

## 大衆芸術を考える

— 芸術社会学覚書 —

今日の日本の社会において芸術はどのように位置づけられるのか。〈日本型大衆社会〉<sup>(1)</sup>のなかで芸術にはどのような意味があるのか。

芸術と社会との関連は大衆芸術において端的に現われる。ところが大衆芸術の研究は、鶴見俊輔氏の諸著作以降、大幅な進展を見るにいたっていない。そもそも大衆芸術とは何であるかに始まって、大衆芸術にはどのような可能性が見いだされるかに到るまで、論じつくされているとは言いがたい。

大衆芸術においては、とりわけ芸術と社会との実際のかかわりが問題となるのだから、これに関しては、芸術学ないし美学からのアプローチと、社会学からのアプローチとの、両方が可能となるはずである。ところが芸術

学的考察も社会学的考察もほとんどなされていないのが実情といわざるを得ない。大衆芸術はいわばこのふたつの学問分野の狭間に位置し、双方とも手をつけかねているものと思われる。

そこで本稿では、とくにいずれかの分野に論点を限定するのではなく、現実の社会での芸術をできるだけリアルに把握する芸術社会学という立場を求め、そこから大衆芸術を考察してゆきたい。それによって社会と芸術との関係が浮かびあがることが期待される。

### 一 大衆芸術の概念規定

大衆芸術という言葉を本稿では〈popular art〉と〈mass art〉とをふくむものとして考えるが、それはど

水 野 邦 彦

のような芸術を指すのか。ここで大衆芸術の概念を規定しておきたい。

大衆芸術というとき、その対概念として「純粹芸術」や「高級芸術」が思い浮かぶ。これを高級芸術という呼び方でくくるとすれば、高級芸術とは、〈富と教養〉の世界の芸術であり、「自立性の原理に立って美を追求」することのできる芸術である。高級芸術を享受するために相応の素養を必要とする。相応の素養を身につけるにはヒマと金がなくてはならない。したがって一定の教育を受け、「市民」的生活水準に達した人々、一口でいってしまえば〈富と教養〉をそなえた人々が、高級芸術を享受しうるのである。

これと対比していえば、大衆芸術とは、〈富と教養〉がなくても享受できる芸術、予備知識を必要としない芸術といえるだろう。歴史的には、高級芸術が一部の特権階級に独占された芸術であったのに対し、人口の大多数をしめる大衆にも開かれた芸術が大衆芸術である。

鶴見俊輔氏は、純粹芸術 (pure art) と大衆芸術 (popular art) 、『それに限界芸術 (marginal art)』を区別して、つぎのように規定する。もちろん純粹芸術は、本稿

でいう高級芸術と同じものを指す。

「純粹芸術は、専門的芸術家によってつくられ、それぞれの専門種目の作品の系列にたいして親しみをもつ専門的享受者をもつ。大衆芸術は、これもまた専門的芸術家によってつくられるが、制作過程はむしろ企業家と専門的芸術家の合作の形をとり、その享受者としては大衆をもつ。限界芸術は、非専門的芸術家によってつくられ、非専門的享受者によって享受される。」<sup>3)</sup>

ここでも芸術の享受者の相違、つまり専門的享受者であるか大衆であるかという相違が指摘されている。このように高級芸術と大衆芸術とのちがいは、社会のどの層の人々がその芸術を享受できるのかにかかっていると考えられる。

つまり芸術と社会とのかかわり方、社会における芸術の位置がまず第一なのであり、それに応じて芸術の実質的内容も規定されるのである。

高級芸術ははじめから〈富と教養〉のある知識人を享受者として想定してつくられたものである。それが繰り返えされ、積み重ねられると、高級芸術はさらに専門化し、細分化してゆく。そうすると高級芸術は大衆にとっ

てますます疎遠なものとなる。むしろ高級芸術は、大衆芸術との差異を維持し、あるいは差異を拡大してゆく傾向を本質的にもっているのではないだろうか。

もっともこういう傾向は高級芸術に限ったことではないかもしれない。たとえば大衆芸術と目されていたジャズ音楽にしても、もともとは黒人の生活のなかから生まれた音楽であったはずなのに、アメリカ合州国での普及をへて日本に輸入され、年月がたつうちに、大衆というよりもっぱら専門家やマニアのあいだで聴かれるようになった。アメリカ黒人にとっては、少なくとも一九六〇年代まではジャズは自分たちの生活に非常に近い位置にあり、大多数の黒人はなんの違和感もなくジャズを聴くことができたけれども、まったく異なる音感の体系をもっていた日本人にとってジャズは、まず耳を慣らしてジャズの「素養」をつけてからでないと受け入れにくい音楽であった。加えて、その後のジャズの複雑化・多様化の動向には激しいものがあり、聴取者の限定に拍車をかけたのである。ただ、そこにはジャズマニアたちの専門家意識もはたらいっているとさえそうである。自分はジャズに関して造詣が深く、耳が肥えているのであって、歌

謡曲を聞いている連中とはちがうのだ、と思ひこむことによって、大衆と自分とを差異化する意識である。これは、愚かな大衆とは一線を劃したいという、大衆社会論でしばしば指摘される心理(心)にはかならない。このような心理が高級芸術指向と結びついているといえるだろう。先に記した、高級芸術が大衆芸術と距離をとろうとする傾向にも、同じ心理がはたらいていると考えられる。

この場合もそうであるが、高級芸術こそが本来の芸術であるとして準拠視されることがしばしばある。高級芸術/大衆芸術という区分がなされるときには、往々にしてこの準拠枠が前提されている。これは、高級文化/大衆文化という区分と関連すると思われるが、詳細はのちにゆずる。

今ひとつ、鶴見氏のいう限界芸術とは、日常生活の身ぶりから民謡、替え歌、ゴシップ、らくがき、デモまで、さまざまなるものをふくむが、これが大衆芸術と異なる点は、それが芸術の生産者と享受者との間でじかにやりとりされる点である。大衆芸術はマスメディアを介して大量に流通する、いわば大衆社会にあってこそ成立しうる芸術なのである。もちろん限界芸術は奥ゆきの深い概念

であるが、日本型大衆社会における芸術のあり方を問う本稿では措くことにせざるを得ない。

さしあたり大衆芸術の概念については以上のようにとらえておきたい。つまり、高級芸術と緊張関係にあること、マスメディアを媒介とした大衆社会的芸術形態であることが、その最大の特徴である。

## 二 大衆芸術と高級芸術

高級芸術／大衆芸術という対比は、高級文化／大衆文化の区分にほぼ即応する。いずれも大衆社会の出現と歩調を合わせて登場した概念区分であり、芸術のあり方を広く文化一般のあり方と関連づけて考えることは不自然ではないだろう。本節では高級芸術と大衆芸術のあり方を文化の形態と結びつけて展開したい。

まずは大衆芸術と高級芸術、あるいは大衆文化と高級文化との関係をめぐって従来なされてきた指摘を少しあげてみよう。

「大衆文化はせいぜい高級文化を通俗化して再現したものでしかない」(マクドナルド)<sup>(6)</sup>

「今日の批評家はたいてい、高級文化(ないし、まじ

めな文化)と大衆文化(娯楽文化)とを対置し、大衆文化は高級文化を悪用したものが変質させたものであると見なしている」(ベル)<sup>(7)</sup>

「大衆芸術は」「観客が消化しやすいように芸術をあらかじめ調理して、観客の労をはぶき、ほんものの芸術においては避けられない困難を迂回して、芸術の楽しみへの近道を提供する」(グリーンバーグ)<sup>(8)</sup>

ここでは文化と芸術とが交換可能なほど類似した意味でもちいられているが、これらに共通して見られるのは、大衆文化(大衆芸術)が高級文化(高級芸術)を模造し通俗化したものだとする見解である。それによれば、大衆文化そのものには創造性がなく、高級文化を源泉としなければならぬ。大衆文化は、ただ高級文化を薄め娯楽性を強調してつくった文化、高級文化の「代用文化ersatz culture、キッチュ」<sup>(9)</sup>としてしか存立しえないとされる。したがって広く世間で公認される明確な価値基準が、大衆文化には欠如していることになる。<sup>(10)</sup>

このような大衆芸術(大衆文化)批判は承知しておかなければならぬだろう。けれども一九八〇年代以降、大衆芸術の事情は変わってきているようにも思われる。

たとえば日本のポピュラー音楽はもともと、ピアノを典型とする西洋古典音楽の楽理体系と、それを取り入れたジャズの成果とにもとづいて形成されてきた。それらを材料として、口あたりがよく誰にでも好まれそうな音楽を合成してきたといえる。この限りではポピュラー音楽は西洋古典音楽の代用芸術と呼ばれうるかもしれない。

ところが八〇年代前半に流行した「テクノ・ポップ」のように、西洋音楽の音列には依拠しているものの、最新の科学技術を駆使して新しいスタイルの音楽を考案する例も現われた。これなどは単純に高級芸術を模造したものとはいえない。同様の変化は音楽だけでなくほかの大衆芸術の分野にも見られる。この変化はたとえば広告に典型的に表われているが、それらは科学技術の成果のみならず、従来高級芸術では顧慮されることのなかった斬新な感性にもとづいた芸術であったりした。とすると、一概に大衆芸術(大衆文化)は高級芸術(高級文化)を通俗化した模造であるとは言えなくなるのではないか。

こうして今日では大衆芸術に固有の創造性が芽ばえているようにも思われる。この創造性は必ずしも高級芸術に範をおおがない。ここに大衆芸術の一半の可能性をみ

とめることができるだろう。

大衆芸術と高級芸術との対比でいえば、逆に、大衆芸術の方が高級芸術よりも優っている点を指摘することもできる。それは「あらゆる文化的差別をなくす」<sup>(11)</sup>点である。

高級文化はたしかに「教科書に記載されているような……伝統あるもの」<sup>(12)</sup>であり、「洗練された文化」<sup>(13)</sup>であるが、見方をかえればこれは「既製文化」<sup>(14)</sup>にほかならない。「既製」とは、当の社会体制のなかですでにつくられて存立していることを意味するのだから、「既製文化」というのはもともと保守層の文化、支配体制を維持する勢力の文化なのである。「社会の支配階級の文化が、その社会全体の文化の基調となる」<sup>(15)</sup>のであり、じっさい「過去の著名な文化はみな、エリート<sup>(16)</sup>の文化であった」とすると高級文化は、社会階級の格差を固守しようとする文化だといわざるを得ない。

大衆文化はそれに対して、高級/大衆といった区分の無効をうったえる。高級文化に対する大衆文化の独自性を主張するのではなく、ふたつの文化の分断を解消しようとするのである。松下圭一氏がいうように、大衆文化

は「テクノロジーの発達による生活形態の平準化<sup>(17)</sup>」にもなつて形成され、そこでは文化そのものも平準化される。この平準化の功罪は多々あるだろうが、「あらゆる文化的差別をなくす」方向で大衆文化が作用しうることは認めてよい。当然これは高級文化にはなし得なかつた功績である。「大衆文化は、年齢・性・階級・民族のあいだの共通分母の文化<sup>(18)</sup>」であろうとするのである。

このように大衆文化、大衆芸術は、「年齢・性・階級・民族」を問わず、万人に共有されることを目ざす。大衆芸術は、ただ単に高級芸術に対抗して、高級芸術にはない独自の価値を築こうとするのではなく、その「感染力<sup>(19)</sup>」のつよさ、抵抗しがたい魅力によってエリートをもまきこんで、普遍的に享受される芸術であろうとするのである。この意味で大衆芸術は、人間の平等を指向する芸術であるといつてよいだろう。

### 三 商品としての芸術

つづいて大衆芸術がマスメディアを媒介として大量生産・大量消費される点を検討しよう。

この点については、たとえば「産業社会の発展を背景

に、技術革新とくにメディアの技術革新に媒介され、多数の人びと——大衆——に共有されるようになった文化<sup>(20)</sup>」という大衆文化の性格づけを、ほぼそのまま大衆芸術にあてはめることができるだろう。大衆社会にあっては芸術もまたマスメディアを介して人々に届けられる。ここでは、ベンヤミンを引きあいに出すまでもなく「複製技術」がものをいうのである。

大衆芸術がマスメディアのつて大衆に流布されるということとは、それがマスメディアの経済原理にしたがうことを意味する。マスメディアの経済原理とは、日本においては資本主義原理、あるいは市場原理である。大衆芸術がマスメディアのつて流通するとしたら、それは市場に出まわる商品と見なされることになる。

大衆芸術が商品として扱われるのは流通においてだけではない。それははじめから商品として生産されるのである。その意味では、大衆芸術は「市場に卸売りするために製造される<sup>(21)</sup>」といわなければならない。つまり大衆芸術は、まず何よりも商品なのである。

とすれば大衆芸術が評価される場合にも、芸術作品そのものの価値という以前に、商品としての価値が重視さ

れる。一口でいえば売れるか売れないかである。「つくるものは商品なのだから、売れるものはなんでも生産し売りつけようとする」<sup>(23)</sup>のが、資本側の姿勢だろう。

こうして生産においても流通においても大衆芸術は商品となり、資本の論理、市場の論理に侵蝕されてしまっている。では消費においてはどうか。今日の日本の大衆は「圧倒的なコマースリズムの攻勢に直面」しており、その人々にはこのような「商品攻勢によってさまざまな『個性』や『文化』がおしつけられ」ている。たしかに商品が多様化し、大衆の選択の幅は広がったように見えるかもしれない。けれども大衆は大衆芸術という商品のなかから何かを選択「するように誘導される」というのが実態である。<sup>(24)</sup>とすると、消費においても大衆芸術はやはり商品の論理、市場の論理に縛られているといっていよう。

以上のように生産・流通・消費の全局面において資本の論理に巻きこまれてしまっているのは、じつは大衆芸術に限らない。高級芸術に関しても同じことがいえる。クラシック音楽を聴こうとする場合でも、それがコンサートであれCDであれ、資本主義の経済機構と無縁では

ありえない。展覧会で美術作品を鑑賞するにも入場料をとられたり、ルノワールの絵画作品が法外な高値で売買されたりするのは、周知のことである。この点でも高級芸術/大衆芸術という区分は意味をなさないだろうが、しいていえば商品的性格がより明瞭なのは大衆芸術だと思われる。いずれにしてもこの状況は、大衆芸術をめぐる社会的状況として銘記しなければならない。

ここで思い浮かぶのが、手づくりの芸術とその直接的享受である。その基盤として、大衆芸術とは区別された民衆芸術をあげることができる。モリスのように「芸術の目的は……人間の仕事を楽しくし、休息を豊かにすることだ」<sup>(24)</sup>とし、「人が労働における自分の喜びを表現したものだ」<sup>(25)</sup>こそが芸術であると考えるならば、芸術は日々労働している人々、つまり民衆のものである。「本当の芸術……民衆 the people によって民衆のためにつくられる芸術」<sup>(26)</sup>ということになる。

もちろんこのような民衆芸術の可能性はおおいに探究に値する。ただ、本稿ではむしろ日本型大衆社会における芸術のあり方が課題なのであるから、モリス的芸術の実現に先立って検討すべき問題をまず見ておかなければ

ならないだろう。

さて、さきに見た大衆芸術をめぐる社会的状況をふまえて、その変革についても考えなければならぬ。大衆芸術が商品として扱われ、資本の論理で生産・流通・消費がなされているとすれば、大衆芸術は資本側によってあやつられていることになる。これを大衆ないし市民の手にとりもどすことが課題となるだろう。そのためには、どのような方策が考えられるか。

ひとつには、「売れるものはなんでも生産し売りつけようとする」論理を逆手にとって、売れるか売れないかの基準を大衆がつくりだすことである。商品は、それが大衆に買われるか買われなかが価値基準になる。ということとは逆に見れば、価値基準を消費者である大衆がつくりうるわけである。この価値基準にしたがって大衆芸術も生産されるようになるはずである。

この場合に重要な視点は、大衆の芸術に関するリテラシー (literacy 読み書き能力)<sup>(27)</sup> であろう。そこで次節でリテラシーについて考えてみよう。

#### 四 リテラシー

第一節で、大衆芸術は〈富と教養〉がなくても享受できる芸術であると書いたが、それでも文字が読めなければ週刊誌の大衆小説を楽しむこともできないし、まったく音楽になじんでいなければ、街に流れる流行歌を聴いても何も感じない。映画やマンガにしても、現代社会に關する多少の常識は要求されるだろう。このように広い意味でのリテラシーがあつてこそ大衆芸術は受け入れられる。

ここから同時にまた、ふたつのことが引き出せる。ひとつは、大衆芸術が大衆のリテラシーに合わせてつくられていること、今ひとつは、大衆のリテラシーが大衆芸術によって高められうることである。順次見てみよう。

第一点は前節でみた市場の原理からも推測がつく。大衆芸術は商品である以上、大衆の間で売れなければならぬ。売れるということは受け入れられるということである。受け入れられるということは理解できるといふことである。理解するには相応のリテラシーが必要である。商品としての大衆芸術は、大衆が理解できるように、大衆のリテラシーに合わせてつくられなければならない。大衆のリテラシーが基準となつて大衆芸術が産出される

のであり、これは前節での、大衆が大衆芸術の価値基準になっていくという見方と重なる。音楽を例にとっても、従来の流行歌の枠を大幅にこえた「高尚な」音楽や前衛的な音楽は、高度の音楽教育を積んだ一部の人々以外には受け入れられないだろう。大衆に広く売れるためには、初等教育での音楽やこれまでの流行歌にもとづき、それからあまり外れない音楽であることが要求されるといえる。こうして大衆芸術は大衆のリテラシーに即してつくられる。

その一方で、大衆のリテラシーもまた固定的に考えてはならないのではないか。リテラシーが大衆芸術によって高められることはあり得ないだろうか。これが先の第二点である。

「芸術作品が……芸術的感覚があつて美を享受しうる公衆をつくる」<sup>(28)</sup>と書いたのは、美的感性の史的唯物論を示唆しつつ、美の観照における主観と客観との相互作用に目を向けたマルクスであった。この原理は大衆芸術と大衆のリテラシーとの関係にも適用できる。リテラシーは不変のものではない。大衆芸術はリテラシーに合わせつつくられるが、リテラシーもまた大衆芸術を享受する

さいに少しずつつくりかえられる。つまりリテラシーが再生産されるのである。大衆芸術と大衆のリテラシーとは、いわば弁証法的な関係にある。

このことは大衆にとってプラスとマイナスの両方の可能性を示す。リテラシーは高められて再生産されることもあれば低められて再生産されることもある。「勤労大衆が身につけてきた伝統的『健全さ』は日常世界における視野の狭さと抱き合わせになっていて、そのため『知識をもつ連中』にいつもうまいことやられてしまつても気がつかない。『無知』に追いこまれたがために『無知』を繰り返し再生産する『無知の畏』がそこにはつねに存在している」<sup>(29)</sup>と考えなければならぬだろう。この「無知の畏」にかかつてしまったために、これまで大衆芸術は高級芸術よりも程度の低いものと見なされるはめに陥つたのである。

リテラシーは知識ないし教養と結びついているから、それにそつたアプローチも考えられる。それと同時に、芸術に関するリテラシーである以上、感性の問題でもある。本稿でとりあげてきたリテラシーとは大衆の芸術的感性とも呼ぶうるものである。芸術を享受するのは感性

にほかならないからである。とすると、大衆の芸術に関するリテラシーを高めることは、大衆の芸術的感性を高めることを意味する。

総じて感性は社会のなかで形成され陶冶されるものである。上流階級のなかでつちかわれた感性と、労働者階級のなかでつちかわれた感性とは、とうぜん異なる。そして各々に相応する芸術がつくられる。高級芸術と大衆芸術とはこうして別々に形成される。大衆芸術を好む大衆の感性は、大衆の生活のなかで形成されるのだから、芸術的感性やリテラシーの陶冶を考えるさいには、その人々が住まう社会に目を向けなければならない。したがって芸術に関する大衆のリテラシーを高めるには、やはり大衆の生活世界を改善してゆく必要があるだろう。

大衆芸術の特徴のひとつに、それがマスメディアの発達によって私たちの生活のすみずみにまで入りこんでいるということがある。つまり大衆芸術は私たちの生活世界の要素となっているのである。さきに感性が芸術を享受すると書いたけれども、大衆芸術は単に感性がはたらきかける対象であるだけでなく、感性そのものを形成する要因ともなっているのである。大衆芸術と大衆のリテ

ラシーとの弁証法的関係とはこのことを意味する。ここに大衆芸術の特殊性がみとめられるし、また冒頭に記したように、大衆芸術が芸術学としても社会学としても研究されうる理由もここにある。

この弁証法的関係を悪循環に落とし込んでしまおうのではなく、大衆の生活とリテラシーとをまるごと高めてゆく途を考えなければならない。それには、形式的な「労働者階級のブルジョアのな生活論理への組み入れによって成立した」<sup>(30)</sup>日本型大衆社会のなかでは、労働者階級は依然として「本質的には無教養状態」<sup>(31)</sup>に置かれているという事実をみて、そこから発想するべきだろう。

#### 結びにかえて

大衆芸術が往々にして蔑視されてきたのは周知のとおりである。西洋のクラシック音楽しか聴かない知識人からすれば、ラップ・ミュージックやディスコ音楽が若者の間で広まっている現状は嘆かわしい限りかもしれない。「しかし、また今日くらい、音楽が多くの聴衆をもった時代もないのだ。機械文明とマス・コミュニケーションによって、音楽は新しい表現と聴衆をもつ可能性があた

えられたではないか<sup>(32)</sup>。ただ嘆いているだけでは何も始まらない。大衆芸術がともかくも流布している事実には立脚するべきだろう。大衆芸術にあっては、抽象的な芸術原理ではなく、その存在の事実こそが優先される。大衆芸術の現実のありようをもとに社会と芸術との結びつきをさぐる芸術社会学が展開されなければならないだろう。

芸術社会学がまず指向すべきは大衆芸術と高級芸術との区別の解消であろう。第三節で見たように、高級芸術が社会の支配勢力の芸術である以上、これに固執することとは現存の支配体制の維持につながる。万人に平等な社会を築くためにも、既存の高級芸術は解体する必要があるのではないか。それに代わって、「年齢・性・階級・民族」を問わず万人に共有されうる大衆芸術こそ、芸術の主流の位置を占めるにふさわしいのではないだろうか。私たちは、芸術は高尚なものという観念をまず払拭するべきだろう。とりわけ日本型大衆社会においては、この大衆芸術に定位して、そこから向後の芸術のあり方を模索してゆくという姿勢が不可欠と思われる。

大衆芸術に関してもうひとつ重要な論点は、その娯楽性であろう。大衆芸術には娯楽の側面、気晴らしの側面

がみとめられ、第二節末尾でふれた「感染力のつよさ、抵抗しがたい魅力」もここに由来する。この魅力は大衆と呼ばれる層のみならず、ふだんは高級芸術を享受している知識人層にも感染するものである。「教養があつて上品な層の人々も、娯楽や気晴らしを求める点では、大衆と同じ<sup>(33)</sup>」なのである。大衆芸術のもつ娯楽的 성격、気晴らし的 성격は、あらゆる人々を差別なく巻きこみうる。ここに、リテラシーを衰弱させつつ大衆芸術をレヴェル・ダウンして平準化させてしまう可能性と、芸術とリテラシーにおける格差を解消して文化と生活の総体をレヴェル・アップする可能性という、大衆芸術の二通りの可能性が存する。

このうち大衆芸術をレヴェル・ダウンさせてしまう要因として考えられるのは、大衆が娯楽にあてる自由時間の削減であろう。娯楽、気晴らし、楽しみといったものが社会生活に不可欠であることはいままでもなく、そのための自由時間ないし余暇は誰にとっても必要なはずである。ところが働き過ぎや過労死がこれだけ問題になっている現在の日本では、人々は余暇に乏しくなり、そのわずかな余暇にはできるだけエネルギーを費やさずに娯

楽を得ようとする。余暇における娯楽の充実のために自分のリテラシーを高めることなど思いもよらない。日々の生活のなかでは芸術のために時間をさく余裕がないのであり、一口でいえば、ゆとりがないのである。となると、これは労働条件の問題であり、企業支配の問題である。ことは企業社会論にまで展開してゆくだろう。さしあたりここでは、大衆芸術にかかわるリテラシーの形成・陶冶が、大衆の労働条件に大きく左右されることを銘記しておきたい。

いづれにしても大衆芸術はその特色である娯楽性を發揮してゆく。とすると、その娯楽性をどちらの方向に伸展させてゆくかが鍵となる。いま見た大衆の労働条件も、娯楽性の伸展を方向づける要因として考慮されるのである。芸術もまた社会の実態と連動させて考えなければならぬ。

大衆芸術は今日の日本において見過ごすことのできない芸術形態であり、それどころか日本型大衆社会において主流をなす芸術形態である。事実として、ほとんどすべての人が日々大衆芸術に接している。まず私たちはこの事実を見すえ、大衆芸術の芸術社会学をさらに展開さ

せてゆかなければならない。それをとおして、日本国内の「莫大な人口のもつ思想的意味」<sup>(34)</sup>も浮かびあがってくるだろう。

最後につけくわえれば、柳宗悦の〈雑器の美〉という思想を援用して、用いることに主眼を置いた芸術観を大衆芸術と結びつける途も考えられそうである。柳は「用ゐる器は美しくならない。器は用ゐられて美しく、美しくなるが故に人は更にそれを用ゐる」と書き、美や芸術が鑑賞の対象というより「用ゐる」対象であることを示唆した。今日の常識に反して、芸術作品は「用ゐる」からこそ芸術作品なのだといふのである。さらに柳は「器を日々の友として」<sup>(36)</sup>それらと「共に暮すなら日に日に親しみは増すであらう」<sup>(37)</sup>と記し、日々の生活に焦点を合わせた芸術観を呈示している。このような見方は、大衆芸術の日常性に依拠して大衆芸術の社会変革可能性を考えるさいに有効な手がかりとなるだろう。ほかにも、たとえば民衆芸術や限界芸術を大衆芸術にとりこんでゆく方途などを検討すべきであるが、これらは今後の課題とせざるを得ない。

(1) 後藤道夫「大衆社会論争」(東京唯物論研究会編「戦

後思想の再検討 政治と社会篇』白石書店、一九八六年)などを参照。

- (2) 『講座・20世紀の芸術 2 芸術と社会』(岩波書店、一九八九年)四ページ。
- (3) 鶴見俊輔「芸術の発展」(『鶴見俊輔集 6 限界芸術論』筑摩書房、一九九一年)六一―七ページ。
- (4) たとえば、ホワイトカラーがブルーカラーに対して、だく優越感を思いおこせばよい。また、清水幾太郎『社会学入門』(光文社、一九五九年)二二九―三〇ページをも参照。
- (5) 鶴見俊輔「前掲書、六〇ページを参照。
- (6) Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture," in: B. Rosenberg and D. M. White, ed., *Mass Culture* — *The Popular Arts in America*, The Free Press of Glencoe, 1957, p. 61.
- (7) Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, 1976, p. 99.
- (8) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," in: B. Rosenberg and D. M. White, ed., *op. cit.*, p. 105.
- (9) C. Greenberg, *op. cit.*, p. 102.
- (10) Cf. Leo Lowenthal, "Historical Perspectives of Popular Culture," in: B. Rosenberg and D. M. White, ed., *op. cit.*, p. 55.
- (11) D. Macdonald, *op. cit.*, p. 62.
- (12) D. Macdonald, *op. cit.*, p. 59.
- (13) 鶴見俊輔編『現代人の思想 7 大衆の時代』(平凡社、一九六九年)一〇ページ。
- (14) 鶴見俊輔編「前掲書、同ページ。
- (15) 福武直・鶴見俊輔『社会学——社会と文化の基礎理論』(光文社、一九五二年)二四九ページ。
- (16) D. Macdonald, *op. cit.*, p. 70.
- (17) 松下圭一「現代政治の条件 増補版」(中央公論社、一九六九年)二五ページ。
- (18) エドガール・モラン/宇波彰訳『時代精神——大衆文化の社会学』(法政大学出版局、一九七九年)五六ページ。
- (19) C. Greengerg, *op. cit.*, pp. 103-4.
- (20) 佐藤毅「情報化と大衆文化」(佐藤毅編『現代のユスマリニニ号 情報化と大衆文化』至文堂、一九九三年)六ページ。
- (21) D. Macdonald, *op. cit.*, p. 59.
- (22) 石井伸男『社会意識の構造』(青木書店、一九八六年)一九九ページ。
- (23) 以上「引用は後藤道夫「政治・文化能力の陶冶と社会主義」『現代のための哲学 ② 社会』青木書店、一九八一年)二一五―二八ページに於て。
- (24) William Morris, "The Aims of Art," in: *The Collected Works of William Morris*, Vol. XXIII, London, 1915, p. 84.
- (25) W. Morris, "The Art of the People," in: *op. cit.*, vol. XXII, London, 1914, p. 42.

- (26) W. Morris, *op. cit.*, p. 46.  
(27) リテラシーについては、たとえば古典的名著となつてゐる左の書物を参照。  
Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, New Brunswick, 1957.  
(28) Karl Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, in: *Marx-Engels Werke*, Band 13, Berlin, 1961, S. 624.  
(29) 中西新太郎「学校的知識からコミュニケナルな知へ」(吉田千秋ほか『競争の教育から共同の教育へ』青木書店、一九八八年)一〇九ページ。  
(30) 後藤道夫「階級と市民の現在」(石井伸男ほか『モダニズムとポストモダニズム』青木書店、一九八八年)一四七ページ。  
(31) 後藤道夫「政治・文化能力の陶冶と社会主義」二二二ページ。

- (32) 秋山邦晴「危機の音楽・音楽の危機」(『講座・近代思想史 8 疎外の時代(2)』弘文堂、一九五九年)二二五ページ。  
(33) Alan Swingewood, *The Myth of Mass Culture*, London, 1977, p. 109.  
(34) 鶴見俊輔編『現代人の思想 7 大衆の時代』七ページ。  
(35) 柳宗悦「雑器の美」(近代日本思想大系 24 柳宗悦集)筑摩書房、一九七五年(二四五ページ)。  
(36) 柳宗悦、前掲稿、二五一ページ。  
(37) 柳宗悦、前掲稿、二五〇ページ。  
※ 本稿執筆にさいし、Jaqueline Berndt, *Bilder/fulen* (邦訳は花伝社より近刊)に多くの示唆を与えられた。  
(法政大学講師)