The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「1983年モダニズムの危機」を振り返る : サッチャー時代のマテリアリズム
Author(s)	山田, 雄三
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2010, 2009, p. 1-10
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/77354
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

「1983年モダニズムの危機」を振り返る

——サッチャー時代のマテリアリズム——

山田　雄三

1．はじめに～「1983年」の出来事

モダニズムはいつ終わったのだろうか？今となってみると、このような問いの立て方自体がナンセンスに思えなくもない。結局のところ、モダニズムやモダンが何を指すのか論じるひとさまざまで、議論がかみ合いそうにないからだ。たとえば、文学思潮としてのモダニズムは1920年代にピークを迎え、第二次大戦後に下火になってゆくと言われてきた。（この時代の線引きも、おおむね詩や小説を念頭に置いたもので、演劇なら1890年代から1950年代までと少し引き延ばされるが。）あるいは、マテリアリズムに立脚する立場は社会のインフラ（土台）を顧みて、産業革命が起こる1780年代からモダンな社会は展開してきたと論じるだろう。この立場からは、資本主義のモダンは継続中とも言えるだろうし、反対にポストフォーディズムの生産様式に移行した時点で終了したという議論も出てこよう。これでは、「モダニズムはいつ終わったか」という議論はかみ合わないまま、議論だけは終わりそうもない。

しかしながら、前世紀から今世紀にかけて繰り返されてきたモダニズム終焉をめぐる論争は、そのたびごとに一定の認識の転換をもたらしてきた。1968年5月に起きたパリの騒乱を受けて言われ始めたポストモダンの条件は、現代という時代の条件設定のしかたに影響を与えたし、1990年代に喧しかったポストモダン幻想批判は、幻想を暴くことにいくらかは成功しながらも、実在論対認識論という議論に話をすりかえた。つまりモダニズム終焉をめぐる論争は、そのたびに現代のある現象をとらえるフレームを与えつつ、ある別の現象を視界の外に置く効果をもってきた。その点に注目して、イギリスの1983年を振り返ってみたいと思う。サッチャー政権が二期目を迎えることが確実になったこの年、モダニズム終焉をめぐる議論が再燃する。この年を象徴するとても興味深いことがある。モダニズムという政治・文化運動に全参加型民主主義へ向けた「長い革命」を期待してきたレイモンド・ウィリアムズ（Raymond Williams, 1921-88）が、モダニズムについて実に微妙なことを言い始めたことだ。彼は美術史家ピーター・フラー（Peter Fuller, 1947-90）の新刊書を書評して、その文章をこう書き始めている。「意識的な「モダニズム」の時代が終わりを迎えつつあるという兆候はたくさんあるが、この兆候はたいてい、自分では答えられな

いほど多くの問題を新たに生み出している」。[1]「意識的な」という条件がつけられていることについては後でふれたいが、いずれにしても、あのウィリアムズがモダニズムの終焉を口にしたことには驚かされる。

この発言の背景には、おそらくサッチャー政権が醸成した時代の空気があったように思われる。ニューレフトの流れを汲む人びとはサッチャー主義に過敏に反応した。1980 年代のスチュアート・ホール（Stuart Hall, 1932-）は、『サッチャー主義の政治学』（1983）や『刷新への困難な道—サッチャー主義とレフトの危機』(1988) を出版して、サッチャー主義への対処法を提案していた。なぜならホールは、サッチャー主義が古めかしい保守主義の返り咲きなどではなく、「権威的ポピュリズム」という新基軸を打ち出した「受動革命」だと考えたからである。ホールは指摘している。近年に認知されたばかりのマイノリティ（移民、女性、落ちこぼれ学生）をほんとうに社会に参画させていいのかと、まず政権はマジョリティを挑発した。そして、それへの否の回答を取りつけ、下からの合意に支えられた権威的国家を誕生させることが、この「受動革命」のもくろみであったと言う。[2] 結果、マイノリティの登場で多様化する陣地戦の間隙を縫って、戦わない大多数を味方につけた権威的な政治体が立ち現れる。民主主義の屋台骨であった「ポピュラー性＝ふつうの人びとのために」という標語は、「ポピュリズム＝人気取り」政策に絡めとられていた。

もうひとつ、ニューレフトの発想の根幹を揺さぶる現象が起きていた。1958 年ごろ、ウィリアムズやリチャード・ホガート（Richard Hoggart, 1918-）がいわゆるカルチュラル・スタディーズに着手したころ、彼らは「文化はふつうにある（culture is ordinary)」だとか「日常の文化を(for everyday culture)」を標語として掲げていた。それから四半世紀がたち、この「日常」や「ふつう」の意味や価値が変わりつつあった。ニューレフトは当初から、1930 年代のモダニズムを、とりわけジョージ・オーウェル（George Orwell, 1903-50）の仕事を意識してきた。オーウェルこそが、「日常」や「ふつう」をとらえ、再現することがいかに困難であるか身をもって示した人物であったからだ。サッチャーの 1980 年代を迎えて、ホールはオーウェルの小説『1984 年』を振り返っている。「『1984 年』は欠点はいろいろあるが、結局のところ現代社会の主要な文化トレンドを不気味に予言した書だとわかる。それにオーウェルが戦中に「社会主義とイギリス人の才能」について書いたエッセイは・・・イギリス国内のポピュラー文化を読み解くことを通して、それを足がかりとして真にイギリス土着の社会主義の展望を示そうとした秀逸の試みであった。1984 年を実際に迎えて、私たちはこのテーマに立ち戻らなければならない」。[3] ホールの問題意識はニューレフトが

---

[1] Raymond Williams, 'The Estranging Language of Post-Modernism,' *New Society* 16 (June 1983), 439. 書評の対象は *The Naked Artist* (Writers and Readers, 1983)と *Aesthetics after Modernism* (Writers and Readers, 1983).

[2] Stuart Hall, 'Popular-Democratic vs Authoritarian Populism: Two Ways of "Taking Democracy Seriously",' *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*, ed. Stuart Hall (London: Verso, 1988), 126-46.

[3] Stuart Hall, 'The Culture Gap,' *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*, ed. Stuart Hall (London: Verso, 1988), 211.

抽象論をこねくり回すうちに、「日常」や「ふつう」の人びとから離れてしまったことにあった。1983年のモダニズム終焉をめぐる言説のなかで、論者たちは「日常」や「ふつう」をとらえるのにどのようなフレームをもち込もうと試みたのか。それを確認してみたい。

2．サッチャー登場～ポストモダニズムと高度消費社会の親和性

1983年6月の総選挙で、サッチャーは大方の予想に反して再選される。イギリスの経済は1979年から1983年のあいだに戦後最低の経済成長率を記録しており、1981年には失業者は300万人にも達し、アンダークラスの移民による暴動も後を絶たなかった。それでもサッチャーが選挙に勝てたのは、ひとつに野党である労働党の分裂、そして何よりもフォークランド紛争を成功裡に終結させたことが要因だと言われる。紛争勃発当初は厭戦ムードに覆われていた社会も、サッチャーが用いる耳に心地のよい「ことば」がメディアを通して繰り返されるうちに、ホールが先に述べた「受動革命」は成就されていた。1970年代の「不満の冬」を象徴するような「ことば」―社会主義、国有化、ピケ、団交、それに階級すら―には陳腐で因襲的なニュアンスが付与された。かわって自由主義、マネタリズム、コスト効果性、余剰労働者、小さな政府などの新語がメディアをにぎわせていた。

サッチャーの登場にともなって、イギリスの文化政策も様変わりしていた。1979年の第一次内閣組閣時から、与党は予算からの文化事業への助成金を500万ポンド削減することを明言していた。実際は反対勢力に救われるかたちで、こうした思い切った削減は行われなかったが、戦後の文化事業を担ってきた非政府機関、アート評議会は活動方針を見直さざるをえなくなる。そもそもアート評議会とは戦後のアトリー政権の目玉であり、文化を階級や地方の垣根を越えて広く普及させるとともに、萌芽的で実験的なアートを支援してきた。サッチャー政権は、協会の活動がエリート的すぎるというまさにポピュリズムの発想から、助成金の削減に着手する。その結果、協会はコスト効果を物差しにして文化事業を選別し、民間スポンサーに依存するようになる。当然ながら、萌芽的で実験的な文化事業は姿を消し、RSC（ロイヤル・シェイクスピア劇団）のような大手の劇団が、海外からの観光客も呼び込める『レ・ミゼラブル』のようなミュージカルを出し物にするようになる。演劇史家のD・キース・ピーコック（D. Keith Peacock）は、サッチャー時代の劇場をこう形容している。「サッチャー主義が始めた文化シフトは功を奏した。今や助成金で活動を行う劇場は、商業演劇同様に商品になりさがってしまい、ユーモアや大スペクタクルを楽しみたい顧客やリアルに描かれた対人関係がほのめかす道徳にほっとしたい顧客に求められているにすぎない」。[4] ヴィジュアル系の80年代という言い方がされるが、70年代に親ナチ発言でRAR（反人種主義ロック運動）の標的となったデイヴィッド・ボウイ（David Bowie, 1947-）も、その特異なヴィジュアルで80年代のポップ・シーンを牽引していた。

サッチャー主義のポピュリズムは、いかにも「小さな政府」が考えそうな社会の方向性

[4] D. Keith Peacock, *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties* (Westport: Greenwood, 1999), 217.

を示していた。方向性とは、つまり高度消費社会の到来である。一方で自由主義よりの経済施策をとり、トヨタなどのグローバル企業を誘致し雇用と内需を拡大していた。他方では、1970年代のパンクの政治性は取り除き、それにエレクトリック音やエスニシティのリズムを加えたニューウェイヴは、グローバル商品としてアメリカや日本で売れに売れた。こうした高度消費社会化の動きにも、モダニズム終焉論争は深く関わっている。なぜならモダニズムの終焉を説くポストモダニズムの文化理論は、高度消費社会と親和性が高かったからだ。

ピーター・フラーは 1982 年当時、もっとも威勢のよかった反ポストモダンの論客であった。ただ大急ぎでつけ加えなければならないのは、彼は形骸化した 70 年代のモダニズム・アートの「乗り越え」を主張したという意味では、ポストモダンを志向していた。学者ではなくジャーナリストであった彼は、美術評論の雑誌やシンポジアムなどで歯に衣着せぬ批評を展開した。1982年にオーストラリアの「パワー講演」の壇上で、『共産党宣言』をもじりながら、こう語っている。「ヨーロッパ、アメリカ、それにまちがいなく南半球でも、ある化け物が跋扈している。ポストモダニズムという化け物が。西欧の文化はその「感情構造」を大きく様変わりさせるような転換の嵐を受けている。しかし、その趣きからして革命という語は当てはまらない。というのも昨今、日常のアートで起きていることは、回復へ向けた機運であり、多くの場合とてつもなく保守的だからだ」。[5] フラーがウィリアムズの「感情構造」をもち出しているのには、わけがある。ポストモダニズムの高度消費社会では、感情などに構造をもってもらうのははなはだ不都合であり、構造なく千変万化する情緒だけあればいいからだ。その結果、ポストモダニズム（フラーはそれをあえて「後期モダニズム」と呼ぶ）は、「次回の特別展のスタイルだとか、現代アート美術館の次の部屋の展示物を実に短絡的に探し求めつづけているが、その営みは絵画の表現性をすべて放棄することにつながっている」とフラーは指摘する。[6] フラーは後期モダニズムを乗り越えるために、美術評論のことばのなかに「感情」や「表現」をもう一度、もち込もうとする。そのことは後で見たい。

ポストモダン・アートの実践者たちは、エリートとポピュラーの垣根を越えて、日常のなかの創作を謳歌していた。アート界は、「ふつう」の人びとが消費する日常品や「どこにでもある」素材（新聞の切り抜き、トイレット・ペーパーなど）を陳列していた。しかし、この活動はフラーの目からは、鼻持ちならないサッチャー主義に映っていた。サッチャー主義がアート評議会のエリート性を非難していたことは先にふれたが、この思潮はアートの世界にも共有されていた。1979年ごろのある学会で、ポストモダン美術史家として今日有名なグリセルダ・ポロック（Griselda Pollock, 1949-）はフロアから介入して、アート実践の制度や装置が「枝ごと根こそぎにされたらいい」と発言したとされる。この発言の真

---

[5] Peter Fuller, *Aesthetics after Modernism* (London: Writers and Readers, 1983), 3.
[6] Peter Fuller, *The Naked Artist: 'Art and Biology' and Other Essays* (London: Writers and Readers, 1983), 196.

意はわからない。フェミニストの立場からの介入だったかもしれない。しかし 1979 年ごろのピリピリしたアート界の文脈で考えると、こうした発言こそが「マーガレット・サッチャーがやろうとしている仕事」を後押ししているとフラーが言うのもわからなくはない。[7]

アート評議会のようなエリート臭の漂うモダニズム装置は、ポストモダン・アートの実践者たちにとっては、打ち壊すべき対象であった。モダン・アートの巨匠アンディ・ウォーホル（Andy Warhol, 1928-87）はその類いの「打ち壊し屋（vandal）」であった。1962 年から 64 年のわずかな期間で、ウォーホルの「工場」は 2,000 作品を制作したが、その内実はメディア産業が流通させるニュース、グラビア、缶ラベル、ドル紙幣をシルクスクリーンからキャンバスに移し替えただけで、後は彼の助手が色づけを行っただけにすぎなかった。フラーは指摘する。「なるほどウォーホルは「美術界」の権威をこなごなにしたが、「マーケット」の権威には何も手をつけなかった」と。[8] ウォーホルの後を追ったアート界のシフトも、「ポピュリズム」に乗っかったサッチャー主義の民営化政策の一環であったのかもしれない。いずれにしても、アヴァン・ギャルドに政治的・文化的な突破力を期待していたモダニストたちの多くは、その立場を捨て「ふつうの日常」や「ポピュラーなもの」へと下野してゆく。その姿に、フラーは歪曲化されたオーウェル体験を見ていた。「同じ批評家が、今日ではウイガンへの道で得たまばゆいばかりの経験を口にする。妥協せずにコラボをすることは楽しいし、とても大切なんだとおしきせがましい」。[9]

３．ポスト構造主義批判と質感への回帰

これまで、サッチャー主義の高度消費社会化が文化制度や制作実践に及ぼした影響について述べてきた。ここからはフラーのようなモダニストの目からは、ポストモダンの時代の構造主義やポスト構造主義がどのように映っていたかを見ていきたい。乱暴なまとめ方をすると、高度消費社会のもくろみとは消費を文化にすることであった。そのためには、20 世紀前半に「マス」とか「大衆」とか呼ばれ、政治的な磁気を帯びた塊りと見なされていたものを脱磁する必要があった。そして多様な消費行動をとるが、消費それ自体は問題視しない個々人の寄せ集めにしておきたかった。そのもくろみに、1968 年以降に雨後の竹の子のように出てくる主体論が一役買うことになる。

モダニストたちがまずやり玉にあげたのが、ルイ・アルチュセール（Louis Althuser, 1918-90）の主体論であった。ポストモダンの思想は近代ヒューマニズム批判をおもな基調としているが、アルチュセールも「人間」が社会変革や歴史形成の主体であることを否定する。彼の有名なテーゼによれば、「イデオロギーが個人ひとりひとりを主体＝臣下として呼びかける」のである。フラーはこうした発想を、ポストモダン版の化体説（パンとワインがイエスの肉と血に実体化すること）と呼ぶ。生産様式を最終審級に控えたイデオロギ

---

[7] Peter Fuller, *Beyond the Crisis of Art* (London: Writers and Readers, 1979), 261.
[8] *Ibid.*, 21-23.
[9] *Ibid.*, 44.

ーが血肉化したのが、わたしたち「人間」ということになる。そうなるとフラーが批判するように、「人間主体はブルジョアのヒューマニズムが説く「本質」などではないが・・・生産様式が分泌したイデオロギーのたんなる「効果」にすぎなく」なる。[10] これを高度消費社会の文脈に移し替えてみたらどうか。マーケット戦略というイデオロギーの効果が消費者であるわたしたちで、消費者の営為は人間の営為、すなわち文化に容易にすりかわる。

それにジャック・ラカン（Jacques Lacan, 1901-81）の主体概念も、身体をもたない「主体」を想定してしまっているとして批判された。フラーは指摘する。「ラカンは生涯不安定なモデルにもとづいて「自己」を規定している。このモデルとはまさしく言語であり、それ自体はなんら拘束を受けずに再生産をしつづける。人間が身体的器官をそなえた存在であるという物質的な発想はラカンにはいっさいない」。[11] フラーの批判を要約するとこうなるだろうか。ポストモダンの発想では言語の牢獄である「象徴界」が絶対不可避な前提とされていて、「象徴界」以前にも身体の働きがあることは遠景に追いやられている。これでは、意味が不安定な「象徴界」で自己はたえず自己成型を繰り返すことになり、まるでファッションのようにさまざまな記号を身にまとってはとりかえ、とりかえてはまとう。ラカンの「主体」も高度消費社会には、このうえなく都合がよい。

言語やイデオロギーがわたしたちの「主体」を作り出しているとするポストモダンの発想は構築論であるかぎり、文化多元主義とも近しい関係にある。ところが、しばしば指摘されるように文化多元主義は本質主義ともきわどい関係にあった。美術評論の世界に「共感」や「共通反応」ということばを取り戻したいフラーは、ラディカルな問いを発する。紀元前三千年ごろの中東シュメール文明のことは、その言語にしろイデオロギーにしろほとんど知りようがない。それなら、イラクに出土したシュメール彫刻を見て美しいと思うのは「虚偽意識」なのだろうかと。フラーの答えは否だ。「ウォーカの婦人」と名づけられたこの顔の彫刻はイデオロギーに浸されているとしても、しばしばイデオロギーとの関係がとりざたされる文学作品と同列に扱うべきでないと彼は言う。「なぜならこの彫刻は、表現（express）している内容と表現のしかたのレベルで見ると、人間の営みのうち比較的不変の基礎をなしている生物的な要素に、文学よりはるかに依存しているからだ」。[12] 要するに、彫刻は記号でしか表せない何か（社会、価値など）を再現＝表象（represent）するより以前に、記号に頼らない何か（身体、感情など）を表現＝表出（express）すると言いたいのだ。こうした美術評論をとおして、言語以前の物質の質感に人びとの目を向けようとする。彼が「表現」をどう定義しているか見てみよう。

> さて、「表現」ということばでわたしが何を意味したいのか、またなぜそのことばにこだわる必要があるのか説明してみたい。つまり「身体的」であり同時に「情緒的」な

[10] *Ibid.*, 247.
[11] *Ibid.*, 250.
[12] *Ibid.*, 258.

> 意味をこめたいのだ。顔の表情のことを思い浮かべてもらえば、いいたとえとなるだろう。その場合、表現とは外面の顔の筋肉を変えると同時に、内面の感情を面てに出すことを意味する。・・・しかし表現は想像力をもつ人間主体がいなければ実現されない。というのも人間主体が何らかの表現媒体の素材（物質の場合もあれば慣例の場合もあるが）に働きかけ、意味深い変形を加えることで具体的なアートは生まれるからだ。[13]

「ことば」以前に質感はあるし、「再現・表象」以前にも「表現」はある。このことをフラーは繰り返し強調する。「わたしが言いたいのこれだけだ。わたしたちがことばをもつ前でさえも、わたしたちは触れることをとおして感情を表現し、経験しているのだ」。[14]

1982 年といえば、サッチャー主義という新しい保守主義への連鎖反応がいくつか生まれた年でもある。先述したホールは「バーミンガム現代文化センター」を拠点として、サッチャー主義の人種政策を批判するカルチュラル・スタディーズを展開していたが、この 1982 年にセンターより『帝国の逆襲—1970 年代イギリスの人種と人種差別』が公刊される。言うまでもないが、このタイトルには空前の大ヒットとなったアメリカ映画『スターウォーズ—帝国の逆襲』（1980）が意識されている。そこからもサッチャー主義の帝国幻想と高度消費社会化（のちのグローバル化）への批判意識は推し測ることができる。ホールの弟子で執筆者のひとりポール・ギルロイ（Paul Gilroy, 1956-）は、母がイギリス領ガイアナ出身の移民二世である。彼は大西洋を横断する移民文化の文脈にもとづいて、高度消費社会における商品化とはまた別の「かたち」にスポットライトを当てようとする。

『帝国の逆襲』から 5 年後に、ギルロイは前著の問題を発展させて『ユニオンジャックには黒がない』（1987）を発表する。その大西洋横断の文化を扱った第 5 章には、「言語の限界」というタイトルで興味深いセクションが設けられている。[15] このセクションでギルロイはラップやレゲエを扱うのだが、これらの音楽が興じられる「場所」に注目している。それが興じられる「場所」では DJ によるレコード盤のスクラッチ音や一回かぎりの即興ぜりふがリードし、それに共鳴するかたちでダンスなどの身体的な動きが生まれる。このような文化は複製・コピーを特徴とする高度消費社会の文化とはまた別の「かたち」を作り上げているとギルロイは指摘する。かりに、ラップやレゲエがマーケットに乗って、シングル・レコードとして売り出されたとしても、消費社会の商品としてはおきまりの A 面がメイン曲で、B 面がおまけの曲という商品加工は受けずに、B 面も A 面と同じ曲で、A 面をより踊りやすいヴァージョンにした「かたち」も見られた。ギルロイはこうした活動を、RAR のファン雑誌編集者の発言を挙げて紹介している。「［編集者の］ハドルは雑誌

---

[13] *Ibid.*, 30-31.
[14] *Ibid.*, 36.
[15] Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack* (London: Routledge, 2000), originally published by Unwin Hyman in 1987, 209-17.

『一時的な掲示板（*Temporary Hoardings*）』の当初の計画は「ときとして読みがたかった（unreadable）」と言うが、大規模なポップ・イメージを伝える何らかのメディアになりたいという本気の挑戦だった」。[16] フラーとはまったく違うところから出発しながらも、ギルロイもまたラップやレゲエを「読むことのできない」かたちの表出、「言語の限界」の彼岸における挑戦としてとらえようとしていた。

80年代のギルロイは、イギリスの右であれ左であれ、いずれの言説にも「黒」が分節＝接合されていないと指摘し、ウィリアムズすらも狭量な郷党性を免れていないと批判した。それでも彼がラップやレゲエの「かたち」に配慮する分析法は、どこかウィリアムズの「感情構造」論を彷彿とさせる。しかし、何がアートの「かたち」を生み出す源泉なのか？この問いにたいして「感情構造」論はあまりにも雑多なものを（どれも捨てることなく）考慮に入れようとするものだから、理論としてはあいまいであった。ニューレフトの立場から「かたち」を問題にする場合、もっとも手っ取り早いのは依然として「土台・上部構造」論であった。そのためかマテリアリズムで言う生産様式という土台概念はいつのまにやら実体化し、議論をつまらなくしていた。まずはマテリアリズムを学びなおす（unlearn）こと。これがニューレフトがサッチャー主義に介入してゆくための急務の作業となる。

1970年代のウィリアムズは、イタリアのマルクス系文学者セバスチアノ・ティンパナロ（Sebastiano Timpanaro, 1923-2000）の仕事に刺激を受けて、マテリアリズムを根本から問いなおしていた。実はフラーの「表現」論の発想のもとになったのが、ウィリアムズが1978年に発表した「マテリアリズムの諸問題」というエッセイであった。この文章のなかでウィリアムズは、アートを生産するというマテリアル（物質的・身体的）なプロセスには、ダンスで身体を動かすこと、歌を歌うときののどの震え、絵画の筆致も含まれると述べた。

> アートとはいつも生産されるものなのだから、この種の作品を生物的な条件に還元することはもちろんできない。しかしながら、こうした根本的でマテリアルな条件やプロセスが問題になる場面で、作品を単純に社会的で歴史的な条件に還元することも、同じようにできない。ここで重要なことは（それに、従来のマルクス主義が抱くアート観を変えるのにとても重要なのは）アート作品とは本来、何をさておいてもマテリアルなプロセスであるという発想である。[17]

アートは何をさておいてもマテリアルなプロセスである以上、身体的な条件とそれに付随する感情的な条件を優先させるという点こそ、ウィリアムズからフラーへと引き継がれた問題意識であった。フラーは複製・コピーから質感をもったアートへの回帰を訴える。なぜなら「イデオロギーはすばらしい歌い手や踊り手、それに彫刻家を生み出すのに、ごく

[16] *Ibid.*, 126.
[17] Raymond Williams, 'Problems of Materialism,' *New Left Review* I: 109 (May-June 1978), 10-11.

ごく限定的な役割しかはたさない」からだ。[18]

4．文化人類学パラダイムの「日常」とマテリアルな「日常」

サッチャー主義が試みたいくつかの「乗り越え（ポスト）」を、ここでもう一度おさらいしておきたい。よく言われるように 1968 年にパラダイム・シフトが起こって、わたしたちが社会をとらえるフレームの内側に多様なマイノリティが入ってきたが、他方でマジョリティはそこから外されたような気分になった。その気分を巧みに利用したのがサッチャー主義のポピュリズムであった。これがポピュリズムの第一の側面である。第二の側面とは、レフトと親和性の高いアヴァンギャルド的なモダニズムを弱体化することである。これにより、アート界は、「ふつう」の人びとが消費する日常品や「どこにでもある」素材を陳列し始める。この二つの側面はともに、イギリスのグローバル化を後押しすることになった。一見するかぎり 20 世紀イギリスのモダンをめぐる諸問題（島国性、帝国の収縮）は「乗り越え」られたかに映る。

しかしよく考えてみると、1982 年ごろに起きた出来事にはデジャヴュ感が漂う。1930 年代にはオーウェルがウイガンの炭鉱町に赴いて、「ふつう」の暮らしをルポしようと試みた。1950 年代にはウィリアムズが「文化はどこにでもある」を合いことばに、カルチュラル・スタディーズを興した。運動としてのモダニズムは「ふつう」や「日常」の追体験を特徴としてきたのである。そうであるならば、1980 年代のサッチャー主義は、モダニズムを「乗り越え」たのではなく、うまくとり込んだにすぎないのではなかろうか。

そう考えると、イギリスのモダニズムは大英帝国の収縮と文化人類学のシフトのあおりを受けて、自分たちの「ふつう」の営みを文化として認識し始めるというジェド・エスティ（Jed Esty, 1967-）の議論は的を射ているような気がしてくる。エスティはウィリアムズを念頭に書いている。「カルチュラル・スタディーズは残余的なアングロ中心主義を引きずりながらも、［20 年代までの］コスモポリタン的なモダニズムに揺さぶりをかけ、文化人類学的なフレームのなかで文化を民主化しようとした」と。[19] なるほどウィリアムズが「文化はどこにでもある」と言い出したとき、マリノフスキーらによる新しい文化人類学の発想は大きな支えとなった。しかしながら、当時のウィリアムズが文化に与えた定義は「生の営みの全容」であって「生の営みの象徴や機能」ではなかったはずだ。オーウェルのルポにしろウィリアムズの自伝的創作にしろ、彼らモダニストが試みたことは「生の営みの全容」の質感を伝える「かたち」を探すことであった。なぜなら論理的に組み立てられた「ことば」ではその質感を汲み上げることが難しかったからである。いつのころからか、とりつく島を与えない（だから観察する価値のある）「日常」は文化人類学のフレーム（象

[18] Peter Fuller, *The Naked Artist: 'Art and Biology' & Other Essays* (London: Writers and Readers, 1983), 231.
[19] Jed Esty, *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England* (Princeton: Princeton UP, 2004), 21.

徴や機能で考えること）に収まり、「消費こそ文化だ」と何ら疑いもなく言われるようになった。おそらく、それを可能にしたのは一方でサッチャー主義であり、他方でそれを受容した20世紀後半の「感情構造」であったのではないか。エスティの発想はその延長線上にあるにすぎない。

文化人類学的な「日常」の誕生と質感の喪失とは、後期資本主義を展開するてこの役割を果たした。21世紀を迎え、情報革命によりグローバル経済はさらに加速度を増し、質感をもつモノはますますわたしたちが触れられないところへともち去られた感がある。そこで最後に、冒頭に挙げたウィリアムズの文章に立ち戻ってみたい。

「意識的な「モダニズム」の時代が終わりを迎えつつある」。ウィリアムズがほんとうに主張したかったことは終焉とは別にあるような気がしてならない。彼は書評のタイトルを「ポストモダニズムの異化することば（estranging language）」とつけた。「異化することば」とは、フラーがヘルベルト・マルクーゼ（Herbert Marcuse, 1898-1979）の『美的次元』（1978）のなかに見つけたお気に入りの文句である。1970年代の文化的革命論者が熱狂した美的次元とは、日常を異化する次元にある。そこでは、異化効果をもつことばが「もはや見えなくなった」ものであると同時に「まだ視界に入っていない」ものを見えるようにしてくれると、マルクーゼは述べていた。この文句を好んで引用するフラーは、ふたつの矛盾する考え方のあいだで揺れていると、ウィリアムズは見抜く。[20] 一方でラスキンの伝統があった。「もはや見えなくなった」残余的なものが政治を動かし「まだ視界に入っていない」萌芽的なものへと導く姿をラスキンは社会主義の理想としていた。（実際フラーは1990年に不慮の自動車事故で亡くなる直前には、ラスキンの復興運動を行うことになる。）他方で、ドナルド・ウィニコット（Donald Winnicott, 1896-1971）の心理学が提唱する「潜在的空間」があった。この空間は乳児期の赤ちゃんと母親との関係性のなかにはぐくまれ、成長してからも「もはや見えなくなった」ものを表現する潜在力になるとされる。ウィリアムズはこのふたつの考え方がほんとうにつながるのか、あえて疑問を投げかけたのだ。なぜならウィリアムズ自身、より統合的なマテリアリズムを探していたからだ。彼はフラーにある程度共感しながらも、身体の動きやのどの震えをマテリアルな活動と考え始めた後に、それを理論的に支える独立した次元（美的次元や潜在的空間）を実体化することに懐疑的であった。ウィリアムズはフラーの言辞を評して「リーヴィスの情熱的な憤り」に似ていると書いたが、フラーの試みが「感受性」にこだわりすぎたリーヴィスのわだちを踏むことを危惧していたように思える。文化人類学のシフトが「日常」を見えるようにしながら遠ざけた（estrange）ように、精神分析学の用語が「マテリアルなもの」を日常に近づけつつ遠ざけるのでは不毛である。ウィリアムズはモダニズムの終焉を口にしながらも、「日常」に肉薄しようとするモダニズムの意識を失うべきでないと言っているように思えるのだ。

[20] 'The Estranging Language of Post-Modernism,' *New Society* 16 (June 1983), 440.