

見世物としての右翼ロックバンド

The Right-wing Rock Band as a Spectacle

高泉 拓（北海道大学大学院）

I はじめに

1 右翼ロックバンド

右翼ロックバンド、右翼思想の政治宣伝を目的とした「維新赤誠塾」は1998年に結成された。彼らは、時に出入り禁止を受けながら、東京の小さなライブハウスで活動していた。ボーカルの雨宮、ベースの伊藤は右翼団体「民族の意志」同盟に1996年に所属していた（1999年3月に共に脱退）。「反天皇制」の立場をとる映画監督、土屋豊は、彼らに興味を持ち取材を始める。99年1月から6月までの取材は、ドキュメンタリー化され、映画『新しい神様』¹として同年8月に一般公開される。映画の他にも、「右翼ロックバンド」としてそのライブ映像とインタビューがニュース番組で報道された。この映画は、1999年山形ドキュメンタリー映画祭で国際映画批評家連盟賞を獲得。また、ドイツ、香港、韓国、オーストラリア、インドネシアにおける映画祭でも上映された。彼らの曲は後にCD化された他、ボーカルの雨宮処凛は「右翼のアイドル」、「日の丸パンクシンガー」として、新聞、大衆雑誌、ファッション雑誌にインタビューが掲載されメディアを賑わした。2000年には、雨宮の自叙伝『天国・生き地獄』、小説『暴力恋愛』、実用本『自殺のコスト』が相次いで出版される。新聞、雑誌において114件、テレビでは5つの番組で雨宮のインタビュー、バンドに対する報道、映画の紹介が行われた。また、維新赤誠塾は、1999年イラクにおいて開催された、バビロン音楽祭に日本代表として出演し、国営テレビにおいてその出演が放送される。

右翼という言葉やその振る舞い、思想は、現代の日本の多くの人びとにとって、一般的

に否定的な印象をもたれているといっている²。こうした中、とりわけ雨宮処凛は、一定の人気を集めた。本論文は、なぜ、否定性をもつはずの右翼が受容され、楽しまれたかを、彼らの表現を人類学における娯楽・見世物研究をもとに、考察するものである。

対象である右翼ロックバンドに関するデータは、雨宮の自伝そのドキュメンタリー映画、それへのインタビュー記事といった出版物、そして東京におけるフィールドワークを基にしている。また、本稿においては、彼ら自身がどう考えていたかといういわばアイデンティティの問題は中心となっていない。これについては、雨宮自身の自伝『天国生き地獄』、及びドキュメンタリー映画『新しい神様』において描写されている。

2 人類学における見世物研究

旺文社国語辞典における「見世物」の定義では「①小屋などを設け、入場料をとって曲芸や奇術、珍奇な物を見せる興行。②大勢の人に見られ、その興味の対象にされること」（以下、①については「見世物芸」とする）。英語でこれに当たるのは“spectacle”（スペクタクル）であり、オックスフォード辞典によれば、「①大規模で公的な展示、行進、演技（パフォーマンス）。②印象的、注目に値する、もしくは面白い光景。③とりわけ普通でない、ばかげた、注目を引くモノ（object）。慣用句として④『いい恥をさらす』（make a spectacle of oneself）」がある。「いい恥をさらす」という意味で「まるで見世物だ」といった表現は、日本でも使われており、いずれにせよ、「見世物」という言葉はマイナスのコンnotationを帯びている。人類学において、その研究対象は見世物芸、演劇、スポーツといった「一見なんの価値のないものと思われ

る」民衆娯楽に向けられている。しかしながら、山口は次のように述べる。「ここ数十年の間に、人類学の中での理論的関心はかなり変化してきた。例えば、『冗談を言い合う関係』の構成要素として潜在的な関心の対象であった『笑い』の問題が、認識の重要な方法の一つであると見られるようになった。笑いはかつてのように言葉の上だけの次元にとどまるのではなく、全身体を捲き込む行為として捉えられる。こうした行為は、一見折目正しい生活のパターンに混乱を持ち込むだけのように思われるかもしれないが、実は、文化の規則正しいパターンの中に捉われて物の見方、行動のし方が硬直しがちな人間を、より広く、リラックスした行為のパターンに向かって解放する重要な仕組みであることが明らかになったのである」(山口 1983 : 138-139)。こうした潮流は、1960年代以降、レヴィ・ストロースに代表される構造主義人類学、クリフォード・ギアーツ、ヴィクター・ターナーに代表される象徴人類学以降に主題化されていった。それは、人間行動の主要な要因を、物質的な欲求を合理的に充足することにあると見なす人間観から、意味と象徴作用こそ人間的特長としてきわだった重要性をもつとする関心への移行であった。従って、文化の中でも一見「荒唐無稽」と思われる対象にも関心が向けられる。梶原は象徴人類学の特徴の第2点として次のように述べる。「象徴に対する関心は、儀礼・神話・演劇・対面行動・しゃれや地口などの言語表現等、どちらかといえば非合理でとるに足らぬと判断された事象が文化の問題として重要な研究対象であることを明らかにした。否定性・例外・剰余を読み解くことの重要性が高まったのである」(梶原 1984 : 211)。

象徴人類学における娯楽、遊戯に連なる研究を挙げれば、まず、ギアーツの「ディープ・プレイ」(深層遊戯)が挙げられる。これはバリの闘鶏を対象にし、遊戯が人間のアイデンティティを深い部分で支えていることを明らかにした(ギアーツ 1987 : 389-461)。ヴィクター・ターナーは、ンデンプ族の儀礼研究

におけるリミナリティ(境界性)、価値転覆などの問題から出発し、祝祭文化についての視点を人類学において進めた(ターナー 1976、1981)。遊戯、見世物芸、演劇に関する人類学の理論的貢献は、儀礼研究からもたらされたものが多く、そうした関心からの派生である。逆に言えば、儀礼研究に当たって、笑い、楽しみといった要素を、人類学は考慮に入れていかなければならなかったともいえる。「(アーカイックな)社会では、我々が今日見世物とか娯楽とかまたは競技といっている要素は、儀礼の中に含まれていて、聖なる象徴体系からは分化していない。ところが、多くの都市社会においては、かつて儀礼の中に含まれていた文化要素の中で、独立してコミュニケーションの独自の形態に転化したものがある。遊戯とか見世物、娯楽がその代表的なものである。(中略)見世物と娯楽の独立は都市社会特有の現象だが、それでもアーカイックな文化との間に色々な関係がある。」(山口 1983 : 141)。ターナーは、象徴が人を動かし、行動を駆り立てるものとして捉え、文化の動的(ダイナミック)な側面を追及した。ヒッピームーブメント、千年王国運動などを対象に、社会の変化を「社会劇」として捉え、社会変化に存在する演劇的側面を重視し、そこでのパフォーマンスに注目することになる(ターナー 1981)。こうした演劇、パフォーマンスへの注目は、演劇研究、文学研究等異なった分野の研究者との連携の中で、後にパフォーマンス研究としてジャンルを形成していく。

その一方、記号論、文化記号論による見世物、サーカスの研究も70年代前後から登場する。文化記号論は、言語モデルに依拠し、神話や親族構造を研究した構造主義のレヴィ・ストロース、象徴論でも文化を静的な抽象システムとして捉え、分類論、タブー論を進めたエドマンド・リーチなどによって主たる実践が行われた。こうした記号論による実践は、一方ではフランスでの動向、及び影響も大きい。関によれば、フランスでは60年代前後から、構造主義の隆盛に平行してバルト、

クリステヴァなどの記号学研究のグループが登場し、ロラン・バルトはエッフェル塔・都市空間・服飾モードなど非言語的な対象まで記号論分析を拡張・実践した。文化記号論の方法は、ソシユール言語学とヤコブソン詩学をもとにし、非言語的な文化現象（身振りや映像）などを分析対象とする。そのため、言語学者たちは、そのような非言語的なものへの適用を不当な拡大であると批判を行ってきた。しかし、記号論は次のような認識を根底にもっており、それは人類学にも隣接する重要なものである。「連続性を本質とする文化以前の自然状態は、非連続的な関係の網の目が介入することで文化状態へと移行する。言い換えれば、非連続性を本質とする関係の体系そのものが文化なのであり、自然は『差異の体系』へと『分節』されるのである」（関 1984 : 268）。モノや人等がいかに分類されるかは、人類学のテーマのひとつであったが、関によれば、リーチは分類とタブーの問題を次のように説明した。「本来連続的な外界（自然）は人間の命名によって非連続的な差異の体系へと移行するが、その際に分類の網の目から零れ落ちてしまう自然の剰余部分は明示できない領域としてタブー視される。命名の文節行為はそれゆえ、隠蔽されるべきタブーと同時に成立する仕組みである」（関 1984 : 271）。つまり、分類できないもの、両義的なものをタブーとして位置付けることよってのみ、分類が可能になるということである。レヴィ＝ストロース、リーチ等はそうした両義的な存在が、社会においてタブーであり、禁止されるものと位置付けるが、こうした両義性が一方では、演じられ、楽しまれている点に注目があつまり、ブーイサクがサーカスについての研究を行う。

ブーイサクは、動物園とサーカスを対比して論じる。動物園が一般的な知識を反映し、分類のとのった非言語的テキストであるとすれば、サーカスはこれに混乱を与える非言語的テキストである。動物に他の動物の真似をさせ、動物に人間の真似をさせる、そこでは異種横断的な操作がおこなわれており、動

物園で特権的な立場にある人間と動物の境目を曖昧にしてしまうものであるという。ブーイサクはこれを、「神話が隠蔽したものに儀礼が表現をあたえ、象徴的に演じる」と同じ意味で、コンテクストとしての「文化が否定した生物学的連続性を回復する」作業と捉えている（ブーイサク 1977）。中沢は、ブーイサクの理論をもとに、江戸時代の見世物芸に記号論的分析を行っている。大道芸、手品、奇形見世物などに修辭的転倒を読み込み、そうした反分類、両義的なものこそが文化を活性化させていると論じた（中沢 1977）。これらは、娯楽や見世物といった一見無価値なものに潜在的な文化システムを明るみにだそうとする実践であった。

II 研究の背景：「右翼」と「ロック」

1 右翼

右翼 (right-wing) の語源としては、フランス革命時代の国民公会で、革命の急進化に反対する一派が議長席から見て右側に位置していたことに由来する言葉で、「左翼」(left-wing) を対抗概念とする。「進歩」に対しては「保守」を、「革命」に対しては「反動」を、「急進」に対しては「漸進」を志向する政治勢力、人物を指すが、具体的な状況下で「右翼」が何を意味するかは、その言葉が用いられる政治的場の性格とそこで「左翼」とされるものとの相対的關係で決まるとされている。しかし、日本語の「右翼」という言葉は、一般には、むしろ「保守派」とは区別され、その「保守派」のさらに右に位置する立場のこととして使用されるのが通常であるといえる。

右翼問題研究会は、「我が国において国家主義ないし民族主義に立った思想、信条に基づき、社会の不合理、不公平、不平等を改革、是正する運動を『右翼運動』といい、その主体を『右翼』」（右翼問題研究会 1998 : 1）と一般的に定義づけている。右翼運動の思想は、必ずしも一義的に定義できるものではな

く、そこにいろいろな主張や系譜がある。おおむねこれに共通する特徴点として、「国家に対する忠誠」、「民族的伝統や文化の尊重」、「伝統的権威の重視」、「家父長的国家観」、「他の国家や民族への反発」、「行動中心」、「力の信奉」、「反自由主義」、「反個人主義」などがあげられる（警備実務研究会 2001、松本 2000、天道 1992、右翼問題研究会 1998）。

その基本理念であり、右翼思想の原点であるのは「日本主義」である。右翼問題研究会は一般的に「日本古来の伝統や国体を擁護しようとする思想、運動」（右翼問題研究会 1998 : 2）と定義している。基本的には、古事記、日本書紀などの神話に基づいて、日本は神の国であり、天皇は「天つ神の御子で現御神であること」を原点とし、これに基づく社会観、人生観を構築しようとする思想であるといえる。そこから、日本国家は一君万民、皇室を中心とした家族国家であり、天皇すなわち国家であるとするものである。しかし、それは単なる天皇制、国家の護持にとどまるものではなく、「日本主義は一面復古的性格を持つと共に、他方革新的性格を持ち、天皇を中心に、挙国一家を健全に、全国民の福祉を追求する」（警備実務研究会 2001 : 4）と説明されている。古くから存続する天皇家、天皇制は民族、国家の伝統を体現するものとして、他方ではそれを基にした変革の要として、右翼思想において日本主義、天皇は最も重要である（松本 2000 : 46）。

高木によれば、近年の右翼団体の数、人数について「警察は約八五〇団体、十二万人との言い方をするが、千数百、いや約二千を超えるなど、様々にいわれ、その正確な数字ははっきりしていない」（高木 1989 : 10）としつつも³、「純正右翼」、「任侠系右翼」、「新右翼」の三つに大きく分けている。

「純正右翼」は、おおむね、戦前の右翼団体又はその思想や人脈を継承している団体をいい、主な団体としては、大日本生産党、大東塾、大日本愛国党、護国団があげられる。

「任侠系右翼」は古くは大正期から存在しており、ヤクザ、的屋集団と右翼は深いつな

がりがある⁴。任侠系団体が右翼に転向をほかり、組織、構成員がほとんどそのまま右翼団体となっているものが基本であるが、任侠系団体の幹部が配下に右翼団体を結成させたり、右翼団体の幹部がその組員となった団体もみられる。1960年代では左翼運動、学生運動の盛り上がり抗して、体制側からの要請もあり任侠系右翼が増大した。しかし、沈静化の後も、1970年代から全く従来とは違う形でこうした団体が増加した。「拡声器を取り付け、スローガンを大書したバス等の大型車両をつらねて、大音量の軍歌等を鳴らしながら街頭を走り回り、官公庁や企業などに対して国家主義的な内容に行政批判や企業批判を絡めた大音量の演説をぶつける。そして、その中止と引き換えに経済的支援を得るという形の活動を、暴力団とその構成員を同じくする右翼団体を中心となって昭和四〇年代以降、集中的に行うようになる」（右翼問題研究会 1998 : 180-181）。

60年代の学生左翼運動に呼応し、「ヤルタ・ポツダム体制打倒」をかかげた「民族派学生団体」から、その後OBが主体となり「新右翼」が登場する。当時の一水会会長鈴木邦男（現一水会顧問）は1975年著書『腹々時計と狼』を出版し、当時過激な活動を行っていた新左翼に心情的共鳴を示して以来、マスコミから「新右翼」として注目される。代表的な組織は、一水会のほか統一戦線義勇軍（1981年結成）、大悲会（1975年、野村秋介により結成）が挙げられる。「新右翼」の動向は、他の組織にも影響を与え、戦後右翼運動の反共一辺倒的姿勢が質的に変化したことが指摘されている。「昭和五〇年代に入り、右翼は、内外の情勢を『国家存亡の危機』ととらえ、右翼本来の『反体制・国家革新の原点』に戻ろうとする、いわゆる、右翼運動の『原点回帰』を図ろうとする動きが一層活発になった。なかでも、昭和五二年三月三日に発生した、経団連事件に触発され、従来から「反共活動を中心とする街頭宣伝活動」を行っていた勢力も、情勢の推移を敏感に受け止め、反体制を機軸とする組織拡大に力を傾注し

た」(警備実務研究会 2001:120)。雨宮・伊藤が所属した「民族の意志」同盟は、この新右翼に含まれるほか、雨宮は一水会の鈴木邦夫や現会長の見沢知廉と交友がある。

戦後から近年まで、テロや街頭演説、街宣車など右翼の広い意味での「抗議」には、皇室を巡る問題、靖国神社を巡る問題、教育問題、領土問題、左翼勢力への脅威、反資本などが理由、動機としてあげられる。そしてその対象には、マスコミなどの言論に対するもの、政府・自民党に対する攻撃、反資本による企業への攻撃や恐喝、日教組など「共産」勢力へのもの、領土問題によるロシア、韓国、中国への抗議行動がある。

2. ロック、ロックバンド

ロックは、第2次世界大戦後にアメリカで生まれ、その後の世界の大衆音楽(商業音楽)、ことに若者の音楽を主導してきた。もともとは、偶数拍に強いアクセントをもつ4拍子の音楽で、その躍動するリズム感覚を表した「ロック・アンド・ロール」(rock and roll)という語が短縮されて「ロックンロール」(rock 'n' roll)、さらに「ロック」(rock)という名称を生んだ。また、その音楽、その愛好者や演奏者に与えられる意味も、「反体制」、「アウトサイダー」、「対抗文化の旗手」、「若者」、「商業主義」、「労働者階級」、「退廃したブルジョワ」と様々であり、時代と共に変容してきた。ロック音楽自体の大きなムーブメントとしては、「ロックンロール」から「ロック」へと移行し、対抗文化の象徴となった60年代、下位ジャンルである「パンク」(punk)がイギリスで生まれた70年代半ばが挙げられる。

ロックの母体となる「ロックンロール」は、1950年代半ばにアメリカ合衆国に生まれる。エルビス・プレスリー(Elvis Presley)などが人気を集める一方、当時は公民権運動が昂揚し始めた時期でもあり、音楽的ルーツの一つに黒人音楽とされていたブルース(blues)を含んでいたため、これに反発するアングロ・アメリカンにとって非難の対象となる。60年代に入ると、当時のアメリカ合衆国を席

巻していた学生運動、ベトナム戦争に対する反戦運動、そしてヒッピームーブメントとが結びついた「対抗文化」の象徴となる。70年代に入ると、こうした動きも沈静化し、やがてロックはドラッグや暴力のイメージの象徴として識者から激しく非難を浴びることとなる。一方、商業的には、「ロック」は60年代末から巨大なマーケットに組み込まれ、大金が動くビジネスに変化していく⁵。巨大化していくロックに皮肉をこめて「商業ロック」、「スタジアムロック」という呼称すら生まれることとなる。

しかしこうした肥大化し、商業化したロックに対する不満として、イギリスの労働者階級から生まれたのがパンク・ロックであった⁶。心音のような早いテンポで、労働者階級を思わせる、がさついた直情的なボーカルを特徴とする。とりわけ、その契機となったセックス・ピストルズ(Sex Pistols)やその取り巻きの過激な発言や行動によってセンセーショナルな注目を浴びる。「アマチュアの域を出ない演奏能力、ライブ会場での暴力ざた、放送禁止用語 FUCK の連呼、管理するものや権威をもつもの(もちろんビートルズもそこに含まれる)へのこきおろし……。セックス・ピストルズのスキャンダラスな実践は、社会秩序への脅威と見なされ良識人やプレスに叩かれ、非難される」(南田 2001:78)。そうした破壊への衝動の一方で、パンクはロックに再び、政治性を持ち込むこととなり、いくつかのバンドは政治運動に実際に取り組むこととなる。「無政府主義」、「動物愛護」、「同性愛」、「反大資本」、「反人種主義」、「反戦反核」といった様々な政治的立場が表明され、とりわけクラッシュ(Clash)は、パンクの表現される怒りの照準をいくつかにしぼり、政治的立場を明確化していった。こうしたパンクの一部がよりマイナー志向を目指していった一方、「ロック」という名称それ自体は1980年代から音楽産業が用いるジャンル分けの都合によって広範に用いられるようになる。「長年にわたる『ロック』の名称の拡張戦略は、『ロック/ポップ』の差異を無意味に

するほどの効果を生んでいた。死んだはずのロックは、あらゆるジャンルを混合する多種多様な雑種音楽という定義を受けて、大衆音楽の本流で増殖し続けていたのである」(南田 2001 : 86)。90年代、特にアメリカにおいてロックは「文化」の主流をなすものとして大きな部分を担うようになり、パンクでさえも有名な曲がCMに採用されるなど商業マーケットに覆い尽くされていった。

ロックの歴史においては常にアメリカとイギリスが中心であった。大抵の場合、それ以外の国々は輸入国として、追従する立場にあった。日本では、ビートルズの来日を機に1960年代から享受されるようになり現在に至る。その音楽的要素は「ロック」という言葉を冠するに関わらず、日本の商業音楽にも積極的に取り入れられてきた。そして1980年代のバンド・ブームをきっかけに、ライブハウスは飛躍的に増え、アマチュアバンドは若者を中心に主要な娯楽の一つとなる。「送り手と受けての境目がなくなってきたのは80年代半ばに入ってからだ。誰もがロックをできる時代、誰でもレコードが出せる時代、それがこの時代だ」(遠藤 2000 : 34)。またこの時期は、欧米で「ロック/ポップ」の差異の消滅が進行するのに呼応し、日本でも自身をロックであると明言すればロックとして流通する状況が同時代的に進行した(南田 2001 : 172)。

「ロック」という言葉は、反抗、反体制のイメージを帯びてきた。(佐藤 2002、渡辺 2000)。こうしたことは、公民権運動、反戦運動と結びついた60年代の「対抗文化」、しばしば政治性が言及される70年代のパンクにおいて明瞭である。南田はロックであることを決定付ける価値観の体系を、<アウトサイド>指標、<アート>指標、<エンターテイメント>指標の三つとし、最初の指標の特性を次のように示している。「反抗、権威への反逆、社会体制への批判、マイノリティの立場、根源的な躍動、アマチュアリズム…」(南田 2000 : 47)。ロックが明確な政治的主張をしたり、活動に身を置くことは決して多い

とはいえないが、政治性を問われるなら「左翼」的であったと言える⁷。

しかし、政治性を帯びてそれに関わる場合でも、集団よりも個人が強調される傾向が強かった。上述のパンクにおいても、『「ギターをとれ、そして自分を表現しろ」というDIY⁸の精神、今を生きる若者への共感などを表現した」(南田 2001 : 78)というように個人的な主張という形をとることが多かった。「ロック浸透の過程とは、とりもなおさず、個人個人の、柔軟で勝手気ままな心の弾みが、より禁欲的な共同体の情感や、産業建設期における集団精神の発揚に変わって、社会に広がっていった過程に他ならない」(佐藤 2002 : 26)。

III 「見世物」としての

右翼ロックバンド

「読書の快楽は明らかにある種の断絶(あるいは、ある種の衝突)から生ずる。敵対するコード(例えば、高貴なものと卑俗なもの)が接触する。荘重で滑稽な新語が作られる。ポルノ的なメッセージが文法の手本としていいような端正な文によって伝えられる。」
(バルト、ロラン『テキストの快楽』1977 : 12)

上記で見たように、「右翼」に期待するものと、「ロックバンド」に期待するものはまったく異なっており、双方の物語から「右翼ロックバンド」を説明することはできない。また、ロックの政治性が強調される場合には、その「左翼性」故に全く正反対のものといえる。「維新赤誠塾」に与えられた「右翼ロックバンド」という言葉が生み出すのは奇異性であり、我々の持つイメージを攪乱するものである。それ故に、新聞、映画、テレビを通して人々は興味を抱き、注目を浴びた。しかし、「右翼ロックバンド」は新聞記事の見出し、映画宣伝のチラシ、番組の題目にす

ぎない。「維新赤誠塾」自体がそうした奇異性を持ち、イメージの攪乱を引き起こすものであった。中沢は次のように述べる。「見世物芸は、具体的な事物をとりあげて、その背後にある品物の統辞法や民族分類学、民族世界観などに、つまり芸のコンテクストをなす社会・文化的な構造に参与しているが、それらを単に再現するのではなく、実はそれらに重要な変形操作を加えているのである。芸の中では、文化システムを基礎付けているいくつかの関係が変形を加えられ、時には逆転されている。弁別的に分離され、およそ両立しがたいと考えられている項と項が近接的な結合状態におかれることによって、民衆の世界観のユニットを形づくる構造規則が犯されてしまう、という事態がおこるのである」(中沢：1977:137)。

どのような世界観か、どのような行動がそれを攪乱させるかは、時代や、社会によって異なる。日本人がエレキギターを持つことはもはや当然となったし、若者の政治意識が乏しいと言われるのも一般的に認識されている。その中で、「維新赤誠塾」、『新しい神様』は日本社会の「世界観」を混乱させるものであった。右翼ロックバンドのライブパフォーマンスを記号論的テキストとしてみたとて分析すればどのようないえるだろうか。

中沢は、見世物芸の形式的特性として、①演芸空間の自律性、②テキストの永続性、③文化的な構造の反復表現とその変形操作、をあげている。①まず、見世物の演芸はそれへの人だかり、あるいは設置された設備があり、そこで何か特別なイベントが行われていることが示されている。このため、演芸の場は、空間的・時間的に外部の世界からはっきり境界付けられ、芸のメッセージはの中で自律性をもつようになる。②見世物芸の内部では、身振り、身体技法、オブジェの操作や配置など構成要素を組み合わせたものが、ひとかたまりのセットをなしている。芸人はこのセットを記憶して繰り返し演ずることができるので、それは書かれたテキストのような永続性を備えている。③見世物芸の構成要

素は、民衆的世界観を様々なやり方で反映するとともに、同時にそれに重大な変形操作を加えている(中沢 1977:1533-1534)。このような点を踏まえ、以下に適用してみよう。

ライブ空間は一つの設備であり、一定の自立性①を持っている。②については、永続性とまではいかなくとも、バンドはリハーサル、練習を重ね、表現する内容に恒常性は存在する(解散しない限り)。③については、その衣装、言葉は日常にあるものからブリコラージュ(器用仕事)的に取り出し、組み合わせたものである程度日常を反映している。しかしながら、見世物において複数の芸が「計算され」プログラムされているのに対し、アマチュアで、しかも個別型の場合は、そうした統一性は存在せず、独立した芸が並べられるといえ、その賞賛や非難もバンドごとに独立したものである。故に、維新赤誠塾のライブパフォーマンスの場合、単一の芸ということができる。

維新赤誠塾は、初め店の査定に落ちつづける。テープ審査だけで落ちたライブハウスの数は、実に都内だけでも一〇件を超えた。そのために、伊藤の友人の「軽快なロックバンド」のテープを自らのバンドのテープと偽り、ブッキングを果たす。

では、彼らの視覚的、聴覚的パフォーマンスを、①人数と楽器、②衣装、③国旗とのぼり、④音楽、⑤歌詞、⑥君が代と BGM、⑦ MC (演説) に分けて以下に描写する。

①人数と楽器

人数は3人で、それぞれエレクトリック・ベース、エレクトリック・ギター、ボーカルを担当し、打楽器は「打ち込み」(ドラムスの音を設定しリズムを奏でる機械)を使っている。塾長・伊藤はベース担当でボーカル両方担当する曲、コーラスを行う曲もある。雨宮はボーカル担当でマイクを使用するが、曲によっては赤い拡声器を用いる場合もある。前述の通り、ギター担当は横井から田中梅太郎に途中交代する。楽器は特に装飾はない。

②衣装

ベース担当、ギター担当は、いずれの映像

でも茶褐色の軍服で、黒いベルトを締め、左肩には日の丸が描かれた腕章をつけている。伊藤は長い黒髪を後ろで縛り、横井、田中ともにサングラスをしている。雨宮は、茶色の長髪で、衣装は軍服の場合と青い着物の二つ

のパターンが見られた。軍服では頭にパイロットのゴーグル、肩からおもちゃの機関銃をさげている。着物の際には、片手に日の丸の扇、片手にはマイクを持っている。



写真1. 維新赤誠塾ライブパフォーマンス⁹

③国旗とのぼり

ドラムセットの裏には日の丸が掲げられている。また、別のライブでは、国旗の両隣にその左右に「鬼畜米英」、「維新赤誠」、「東洋革命」ののぼりが立つ。

④音楽

バンド・サウンドは、彼ら自身「パンクバンド」と自称するように、ほぼパンクの音楽的構造を持つ。簡単に記述するなら、心音のような早いテンポ、3つか4つのコードによる構成、歪んだ音のするギター音、そして大音量を特徴とする。雨宮は、ほぼ

絶叫に近い声をだし、伊藤のコーラスは野太い声を出している。歌詞はほとんど聴き取れず、映画の演奏シーンでは、歌詞が字幕で表示されている。彼らが出演したS店の店長は「思ったことは、歌詞とかはべつにして、演奏的には、音楽的にはすごくたかいものではなかった。それがプロとして通用するかといえば、通用しない」とインタビューに答えた。

⑤歌詞¹⁰

彼らの歌詞はライブで余り聞き取ることはできないが2つほど以下に紹介

する。

「ニイタカヤマノボレ」作詞・曲：雨宮処凜
ニイタカヤマノボレ
オレンジ計画 ハルノート 経済封鎖 ABCD
包囲網
やむにやまれぬ対策は パールハーバー トラ
トラトラ
ほしがりません 勝つまでは 学徒出陣 防空
壕
朝日新聞あおります “東亜をおこせ大日本”
戦に負けたその日から我が民族は墮落した
英霊の声 聞かぬふり 資本主義で尻ぬぐい
軍隊もない 核もない 自主憲法も 国もない
全てアメリカに売り渡ししまった
土下座しながら金を出す
戦後体制を打倒せよ！右よ左よ反米で共闘せよ
反日分子を皆殺しにしろ！
我が死に様を見せてやる
花と散ります 皇国のために…

「維新革命の歌」作詞・作曲：伊藤秀人
明治維新の志士達の熱き想いは今いずこ
彼らの想いは今いずこ
彼らの叫びがこだまする
義憤にかられた この想い
俺がやらなきゃ 誰がやる
昭和維新の志士たちの熱き想いは今いずこ
彼らの想いは今いずこ
彼らの叫びがこだまする
維新革命おこさねば
愛する祖国が沈みゆく
熱き思いを呼びおこせ
君にはその血がながれてる
どうせ死にゆく この身なら
なりふり構わず突き進め

どうせ死にゆく この身なら
なりふり構わず突き進め

街頭宣伝活動のそのままの移し変えで
あり、右翼的な、とりわけ新右翼の主張が
ちりばめられている。反米主義、愛国主義、
そして「反米」で左翼と共闘すること。反
米では、安保条約、そして敗戦の帰結とし
ての「戦後民主主義」が否定されるべきも
のである。また、戦前、戦中の行動が積極
的に称揚されており、当時によく見られ、
右翼にとって好ましき実践「体をはる」こ
とを煽っている。現在では、右翼独特とい
っていい言葉、「反日分子」、「皇国」、「義
憤」といった言葉遣いが見られる。

⑥BGM と君が代

演奏直前までの BGM をバンドが選ぶこ
とができるが、維新赤誠塾は君が代もしく
は軍歌を流した。軍歌が BGM の場合には、
ライブ冒頭でメンバーにより斉唱が行わ
れる。

⑦MC（演説） 11

MC あるいは演説は、曲と曲の間に披露
され、束の間の静けさの中行われる。

ライブ2回目（第二次維新赤誠塾決起集会）、1998
年10月5日

伊藤

「みなさんもお存知かと思いますが。今日本国内
で『日の丸・君が代』論争というものが存在しま
す。日の丸が日本の国旗かどうか、君が代が日本
の国歌かどうか大変議論されておりますが。その
ような議論は大いになされて結構だと思いますが。
私は日の丸君が代を冒流するものにだけはゆるす
ことができないのでありあます。日の丸・君が代
を冒流する輩を日本から追放せよー！」

雨宮、横井「追放せよー！」

ライブ4回目（第四次ヤルタ・ポツダム体制打倒
決起集会）、1999年4月26日

雨宮

「続きまして、我が維新赤誠塾の名誉塾長であら
れますところの伊藤秀人同士によります、熱き心
の便りにございます」

伊藤

「えー、今、唯今御紹介に預かりました、維新赤
誠塾の伊藤といいます」

「軽く自己紹介させていただきますと、中央の歌
を歌っておられる雨宮同士、そしてこの僕、伊藤
ですけど」

「あの一、私たちは、民族派、いわゆる右翼、右
翼団体について先程まで、先月まで所属しておりま
した」

「ギターを弾いておられる田中同士は左側の
人間でございます。我々は左右共闘、左右合作を
めざし、そして、これからの時代は 右翼も左翼
も関係がないという認識にたつてこのようなバン
ドをやっておるのでございます」

以上記述したような、芸としての維新赤
誠塾のパフォーマンスは、様々な要素が組
み合わされたものである。演説から読み取
れる右翼はロックの左翼性と相反する。し
かも、バンドに「左側の人間がいる」とな
れば、さらに転倒的である。音楽的形式、
楽器はロック的特性を備えつつそれに反
するような、君が代、日の丸、軍服、着物、
古い言葉といった伝統的、日本的なもの
（非アメリカ的なもの）が組み合わされて
いる。そして、ロックの個人主義的な表現
に反するアジテーション的な歌詞、そして
街頭宣伝をそのまま持ち込んだかのよう

なMC。付け加えるなら、反米主義をロッ
ク（アメリカンスタイル）で主張し、雨宮
の茶色い髪は「日本的でない」ものであり、
よりその有様はさらに混乱させるもので
ある。それらが指示するものを抽象化して
みれば、「日本アメリカ」、「右左翼」、「個
人的な公」、「反親米」という奇妙な言葉が
出来上がる。その姿は刺激的で、驚愕させ、
笑いを引き起こす。後のインタビューにお
いて「君が代流すとすごい笑われたりとか、
キチガイ女扱いされたりとか、馬鹿にされ
る」と述べた¹²他、彼らは何度かライブ
ハウスから出入り禁止の措置を受けるこ
ととなる。彼らは「真面目な」意図で活動
していたにもかかわらず、結果として政治
的なメッセージとしてはまったく機能し
なかったのである。

ところで、中沢は見世物芸の論考におい
てロラン・バルトの「快樂のテキスト／悦
樂のテキスト」という分類基準に言及して
いる（中沢 1977：136-137）。バルトに
よれば「快樂のテキスト。それは満足させ、
充実させ、快感を与えるもの。文化から生
まれ、それと縁をきらず、読書という快適
な実践に結びついているもの。悦樂のテク
スト。それは忘我の状態に至らしめるもの、
落胆させるもの、読者の歴史的、心理的、
心理的土台、読者の趣味、価値、追憶の凝
着を揺るがすもの、読者と言語活動との関
係を危機に陥れるもの」（バルト 1977：
26）である。この基準を非言語的テキスト
にまで拡張すれば、見世物芸がそうである
ように、右翼とロックが結びついた「維新
赤誠塾」のパフォーマンスは明らかに悦樂
のテキストの側にある、詩的、見世物的テ
クストといえる。

以上は、そのライブパフォーマンスを言語に置き換え、そこで修辭的転倒が行われているとし、いかに「楽しまれたか」を指摘したものである。しかしながら、こうした文化記号論の言語への置き換えは不当な拡大適用という言語学者からの批判を浴びてきた。これに対し、中沢は「形象性」の概念を用いて、言語に還元できない視覚的表現の特性を「形象性」の概念を用いて論じている。彼は、足で樽を回す見世物芸人の絵に文字が組み合わされた「判じ絵」を引き、それが見世物的特殊性をもつものと指摘する（中沢 1983 : 231-232）。ここでは、字が深く絵の中に埋め込まれる事によって、本来の文字のもつ指示性（何を指ししめすか）が後退し、字の形そのもの（形象性）が増大する。これが、見世物の視覚的特性を良く表現しているという。足で樽を回す芸人は、表面レベルでの修辭的転倒（足で樽をまわす）によって、同時に樽芸人の身体やモノ自体（形象性）が強くなりあらわれてくる。そうしたありえないものの結びつきは、モノと人自体がそれぞれ結びつく前に持っていた指示性、物語を後退させ、その姿、物自体が結果として強烈に浮かび上がってくるという。ここでは、記号の指示性（何を指し示すか）よりも、形象性（ありのままの形、姿）が優越して、演じ手が意図するメッセージよりも、その存在自体が浮かび上がってくる。右翼ロックバンドが演じられたライブにおいては、瞬間的に右翼のもつ世界観、物語が後退し、彼らのパフォーマンスそれ自体が強くなり現前することになる。異化された「右翼」の記号は、彼らの強烈な個性としてのみ存在し、イデオロギー、メッセージとしての右

翼ではなくなってしまう。そこでは、瞬間的に、一般的な右翼の「否定性」も個性の一つに転化してしまっているのである。

V おわりに

「道化＝トリックスターの知性は、一つの現実のみに執着することの不毛さを知らせるはずである。一つの現実拘泥することを強いるのが、『首尾一貫性』の行きつくところであるとすれば、それを拒否するのは、様々な『現実』を同時に生きそれらの間を自由に往還し、世界をして、その隠れた相貌を絶えず顕在化させることによって、よりダイナミックな宇宙論的次元を開発する精神の技術であるとも言えよう。」

（山口昌男「今日のトリックスター論」1974 : 294-295）

右翼、そしてロックは、通常全く違うものとして分類され、一般的には異なったものとして現代日本社会に存在する。右翼のもつ歴史、世界観から「右翼ロックバンド」を説明できないと同時に、ロックのそれからも説明することができない存在である。一方ではタブーの如く、嫌悪され、非難される一方で、見世物芸のごとく、マイナーな空間で受容され楽しめる。

サーカスが動物と人間の連続性を取り戻す作業であったように、見世物は社会が一般的に持つ分類体系、分節に反したものを、目に見える形にすることで、連続性を取り戻す作業を執り行う。それは、文化の規則正しいパターンの中に捉われて物の見方、行動のし方が硬直しがちな人間を、より広

く、リラックスした行為のパターンに向かって解放する重要な仕組みなのである。「右翼ロックバンド」を楽しむことは、一般に抱かれている、ロックと右翼の分離や対立が、まったく虚構でしかないことを、目に見える一つの存在として表し、現すのである。

見世物は、本来、儀礼に含まれていたものが独自に分化した形態である。日本の見世物芸でいえば、神社の側など聖なる空間のそばで行われていた。しかし、都市化、都市への人口移入が進むことで、見世物空間が固定されていったことを栗本は指摘する。「都市における祝祭も、この段階で変化する。聖なる空間が聖なる時間とともに現れ出るといふ擬制的なシンクロ装置が働かなくなり、聖なる空間が固定化されるのである。つまり、悪場所に象徴されるような非日常的な空間が恒常的に設定されることになるのだ」（栗本 1986 : 37）。ミニシアター、ライブハウスはオフィス街、デパートから少しはなれた、危険な匂いのする、寂れた空間にあるか、隣接する。そうした闇の空間から様々な形で、見世物的なものが別個に、様々な形で立ち上がってくる。

しかし、右翼バンドはまったく「新しい」ものとして現れ、古くからある日本の見世物芸とは異なるように思える。その見世物芸は、その身体を用いた奇抜な表現で、非難を受け、芸人の数は縮小の一途をたどっている（鵜飼、北村、上島 1999）。しかし、彼らが受け継いできたその侵犯的な表現を社会はその内部に包摂せねばならないし、人はそれを必要とするのである。しかし、別な形で、一見「個別的なもの」

として、様々な場所で、そうした見世物的表現が行われるし、行われつづけるだろう。右翼もロックも日常では明確な分別の中、隔てられているが、見世物空間ではそうした日常のモノ、イメージがブリコラージュ的につぎはぎされ、様々な人を通し、様々な様相で現れてくるのだ。塾長、伊藤は「もはや、右翼も左翼も関係がないという認識にたつてこのようなバンドをやっている」とライブのMCで述べたが、同時に彼らの存在は、日常で人々が抱く「右翼」と「ロック」の分離、対立が全くの虚構でしかないことを、身をもって、我々に示している。

最後に、本論文の反省点をいくつか挙げてみたい。まず、文化記号論の実践は、構造主義から多くを受け継いでいる。ゆえに、記号の指し示す変化に対応することができず、共時的な分析に陥ってしまうことである。実際、人類学的な実践の多くはリーチやブーイサック等のように動物と人間というより変動性のない分類を対象に議論を進めることになる。また、中沢の江戸時代の見世物芸研究等も、過去に存在する対象を選ぶことでそこでの記号の安定性を用い分析が行われる。しかし、文化記号論を現代に用いる際には、記号の変動性につきあたる。右翼のイメージも戦前と戦後にはズレがあり、ロックも拡散によってその「意味の漂白性」が指摘されている。あくまで想像の域をでないが、もう少し時代を遡れば、こうした右翼が楽しめる可能性は少なくなっているのではないだろうか。右翼、ロックの指し示すイメージや特質は時代とともに変化し、本論文が前提としているロックと右翼の乖離と対立が必ずしも成り立つとは限らない。

また、ロックやパンクが侵犯性の強い「見世物的な」実践として生まれ、非難や蔑視をされながら後には制度化、拡散されたように、一つの侵犯的な表現が「新たなもの」として広まっていくことが多々あるのが現代社会である。資本主義社会のメディア化、商業化によってそうした拡散、定着が本来の分類体系、物語をどのように変えうるかといった問題がある。

ゆえに、現代社会の境界侵犯的な表現に着目する際には、それが社会の価値観や分類体系にもたらす変化を見据えることが重要となる。そうした試みを行うことで文化記号論は、社会やその価値感、分類体系の「変化」の様相を描き出すことができ、人類学において一つの可能性をもっているといえるだろう。

¹ 土屋豊監督。1999年、アップリンクより。URL : <http://www.uplink.co.jp/>

² 右翼団体、「一水会」顧問の鈴木邦夫は、現代の右翼に対する人々の反応について次のように述べている。

「大体にして、〈右翼〉という言葉が現在ほど嫌われ、ダーティイメージで語られる時代はない。(中略) ただうるさくて煩わしいし、できることなら一生こんな連中とはかかわり合いになりたくない。多分、一般の人は右翼についてこう思っているのではないだろうか。」(鈴木 1990 : 1)

³ 高木によれば、「1988年(昭和六十三年)度政治資金規正法に基づく政治資金届け出団体の中に『右翼』とされているものは一四〇〇団体以上」(高木 1989 : 10) であるとされている。この著作には団体一覧がついており、高木は、その他の団体を加え、約一七〇〇の団体を挙げている。

⁴ 人類学では、ヤコブ・ラズの『ヤクザの文化人類学』に右翼活動に熱心なヤ

クザが描かれている。右翼とヤクザの繋がり説明として、ヤクザの社会における「周縁性」が「日本人」としてのアイデンティティに葛藤を生じさせるため絶対的で単純な価値(愛国主義)を信奉するようになること、暴力、男らしさに対する信奉がヤクザにあり、その暴力性が国家的暴力において正当化されること、の二点をあげている(ラズ 1996 : 106-109)。

⁵ 中でも強いビート、最大限に増幅された音量、金切り声のボーカルを特徴とする、最も「ロックらしいロック」と見られた「ハード・ロック」(hard rock)において明瞭であった。この下位ジャンルは他と較べて「芸術性」への志向や政治性も極めて穏健なもので、エンターテイナーとしての役割を自認することが多かった。

⁶ 対象となった維新赤誠塾が、ロックの中でも「パンク」を自称していたためここでは、パンクに若干多めに字数を割いている。また、パンクについてはデイック・ヘブデイジ『サブカルチャー』(ヘブデイジ 1986)において当時の英国の状況や他のサブカルチャーと対比して詳しく論じられている。

⁷ 例えば、アメリカの大学でロック史の教科書である”Rock Music Styles”には「ロック・ミュージックにおける政治的なメッセージはしばしば左翼的だった」(Charlton 2003 : 365) とある。また、日本におけるロック史と政治性については、日本の学生運動、左翼運動と結びついたフォークがしばしば言及される(南田 2001、柴田 1999、渡辺 2000)。

⁸ “Do It Yourself”の略称。DIY精神は、パンク、ロックの音楽表現上のみならず、メジャー資本と一線を画すインディペンデントなレコード会社といった商業規模、批評活動などのジャーナリズムにも適応された。メジャー音楽産業から大量発信されたバンドがある一方、反大資本にこだわり、インディペンデントなレコード会社とロコミによる流通というマイナリズムに徹底した

- バンドも多かった。
- ⁹ 映画『新しい神様』HPより転載。新しい神様：
http://www.st.rim.or.jp/~yt_w-tv/kamisama.html
- ¹⁰ いずれもCD『ニイタカヤマノボレ』（維新赤誠塾 1999、大日本レコード）より引用。
- ¹¹ いずれも映画『新しい神様』（土屋豊監督、1999、W-TV OFFICE）におけるライブのシーンの記録から描写したものである。
- ¹² 音楽雑誌「Quick Japan vol. 32」（2000年8月11日）より引用。
- 文献目録**
- 雨宮処凛
2000 『生き地獄天国』大田出版
- バルト、ロラン
1977 『テキストの快楽』沢崎浩平訳、みすず書房
(Barthes, R. 1973. Seuil)
- Beeman, W. O.
1993 “The Anthropology of Theater and Spectacle” The Annual Reviews of Anthropology 22: 369-393
- ブーイサク、ポール
1977 『サーカス・アクロバットと動物芸の記号論』中沢新一訳、せりか書房 (Bouissac, P. 1976.)
- Charlton, Katherine
2003 *Rock Music Styles*. New York: McGraw-Hill
- チャールトン、キャサリン
1996 『ロック・ミュージックの歴史(上)』、『ロック・ミュージックの歴史(下)』佐藤実訳、音楽之友社 (Charlton, K. 1994. Wm. C. Communications)
- 遠藤妙子
1999 「第二次バンド・ブーム」柴田修平編『ロック・クロニクル・ジャパン Vol. 2』、34-36、音楽出版社
- フィスク、ジョン
1998 『抵抗の快楽』山本雄二訳、世界思想社 (Fiske, J. 1989. Unwin Hyman)
- フリス、サイモン
1991 『サウンドの力』細川周平・竹田賢一訳、晶文社 (Frith, S. 1978.)
- ギアーツ、クリフォード
1987 『文化の解釈学Ⅰ』、『文化の解釈学Ⅱ』吉田禎吾・柳川啓一・中牧弘允・板橋作美訳、岩波書店 (Geertz, C. 1973. Basic Books.)
- ヘブディッジ、ディグ
1986 『サブカルチャー』山口淑子訳、未来社 (Hebdige, D. 1979. Methuen.)
- 堀幸雄
1983 『戦後の右翼勢力』、劉草書店
- 飯塚達弘
1999 「ROCK GREATS」柴田修平編『ロック・クロニクル・ジャパン Vol. 1』、63、音楽出版社
- 梶原景昭
1984 「象徴論」綾部恒雄編『文化人類学15の理論』、203-217、中央公論社

-
- 警備実務研究会
2001 『右翼運動の思想と行動』、2001、立花書房
- 木下半治
1977 『日本右翼の研究』、1977、現代評論社
- 栗本慎一郎
1983 「都市のグロテスク」 ターナー、ヴィクター&山口昌男編『見世物の人類学』、31-49、三省堂
- リーチ、エドモンド
1981 『文化とコミュニケーション』青木保・宮坂敬造訳、紀伊国屋書店 (Leach, E. R. 1975)
- マカルーン、ジョン
1988 「文化的パフォーマンス、文化理論」 マカルーン、ジョン編『世界を写す鏡』光延明洋・今福竜太・上野美子・高山宏・浜名美恵 訳、11 - 34、平凡社 (Macloon. 1984. ISHI)
- Mahon, Maureen
2000 “The Visible Evidence of Cultural Producers” *The Annual Reviews of Anthropology* 29、467-492.
- 松本健一
1995 『ナショナリズム伝説』、河出書房出版社
2000 『思想としての右翼』、論創社
- 南田勝也
1999 「ロック音楽文化の構造分析」『社会学評論』、49 (4)、568-583.
2001 『ロック・ミュージックの社会学』、青弓社
- 宮台真司、石原英樹、大塚明子
1993 『サブカルチャー神話解体』、パルコ出版
- 村田久夫、小島智編
1991 『日本のポピュラー史を語る』、シンコーミュージック
- 中沢新一
1977 「街路の詩学」 『思想』、640、123-138.
1983 「視覚のカタストロフ」 ターナー、ヴィクター&山口昌男編『見世物の人類学』、224-244、三省堂
- 小倉利丸
2000 「スペクタクルとサブカルチャーの価値崩壊」『現代思想』、28(6)、186-190.
- 大野達三
1981 『「昭和維新」と右翼テロ』、新日本出版社
- Periano, Mariza G. S.
1998 “When Anthropology is at home” *The Annual Reviews of Anthropology* 27、105-128.
- ラズ、ヤコブ
1996 『ヤクザの文化人類学』高井弘子訳、岩波書店 (Jacob, R. 1996. Iwanami Shoten)
- 佐藤良明
1999 『J-POP 進化論』、平凡社新書
2002 「ロック」 朝日新聞社編『文化学がわかる』24-28、朝日新聞社
- 関一敏
1984 「文化記号論」 綾部恒雄編『文化人類学15の理論』、63-280、

-
- | | |
|---|---|
| <p>中央公論社</p> <p>柴田修平編</p> <p>1999 『ロック・クロニクル・ジャパン Vol. 1』、『ロック・クロニクル・ジャパン Vol. 2』、音楽出版社</p> <p>鈴木あかね</p> <p>1999 『現代ロックの基礎知識』、ロッキング・オン</p> <p>鈴木邦夫</p> <p>1990 『新右翼』、彩流社</p> <p>高橋正幸</p> <p>1989 『右翼・活動と団体』、土曜美術社</p> <p>Traude, Elizabeth</p> <p>1996 “The Popular In American Culture” <i>The Annual Reviews of Anthropology</i> 25、127-51</p> <p>天道是</p> <p>1992 『右翼運動 100 年の歴史』、立花書房</p> <p>Treat, John</p> <p>1996 “Japanese Studies into Cultural Studies” In Treat, J. “<i>Contemporary Japan and Popular Culture</i>”, 1-16, London: Curzon Press</p> <p>ターナー、ヴィクター</p> <p>1976 『儀礼の過程』 富倉光雄訳、新思案社 (Turner, V. 1969.)</p> <p>1981 『象徴と社会』 梶原景昭訳、紀伊国屋書店 (Turner, V. 1974. Cornell University Press)</p> <p>1988 「境界状況とパフォーマンスのジャンル」 マカルーン、ジョン編『世界を写す鏡』 光延明洋・</p> | <p>今福竜太・上野美子・高山宏・浜名美恵訳、35-72、平凡社 (Macloon. 1984. ISHI)</p> <p>ターナー、ヴィクター&エディス、ターナー</p> <p>1983 「宗教的祭礼」 ターナー、ヴィクター&山口昌男編『見世物の人類学』、6-30、三省堂</p> <p>鵜飼正樹、北村皆雄、上島敏明</p> <p>1999 『見世物小屋の文化誌』、新宿書房</p> <p>右翼問題研究会</p> <p>1998 『右翼の潮流』、立花書房</p> <p>渡辺潤</p> <p>2000 『アイデンティティの音楽』、世界思想社</p> <p>山口昌男</p> <p>1974 「今日のトリックスター論」 ラディン、ケニーレイ、ユング『トリックスター』、279-379、晶文社</p> <p>1977 「文化記号論における『異化』の概念」 『思想』、640、40-59.</p> <p>1983 「見世物の人類学へ」 ターナー、ヴィクター&山口昌男編『見世物の人類学』、138-152、三省堂</p> <p>吉岡正徳</p> <p>1984 「構造主義」 綾部恒雄編『文化人類学 15 の理論』、中央公論社、163-182.</p> |
|---|---|