

## 「きもの」のコスモポリタニズム：女性雑誌小説を中心に

セーラ・フレデリック

現代の北米では、「きもの」を着た日本の女性たちが東京の街を歩いている写真が、非常に人気のあるメディア上のイメージである。このようなシーンを説明するのに使われる言葉はふつう、「矛盾」「コントラスト」「併存」あるいは「現代が伝統に出会う時」といったものである。米国ではこの種の写真が、築地の魚市場などの写真と並んで、日本のイメージとして最も有名なもののなのである。「伝統と現代」の併置・併存への驚きをこうして表現したいのであろう。

エドワード・サイードが『オリエンタリズム』の中で示してくれたように、これまで西洋は、「東洋」を過去のもの、つまり女性的なもの、として見る傾向にあった。現代西洋は男性的、という対比においてである<sup>1</sup>。このことは、日本で「近代」とみなされてきた時代を考える上では、特に問題をはらんでいるように思われる。日本語の「現代」や「近代」、あるいはカタカナ言葉で「モダン」や「モダニズム」など、いずれの言葉を使おうとも、問題であることに変わりはない。なぜなら大正時代までには、これらの言葉はすでに「西洋」を指すのと同じぐらい、日本の文化の諸側面をも指すようになっており、自己言及的に使われていたからである。もちろん「近代」や「モダン」といった言葉が、実際に日本文化の西洋的な側面を指していることもあるが、重要な点は、これらの言葉がしだいに、「西洋」とは関係ないものをも指し示すようになっていったということなのである。この点を見落とすと、意図に反して、日本近代に対するオリエンタリスト的な見方に逆戻りしてしまうことになる。

上記の点を踏まえるならば、私には、「きもの」を着る多くの人々、またそのような人々と同じ空間を生きる人々にとって、「きもの」を着る（あるいは着ない）という選択をする能力は、私たちが「コスモポリタン」と呼ぶような性質の多くを備えているように思われる。ただしこれは、「きもの」が日本の過去を表現しているという考え方にあまりこだわらずに、むしろ「きものを着る」ことが、そうするだけの金銭的または文化的資本を持った人々がおこない得る、衣服選択の一つだという、そのような着物のありかたに焦点を合わせた見方ではあるのだが。

現代の「きもの」に関する研究の多くは、（あるいは特に）「きもの」の国際化の研究は、モダニズムに関するヨーロッパ中心主義的な解釈の限界を示しているといえる。たとえば、衣服における「ジャポニズム」研究においては、しばしば、非日本人世界がこれら日本のものを使っておこなってきたことに焦点が当てられている。このシナリオによれば、日本の中の「きもの」は、過去からずっと変わりもせず見直されもしない代物であり続けることになる<sup>2</sup>。一方で「西洋」

<sup>1</sup> Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1979).

<sup>2</sup> Rebecca A. T. Stevens and Yoshiko Iwamoto Wada, eds. *The Kimono Inspiration: Art and Art-to-wear in American* (Washington, DC: The Textile Museum, 1996). これは微妙な例である。私はとくに次の部分に注意を喚起したい。Yoshiko Wada's "Part Three: Toward an American Understanding of the Kimono: Japan's National Dress," 129-184. ここでは、日本における「きもの」

は「きもの」にとっての「他者」となり、「きもの」はそれとは反対のものとして自身を定義づけていくことになるのである。最悪の場合、これはオリエンタリズムの構造の、単なる反復または説明である。そのようにして、たとえ意図したわけではなくとも、オーセンティックで美しい美術工芸品が、西洋におけるモダンアイデンティティを追求し、西洋自身のモダニズムを作り上げるための材料になるのである。それはまた、多くの意味で、「きもの」は「伝統」であり洋服はモダニティであるとして、東京の街で「きもの」を着ている女性を「矛盾」と解釈する間違いに通じている。ところが逆に、「きもの」を着た西洋人はモダニストになりうるのである（そうするとコスプレをしている米国のアニメファンの場合はポストモダニズムであろうか？）(p73 図1)。

たとえば、1920年代の日本と米国、それぞれの独自のコンテクストにおいて、「洋服」が「きもの」よりも「モダン」であるとする本質的な根拠は何もない。その種の見方が発生するのは、単に、互いの他者化とモダニティの考え方のためである。一枚の写真（1950年代）(p73 図2)を見るときにさえ、モダニストというのはこの外国人女性だと勘違いしてしまいがちだが、本当はデザイナーの宇野千代こそがモダニストなのである(p74 図3)<sup>3</sup>。

北米とヨーロッパにおける、芸術と文学のモダニズムに関する研究の多くが、非西洋を、主として「遅れてやってきた」あるいは派生した、モダニティおよびモダニズムとして扱ってきた。非西洋のものは西洋のモダニティにとっての「他者」になり、そのモダニティを確認するための材料や比較物になるのである。このことが問題であるという認識は以前からあったのにもかかわらず、西洋におけるモダニズム研究の構造は、多くの場合この形を継承してきた。アンドレアス・ハイゼンは、エドワード・サイードに捧げた近年の論文において、西洋以外のモダニズムの独自のありかたにもっとよく注目することこそ、おそらく（1）モダニズム研究にとって、かつ（2）「グローバリゼーション」と呼ばれるようになった現代の状況（似たような言葉である「インターナショナルライゼーション」や、近年興味を復活した「コスモポリタニズム」についても同様）を検討するうえで、最も重要かつ不可欠な方向性の一つだと主張している。

すべての文化は、知ってのとおり……権力構造や社会階層を有しており、それらはその地の事情や歴史によって大きく異なる。そんな時間的かつ空間的差異を紐解いてやることは、これまでの常套手段であった、例えば植民地時代vsポスト植民地時代、モダンvsポストモダン、西洋vs東洋、中心vs周縁、世界vs地方、西洋vsその他、といった比較を越える新しい比較に到達するための正しい道なのかもしれない。モダニティとかモダニズムとかいったような概念を脱・西洋化するためには、私たちにはもっと理論的に詰められたモダニズム一般に

---

の歴史の変遷と、ワダ自身のような日系アメリカ人にとっての「きもの」の意味についてはとてもよく述べられているが、この本の別の箇所でも論じられているジャポニスム歴史そのものが、日本の国民的衣装としての「きもの」という考え方にどう影響をあたえたか、どう貢献したかにはまったく触れられていない。

<sup>3</sup> 『スタイル きもの読本』1956年12月号および1957年9月号

関する記述作業が必要である。西洋のモダニズムとの相互作用や非相互作用、他の形の植民地主義との関連……国家や国民との関連における芸術と文化の役割の記号性に関しての<sup>4</sup>。

こうした問題について考えるときの一つの方向性は、コスモポリタニズムの領域である。イマニュエル・カントの仕事やそれに続く哲学的伝統の中で、コスモポリタニズムの隆盛は国家を越えたコミュニティ意識の発展につながった。それは「ヒューマニティ」を重視し「地域文化と国益から超越」しようとする意識である<sup>5</sup>。しかし近年、文化を構築されたものとする考え方が定着するにしたがって、コスモポリタニズムにおける、「自分が帰属するとするいかなる場所にも存在する両義性」が強調されるようになってきた<sup>6</sup>。私たちが国境を越えて自らをアイデンティファイしている人たちについて考えるとき、ナショナル・アイデンティティを克服しようとするすべての努力もまた、階級、ジェンダー、植民地主義といった要因に注意して観察されなければならないということが意識され始めているのである。大東亜共栄圏の思想は、とんでもなく帝国主義的であると同時に、京都学派の哲学者たちの思想と同じく、コスモポリタニズムの一形態を構成してもいる、という酒井直樹の主張は、安易で肯定的なコスモポリタニズムを批判し、帝国日本と米国の普遍的国家主義を暴露している点において、日本学以外の分野でも重要な意味をもつ<sup>7</sup>。さらにまた、別の角度からみた「批判的コスモポリタニズム」という概念もある。これは、単純な普遍性に訴えることなく、ローカルなコンテクストのなかで現状を批判するためにコスモポリタニズム的な枠組みを用いる作家たちを論じるときの概念である<sup>8</sup>。近現代の「きもの」の表現に文脈を踏まえて着目することで、そのような洗練されたコスモポリタニズムとモダニズムの議論はより豊かになるであろう。そして「きもの」研究のほうも、グローバルモダニズムと批判的コスモポリタニズムのような領域に注意を払うことで、大いに得るものがあるだろう。実際、私にとってこうしたアプローチは、我々の共同研究において一緒にまたは別々に調査した、多くの事物や著作を考えるのに非常に役立ったのである。

ある意味で「きもの」は、日本という国とナショナル・アイデンティティの中に根づいているように見え、時には帝国のツールとなり得たようにも見える<sup>9</sup>。「きもの」は伝統と同義で「洋

---

<sup>4</sup> Andreas Huyssen, "Geographies of Modernism in a Globalizing World," *New German Critique* 34:1 (Winter 2007): 200.

<sup>5</sup> Rebecca A. Walkowitz, *Cosmopolitan Style: Modernism Beyond the Nation* (New York: Columbia University Press, 2006), 9.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Especially Naoki Sakai, "Subject and Substratum: On Japanese Imperial Nationalism," *Cultural Studies* 14(3/4) (2000): 462-530. This idea is referred to in Pheng Cheah's introduction to *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 30. The original piece by Sakai was not included in the edited volume, but one can see in Cheah's discussion its potential importance for the discussion of cosmopolitanism. 上記に関する酒井直樹の日本語論文には次のものがある。「総説多民族国家に於ける国民主体の政策と少数者の統合」, 『近代日本の文化史第7巻 総力戦下の知と制度』, 東京:岩波書店, 2002.

<sup>8</sup> For a thorough discussion of this approach and several examples of its application see Walkowitz, *Cosmopolitan Style*.

<sup>9</sup> ここではとくに断らないかぎり、女性の着る T 字形の衣服を指し示す言葉として「きもの」を使う。しかしもちろん、この使用法は比較的近年のものである。本書所収の森理恵論文「「きも

服」は現代である——これは確かに、1920年代の日本で有効であった象徴的な構造の一つである。しかし同時に、20世紀前半の女性の衣服としての「きもの」は、モダニズムの中に取り込まれ、国境を越えて変わっていったのである。『女人芸術』の創刊者である長谷川時雨は、彼女の世代以降の女性たちにとって、洋服はすでに西洋から着た服装ではなく「世界的服装」の一つだという事実にとっても自覚的であった。それはもはや西洋の模倣物でも派生物でもなく、彼女たち自身が普段から身につける衣服の一つだったのである。裏を返せばつまり、「きもの」もまたこのとき「世界的」な服装となり、コスモポリタンの日本人男性や女性たちにとっては、文化人の衣服の一部となったのである。長谷川が、着物と洋服を二項対立的に考えることを避けようとしていた点は重要である<sup>10</sup>。彼女は文化人に言及する際、階級とジェンダーにも注意をはらっていた。さらに彼女は「単純化」にも触れ、服装の近代化言説の一種を提示する。芸術の近代化に見られるのと同様に、単純化や抽象化を本質とみなそうとする動きもまた、コスモポリタニズムやエキゾチシズムや、複雑さと折衷主義その他の形式を伴うのである。

女性と少女を対象にした大正から昭和初期にかけての雑誌文化は、検証に値する実り多い分野である。学校に焦点を当てているためナショナル・アイデンティティを強調するものと考えられがちだが、少女雑誌は同時に、コスモポリタニズムへと向かう強い願望のモードを持っていた。そこに掲載される画像や記事は、しばしば「他の」場所、すなわち、因襲的な家制度の外、ジェンダー規範に基づく経済的・社会的制限の外側にある場所を探そうとしている。時にそれらは「西洋的」シンボルを通して具現化される——吉屋信子（1896-1973）の作品の中に使われる西洋風の花や楽器（バイオリン、ピアノなど）、建物、ドレスなどは、この、ここより他の場所の標識なのである。それらに関しては、限定的な場所にとって「他者」であるという以上のこと、すなわち発祥の地がどこであるかということや具体的な国家や民族との関係などはほとんど書かれていない。ということつまり、「他者」という選択肢が日本の中にあってもよいことになる——たとえば子供時代に住んでいた佐渡島の小説、あるいは軽井沢、北海道<sup>11</sup>。アジアや、ときには日本の植民地でもよいのである。これと同じ欲望は、どこか特定の場所でなくとも、しばしば実にシンプルに、窓の存在としても表現される。要するに、「西洋」はモダニティと同義ではないのである。そうではなく、衣服は、家制度や国家や階級の規制という、現存する境界線を押し広げてくれる一つのルートなのである。そしてそれは、同時期に、似たような理由からしばしば「東方」に向かった、英国のコスモポリタン女性の願望の構造と共通している。ヴァージニア・ウルフは、もちろん私たちが「少女」として考えるような人物ではないが、ヴァージニア・ウルフと批判的

---

の」の近代化と植民主義 ～物質と表象、衣服と言葉～では、「きもの」という言葉の指し示す内容が、ひらがな、カタカナ、漢字表記により、また時代により、劇的に変化したことを論じている。「きもの」は男性も着る物であるし、1920年代を通じて「きもの」という言葉は、和服だけでなく「着る物」全体を指す一般的な用語であった。

<sup>10</sup> 長谷川時雨、『婦人倶楽部』1935年、130。

<sup>11</sup> 興味深い例は『嵐の薔薇』である。これは吉屋のパリ・アメリカ旅行からの帰国後初めての作品であり、主人公の女性の夫は画家としてパリへ行く。一方主人公は北海道の故郷へ旅し、東京から遠く離れて、東京とはいずれも異なる、二つの場所の比較が語られている（東京：朝日新聞社、1975）。

コスモポリタニズムを論じた近年の研究は、同様の感情の存在を明らかにしている。これは世界的なモダニティ文化の一部であり、女性たちへのアピールの主要部分なのである。

『三ギニー』の中で自身をアウトサイダーとして同定するとき、排除に対する同様の感受性を持ちながら、ヴァージニア・ウルフはもう一つの場所から語っている。「女として私は国を持たない。女として私は国を欲しない。女として私の国はすべての世界だ」。すなわちここで示されているのは、何にも属していない、ということの他に、直接的な象徴である家族や国家といったものを超越する仮想的な内包性である<sup>12</sup>。

竹村和子が1997年の論文で、ウルフについて同様の議論をしていることに注意したい。竹村はそこで、中国服などの「東方」衣服の使用にみられる、植民地主義とオリエンタリズムとウルフのレズビアニズムの相互作用について重要な指摘をしている<sup>13</sup>。

竹久夢二やその同時代のイラストレーターたちが描いたモダニスト・スタイルの「きもの」のいくつかは、先述した二項対立を越えているが、私はその理由の一つとして、特定の他の場所ではなく「アウトサイド」に向かう強い力学の存在を挙げられると考える(p75 図4)。我々の共同研究グループはボストン美術館のポストカード・コレクションで数多くの作品を調査したが、それらは女性や少女向けの雑誌や本に見られるのと同様の、色鮮やかなイラストである。たとえばこのシリーズは、「きもの」を着た若い女性をモダンアートと日本のものではない花(チューリップやバラなど)の中に配している(p75 図5)。私はこれを、「併存」や「矛盾」ではなく、コスモポリタンのモダニティのイメージだと考える。

たとえ「きもの」や文章のスタイルになんらモダンなところがない場合でも、その「きもの」が現行の社会構造からの距離を表現するものとして使われることがある。当然のことながらそれらの構造の多くは、明治の民法で規定された家制度のように、明治期に設けられたものである。この文脈では、家紋や、家制度に先立つ帰属意識といったものを、家制度を批判するために用いることができる。少女雑誌に1917-1925年に連載された吉屋信子の『花物語』では、様々な世界のファッションが、テキストやイラストレーションのなかに効果的に使われている。もっともわかりやすいのは中国のチーパオやベルベットのドレスで、これは他のエスニシティを持ったり、外国で暮らしたりしている少女を表している。しかしここでは、最初のシリーズからややわかりにくい例を引用してみよう。『福寿草』では、「きもの」の模様が、若い女性と、その女性の母親が亡くなった後にその兄と結婚することになる花嫁との間の親密な、エロティックですらある絆を示すために用いられている。

元旦の朝、薫とお姉様はお家の同じ御紋を染めた美しい振り袖を身につけました。薫のは明るい紫地でお姉様のは気品ある黒地でしたが、その晴れの裳の胸に袖におかれた模様は双

<sup>12</sup> Mica Nava, "Cosmopolitan Modernity: Everyday Imaginaries and the Register of Difference," *Theory, Culture, and Society* 81:19 (2002), 90.

<sup>13</sup> 竹村和子, 「〈彼女〉はどこから語るのか ヴァージニアウルフの遺言」, 『現代思想』25:13(1997.12):68-82.

方同じ錦糸の縫いもまばゆい黄金のはなびらでございます。その花は福寿草。おごそかに、ふくよかな黄金の花でございます<sup>14</sup>。

1920年ごろ、福寿草は世界中のどこにでも生えていて、日本の「きもの」の模様にも使われていた。しかしこの花のラテン語名はアドニスである。アドニスの血が大地に落ちたその場所から芽生えてきた花であるとの謂れから—つまり、これは「血脈」、あるいはヘテロセクシュアルな関係や結婚にもとづかない家族のつながりを暗示しているのである。この二人の女性のそろいの「きもの」の金糸は、ヘテロセクシュアルな結婚とは別の血族関係の可能性を提示している。私が見たこの物語の無声モノクロ映画では、刺繍の色がないために、より誇張された演技が必要となり、少女とその義姉との間の恋愛感情が浮かび上がるようになっていた。この物語の筋書き上では、これら登場人物に特に「コスモポリタン」などところは存在しない。しかしすべての連載を通した文脈の中では、花の模様は、一連の、少女たちが手に入れられる民族的かつハイブリッドなアイデンティティを象徴する、さらにはより広範な性的経験を見越しているような、国際的な花のコレクションの一つなのである。それぞれの花の物語は衣服に関する鮮明な描写を用いることにより物語の視覚的なイメージを決めていて、「和服」と呼ばれるような多くのアイテムも国際的なファッションの枠組みの内部に置かれているのである。

モダニズムと「きもの」とを表現した最も有名な作品の一つは、疑いなく、『ナオミ』というタイトルで英訳された谷崎潤一郎の『痴人の愛』である（興味深いことに、この本はおそらく、日本国内よりも英語圏の日本研究者や日本文学の学部生のほうに有名で、うまく翻訳もされていて日本文学の講座を始めるのによく使われる教材である。ナボコフの『ロリータ』との比較や、日本のなかのアメリカ文化をテーマにするときにはとくに好まれる）。私が見るところ単純化しすぎておりまちがった解釈であるが、この本はしばしば「西洋への悲劇的なオブセッション」について書かれたものであるみなされている。そうした解釈においては、『痴人の愛』に表現されているものの多層性が考慮されていないのである。多層性が最もよくわかる例の一つは、女性主人公ナオミの服に関する一連の下りである。

「何しろお前は日本人離れがしているんだから、普通の日本の着物を着たんじゃ面白くないね。いっそ洋服にしようか、和服にしても一風変わったスタイルにしたらどうだい」

「じゃ、どんなスタイル？」

「これからの女はだんだん活潑になるんだから、今までのような、あんな重っ苦しい窮屈な物はいけないと思うよ」

「あたし筒っぽの着物を着て兵児帯をしめちゃいけないかしら？」

「筒っぽも悪くないよ、何でもいいから出来るだけ新奇な風をして見るんだよ、日本ともつかず、支那ともつかず、西洋ともつかないような、何かそう云うなりはないかなー」

…

---

<sup>14</sup> 吉屋信子、『花物語』, (東京: 国書刊行会, 2003), 1:245. この特別な物語は朝日新聞社の吉屋信子全集版『花物語』には含まれていない。

近頃でこそ一般の日本の婦人が、オルガンディーやジョウゼットやコットンボイルや、ああ云うものを単衣に仕立てることがポツポツ流行って来ましたが、あれに初めて目をつけたものは私たちではなかったでしょうか。ナオミは奇妙にあんな地質が似合いました。それは真面目な着物ではいけないので、筒っぽにしたり、パジャマのような形にしたり、ナイトガウンのようにしたり、反物のまま身体に巻き付けてところどころをブローチでとめたり、そうしてそんなりをしてはただ家の中を往ったり来たりして、鏡の前に立ってみるとか、いろいろなポーズを写真に撮るとかして見るのです。白や、薔薇色の紗のように透き通るそれらの衣に包まれた彼女の姿は、一の生きた大輪の花のよう美しく、「こうしてご覧、ああしてご覧」と云いながら、私は彼女を抱き起こしたり、...それに私たちの趣味として、何もそんなに大切に保存する必要はない<sup>15</sup>。

この部分には、衣服の行為遂行的で折衷的な使用をとおして、固定された民族的アイデンティティを超克しようとするさまざまな欲望が見て取れる。興味深いことの一つは、禮治とナオミが単にナオミに洋服を着させることを選択するのではなく、その代わりに西洋風でも東洋風でもない、あるいはしばしばこの本を読む上で見逃されがちなことだが中国風でもない、ある種のオリジナルな衣服を求めているところである。森理恵論文との関連でいえば、ここでの「きもの」は漢字で「着物」と書かれている。この小説は1923年と1924年に発行されており、ちょうどこの言葉が、衣服一般よりも特定の衣服を指すようになっていった時期と重なっている。この小説のもっと前の方、ナオミがユカタや絹の薄物のような和服を着る場面では、これらの衣服はもっと狭い意味の言葉や織物の名前と呼ばれている。語り手が、この時期における衣服とナショナル・アイデンティティの関係に対する意識の高まり、という文脈のなかでまさに、それらの衣服を表す言葉を変えていることについては、議論の余地がある。衣服とナショナル・アイデンティティの関係は、アメリカ人やロシア人といった「外国人」と主人公たちが交流する場面など、この小説をとおして示されるているものである。

小説のなかのこの部分は、ナオミと禮治が結婚を決めたすぐ後の部分である。これらの衣服と雑多な織物の山は嫁入り道具の代わりなのである。このことはまた、ナオミが結婚の拘束からなかば逃れていることを示している。しかし皮肉にも、ナオミは吉原近くの千束の貧民街の出で、いずれにしてもちゃんとした嫁入り道具をそろえる余裕などない。そして彼女がもっと新妻にふさわしい、もっと地味な着物を着ると、禮治はまるでナオミが外人向けの売春婦のように見えると思うのである。ここで、いかに東洋と西洋、あるいは日本と米国とが二つ一組のセットになって機能しているかを見ることができる。しかしまた、ここで見ることができるのは、このコントラストが機能する方法と、様々な場所からやって来た大量のイメージ、製品、衣服が同時に共存する近代都市空間のなかでの生活の複雑さについての、谷崎の洗練された見方である。これは谷崎が身近になじんでいたコスモポリタン・モダニティの一つの側面なのである。ナオミの外見に関する説明の多くは、映画学者のミリアム・ハンセンが「その土地特有のモダニズム」と呼んで

---

<sup>15</sup> 翻訳は Anthony Chambers によるものを元に、若干の修正を加えた。The translations are found in Tanizaki Jun'ichirô, Anthony Chambers trans, Naomi (New York: North Point Press, 1985), 36-38.

いるものを通しておこなわれている<sup>16</sup>。これは、1920年代までに世界的に流通していたハリウッドのスタイルなのである。

同様に、「きもの」をコスモポリタンの領域に連れて行ったのも大部分、それらの表現である——物そのものの、および、機械的に複製される写真・映画・イラストを通じたイメージの移動。それは「きもの」のイメージが日本の外側へ伝達されるという単純なことではなく、こうした表現物を通して日本内部での「きもの」のイメージが変容することなのである(p76 図6)。「きもの」は商品となり、固定化し、こうした表現過程によって「日本的(なもの)」になる。他の選択肢の中から選ぶことのできるものとして、女性たちのコスモポリタン・アイデンティティへの移行に一役買うかもしれないものとして、日本では人々はますます「きもの」そのもののカテゴリーに敏感になっている。同時に、この選択にはどのように階級やジェンダーが影響してくるのかということも自覚されている。このことは、ナオミと穠治のコスモポリタンの衝動、所与の国家とは何の関わりもないものを見つけないという欲望にとっては、とてもつらく皮肉な結果である。このすべてはとても複雑であるが、これらの衣装が二項対立的な意味での「東洋と西洋」あるいは「現代と伝統」（あるいは「男性的」と「女性的」）を意味していないことはたしかである。

**附記** この文章は北丸雄二が翻訳し、森理恵が修正を加えた。

---

<sup>16</sup> Miriam Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," *Modernism/Modernity* 6.2 (1999) 59-77