb上で幾分増えているようである。したがって、ここではまず、新たに知り得たトゥソフカの由来から見ていくことにする。

もともとトゥソフカという言葉は、1960～70年代はじめのソ連のヒッピーの間でつかわれていた隠語であったようである(lenta Ru словарь)。このWeb上の辞書によれば、ソ連版ヒッピーの隠語が借用される形で、

- 1) 70～80年代の、酒を飲んだり香をたいたりしながら、共通の趣味・関心を話し合ったりする内輪グループの集い。
- 2) 共通の趣味・関心でのホットなテーマを話し合うために定期的にあたえず寄り合う、同じ考えをもつ内輪グループ。
- 3) 1990年代末～2000年代には、トゥソフカという言葉による、いろんな理由での自発的なさまざまなイベント。

といったことを意味するものとしてつかわれるようになったという¹。

なんらかの共通の趣味や関心で集まった小さなグループのある種「宗教性」をもった共同体の時空は、60年代末から70年代はじめにソ連にも出現したヒッピーたちの隠語でもってトゥソフカと呼ばれるようになった。そして、80年代の半ばにはロック、ダンス、ファッションなど、さまざまな領域での若者たちの無数の小さな集まりとしてのこれらトゥソフカはひとつの流行現象となったのである。

この小集団の時空としてのトゥソフカは、特定のグループと場所との結びつき、自由なコミュニケーション、そしてその活動の共同性、流動性、「宗教性」、ソ連公式の集団主義からの外在性といった特徴をもっている。若者たちは、パンクやヘビーメタルといったロックやダンス、スポーツ、車など各々の趣味・関心に沿って小さなグループをつくり、アパートのキッチン、地階や階段の踊り場、中庭、さらには公園、広場、ストリート、カフェなどをそれぞれのいわば自分たちの「秘密基地」として、そこに溜まったのである²。

ピルキントン、カシュマンはロック・トゥソフカのメンバーへの聞き取り調査によって、トゥソフカを知り、若者たちが語るトゥソフカ像を収集し、それを西欧のサブカルチャー理論で位置づけていったのであるが、では、ロシアの研究者はトゥソフカをどのように描いているのであろうか。

ロシアの著名な博物館キュレーターで、美学・芸術学者のV・ミジアノ V. И. Мизяно は、芸術（美術）分野のトゥソフカをおおよそ次のように記述している。

トゥソフカは歴史的に例をみないオリジナルな社会文化現象である。トゥソフカは制度的、イデオロギー的構造からは自由であり、個人個人の自発的で、自由な選択として発生、存在している。したがって、その集いに入ることを誰も無理強いしたりはしないし、そこには制度や権力を背景にした誘いも存在していない。

トゥソフカは制度的な文化の廃墟のなかから生まれ出でた、自由で開かれた空間なのだ。そこで人々は過去のしがらみから自由の身となって、互いに出会うのである。トゥソフカのこだわりは、いま出会っていることの可能性であって、例えば、そこにいる人物がアンダーグラウンドのヒーローであるとか、芸術学修士の学位をもった人物であるだとか、かつては共産党や国家機関の専従者であった人物だとか、そうした出会いそのものに先立つことがら（過去）にはさしたる関心をよせることのない「いま」「この」の出会いの場である。だからこそ、そこでは誰もが対等でいられた。

また、トゥソフカに入っていくためにいかなる資格や体面、また職業的、社会的地位も必要とはしない。そこに身をおくためには、必要な時間と場所にそこにいる、ただそれだけである。そのとき、そこでトゥソフカは立ち現れるのだ。トゥソフカは規律文化と社会的ヒエラルキー崩壊のシンドロームであり、すぐれて共同体というもののひとつの具現化モデルである(Мизяно 2002 : 353)。

「社会文化現象としての〈トゥソフカ〉」という表題をもつミジアノの論文は、ピルキントン、カシュマンが記述したような若者たちのサブカルチャーの領域でのトゥソフカについてのものではない。また、この「トゥソフカ」論を書くにあたって念頭にあったのはソ連崩壊後10年間のトゥソフカの様態であろう。その点でも、ペレストロイカの時代と体制崩壊直後のトゥソフカを扱ったピルキントンやカシュマンとは異なっている。しかし、一方がロック・トゥソフカやダンス・トゥソフカといった若者たちのサブカルチャーシーン、他方は芸術（美術）トゥソフカという領

域の違いはあっても、なぜその集団、出会いの場がトゥソフカと呼ばれているのか、つまり、トゥソフカという名で呼ばれる小集団の特徴は何なのかを知るうえで、ミジアノの「トゥソフカ」論もまた重要性を持っている。領域面で考察対象の違うそれぞれの「トゥソフカ」論からトゥソフカのエートスを知ることができるのではないだろうか。

ともあれ、ここにおいてまず彼が力点をおくのはトゥソフカのもつロシア社会の制度的なものからの外在性である。トゥソフカは何よりも自由な意思にもとづいた自発的な出会いの場であり、そこにはいかなる制度的な強制力も存在しない場なのである。そこで人々は、トゥソフカの外での地位、立場（過去）にとらわれることのない、互いに平等な者として、「いま」「ここ」での出会い（現在）の可能性を展望する。それゆえに、ミジアノは「いま」「ここ」の face to face の出会いを重視するトゥソフカに、いわば、理想としての「共同体」が具現化したひとつのモデルを見出すのである。

カシュマンは、「トゥソフカは特別な時間、場所、そして集まりなのである。そしてそれは日常のありふれた生活の外でおこっているという単純な事実によって聖なるもの sacred なのだ」と、この外在性を記述し、トゥソフカという小集団の時空は決して公式のソヴィエト世界の「集団性」の一部分をなすものではないことを強調する（Cushman 1995 : 168）。そして、ソヴィエト的日常から外在的な存在であるがゆえに、トゥソフカの時空、出会いは聖なるものであるのだと彼は言う。これは、「外の世界」（過去）から自由な「いま」「ここ」（現在）での出会いに「共同体」の典型をみたミジアノのトゥソフカの描写と重なり合うものである。また、この外在性は「離脱」することによって得られるものととらえてみることもできるだろう。

先ほどみたように、そもそもこの「離脱性」はトゥソフカという言葉がヒッピーたちの隠語にその起源をもつことからして、トゥソフカそのものに宿っているものと言える。いわば、「離脱性」はトゥソフカの「遺伝子」なのである。

ところで、ソ連版ヒッピーたちはどこから「離脱」したのであろうか³。それはとりもなおさず、計画によってつくられる存在としての、社会主義を建設する新しい人間としての《ホモ・ソビエティクス》であることからの「離脱」であった。そして、自身の言葉の中に、この「離脱」の「遺伝子」を受け継いだトゥソフカは《ホモ・ソビエティクス》から《ホモ・ルーデンス》への時空として、1980年代半ばのソ連の大都市に生活する若者たちを魅了するものとなっていったのである。

亡命ロシア人で邦訳名『ホモ・ソビエティクス－機械と歯車』⁴を書いたミシェル・エレル Michel Heller は、ゴルバチョフの呼びかけは若い学生や勤労者のあいだに情熱をかきたててはいないと、若い世代の無関心を指摘している（エレル 1988 : 22）。ゴルバチョフのペレストロイカに熱く反応したのは、「スターリン批判」（1956年）後の自由化の中で若い時期を過ごしたいわゆる「60年世代」の知識人たち、そしてペレストロイカに「西欧近代的価値」をみた西側の政治指導者と研究者を含む言論界であった。ゴルバチョフの言葉はソ連の若者たちには響かなかった

のである。彼ら若者たちが選び取ったのは、ペレストロイカへの呼応ではなく、「いま」「ここ」の小さな集い、手触り感のあるトゥソフカで「共に感じ」、それで得られる小さいけれども、確かな「われわれ」感覚であった。それがペレストロイカの時代に若者たちが選んだスタイルである。このスタイルをトゥソフカのスタイル、離脱のスタイルと呼んでもいいだろう。

ふたたびミジアノに戻ろう。彼はさらに次のようにトゥソフカを記述する。トゥソフカのもっている構造は厳格な規律文化とは距離をおいており、その構造が安定しているのは、何よりも、人々は共にいたいから出会い、集うという感情的な要因によって保障されているからである。そこで人々は、力を合わせて彼らにとって価値があり、不可欠なある種の雰囲気をつくりだすのである。その雰囲気とは、信頼 *reliance* という言葉で表されるものであり、これがトゥソフカの共同体にとっての結合剤となっている（Мизиано 2002：354）。

人々は共にいたい、ただそれだけの理由でそこに集い、そしてこのことによって培われる信頼という感情によって結合される共同体。それがミジアノの描くトゥソフカのアウトラインなのである。この意味において、そこでのコミュニケーションは触角的、包括的で、一体感をもたらすものなのだ。ミジアノがトゥソフカを、「自身を純粋な可能性とみなす芸術共同体のモデル」（Мизиано 2002, 353）と記述する理由はまさにこの点にある。

「結合剤としての *reliance*」の重要性を、マフェゾリを挙げて記述しているなど、ミジアノの「トゥソフカ」論で気づかされる点は、マフェゾリの《ネオ・ドライブ》論に一定の影響を受けていることがうかがわれるということである。ミジアノがいつの時点でマフェゾリを知ったのかは定かではないが、まさに同時並行的に、「ドライブの時代」＝「トゥソフカの時代」を経験してきたミジアノにとって、マフェゾリの『ドライブの時代』は彼自身の経験の記述に理論的な枠組みを与えるものであったことは間違いない。ソ連における小集団の時代を生きてきた彼にとって、それはまるで自分の国でおこっていることが書かれていると映ったのではないだろうか⁵。

トゥソフカという《ドライブ》とそのエートス

ここで今一度、トゥソフカとはどのような時空であったのかを、ロシアの辞書、ピルキントン、カシュマン、ミジアノらの著作、論文をもとに整理しておく。

会合、たまり場、知人の自由な集まりと意見の交流、交流のため自由な時間を一緒に過ごすために集まる（動詞）、共通の趣味や関心を話す内輪の集い。概ね辞書ではこのような説明がなされている。

モスクワで音楽とダンスなど、遊びによって媒介されるトゥソフカをとりあげたピルキントンは、トゥソフカを人々が「共に集まる場所」と「グループ」ととらえた。彼女が力点をおくのは「共に集まる」という行為それ自体である。このトゥソフカの時空には、何がしかの達成されるべき目標があるわけではない。また、メンバーたちのいう「交流、コミュニケーション」общение

の語源的な意味である「共同性をつくり出すプロセス」から、「共同性」にも注目している。そこでモスクワのティーンエイジャーは「愉快」なコミュニケーションを楽しみ、安心感を得るのであった (Pilkington 1994 : 234-240)。

レニングラードでロック・トゥソフカに触れたカシュマンは、共通の関心で結びついているグループ、「すごい」といった表現でその経験を語ることのできる出来事や集いとの意味でロック・ミュージシャンたちはトゥソフカを使っていると、そこに「われわれ意識」we-ness、すなわち「共同性の感覚」をみてとっている。カシュマンがみたのも、やはり「共に」together の時空であった。そして、ロック・ミュージシャンは自分たちの集まり、活動を「集団(性)」で語ろうとはしない点に注目し、かれらの抱く「われわれ」は「やつら」を強く意識したものであると解釈する。「集団(性)」は「やつら」の用語なのである。また、上述したように、日常生活の外側でおこるという事実によって、つまり日常から「外在的」であることによって、トゥソフカは聖なる時間、場所、集いとなっていることも強調する。

ロシア人のミジアノが描くトゥソフカは、制度的なものから外在的な、自由意思による、「いま」「ここ」での「共に在る」時空である。そして、「共に在る」ことで生まれる信頼 reliance という雰囲気によって結合される共同体とトゥソフカを表現する。

最後に、やはり、ロック・ジャーナリスト、A・トロイツキーによる「何かが起こっている、ある種の混乱や活動が起こっていること、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」(トロイツキー 1991 : 273)がトゥソフカであるとの説明は、ぜひとも、おさえておく必要がある。トロイツキーにとってのトゥソフカとは、何よりもまず、「共に感じる」時空なのだ。このことは、カシュマンが言うところの、「すごい」という表現で語られる出来事、集まりとしてのトゥソフカの理解にも通じるものである。トゥソフカは「おもしろい」「すごい」を「共に感じる」様式、マフェゾリに従えば、共通の感情を共に味わう「美的共同体」「宗教性の共同体」なのである。1986年1月に開催されたモスクワでのロック・フェスティバルをロック最大のトゥソフカだったとするトロイツキーの回顧は、そのフェスティバルが、かつてない規模で「すごい」を「共に感じ」、そこに集った人々が「共振」した時空となったからであろう。

これらのことから言えるのは、トゥソフカと表現される小集団の《共同性》は、まさにマフェゾリが《ネオ・トライブ》で説明を試みたものであり、また上野が《メディア・トライブ》あるいは《アーバン・トライブ》によって理論づけようとしたものだというのである。

このように、ゴルバチョフのペレストロイカとほぼ同じ時期に都市のなかに現われたトゥソフカは、「音楽やファッション、車といったメディア、スタイルによって形成され、「共に在る」ことで「共に感じる」共同性の時空をもった集団」=《トライブ》として、その時代の社会文化現象となっていたのであった。

では、《トライブ》としてのトゥソフカに共通するエートスとは一体どのようなものであろうか。それは、やはり、「共に在る」、「共に感じる」ことで形成される「われわれの感覚」、美的共

同体としての「われわれ」ではないだろうか。この「われわれの感覚」はソヴィエト体制公式の大きな「集団性」ではない。学校や職場、地域、さらには国营テレビ・ラジオ、新聞などの「公式のスピーカ」によって呼びかけられる「集団性」、革命記念日（11月7日）のモスクワの「赤の広場」での軍事パレードに代表される「集団性」では感じることでできない、小さいけれども身近で、安心感をもたらす「共同体感覚」なのである。

この美的共同体としてのトゥソフカがつくりあげる「われわれ」は宮原浩二郎のいう「感性的快」と「われわれ」の関係に近いものがある。感性を通した社会探究としての社会美学の視点から、宮原は「わたし」と「みんな」の対立をこえる「共的な私」である「われわれ」を感性的快からとらえようと試みる。宮原の言う感性的快とは「美しい／美しくない」「共振(共感)する／しない」など、私的感覚と公的観念を橋渡する共的（common）な感情をともなった、美をもたらす快感のことである。その意味で、感性的快とは社会的な快感であり、「われわれ」は感性的交流体としての存在になる。宮原はこの「われわれ」のイメージをふれあい、五感や感性を通して交わり、確かな手ざわりや肌ざわりをもつ身のまわりの小さな社会から考えてみようとするのである（宮原2012：25, 331-354）。

トゥソフカは感性的交流体としての「われわれ」を生み出す時空、小さな社会なのだ。トゥソフカに集う人々がそこで味わう共通の感情とは感性的快に他ならない。トロイツキーやカシュマンの「すごい」、ピルキントンの「安心感」、ミジアノの「信頼」。これらすべては、社会的な快感、すなわち感性的快、美の快感なのであり、またマフェゾリが「美学」で示そうとしているものでもある。カシュマンがロック・ミュージシャンのトゥソフカで感じた「集団性」への強い拒絶意識は、観念的主体としての「みんな」、共産党・国家、マス・メディアの三位一体で叫ぶ「みんな」に対する彼らの感覚なのだ。「みんな」＝「集団性」によっては満たされないものをトゥソフカという、ふれあい、手ざわりの小さな社会で、共に遊ぶことを通して「共に感じ」、そこにあらわれる「われわれ」に心地よさ（しっくり感）を味わうのであった。ピルキントンのモスクワのティーンエイジャーから聞き取ったのも、ここで言うところの「われわれ」のしっくり感、感性的快である。そして、これは「居場所」の感覚と置き換えることもできるだろう。

これまでみてきたように、トゥソフカのエートスとは、ソヴィエト体制公式の「集団主義」から「離脱」することによって、公式のチャンネルで語られる「集団性」（みんな）、階級としての「労働者」の「連帯」からは得ることができない、「共に在って」「共に感じる」ことの喜び、すなわち感性的快を実感する美学と言える。いろんな趣味や関心を媒介にした、小さな集まりで、トゥソフカの参加者 **тусовщик** は、「みんな」ではない、トゥソフカごとの個別性をもつ小さな、しかし確かな「われわれ」を味わったのであった。

個別性を超えるもの（むすびにかえて）

ゴルバチョフによって開始されたペレストロイカは、「社会の民主化」「議論する市民」という物語で語られてきた。そして、この語りは西側のマス・メディアのみならず、紆余曲折はあれソ連のテレビや新聞でも基本的には同様であった。そこにあるのは「理性」「論理」による「政治」への期待、あるいはそうはなっていない「政治」への失望である。ゴルバチョフによるペレストロイカへの呼びかけもこの文脈においてのものであったし、ゴルバチョフの改革に「歴史の流れ」を感じとった人々のとらえる「流れ」も同じ文脈においてのものであった。この「流れ」は物語を与えられることで「表面」となったものである。このように、「歴史の流れ」としてペレストロイカは理解されてきた。

しかし、底流は必ずしもそうしたものではなかった。そこに流れていたものこそ、トゥソフカのエートスなのだ。人々、とりわけ若者たちは上述した「表面」には現われようとはしなかったのである。彼らは、与えられた物語に沿った、publicなるものを求める「議論する公衆」としてではなく、common なるものに「感じる≪ドライブ≫」として小さな社会＝トゥソフカに籠っていたのである。底流には幾多の小さな common が漂っていた。そして、この小さな「感じるわれわれ」はやがてひとつの大きなうねりとして、それまでの「表面」を呑み込んでいくことになるのである。

この大きなうねりへの契機となったのが、一度失脚したエリツィンという存在であり、テレビであった。このふたつの交感の媒体によって、トゥソフカはその個別性を超えて、時代のエートスとして力を持ち、社会主義・ソ連を崩壊させていくことになる。次稿では、このプロセスを明らかにしていきたい。

参考文献

- John Bushnell, *Moscow Graffiti: Language and Subculture*, Unwin Hyman, Boston, 1990
Thomas Cushman, *Notes From Underground; Rock Music Counterculture in Russia*, State of New York Press, 1995
В.А.Мизиано. «Тусовка» как социокультурный феномен // Художественная культура XX века. Сб. статей. М.: ТИД. “Русское слово-ВС”, 2002, с.352-363.
Hilary Pilkington, *Russian's Youth and Its Culture: A nation's constructors and constructed*, Routledge, 1994
上野俊哉『アーバン・トライバル・スタディーズ』月曜社, 2005年
ミシェル・エレル（辻由美訳）『ホモ・ソビエティクス—機械と歯車』白水社, 1988年
城野充「「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—」（『追手門学院大学社会学部紀要』第5号）2011年
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
ミシェル・マフェゾリ（菊地昌実訳）『現代世界を読む—スタイルとイメージの時代』法政大学出版局, 1995

- ミシェル・マフェヴリ (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
- 宮原浩二郎／藤阪新吾 『社会美学への招待－感性による社会探求』ミネルヴァ書房、2012年
- H.ルフェーヴル (河野健二、柴田朝子訳) 『パリ・コミュニケーション 上』岩波書店、1970年

註

- 1 筆者がモスクワでトゥソフカという言葉を知ったとき、そこに「隠れ家」「しげこむ」といったなにがしかの「怪しさ」を感じたのは、この1)、および2)の意味での説明をうけたからであろう。また、モスクワのアトリエめいた場所(小屋を少し立派にしたような建物だったと記憶している)に知人に案内され、その主人とわずかな時間話をした帰り際、そこが芸術家たちのトゥソフカだと説明を受けたが、そこでの理解も1)に近いものであった。
- 2 モスクワの目抜き通りに面し、前にはソ連「公式性」を代表する政府機関紙『イズヴェスチヤ』社屋が建つプーシキン広場は、トゥソフカの「聖地」とも言える場所であった。ここにはさまざまなトゥソフカが集っていた。誰の目にもとまる場所であるが、自分たちのグループをトゥソフカと呼ぶことで、その目立つ場所ですら「秘密基地」となったのではないだろうか。ちなみに、ソ連で初めてのマグドナルドがオープンしたのもこの場所であった。
- 3 ソ連でのヒッピーの興りは1960年代末と言われているが、人々にヒッピーを印象づけたのは1971年の「世界子どもデー」でのベトナム戦争反対を掲げたモスクワ大学からアメリカ大使館までの行進であった。見た目、初期のヒッピーはだいたい二十歳前の、行儀のいい、教養ある家族の子弟であったようである。モスクワのヒッピーたちはエリートたちの住む地区の出身で、意識的にソ連社会のメインストリームからのドロップアウトを叫んでいたという。上の1971年の例はその当時のヒッピーとしては異例の行動で、1970年代のヒッピーは社会の変革を志向するような主張はせず、あらゆる社会・政治活動から遠ざかっていたようである。ようは、活動的でない、動かないというのが行動様式であったようで、何か月も家から出ようとはしなかったり、何か月も体を洗わなかったヒッピーの存在が伝説となっていたらしい (Bushnell 1990:115-116)。
- 4 訳者の辻由美によれば、ロシア語版では『機械とネジ－ソビエト人形成の歴史』、またフランス語版では『機械と歯車－ソビエト人の形成』となっている。また、ミシェル・エレルはフランス名で、ロシア名はミハイル・ゲッレルである。
- 5 マフェヴリはミジアノが編集長をする雑誌『美学ジャーナル』に「毎日のファンタスティックな世界」という小論文を寄稿しているようである。ただし、筆者は未読。M.Маффесоли.Фантастический мир каждого дня//Художественный журнал.1997.№17.с.14-16