

ハイ・カルチャー／ポピュラー・カルチャー¹⁾ におけるヘゲモニーの転換と領有に関する一考察

中 本 進 一*

- I はじめに
- II 文化の定義
- III ポピュラーカルチャーと現代社会
- IV ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの境界にみる定着性と流動性
- V ハイ・カルチャーの歴史的コンテクスト
- VI ハイ・カルチャーの庇護者たち
- VII ハイ・カルチャーの大衆化
- VIII 結語

I はじめに

近代社会 (modern society) において中心的存在であった国民文化 (national culture) は政治的・経済的な優位性を持つ人々によって支配され伝統文化として一般庶民へ継承されていった。そして何よりこれらの伝統的国民文化は、エリート主義的な傾向と保守的擁護という形で特徴付けられており「ハイ・カルチャー」と呼ばれ今日に至っている。また近代のハイ・カルチャーに見られる芸術活動、特に特殊な才能がなければ持続的成功を収めることが出来ない文化的ジャンルにおいては、以前は少数の天分のある者のみによって占められ、大衆がその中に割り込むようなことはなかった²⁾。

しかしながら21世紀の現代国際社会において、ポピュラー・カルチャー全盛の時代を迎え、ハイ・カルチャーの形態が本質的に従来の形式を維持し、存続していくか否かはまさに議論の余地を残すところである。Ortega y Gasset は、現代の大衆はかつて少数者のためのみに留保されていたと思われる生活分野の大部分

※ 一橋大学大学院法学研究科講師

『一橋法学』(一橋大学大学院法学研究科) 第2巻第3号2003年11月 ISSN 1347-0388

- 1) 本稿では「大衆文化(マス・カルチャー)」と「民衆文化(ポピュラー・カルチャー)」とを互換性を持って使用している。
- 2) 村井 忠政(1982)アメリカ大衆社会論研究 杉山書店 76頁

と一致する活動範囲を持っており、少数者（上層階級）に服従もしなければ尊敬もしなくなると述べている³⁾。数的な増大により、大衆は発言力・購買力をつけ、大量消費市場を背景に、文化的市場の基準を塗り替えていったのである⁴⁾。つまり大衆中心の社会、特に余暇活動においては階級の格差さえ見えにくくなってきている⁵⁾。現にイギリスのサブ・カルチャーの動向をみると階級性の色の強かった国でありながら、ポピュラー・カルチャーの中上流階級化（Gentrification）が行なわれ、国家的戦略としての文化政策・文化計画と関連が深いと考えられるのである。例をあげると、エリザベス女王の戴冠50周年を祝うロック・コンサートが、2002年6月3日、バッキンガム宮殿の中庭で開催されたコンサートでは、女王も着席しライブを見守った。コンサートに出演したのは、ポール・マッカートニー、エルトン・ジョン、エリック・クラプトン、クリフ・リチャード、トム・ジョーンズ、ロッド・スチュワートなどであったが、彼らの多くが貴族の称号を女王から受けているという事実である⁶⁾。後で述べるが、このGentrificationは、イギリスが歴史の中で繰り返してきたハイ・ソサエティによる「領有」である。川崎が述べているように文化における階級性は急速に薄くなりつつある⁷⁾。

このことに関しては、単に文化形成の過程からの視点だけでなく、ポストモダンの特性を持つグローバル化現象からも考察する必要がある。また、混同を回避する意味で、二つの文化形態を研究視点に導入し、現実の世界において人々が文化と名付ける現象を分析することや、パワー・ポリティックスを踏えた考察も必要であろう。そこで本稿では文化の定義を再認識する試みからはじめ、これまで当然存在すると考えられているハイ（高級）・カルチャーとポピュラー（大衆）・

3) 寺田 和夫 翻訳 (2002) 大衆の反逆 中央公論社

4) *ibid.*

5) Cross, G., (1993), *Time and Money: The Making of Consumer Culture*, London: Routledge, pp. 64-65

6) Internet Magazine Beat 21: 女王陛下にひざまずいたロック・スターたち <http://www.beats21.com/ar/A02060401.html> より引用。

7) 川崎 賢一 (2002) 「情報のグローバル化と国民文化・サブ・カルチャー」小倉 充夫・梶田 孝道 (編) 国際社会 5 グローバル化と社会変動 東京大学出版 74頁

カルチャー間の境界を探りつつ疑問を投げかける。さらに、ハイ・カルチャーやポピュラー・カルチャーの形態存続にかかわる社会的要因や条件を、文化産業の構造変化に沿って位置づけを試みたいと考えている。

II 文化の定義

多数の先行研究の中で述べられているように、恐らく「文化」という言葉は21世紀の現代国際社会の中で最も定義づけを困難とする概念のひとつであろう。そこで先ず非常に簡単ではあるが、文化の定義の再考を試みたい。

「文化」(culture) という言葉は語源的には、栽培、養殖 (cultivation)、農業 (agriculture) 育成する (cultivate) などの派生語に見られるように、育てるという意味を持っていたが、18世紀以降は、ヒューマニティにおける精神的・道徳的な向上と結びついてオペラや文学、絵画などのエリートの文化形態を独占的に意味する概念となった。また、個人が教育を通じ洗練 (sophistication) されなければ、その個人が属する集団としての社会全体も洗練されない、という仮定から概念として教養と文化は、一体として見られてきた経緯があり少なくとも欧米ではそうであったといえる。この貴族主義の文化定義を基盤に、ブルジョアジーや知識階級が西欧近代的な文化価値を擁護する目的から「大衆性」は卑下され他者としてアイデンティファイされていたのである。事実、産業革命がもたらした文化的「無秩序」から労働者階級を救い出すという理論立てはまさに「文化=教養」という定義が前提となっている⁸⁾。この論理においてはある社会の文化水準は個人レベルの教養と正比例することになり、水準の高低における価値観が重要なものになる。この定義においては、一般大衆のために商業目的で作られ、テレビや雑誌、ハリウッド映画などの大衆文化とは完全に切り離されていった。西欧のエリート文化の伝統を擁護する目的からアメリカ的な大衆文化の侵入を批判したスクルーティニー派などはこの見地の代表的存在といえよう。Mathew Arnoldにせよ、スクルーティニー派にせよ、彼らの批判論点は「文化」の大衆化に対抗したものであり、少なからず本質主義的⁹⁾な視点からの文化擁護¹⁰⁾であっ

8) Arnold, M. (1994), *Culture and Anarchy*, Yale University Press

た。

人類学的な定義を見ると、もう少し包括的に文化を捉えていることが分かる。例えば、E. B. Tylorによると、文化あるいは文明とは、民俗誌学的な見地からいうと、社会の構成員としての人間によって習得された知識、信条、芸術、法、道徳、慣習や、他のいろいろな能力や習性を含む複雑な総体であると定義している。また、マルクス主義的な視点から文化を分析すると、「人類史を通して蓄積されてきたあらゆる知識と技術の総和であり……国家や階級や……歴史上の人物の技術と知識が結合してできたもの」であり、中立的な概念ではなく、歴史的・個別的・イデオロギー的な概念である¹¹⁾。さらに Raymond Williams によると、文化とは芸術や学問のみならず、ありふれた行動においてある意味が表現される体系である¹²⁾としている。彼は、文化、言語、意味論を結びつける形で再定義を試みた。この文化定義が一般的には現在も根強いのではないだろうか。

しかしながら、最近のカルチュラル・スタディーズにおける研究動向をみると、Williams のように文化（意味、信条、言語）を経済的・社会的な条件における反映的な見方をするのではなく、文化そのものが創造する社会的な関係（ジェンダー、親子などの家族関係）や、経済的関係（産業と芸術、ビジネスとエコロジー等）などの視点を踏まえた研究を重視する傾向にある。またこういった分野ではひとつの「意味」がどのような形で生成され、いかなる集団によって共有され、異なる価値観を有する集団同士が衝突する際どのような現象が生じるか、などに主眼を置いて研究がなされている。言い換えると文化を研究するということは、「意味」の構築と流通の過程を明らかにしていくことなのである。このカルチュラル・スタディーズは社会的関係や慣行における象徴的役割のみに焦点を当てただけではなく、文化自体がアイデンティティや尊厳、そして物的資源などにおいて政治的な闘争（political struggle）の場となりつつある点に着眼している。

9) 社会的属性（アイデンティティ）を持つものに共通した、自然的かつ生物学・生理学的な特性を見出すことが出来るという主張。「日本人に流れている血」などの表現はこのような本質主義的な視点である。
10) 吉見 俊哉 (2003) カルチュラル・ターン、文化の政治学へ 人文書院 p. 14
11) スウィングウッド (1982) 大衆文化の神話 創元社 48頁
12) Williams, R., (1961), *The Long Revolution*, Chatto and Windus, p. 57

事実、Cornel West 等自らを cultural left と呼ぶ研究者たちは、ヒューマニティにおいて、支配的な地位と被支配的な地位という構造に挑むことを主目的とし、西洋文化を中心に研究を行っている¹³⁾。

文化を考える上で、もう一つ考慮に入れるべき視点は対極性である。川崎によると、前近代社会から近代社会への移行に伴って、政治的な権力が中央集権化による二組の文化的指標が成立した。一つの軸は national（国民文化）vs. local（ローカル文化）であり、もう一つは main（中心文化）vs. sub（下位文化）である¹⁴⁾。当然のことながら、近代社会までは、ハイ・カルチャーは国民文化で中心文化としての範疇に属し、ポピュラー・カルチャーはローカル文化で下位文化の範疇に属していた。しかし、グローバル化が進行する現在において国民国家の境界線がはっきりしなくなったことに伴い、こういった二極性は揺らぎを見せているといえる。つまり大衆が台頭し、情報がグローバル化されるに従ってこれらの文化形態の指標は場所や関係者、消費する側によって逆転するケースも見受けられる。ハイ・カルチャーもグローバル市場に対応することが出来た文化ジャンル（グローバル・カルチャー）は全て通俗化（popularization）されポピュラー・カルチャーとなっている。

それでは、本稿で取り上げているハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーとその二極性は現代国際社会ではどのように構築され、流通されているのだろうか。

III ポピュラーカルチャーと現代社会

ポピュラー・カルチャーの研究は、日常性の研究¹⁵⁾であるゆえ重要であるといえる。David Bradley は小説の中で、あらゆる社会を理解する鍵は些細で日常的なことの観察や分析にあると述べている¹⁶⁾。加えて、Williams によれば文化とは

13) Cornel West (1990), 'The New Cultural Politics of Difference' in Lemert, C., (1993), *Social Theory: The Multicultural and Classical Readings*, Colorado: Westview Press, pp. 577-589
14) 川崎 賢一 (2002) 「情報のグローバル化と国民文化・サブ・カルチャー」小倉 充夫・梶田 孝道 (編) 国際社会 5 グローバル化と社会変動 東京大学出版 63頁-64頁

一般庶民に共有され認知されるものである。

「自らの文化に対する問いは、自らの一般的で共通する目的に対する問いである。さらに個人の価値観への問いでもある。文化というものはどの社会においても、誰の心においても平凡なものである」¹⁷⁾

ポピュラー・カルチャーは現代社会を理解することにおいて重要な役割を持っている。実際にある特定の社会を反映するのは「あらゆる階層の人々が分かち合い参加する¹⁸⁾」こういった大衆が主体になる文化であると考えられるからであるし、その社会でどのような人々が何を葛藤の対象に私生活を営んでいるかは、かれらの消費財の研究が明らかにしてくれるからである。ポピュラー・カルチャーは、少なくとも意味論的には民俗文化やハイ・カルチャーといった文化の範疇からは区別できるだろう。例えば、民俗文化 (folk culture) は人が作り出すものである一方、ポピュラー・カルチャーは人が購買するものといったようにその文化行動において分類することが可能である。実際に、この消費行動自体は、現在われわれが生活している「資本主義経済における余暇産業の中心的な働き」¹⁹⁾となっている。またポピュラー・カルチャーは「高学歴のエリートだけに消費される」²⁰⁾ハイ・カルチャーと対比される。ところが、日本でハイ・カルチャーと呼ばれるものには必ず儀礼・伝統という概念が付随し、茶道・華道 (仏教) をはじ

め相撲 (神道) や歌舞伎に共通するように宗教的伝統を継承した表象形態を観察することが出来る。ただ必ずしもエリート階級や知識階級のみには消費される文化というわけではなかった。

さらに Horwood はポピュラー・カルチャーを非階級的、大量消費型でありながらも決して子供騙しではない²¹⁾と定義づけている。

「ポピュラー・カルチャーがエリート知識階級を含む殆ど全てのものによって消費対象になる一方、ハイ・カルチャーはエリート知識階級のみによって消費される。例えばオペラはハイ・カルチャーの文化形態であるといえるであろう。実演中に字幕スーパーを導入し大衆へのアピールを盛んに行っているにも拘らず、定期的にオペラを楽しんでいる人口の比率は低い。またこれら少数派は平均的に他の人口と比較して教育水準が高いという統計もある。従ってオペラはエリート階級の領域であろうし、定義的に見てポピュラー・カルチャーではありえない。対照的に最新のハリウッド映画作品といえば、社会的・教育的な背景を問わず圧倒的大多数の人々によって楽しまれている。」²²⁾

同様なことがロック・ミュージックにもブロード・ウェイにも当てはまるのではないだろうか。子供だけでなく、大人が楽しめリピーターの多いディズニーランドなどのアミューズメントパークも例外ではない。ポピュラー・カルチャーに共通していえる特徴は、均一化された製品で、理解しやすく、現実逃避的で非日常的な性向を持っているということである。

ポピュラー・カルチャーを研究することはある意味、若者文化を研究することにもつながる。Stuart Hall と Tony Jefferson²³⁾によると、「若者」は戦後の社会変化を表象する最も目に見えやすいシンボルとなり、彼らについては階級と世代の両面からの研究が必要である。二つの文化形態の関係は相互変容過程であるといえる。つまり「ハイ (高級)」と「ポピュラー (大衆)」という言語的表象 (ver-

21) *ibid.*

22) *ibid.*

23) Hall, S. and Jefferson, T. eds., (1975), *Resistance through Rituals*, London: Routledge の中で、若者文化論を構造的視点からだけでなく、階級論的視点を導入することでカルチュラル・スタディーズの学識的スタンスを示したといわれている。

- 15) 日常性の研究に関しては、初瀬 龍平が「日常性と国際関係」(日本国際政治学会編・国際政治 Vol.129, 国際政治と文化研究・2002年2月号 29頁-43頁)の中で、社会的構造、国際情勢の変化とともに生じる、日常性と非日常性の転換やバランス、正当性などについて詳しく述べている。ただし、興味深いのはサブ・カルチャー自体社会的な認知を受けながらも、日本においてサブ・カルチャーの大手書店の書棚といえば犯罪、異常心理などむしろ非日常的な世界を取り上げた書籍が並べられているのも事実である。成美 弘至 (2002)「サブ・カルチャー」吉見 俊哉 (編) 知の教科書 カルチュラル・スタディーズ 96頁
- 16) Lemert, C., (1993), *Social Theory: The Multicultural and Classical Readings*, Colorado: Westview Press, p. 2
- 17) Williams, R., (1958), 'Culture is Ordinary' in Gray, A., et al ed., 1997 *Studying Culture: an Introductory Reader*, London: Edward Arnold, p. 6
- 18) Horwood, I., (1999), 'Analyzing American Popular Culture', School of International Education: The University College of Ripon & York. St. John: p. 1
- 19) Maltby, R., ed., (1994), *Popular Culture in the Twentieth Century*, London: Grange: p. 1
- 20) Horwood, I., (1999), 'Analyzing American Popular Culture', School of International Education: The University College of Ripon & York. St. John: p. 4

bal representation) にあるように不均衡な力関係を前提にしているにもかかわらず、決して一方的な支配・被支配の関係ではなく、混交過程において両者間における領有 (appropriation) が生じる²⁴⁾。歴史的な視点から見ると、支配者階級による領有により大衆文化が政治的・経済的理由から非大衆化が行われていった過程が見て取れる。フランクフルト学派が権力の構築は絶対的なものであることを前提にしている一方、最近の研究ではポピュラー・カルチャーの消費者がより能動的な役割を果たしていることが分かってきている。つまり、ポピュラー・カルチャーもハイ・カルチャーとのヘゲモニックな文化の関係として捉えるべきである。

また Hall はハイ・カルチャーとそしてポピュラー・カルチャーの両者がそろって、ある「時代」²⁵⁾を象徴すると指摘する。そこには、その時代においてこれら二つの文化の区分けが固定されていないという意味を含む。その上ある特定の文化形態をハイ・カルチャーと考えられるかポピュラー・カルチャーと考えるかは、個人によって異なる場合がある。言い換えれば、これら二つの文化を区別することは容易ではないし多くの矛盾を含むことになる。

従って次章ではハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの間に存在する明らかな特徴を検討し、その特徴の妥当性を考察し、これら二つの文化形態を区別するに至った経緯を解明したい。そして古典演劇やクラシック音楽、オペラといったハイ・カルチャーと考えられている特定の文化形態のいくつかを取り上げ、ヘゲモニー²⁶⁾の転換と領有という二つの観点から分析を試みてみた。

- 24) 本橋哲也 (2002) カルチュラル・スタディーズへの招待 大修館書店 pp. 30-31
この著の中で本橋は「領有」を支配者の立場にいる者が先住民の知や文化を搾取する場合とその逆に被支配者が支配者の言語や習慣を利用する二通りがあることを示唆しており、これをハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの関係に照合するとこれらの文化形態の関係は相互変容であると仮定できる。
- 25) Hall, S., ed. (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, The Open University, London: Sage: p. 2
- 26) ヘゲモニーとは一般的には国家などの社会的集団が他の集団を支配することを意味するが、カルチュラル・スタディーズにおいてはマルクス主義者のアントニオ・グラムシが「獄中ノート」で語ったブルジョア階級による労働階級への支配権を意味する。このことは文化活動にも適用され、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの関係においてもある意味同意に基づいて共存している相互的な関係であるとも言えるのである。

IV ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの境界にみる定着性と流動性

Durkheim は、*The Cultural Logic of Collective Representations* の中で、社会生活において共有されている「意味」を理解するために適切な要素と不適切な要素を構成するものは何であるかを探求する必要性を説いている²⁷⁾。そもそもハイ・カルチャーは、「優越した」「エリート層所有の」「神聖な」「伝統的な」といった形容詞を伴って、その「意味論的ネットワーク (Semantic Network)²⁸⁾」を形成している。ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの区別は、分類システム (classification system)²⁹⁾によって生成されたのだが、単に均等に二分されている訳ではない。このポストモダン的な現象³⁰⁾では、殆ど全ての場合、一方は肯定的で他方が否定的であるため、差別的な要因となる差異が存在する。上記で述べたように、かつて文化的水準を求めていた時代には「culture」という言葉は伝統的に「高級文化 (ハイ・カルチャー)」を意味していた。即ち当時の社会で「最良のものと考えられ語り継がれたもの」であった。つまり「文化」とは文学、絵画、音楽等の古典作品や教養としての哲学そのものと同義語であった³¹⁾。一方こうした枠組みの中で、ポピュラー・カルチャーは必然的に低級かつ粗悪なものと位置づけられていた。つまりポピュラー・カルチャーはハイ・カルチャー的言説の枠組みでは周縁に追いやられてきたのである。Hall は、「これらの言葉は概して、ハイ=良い、ポピュラー=卑しいというように強烈に評価的な説示を

- 27) Durkheim, E., (1979) in Lemert, C., (1993), *Social Theory: The Multicultural and Classical Readings*, Colorado: Westview Press, pp. 98-108
- 28) Du Gay, P., et al (1997), *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, The Open University, London: Sage: p. 15
- 29) Woodward, K., (1997), *Identity and Difference*, The Open University, London: Sage: p. 29
- 30) ポストモダニストの一人 Bauman は *Postmodernity and Its Discontents* の中で、現代社会では勝者と敗者に二分されることを示唆している。彼の言う現代社会では、人も物もアイデンティティの共有性を失い、個人化が促進される中で二極化が進む。Bauman, Z., 1997, *Postmodernity and Its Discontents*, Cambridge: Polity
- 31) Hall, S., ed. (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, The Open University, London: Sage: p. 2

持つ。』³²⁾と述べている。過去においてポピュラー・カルチャーは文化として取り上げられず、sub-culture としてのみ取り扱われてきた経緯がある。

ところで sub-culture という言葉は、欧米と日本では、定義に微妙なずれがある。日本ではいわゆる「サブカル」と称されて、マンガ、アニメ、コンピュータゲーム、テレビ、大衆音楽や大衆小説、娯楽映画、雑誌など娯楽性・現実逃避性・仮想現実性の高いメディア文化やその消費者に対して用いられている。成美(2002)によると、80年代以降ポストモダン文化論の影響から、大衆文化を以前に比較すると高く評価し、高度消費社会へ突入していったのである。日本においては教育の場でマンガやロック音楽が取り上げられるようになったことを考慮に入れると、サブ・カルチャーは多様な歴史観を抱え込み、比較的肯定的に捉えられてきたことが特徴として挙げられる³³⁾。最近の報告ではアニメやキャラクター商品などの文化産業における対米輸出額で鉄鋼産業の4倍にも成長を遂げている³⁴⁾。このサブ・カルチャーへの寛容を見る限り、日本においてはサブ・カルチャー＝支配的文化に対する抵抗という図式は当てはまらないようである。

これに対し欧米におけるサブ・カルチャーの捉え方は、大衆文化やメディアそのものより、「下位集団」を意味し、ストリート・チルドレン、不良少年、ホームレス、ギャング集団、ゲイといったアウトサイダーを指す。また、脱社会的集団を意味するが故、その価値観、信条、行動様式、服装、言葉遣いやジェスチャーなどの言語・非言語的な表象もサブ・カルチャーに含まれることになる³⁵⁾。

Williams は、一般的な定義で「ポップ」に最も近い意味の「民衆・大衆」とい

32) ibid.

33) 成美 弘至 (2002) 「サブ・カルチャー」吉見 俊哉 (編) 知の教科書 カルチュラル・スタディーズ 93頁-94頁

34) 藤本 隆宏 (著) 能力構築競争 (2003) 中公新書の書評として青木 昌彦が2003年8月3日の朝日新聞14頁で紹介している一部から引用。この中で、藤本はアニメやキャラクター商品などをモジュラー型・書き込みやすい媒体として紹介している。

35) ibid. pp. 96-97 また成美は同著の中で、このサブ・カルチャーの定義における違いが日本と欧米での研究対象の相違に反映されていると述べている。つまり日本ではサブ・カルチャー研究の系譜はメディア文化そのものへの関心が強く、記号論等による言説分析が中心となるが、欧米では文献やフィールドワークを通じて小集団を調査する研究が主流となっている。例を挙げると日本ではマンガの評論、特定のマンガ家や作品の分析もサブ・カルチャーの研究分野として捉えられているが、英国ではむしろメディア文化研究の範疇に入る。Ibid.

う言葉が労働者階級やプロレタリア階級を連想させる³⁶⁾と述べている。

「ポピュラー・カルチャーは当事者ではなく他者によって認識された。そして今も二つの古い意味を含有する。一つは下級の文化(例えば大衆文学や一般誌と区別される大衆誌)であり、もう一つは故意に人気を得るための文化(民主的ジャーナリズムと区別される大衆ジャーナリズムや大衆向けエンターテイメント)である。』³⁷⁾

その上、こうしたハイ・カルチャーと大衆文化の区別は Gledhill によれば「現実」の家長制度的言説 (patriarchal discourse) から出現したと論じている。

Gledhill は以下のように図式化している³⁸⁾。

大衆文化/エンターテイメント	ハイ・カルチャー/芸術
ポピュラー・ジャンルの会話	現実主義
空想的な固定観念	洗練された心理描写
魅惑	厳格
感情	思想
表現力豊かな演出	控えめな表現
感情の語り	寡黙、断固たる行動
ファンタジー (幻想)	現実
現実逃避	折衝
家庭への愛着	公共社会
快楽	困難
メロドラマ	西部劇

Gledhill は、全てのポピュラー (大衆) 文化形態はハイ・カルチャーの視点から観察した場合にはこのような Classification Systems による大別の中では「劣った」ものにならざるを得ないし、こういった現実主義的な見解は男性的言説で特徴付けられたものである、と結論づけている³⁹⁾。したがって、一方的にあ

36) Williams, R., (1983), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Sage, p. 196

37) ibid, p. 237

38) Hall, S. ed (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, The Open University, London: Sage p. 349

る文化的現象を称賛する場合「高 (high)」という言葉が示すように、他方つまりポピュラー・カルチャーは、必然的かつ反発的に軽蔑的な暗示の意味を含んで低い地位に追いやられてしまうことになる。しかしながら Gledhill はこの理論体系が「厳格な対立関係におかれている訳ではなく、互いの変動性や緊張した関係の中で存在している。」⁴⁰⁾とも提言している。この提言の中で、ハイ・カルチャーと大衆文化 (ポピュラー・カルチャー) の区別は固定された関係というよりも絶えず流動的な関係であるということが示されたことは注目すべきことではないだろうか。言い換えれば、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの間には支配権をめぐる力学が働いているということである。これはまさに、民衆からの「心情的な支持」や「共犯的利害関心」といった下から上を働くヘゲモニックな作用である⁴¹⁾がゆえ、カルチュラル・スタディーズ (CS) が研究の中軸をなす分野である。

「ある社会集団が育んできた日常的慣習 (ハビトウス) が異なる力の浸食を受けることで、文化がもはや自然なものではなく、むしろそれ自体が政治的な問題としてクローズアップされていた。だからこそ CS はそういった文化の政治をオルタナティブな可能性に向けて問い返していったのだ。ここにおいて、文化とは同質性ではなく異質性であり、統合であるよりも抗争である。さまざまな異なる場からの実践が文化として絡みあい、多重的にぶつかり合い、ヘゲモニーが打ち立てられている。逆にいえば、そのような抗争的で不均質な文化を記述していくのに CS は優れた武器となろう。」⁴²⁾

さらに、現代社会における大衆文化 (ポピュラー・カルチャー) は必ずしもハイ・カルチャーや伝統文化に劣るものではない。例えば Shils は、19世紀社会では非常に迷信が多く美学的にも倫理的にも学術的にも個々の文化形態の質を判断する方法など存在し得なかった⁴³⁾と主張している。その意味では、文化形態が伝

統的であるということが必ずしも高い品質を持ったものであるとは限らないのである。また数少ない文化的・宗教的エリートや富裕層によって占有されたハイ・カルチャーの形態は民主主義と産業主義が浸透するようになってからは大衆の手が届くものとなりえた⁴⁴⁾。このことに対し恐怖を抱いた本質主義的な論点を Shils は批判しているのである。こういった事柄を考慮に入れるとハイ・カルチャーがポピュラー・カルチャーと比較した際に議論に持ち出される「神聖性」や「優位性」といった価値観は立証できるものでも、信頼性の高いものでもないのではなかろうか。

実際のところ、ポピュラー・カルチャーに対する批判の多くは世界各地の様々な伝統文化は「主にアメリカからやって来た狡猾な商業とメディアが生み出す製品によって打撃を受け存在を失いつつある⁴⁵⁾」という文化帝国主義 (cultural imperialism) 的な言説から出現したものである。また、貴族主義的研究者であった Ortega にとっては、古典的文化は道徳観が低く俗化しきった大衆によって脅かされている⁴⁶⁾、ということになる。さらに T.S. Eliot もまた大衆による文化均一化現象の脅威から文化的伝統を守っていくべきである、と主張している⁴⁷⁾。つまり大衆文化の批判者たちには現在の文化を過去のハイ・カルチャーや民俗文化の墮落した形態として捉えているという共通点があると言いが出来る。

また文化帝国主義のもう一つの論点として、知識や情報の流通における地域不均衡があげられる。つまり、欧米の先進国と発展途上国の間には情報量と速度にずれがあり、欧米型の知識や理解は特権的で優勢的支配の地位にあるというものである。Edward Said は *Culture and Imperialism* の中で、この論点について述

43) 村井 忠政 (1982) アメリカ大衆社会論研究 杉山書店 p.88

44) Ortega の眼には大衆文化の台頭は野蛮な連中による文化の侵略と映った。村井によると、確かに新しく市場に登場してきたこれらの人々の文化的な水準がそれまで市場を独占していた文化的エリートのそれより、低かったことは否定できない事実ではあるが、かつては一握りの特権階級に独占されていた文化が大衆に解放されたという事実には意義を認める必要があるとしている。村井 忠政 (1982) アメリカ大衆社会論研究 杉山書店 89頁より引用。

45) Tunstall, J., (1977), *The Media Are American*, London: Constable and Co. p. 57

46) Cross, G., (1993), *Time and Money: The Making of Consumer Culture*, London: Routledge, p. 48

47) *ibid.* p. 59

39) *ibid.*

40) *ibid.*

41) 山口 誠 (2002) 吉見 俊哉 (編) (2002) 知の教科書 カルチュラル・スタディーズ 講談社 キーワード解説から引用 235頁

42) 吉見 俊哉 (編) (2002) 知の教科書 カルチュラル・スタディーズ 講談社 18頁

べており、欧米型の知識・情報・文化に関する優勢性は経済性の優勢性としても理解されているのである。この見地から議論を展開する研究は東南アジア、中国、アフリカ、ラテン・アメリカ、中東といった歴史的に欧米の歴史観や知識システムによって周縁に追いやられ無視され続けて来た側からの声として取り上げられている。

この文化帝国主義的見解は文化のグローバリゼーションの進行が続く現代社会においてローカル・カルチャーのアイデンティティ構築に与えている影響は大きい。これはいうまでもなくローカル・アイデンティティが歴史の共有性を基盤にしつつ表象を作り上げているからであり、所謂「他者」からの影響に対して反発的な立場をとる際の理論的な後ろ盾になるからである。

しかしながらハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの区分は「伝統(heritage)」という概念をいかに捉えるかによってかなり違ってくる。つまりこれら二つの文化形態の論点は伝統とその保持の解釈法に帰依するところが大きいということである。例えばイギリスの場合、伝統解釈において分けて二つの見解が存在している。一つは伝統を政治的・経済的エリート層によるトップ・ダウン的な文化的ヘゲモニーとして捉える考え方であり、他方は伝統をある特定の時代における社会的、経済的、文化的な現象として捉える考え方である。Wrightは歴史的関心や自然の美・山水の美から生じてきた言説が歴史や社会のブルジョアジック的解釈を生み出してきたと述べている。このことが理由で伝統を保持することを目的とする圧力団体がしばしば郊外に点在する大邸宅(country house)を指して国家的精神であると主張しているのである⁴⁸⁾。もう一方の議論では、イギリス国内における伝統への熱狂的なブームに対し、Samuelは「危機にある伝統」というのは1950年代の近代化に対する反発であるという可能性を示唆し⁴⁹⁾ Wrightの文化的ヘゲモニーの限定的な見解を緩和した立場をとっている。

WrightとSamuelの見解で決定的に違うのは、Wrightのトップ・ダウン的な伝統産業(heritage industry)の解釈に対しSamuelが修正案としてではあるがポ

トム・アップの文化的変容を示していることにあり、最近の伝統への人気は社会階級的なアイデンティティからの逃避的な試みであると結論付けている⁵⁰⁾。言い換えると、伝統文化は国家的アイデンティティの保持に深く関心をもつ経済的・政治的エリートたちのノスタルジックな保守的見解を反映したものであると主張するWrightに対し、Samuelの伝統文化解釈は、「公共的嗜好における公共的姿勢と公共的決意」⁵¹⁾というように大衆の志向をも考慮に入れた視点が入り入れられた解釈となっている。したがってSamuelにとっての「伝統」とは、大衆化、近代化、画一化といった文化的現象に対する古典芸術・伝統文化からの公共的抵抗勢力の復興なのである⁵²⁾。

Samuelの伝統に関する解釈が恐らくは妥当であろうという、一つの具体例を挙げることが出来る。今日のグローバル経済においては、伝統の保持に関して支配的階級と被支配的階級の両者間の共通した関心に相互依存しているという事実を考えなければならないであろう。例えばイギリスのナショナル・トラストなどは世界規模でその商業的活動を拡大している。日本とイギリスの両国における活動資金を調達する目的で日本の消費者を対象とした雑貨品販売のサテライトショップがデパートを中心に行われている。そのうちの一つの広告をみると、

「日本で英国ザ・ナショナル・トラストのショップが初めてオープンしたのは、1992年のこと。店内には英国テイストのやさしい感じの生活雑貨やウェアが沢山あって、とっても楽しい雰囲気ショップの登場です。今ではこれらのギフト・ショップの他、日本各地に英国ザ・ナショナル・トラスト・グッズをコーナーで取り扱うお店があります。

楽しいショッピングが英国と日本のナショナル・トラストのより良い環境を守ろうという活動を、「その収益の一部で支援する」というシステムも特色の一つです。ひとつひとつのグッズに託された『自然と歴史的環境を大切にしよう』というメッセージが、ひとりでも多くの方に届くことを、私たち

50) *ibid.*51) Samuelの原文では'public attitudes and resolutions in public taste'となっている。Samuel, R., (1994), *Theatres of Memory*, London: Verso, p. 30752) Thompson, K. ed, (1997), *Media and Cultural Regulation*, The Open University, London: Sage, p. 3048) Thompson, K. ed, (1997), *Media and Cultural Regulation*, The Open University, London: Sage, p. 2649) Samuel, R., (1994), *Theatres of Memory*, London: Verso

はいつも楽しみにしています。』⁵³⁾

とある。こういったギフト・ショップでの(伝統文化)販売活動を通じてナショナル・トラストは経営の地域への分散化戦略を展開させている。これこそ伝統を商品化した文化産業⁵⁴⁾なのである。消費行動に焦点を当てると、伝統文化とポピュラー・カルチャーの関係は相互的であるといっても過言ではない。というのも、ナショナル・トラストの営業活動は雑貨品目における大衆の関心や彼らの日常生活スタイルのニーズに依存しているからである。またライフ・スタイリング⁵⁵⁾による多様な製品開発はナショナル・トラストの大衆をひきつけるための企業努力であるといえよう。自分のライフスタイルに合致したナショナル・トラストの製品を手にした消費者は、イギリスの伝統の保護という言語的・非言語的表象を購買しただけではなく、ボランティア活動の一端を担うアイデンティティも獲得することになる。

V ハイ・カルチャーの歴史的コンテクスト

上記で述べてきたように、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの境界の不明瞭性や相互依存性が様々な理論によって証明されていることが理解できる。ここではハイ・カルチャーの形態が如何に形成されてきたかという歴史的な過程について考察を加え、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの領域を改めて検証する必要があるだろう。例として古典的舞臺芸術、クラシック音楽、オペラ、相撲などハイ・カルチャー形態のいくつかに焦点を絞ってハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの境界について述べてみようと思う。

まず、ハイ・カルチャーの起源は大衆文化・ポピュラー・カルチャーであったという事実に注目したい。これは言うまでもなく文化が形成される初期段階からハイ・カルチャーというものが現実的に存在しないという議論である。

●シェイクスピア作品……シェイクスピアの演劇作品はそもそも一般市民のために書かれたものであった。16世紀半ばから17世紀に至る時代は舞臺芸術の「黄金時代」であったといわれている。そして演劇は当時の大衆が自分たちの現実を映し出してくれるバーチャル・リアリティとしての数少ないエンターテインメントの一つであった⁵⁶⁾。換言すれば、特定の文化形態において物語の主人公に感情移入し自己を同化するという点で、現代社会においてシミュレーションゲームに没頭するパソコンゲーム・プレイヤーとシェイクスピア作品の演劇を鑑賞する者にさほど変わりはない⁵⁷⁾。Mike Cummings は「シェイクスピアの作品は本来グローブ座のような舞臺で上演するために創作されたものであり、読書鑑賞のために書かれたものではない。いったん上演が開始されると、あらゆる社会階層、職業の市民が劇場に通った」と報告している⁵⁸⁾。つまり現在では「文学」として読まれるシェイクスピアの作品も初期段階ではポピュラー・カルチャーであった。

●歌舞伎……日本の歌舞伎についても同様で、現在と比較すると遥かに多くの一般大衆の娯楽であったということが出来る。戦国時代後、平和を取り戻した京都には、各地から女芸人の団体が押し寄せた。現在の歌舞伎で女性が登場することはないが、当時念仏踊りをもって登場した「出雲の阿国」という女座が、「歌舞伎踊り」というもので一斉を風靡する。その人気の理由は、その歌舞の中に一種の好色的な劇的要素が芽生えており、客の求めに応じ、媚を売る事を辞さなかった為である。地方を回り歩く遊女でもあった阿国は、やがて大名をパトロンにつけるようになり、幕府はこれに規制をかけるため1942年に禁止令を出した。

53) N.T.E. ジャパンクラブのホームページより引用。http://www3.withnet.ne.jp/ntej/shop.htm

54) 吉見によると、文化産業は元々アドルノとホルクハイマーの「啓蒙の弁証法」(1947)で現代の文化生産に関わる根本的問題として提起されたものである。映画、ラジオ、雑誌、テレビなどのマスメディアからなる複合的システムであり、均一化された商品が生産される。しかしアドルノ等のこういった見地はCSが焦点を当てる文化消費における意味生成的な側面を欠落させたものであり限界があるとしている。吉見 俊哉(編)(2002) 知の教科書 カルチュラル・スタディーズ 講談社 234頁からの引用。

55) Du Gay, P., et al (1997) *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman, The Open University, London: Sage* p. 65

56) 上野美子『演劇の黄金時代は、シェイクスピアを生み、民衆と宮廷は熱狂した』世界の文学：創刊号、朝日新聞社(編)1999年7月18日号〈2—006頁〉シェイクスピアやラシーヌが活躍した16—17世紀のヨーロッパ「演劇の黄金期」といわれた時代の息吹と熱狂を著者が再現している。

57) Ibid.

58) Cummings, M., (2003), 'Bibliography of Shakespeare' May 2003: http://sites.micro-link.net/zekscrab/biography.html

「初期の歌舞伎は今日鑑賞されているものとはかなり異なっており、合唱形式を採る舞踊であった。またそのメンバーの殆どが女性たちによる構成であった。……17世紀最後の四半世紀は日本では町人文化のルネッサンスであり歌舞伎は一般市民の舞台娯楽の主たる形態であった。」⁵⁹⁾

舞台芸術としての歌舞伎は当時の商人たちによって育成されていった。彼らが江戸時代における「士農工商」でいう最下階級に属していたことから、歌舞伎自体は社会的に劣等であると考えられていたのである。すなわち初期の歌舞伎は大衆の娯楽芸能であり、現在のように日本を代表する家柄を問う格式的なものや一流の伝統芸能的なハイ・カルチャーとして扱われてきたわけではない。

●クラシック音楽……Craig Heller は、すべてのクラシック音楽の作品は誕生当時いわゆる「コンテンポラリー」であったと説明している⁶⁰⁾。当然クラシック音楽と現代のロック音楽にはアーティストたちが自分たちの音楽活動をいかにコーディネートしていくか、などの因習的相違点はあるにせよ、基本的な概念や作曲へ向けるモチベーションに関しては両者に共通点を見出すことが出来る⁶¹⁾。クラシック音楽の作曲家たちは、現在のロックミュージシャンと同様、自己表現を目的に、その時代の社会的関心を反映し、さらには名声や富を勝ち取るために音楽を書いていたのである⁶²⁾。オペラに関しても同じことが言えるのではないだろうか。ベネチアは17世紀オペラ誕生の地として知られているが、この人工島には、かつて16軒ものオペラハウスが立ち並び、あらゆる社会階級の人々が集ったと言われている。聴衆は一律に歌い手に拍手し、談話やゴシップ、晩餐を楽しんだ⁶³⁾。また18世紀のロンドンにはパブやコーヒーハウス、プレジャーガーデンなどで市民に公開される「ライブ」や「コンサート」で溢れていた。その活気の中で、ドイ

59) Johnson, M., (1997), 'Kabuki: A Brief History', in Kabuki Master (<http://www.fix.conjp/kabuki/about/history/overview.html>)

60) Heller, Craig A., (1994), *From Metal to Mozart: The Rock and Roll Guide to Classical Music*, San Francisco: Chronicle Books

61) Finnegan, R., (1997), 'Music, Performance and Enactment' in Mackay, H. ed., (1997), *Consumption and Everyday Life*, The Open University, London: Sage

62) 板倉克子 (訳) (1997) *メタルからモーツァルトへ: ロック魂で聴くクラシック* 東亜音楽社 8-9頁

63) 200CD 古楽への招待編纂委員会 (編) (1996) 200CD 古楽への招待 クラシック音楽の探究 200音楽書シリーズ 立風書房 169頁

ツ生まれのヘンデル (1685-1759) はロンドンの音楽界を独占する人気があったという⁶⁴⁾。従って、ロンドンのミュージックシーンを支持していたのはまさに一般市民であった。

●相撲……最後に日本の大相撲について述べてみたい。相撲は閉鎖的、伝統的、そして神聖な国技であるといわれるが、その起源については神話として語られている。『古書記』によれば、天照大神は出雲国を支配していた大国主命に、出雲の国を譲るよう使者を遣わしたといわれている。そこで、大国主命の子の建御名方神は、使者の建御雷神に対し、力くらべによって事を解決しようとしたのである。そこで二人の神は、出雲国伊那佐の小兵で相撲を取り、建御雷神が勝ったことにより、平和的に解決した、というものである⁶⁵⁾。この神話は、重要なことを決めるにあたり、相撲を取ることによって神の意志がどちらにあるかを知らうとしたこと、つまり相撲の起こりは神事にあり、神占と深い関係があったことを物語っている⁶⁶⁾。確かに、古代の相撲は神格化された文化であるといえるのではあるが、現在の相撲とは余りにも形態が異なっている。

Tablero は、現在の相撲の起源は大衆文化であったと述べている。かつて相撲も鎌倉時代 (1192-1333) の都市で生活する低層階級民のためのエンターテイメントの一形態であり、現在に至っては『政治的かつ文化的ナショナリズム』の象徴である、と報告している⁶⁷⁾。Tablero の言う「文化的ナショナリズム」とは、明らかに伝統的文化の神聖さを打ち出す文化帝国主義を意味している。彼は相撲に見られる伝統は「意図的に作り上げられたもの」であり相撲のカルチャライゼーションの過程において幾つかの真実が、伝統性を明確化する目的の元に故意に割愛され忘れ去られてきた、と論じている。伝統は神道における豊作を願う宗教的な儀式と結び付けられたのである。また吊り屋根も歴史は浅く、昭和6年 (1931年) 以降であり、「皇室との決定的な提携を模索し、伊勢神宮の屋根を模倣

64) Ibid. 198頁

65) 日本相撲協会ホームページより引用。 http://www.sumo.or.jp/museum/culture/history/rekishi_1.html

66) ibid.

67) Tablero, F.J. (1986), '社会的構築物としての相撲—報恩古式大相撲の事例を巡って—' (<http://www.nichibun.ac.jp/text/fn86.html>)

する」ものに作り変えられていった⁶⁸⁾。このように相撲にまつわる数々の行事を儀式化することにより、神道界のエリートたちは実質的に相撲を大衆から略奪していった。伝統性を保持していくために相撲を神聖化していった経緯をみれば、このプロセスは相撲の非大衆化 (de-massification) であり、神秘化 (mystification) であったと言って過言ではない。伝統的文化は女性を従属的な地位に固定してきたと Tunstall が述べているように⁶⁹⁾、相撲の持つ内省的排他主義もまた文化の非大衆化の例外ではなかったのである。

現在、伝統的国民文化といわれハイ・カルチャーとして尊重されている歌舞伎、古典芸能、古典芸術や音楽、さらには相撲といったスポーツなども様々な文化形態も歴史的コンテクストに照合すれば起源は大衆文化 (ポピュラー・カルチャー) であった。この点からハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの境界線は不可視性が高いと結論できる。事実、Fredric Jameson は *Postmodernism and Consumer Society* の中で、高級モダニズムに対する反発やハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの境界線の消失という現代社会の傾向について述べている⁷⁰⁾。それではなぜ伝統文化形態が現在ポピュラー・カルチャーと区別され—少なくとも言語的には—ハイ・カルチャーとして存続しているのであろうか。

VI ハイ・カルチャーの庇護者たち

支配者層、権力者たちの経済的・政治的な欲求に応えることが出来ていなければ今日ハイ・カルチャーがハイ・カルチャーとして存続できていたかどうかは非常に疑問である。即ち、大衆文化形態の幾つかは、当時の貴族階級、君主、富豪によって利用されたのである。彼らは自分たちの支配的・経済的な意図のために芸術家、音楽家の庇護者となった。つまり支配者階級・上層階級によるポピュラー・カルチャーの「領有」(appropriation) である。

68) *ibid.*

69) Tunstall, J., (1977), *The Media Are American*, London: Constable and Co.

70) Jameson, F. (1997) 'Postmodernism and Consumer Society' in *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, W W Norton & Co Inc 吉見 俊哉 (2003) *カルチュラル・ターン、文化の政治学へ* 人文書院 p.15 より引用。

●シェイクスピア作品……舞台芸術という文化ジャンルは今昔運営に多額の出費を要するカテゴリーである。劇場、劇団 (俳優・女優・演出関係者を含む) と実際の作品出展業務、広報活動等を財政面で支えていくためには一定以上の観客の動員数は勿論のこと資金提供者となるものや擁護者 (patron) の存在が必要である。この舞台芸術産業に関して言うと、劇団の存続には、財政面での安定が大前提となる。この意味で比較的個人での創作活動の多い詩人や小説家のような文学界とは大きく異なる⁷¹⁾。シェイクスピアにとって高級文化への道は英国王室と近づいたときから始まったようである。彼は地域社会に堅実な基盤を築いていた。またエリザベス1世も舞台芸術を好んでいたと言われている。そのことを知ったシェイクスピアは紋章を申請・受諾し自己の地位を「紳士の称号」へと引き上げることに成功したのである。そして投資で得た利益を元にグローブ座の筆頭株主になった⁷²⁾。彼のハイ・カルチャーへの道程はシェイクスピア・カンパニーがジェームス1世から official として任命され彼の会社名が King's Company となったことで完結する⁷³⁾。舞台芸術が王室政治の道具として利用されていたことは注目すべき事実であろう。また英国王室のうち何人かはステージに立ったとさえ言われている。アン女王も時にはステージに立っており、王室用の座席は透視図法でいう最も理想的な場所に設置されていたことなどから、君主の権力を象徴していると考えられる⁷⁴⁾。

ところで、シェイクスピアの名声へのアプローチは全くの幸運であったか、もしくは彼の狡猾さによるものであるという、両方の解釈が存在する。既に述べてきたように彼が文化産業 (cultural industry) のプロデューサーであり、実業家であったことは紛れもない事実である。しかし一方では彼の持っていた、人間の内面性を見通すことの出来る才能が階級の垣根を越えて広く一般に受け入れられ

71) 上野美子『演劇の黄金時代は、シェイクスピアを生み、民衆と宮廷は熱狂した』世界の文学：創刊号、朝日新聞社 (編) 1999年7月18日号 <2-007頁>

72) Cummings, M., (2003), 'Bibliography of Shakespeare' May 2003: <http://sites.micro-link.net/zekscrab/biography.html>

73) *Ibid.*

74) 上野美子『演劇の黄金時代は、シェイクスピアを生み、民衆と宮廷は熱狂した』世界の文学：創刊号、朝日新聞社 (編) 1999年7月18日号 <2-028頁>

たことが、当時のシェイクスピアと並び今日のシェイクスピアを作り出したのであると推測できる。いずれにせよ彼が文化産業においてビジネスマンと芸術作家の二役をこなし消費文化に焦点を当てたことに変わりはない。

●歌舞伎……日本の歌舞伎もまた似かよった過程を経て今日の姿となりえた。1853年(嘉永6年)7月8日マシュー・C・ペリー提督率いる艦隊が浦賀沖に來航した。いわゆる黒船の襲来である。この時の衝撃以来、新政府は1868年(明治元年)、「五箇条の御誓文」を公布して新政の基本精神を明らかにし、近代国家の確立へと突き進んでいったのであるが、西洋への開化により変動する日本において歌舞伎は存続の危機を迎えていた。そんな中、第9代市川團十郎は歌舞伎の社会的評価を上げることに努力したと言われている⁷⁵⁾。そして明治天皇の前で上演を命じられて歌舞伎は高級舞台芸能と認められるようになった。明治以前は封建制度の中で社会的には低い地位にあった商人たちから財政支援を得ることが出来たことも大きく影響した。これらの商人にとって、歌舞伎は自分たちの社会的立場においては自分たちの感情を表現してくれる芸術的手法としての重要性があったと考えられる。事実、歌舞伎が採り上げている基本的テーマとして人間としての尊厳と封建制度の間の葛藤などが多く取り上げられている⁷⁶⁾。従って商人による強力な財政支援と上流階級への働きかけなしに歌舞伎が伝統的な文化形態として存続していくことは出来なかったであろう。

●オペラ……次にイタリアのオペラについて述べてみたい。17世紀、海外取引などで成功を取めたベネチアの商人たちがオペラ芸術を庇護していった。この頃のビジネスは好調で、印刷技術の発明、特に楽譜印刷の発達がオペラの将来に大きな影響を与えたと言われる⁷⁷⁾。また、モーツァルトのオペラ作品は、彼の時代の貴族たちのリクエストから生まれたものが多い。例えば、彼の作品のひとつ「ク

75) Johnson, M., (1996), 'Kabuki: A Brief History', in Kabuki Master (<http://www.fix.co.jp/kabuki/about/history/overview/html>)

76) Kabuki: Traditional Theatrical Arts (<http://inic.utexas.edu/asnic/countries/japan/kabuki.html>) 資料提供は The International Society for Educational Information, Inc. 財団法人・国際教育情報センター

77) 200CD 古楽への招待編集委員会(編)(1996) 200CD 古楽への招待 クラシック音楽の探究 200音楽書シリーズ 立風書房 169頁

レタ王イドメネオ」(Idomeneo)はミュンヘンの選帝侯であったカール・テオドールが文化活動を奨励し、ドイツにおける文化全般の中心地を作り上げていた頃の作品である⁷⁸⁾。さらに、「後宮よりの逃走」(Die Entführung aus dem Serail)もウィーン皇帝ジョーゼフ2世がゲルマン文化の発展を促進したからこそ生まれた作品でもあった⁷⁹⁾。

同様に、上流社交界のエリートたちが持っていた舞踏会への情熱が交響楽団のための組曲制作へと導いていった。即ち、宮廷での「舞踏の優雅さ」は特権階級の地位的な象徴であり、彼らの政治的・経済的な権力を顕示できる舞踏会が最高潮時を迎えたのはフランス絶対主義の時代であった⁸⁰⁾。興味深いのは特権階級が自分たちの舞踏会と民衆が楽しんでいた一般の踊りとを区別して考えていたことであろう。

●相撲……さらに付け加えると、皇室からの任命がなかったならば日本の相撲は社会の最低層階級のためのエンターテイメントでしかあり得なかった。相撲は日本の伝統行事でもある七夕祭りの日に天皇の前で行われていたといわれる⁸¹⁾。この天皇の前で戦われる相撲のイベントは「相撲の節(すまいのせち)」と呼ばれ、いわゆるエキジビション試合であった⁸²⁾。20世紀になって初めて相撲が国技として認められるようになった経緯を考えると、それ以前は歴代の天皇が神聖化された相撲を民衆への権力を示す一つの方策として採り入れてきたのである。この意味で、一般大衆の娯楽であった相撲は、政治的な目的から一時的にはあるが、没収されたとも言える。言い換えれば支配者階級による「領有」が行われたのである。

しかしながら、文化的遺産の庇護者としての支配者階級が、今日ではその社会的階級間の差異の消滅により、庇護者の立場を放棄したのではないだろうか。かつての文化(現在のハイ・カルチャー)は文化的エリート、つまり貴族階級など

78) 石井 宏他(編)(1991)モーツァルト名曲名盤101、音楽之友社 176頁

79) Ibid. 178頁

80) 200CD 古楽への招待編集委員会(編)(1996) 200CD 古楽への招待 クラシック音楽の探究 200音楽書シリーズ 立風書房 194頁

81) 長谷川 明 (2002) 相撲の誕生 青弓社 28-29頁

82) 山田 知子 (1996) 相撲の民俗史 東京書籍 50頁

の安定性に依存していたが、いまや彼らはポピュラー・カルチャーを賛美する側になった⁸³⁾。

Ⅶ ハイ・カルチャーの大衆化

一般大衆が全ての文化カテゴリーへ着手し、進出している現代社会においては、文化的ジャンルにおける相違はもはやメルクマール、即ち「ハイ」と「ポピュラー」または「真正の」と「大衆の」区分分けを果たす指標としての役割を果たしていない。例えば、Crossは大量生産・大量消費という社会的現象はハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの格差を縮小してきたと論じている⁸⁴⁾。

加えてグローバリゼーションとともにハイ・カルチャー形態の大衆化（または一般化）が進んでいる。オペラを例に挙げても、その本来の姿を変えつつグローバルに躍進しているという事実がある。

●舞台芸術……19世紀パリで誕生したオペレッタと呼ばれる軽歌劇はロンドンのミュージカルを生んでいる。しかもこのロンドンのミュージカル自体も合衆国のニューヨーク・ブロードウェイミュージカルの土台となった⁸⁵⁾。しかも1903年に初めてオペラが日本で上演されて以来、日本国民の間でもオペラは人気を集めている⁸⁶⁾。最後に、舞台芸術界においても国際交流が盛んに行われている。歌舞伎俳優である松本幸四郎は、「ロミオとジュリエット」「ハムレット」「リア王」「オセロ」そして「マクベス」といったシェイクスピア作品を演じている⁸⁷⁾。事実、歌舞伎俳優たちは1920年代からシェイクスピア作品を演じているのである。1991年にロンドンで行われたJapan Festivalでは、幸四郎の息子である染五郎が「ハムレット」の歌舞伎版を演じ、実際にハムレットとオフェリアの両役柄を一人で演じ観客の大喝采を浴びたといわれている⁸⁸⁾。文化におけるグローバリゼーション

ンが近年になって非常に盛んになったというひとつの例ではないだろうか。

歌舞伎界ではさらに変革がおきている—いわゆる1986年のスーパー歌舞伎の登場である。市川猿之助がその創始者といわれているが、何より従来の歌舞伎との違いは、エンターテインメント性であろう。過去の作品の中でも、『新竹取物語〜カグヤ』では、月に着陸したアポロ11号の宇宙飛行士たちの映像からはじまり、幕が上がると同時に千年前の月の都へと変化する演出が施されている。また『新・三国志』では関羽役の猿之助が劉備役の笑也を抱きかかえての宙乗りがラスト・シーンに設定されている。舞台の作りや衣装なども従来の歌舞伎に比べ色彩も豊かなものになっており、より多くの大衆が楽しめるものとなっている。

●クラシック音楽……映画「プラトーン」(1986)「ジョーズ」(1975)「2001年宇宙の旅」(1968)などのハリウッド作品の中で、クラシック音楽が使用されたことも興味深い⁸⁹⁾。さらに、ディズニー映画「ファンタジア」(1940)では、パッハの『トッカータとフーガ』、チャイコフスキーの『くるみ割り人形』、デュカスの『魔法使いの弟子』、ストラビンスキーの『春の祭典』、ベートーベンの『交響曲/田園』、ポンキエルリの『時の踊り』、ムソルグスキーの『はげ山の一晩』、シューベルトの『アベ・マリア』などが組み込まれ、ミッキー・マウスも指揮者として登場している。また我々もよく知るように、年末になるとベートーベン第九が一般大衆によって歌われるという文化現象も起きている。この交響曲第九を聞くことによって年の暮れを連想する日本人も多いのではないだろうか。つまり現代社会の文化はハイ・カルチャーの大衆化により特徴づけられているという一面を持っている。

●相撲……さらには、相撲の巡業は国内の地方巡業にとどまらず、世界規模になってきていることが挙げられる。日本相撲協会は相撲を文化交流事業の一環として位置づけを行い、これまでも合衆国、ロシア、中国、オーストリアなどでショート・トーナメント試合を開催してきた⁹⁰⁾。またイベントとしての海外巡業もカナダのバンクーバーやオーストラリアのシドニーなどでも行われている。協

83) 村井 忠政 (1982) アメリカ大衆社会論研究 杉山書店 77頁

84) Cross, G., (1993), *Time and Money: The Making of Consumer Culture*, London: Routledge, p. 59

85) 音楽之友社 (編) (1995) クラシック名曲ガイド第7巻: 歌劇 19頁

86) 三枝 成彰 (1993) 三枝成彰のオペラの楽しみ方 講談社 11頁

87) 世界の文学 1999年7月18日 朝日新聞社 19頁

88) Ibid.

89) 板倉克子 (訳) (1996) メタルからモーツァルトへ ロック魂で聴くクラシック/クレイグ・ヘラー/著 東亜音楽社 10-11頁

90) *The Weekly Post*, March 1996, (<http://www.weeklypost.com/960304/960304c.htm>)

会が相撲を神格化し、文化としての確立を模索する半面、コマーシャル・スポーツとしてグローバル化し、市場を拡大しようとしている意図は明らかである。相撲は歴史の中で、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの両方のレッテルを幾度か貼り換えてきた伝統文化の一形態である。

勿論、こういった背景には、情報のグローバル化という要因を無視することは出来ない。ソ連（現ロシア）との冷戦構造の中で、長い間米国の軍事・学術研究者の間だけで用いられていたコンピューター・ネットワークだったものが、1980年代後半に入りインターネット利用の一般化が許可された。川崎によると、「二十一世紀初頭においては、EU諸国、アジア諸国（シンガポール、台湾、日本、韓国等）、アメリカ等においてその利用率が高くなっている」ことに加え、携帯電話がインターネット・ウェブブラウジングなどの多機能を備えたことによる情報のグローバル化、さらにそれに伴うネットワーク上での集団形成などが現代社会を特徴付けている⁹¹⁾。ロック・コンサートなどに並び、歌舞伎やオペラのチケット予約などもインターネットで可能な現在、文化的ジャンルや形態を問わず、大衆化しているといつて過言ではない。

Ⅷ 結語

ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの境界は、高度消費化、高度工業化、そしてグローバル化が進む現代社会において必然的に不確かなもの、曖昧なものとなってきた。特に1920年以降に到来した大量生産・消費時代において大都市圏に生活基盤を置く一部の富裕層やアカデミズムが支えた作家や作者の立場や生活は、非常に気まぐれな一般市民の購買力に支えられるという不安なものとなった。当時を生きたドイツの批評家 Walter Benjamin はこの現象を「アウラの消失」⁹²⁾という言葉で語っている。特に写真と映画に始まる科学技術による客観的複製手段が直接表現と認知されたとき、芸術の意味に変化が生じたといえるのである。芸術は崇拝の対象ではなくなり、共有され公開されるべきものとなった

91) 川崎 賢一 (2002) 「情報のグローバル化と国民文化・サブ・カルチャー」小倉 充夫・梶田 孝道 (編) 国際社会 5 グローバル化と社会変動 東京大学出版 65頁-67頁

のである。これまでの芸術作品と美的概念の「輝かしさ」が、特権制度的保護に支えられたものであったのだが、20世紀芸術は、美的概念を裏づけし支援する以前のシステムを失ったのである。いや、むしろこの根拠の不安こそが美的概念への問い直しを促す決定的な理由になりえたということが出来るかもしれない。現代アート界でも変革が起こった—Andy Warhol の登場である。作品の製作に大量生産技術をふんだんに導入した Warhol は独自のボカシ分配描写法を用い、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの伝統的境界線を消した⁹³⁾とされている。初めてアートがメディアとなりえた瞬間であったといえるのではないだろうか。

また Fiske⁹⁴⁾が述べているように、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーの関係は相互依存的である。つまり、ハイ・カルチャーの文化形態が支配階層の経済的・政治的な興味を満たし、被支配階層とのつながりを重要視する限りにおいてポピュラー・カルチャーとして存続可能なのである。ハイ・カルチャーの衰退とサブ・カルチャーの隆盛の間には、伝統的文化のあり方を転換しようとする社会的動向によるところが大きい。また一方でグローバル化が進み情

92) http://www.jdaa.gr.jp/hakusho/word_aa.html ドイツの批評家ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin 1892-1940) が定義した、芸術作品の持つ一回性、それに基づく占有と礼拝の対象としての権威をいう。1920年代、写真と映画にはじまる科学技術による客観的複製手段が直接表現と認知されたとき、芸術の意味に変化が生じ、ベンヤミンは「アウラの消失」と指摘。芸術は共有・公開されるべきものと語り「新しい芸術表現の目的と方法」として提示された。デジタルアーカイブの現代的意義を先取りする理念である。

93) Indepth Arts News: "Andy Warhol Retrospective" 2002-05-25 until 2002-08-08 *Museum of Contemporary Art, LA* Los Angeles, CA, USA 原文は次の通り。

'Employing mass-production techniques to create works, Warhol erased traditional distinctions between fine art and popular culture, subtly blurring the boundaries of mass art and high culture with his striking appropriations. His choice of subjects tapped into important themes: power, fame, and tragedy. With an unerring eye for iconic images, from common objects to celebrities and disasters, Warhol produced a lasting oeuvre that captured the essence of American culture. His choice of subjects tapped into important themes: power, fame, and tragedy. With an unerring eye for iconic images, from common objects to celebrities and disasters, Warhol produced a lasting oeuvre that captured the essence of American culture' <http://www.absolutearts.com/artsnews/2002/05/24/29950.html> からの引用。

94) Fiske, J., (1989), *Reading the Popular*, London: Routledge, pp. 1-2

報がメディアを通して流通する中、勃興するサブ・カルチャー的な大量生産物にハイ・カルチャーの神聖性が失われつつあることも事実である。こうした歴史的な流れの中でハイ・カルチャーはその一面性や特権性、抑圧性への批判を引き受けて新しい「あり方」を模索してきた。例えば、クラシック音楽などはグローバル化に沿いつつ、さらには映画のような、メディアであり且つポピュラー・カルチャー文化形態の中に組み込まれていった。確かに、現在の資本主義経済においての大量生産・大量消費は本質的に市場を外へ外へと拡大している。またハイ・カルチャーの形態が常時その形態のまま存続されるのではなく、時代、場所、そしてそれに関わってくる人々によって属する範疇を変化させてきたことも事実である。相撲や歌舞伎などの伝統的国民文化形態は、現在まだ伝統的文化としてハイ・カルチャーの範疇にあるといえるが、相撲の海外巡業や歌舞伎のシェイクスピアバージョン、そしてスーパー歌舞伎などを見る限り、少なくともイギリスなど海外ではポピュラー・カルチャーとして認識されているのも事実である。換言すれば、ハイ・カルチャーの文化形態の存続は21世紀のグローバル化の中で、主役として存在する情報ネットワーク上の大衆に依存していくであろうことは疑う余地もないであろう。