



## 「近代化」のなかの表現行為 「アートのかまど(るつぼ)」仮説について

著者	水谷 史男
雑誌名	明治学院大学社会学・社会福祉学研究 = The Meiji Gakuin sociology and social welfare review
巻	154
ページ	45-70
発行年	2020-02-28
その他のタイトル	Forms of the Representation in Modernization on the “Melting pot Hypothesis”
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10723/00003830">http://hdl.handle.net/10723/00003830</a>

# 「近代化」のなかの表現行為

——「アートの垣塙るっぼ」仮説について

水谷史男

はじめに

- 1 文化革命の伝播と変容
- 2 ある都市に凝集する富と才能
- 3 享受と鑑賞の社会的様式……オランダ十七世紀絵画
- 4 ハイ&ロー 文化の周辺と交替……一九五〇年代モダン・ジャズ  
おわりに

## はじめに

古代文明以来、人間が集まって暮らすところにはそれぞれ必ず、今日言うところの音楽、美術、演劇、舞踊、文学といった美的な振る舞い、そしてそれらを総合したアートの活動がありました。人々はそれを見て聴いて味わって、大きな喜びを感じていたはずですが、しかし、それらの表現は、みんな独特だがいに違ったものでした。

「近代化」のなかの表現行為

しかも、古今のアートの歴史をみれば、ひとつの表現が生まれてある頂点に達するまでの期間は意外に短く、それを担ったアーティストたちも、ある世代の範囲に収まる師弟関係や影響関係にありました。時間的にはせいぜい十年から二十年です。ひとりの人間は、長ければ三十年ほどは旺盛に活動しますが、後世に大きな影響を残すほどの仕事は時間と空間の恵まれた条件があったとしても、さほど長くはありません。

文明の歴史という次元では、古代も中世も似たようなことはあるにしても、いまの私たちが考え味わうアートというものは、ヨーロッパで十六世紀あたりから始まった「近代化」という大きな動きによって、飛躍的に活性化したと考えてよいかと私は思います。見る角度によって、社会の変化と文化の変化は連動するようにみえる場合もありますし、社会の発展が先にあつてその中から新たなアーティストが現れて独特の文化が起こる場合や、逆に先駆的な文化のムーヴメントが社会のあり方に影響を与えるというようなこともあります。

たとえば十九世紀に、「土台（おもに経済発展の段階とか生産関係といった物質的構造）が上部構造（文化や宗教あるいは政治思想など）を規定する」と考えたマルクスの理論は、社会の経済的变化が基本的にアートのあり方も左右するというものですが、宗教や文化というものが「ある段階で社会が進む方向を決める舵取りをする転軸手」のような役割を担う、と考えたヴェーバーのような理論もあります。また、同じ時代にただひとつの文化があるのではなく、人々に影響を与え社会の動きを方向づけるような強力なアート作品も現れますが、その潮流はひとつとは限りません。さまざまな文化が変化しながら絡み合い、後世の目から見た時にあるまとまった共通の傾向をもっていたことがわかる場合が多いのです。

たとえば、よく知られているように、十五世紀のイタリアで始まったルネサンスは、彫刻、絵画、舞踊、建築、

文学などの多くの分野で歴史に残る作品が作られ、さらに十六世紀にはフランスやドイツやフランドルなどに波及して、各地にその影響を受けた作家が活躍するようになります。「ルネサンス」という言葉や理念が初めからあったのではなく、いろんなアーティストが自分なりに工夫を重ねて生み出した作品を、あとからヴァザーリ<sup>1</sup>などの歴史記述者・理論家がそれを「ルネサンス」と呼んだのが定着したということです。そういわれてみると、当時イタリア各地で教会や王侯貴族のご注文を受けて、作品を作っていた人たちが、古代ギリシヤに発する均衡のとれた力強い美を追求してこれを復興させようという「ルネサンス」の理念を、どこまで意識していたか、いなかっただかといえ、それは人によりさまざまだったでしょう。むしろヴァザーリの後付けによって、「そういうことだったのか」とあとで気がついたのかもしれませんが。

つまり、歴史上のある時点、ある場所で才能あるアーティストが作品を作ったという事実の上に、彼らはどういう意図や理念でそれを作ったか、またその作品が人々にどんな影響を与えたかを考えていくと、実はそんなにはっきりときれいに説明できるわけではありません。美術史や音楽史などの研究は、しばしばそれを「ルネサンス」とか「印象派」とかといった様式で説明しようとしています。ルネサンス期には作品制作は一人の作家が孤獨に制作していたのではなく、建築と彫刻と絵画が一体となって親方が工房を構えて多くの弟子と一緒に制作する形が多かったのです。確かに一定の技法の伝承や様式を想定することはできます。また十九世紀のパリのような場所では、各地から集まったアーティストたちがひとつのグループを作って作品を発表するということが珍しくなくなりましたので、そのグループ名で「○○派」とか「××主義」とか呼ばれる運動として捉えるのも可能です。

でも注意が必要なのは、逆にその名前が独り歩きして、「ダ・ヴィンチはルネサンスの天才」、「ゴッホは後期

印象派の画家」、「ドビュッシーは印象派の作曲家」というレッテルで、なにか解ったような気になり、その様式的図式的説明で終わってしまうことです。それはしばしば彼らの作品のうち、そういうレッテルにぴったりあてはまる有名な作品しか見なくなってしまうことになりがちです。ひとりのアーティストでも丁寧に作品をみていくと、じつはいろんな試行錯誤やスタイルの変更をしている場合がよくあるのです。

そうした変容は、ロシア革命以後の活性化したアヴァンギャルド運動を窒息させたスターリンのソ連や、ユダヤ系というだけで「退廃芸術」と決めつけたナチスドイツの芸術政策のような、単純に政治権力の意図によって規制や弾圧を招く場合もありますが、むしろ教会や宮殿を飾る絵画や彫刻、バレエや室内楽のように宮廷や貴族に保護され養われるなかで、独自の内的充実を遂げたアートも多いのです。

アートと社会のかかわりを考えるのがここでのテーマですので、とりあえずルネサンス以降の西洋近代のアーティストを対象をしぼって、それを社会的に考えてみようと思います。社会的に、という意味は、ちょっと微妙です。それは機能主義とかシステム理論とかといった社会学の理論でアートのありようや変化を説明する、つまり文化という社会現象を説明する応用文化社会学か、それともある時代のアートそれ自身の研究がメインで、それに社会学的な視点を加味するといった表象文化論か、といった問題です。私はどちらに傾いても、あまりよいことはなからうと思います。

社会学理論というのはいずれにしても全体の整合性や方法の統一を気にします。いっぽう表象文化論的な考察というのは、対象は何であっても自由ですし、方法もとくに気にしない。いわば前者は、いろんな側面を持つ社会システムの構成要素とその関係に注目しますから、アートとか文化というのは、経済や政治などという関

係になるかが問題であるのに対し、後者は、アートが醸し出す文化の質的内容を、社会的な側面も考慮しながら個々の作家や作品に即して考察するということでしょうか。

私がここで考えてみたいのは、文化現象としてのアートとその作品が、特定の時間的・空間的な限定条件のなかで、どのような創発的特性を示し、人々の世界の観方にどんな影響を与えるのかについての領域横断的な考察です。つまりアートを創作し鑑賞する人々を背後から支え駆動する力がどこから来て、それがその後の人々の考え方、感じ方、そして社会にどんな効果をもつかの分析を、時間と空間を限定せずに検討するという試みです。とりあえずここでは、ひとつの仮説について考えてみます。それは仮に「アートの坩堝」仮説としておきます。

## 一 文化革命の伝播と変容

まず「モダン・アート」を展望するためにヨーロッパを中心とした文化史を大掴みにみると、ひとまずグーテンベルクの活版印刷の発明（一四五〇年頃）に始まり、コロンブスの北米到達（一四九二年）やヴァスコ・ダ・ガマのインド航路の発見（一四九八年）を経て、マルチン・ルターの宗教改革（一五二七年）とこれに対抗するイエズス会の公認（一五四〇年）、コペルニクスの地動説の発表（一五四三年）、そしてイタリア・盛期ルネサンスがミケランジェロの死（一五六四年）とヴァザーリの死んだ一五七四年あたりまでを区切りとすると、西洋近代は十五世紀後半から十六世紀の半ばまでの約百年にイタリア、フランス、ドイツ、イギリスといった西欧で生み出された、と一応はいえます（年表参照）。

「近代化」のなかの表現行為

西洋美術史年表

1450	1500	1550	1600	1650	1700	1750	1800	1850	1900	1950
	Piero della Francesca 1429-92			Nicolas Poussin 1594-1665						
	Giovanni Bellini 1430-1516			Antoine Watteau 1684-1721						
	Sendro Botticelli 1445-1510			Fransois Boucher 1703-70						
	Leonardo da Vinci 1452-1519			Jean Honoré Fragonard 1732-1806						
	Michelangelo Buonarroti 1475-1564			Jacques Louis David 1748-1825						
	Giorgione 1478-1510			Baron Antoine-Jean Gros 1771-1835						
	Raffaello Sanzio 1483-1520			Dominique Ingres 1780-1867						
	Andrea del Sarto 1486-1531			Jean Louis Theodore Gericault 1791-1824						
	Tiziano Vecellio 1489-1516			Eugene Delacroix 1798-1863						
	Parmigiano 1503-1540			Jeanne Perot 1795-1875						
	Giorgio Vasari 1511-74			Gustave Courbet 1819-77						
	Timoteo 1518-94			Orazio Gentileschi 1563-1638						
	Orazio Verri 1518-94			Michelangelo Merisi da Caravaggio 1573-1610						
	Georges La Tour 1593-1652			Peter Paul Rubens 1577-1640						
	Hieronymus Bosch 1450-1516			Edgar Degas 1834-1917						
	Matthias Grunewald 1475-1528			Paul Gauguin 1848-1903						
	Albrecht Durer 1471-1528			Paul Cezanne 1839-1906						
	Luca Cranach the Elder 1472-1533			Claude Monet 1840-1926						
	Johann Paltor 1480-1524			Vincent van Gogh 1853-90						
	Hans Holbein der Jüngere 1497-1548			Georges Seurat 1859-91						
	Peter Bruegel the Elder 1525-69			Pablo Picasso 1881-1973						
	Sir Anthony van Dyck 1599-1641			Francisco Goya 1746-1828						
	Diego Rodriguez de Silva y Velazquez 1599-1660			Gasper David Friedrich 1774-1840						
	ジョーゼフ・マリア・モザール 1756-1791			Joseph Mallord William Turner 1775-1851						
	モーツァルト 1756-1791			Dante Gabriel Rossetti 1828-82						
	ベートーヴェン 1770-1807			Gustav Klimt 1862-1918						
	シューベルト 1797-1828									
	シューマン 1810-1856									
	リスト 1811-1886									
	ワーグナー 1813-1883									
	ブラーム 1833-1896									
	メンデルソーン 1805-1847									
	ショパン 1810-1849									
	ドビュッシー 1862-1918									
	ラヴェル 1875-1937									
	ドメニコ 1826-1891									
	ニコライ 1821-1893									
	モーツァルト 1756-1791									
	ベートーヴェン 1770-1807									
	シューベルト 1797-1828									
	シューマン 1810-1856									
	リスト 1811-1886									
	ワーグナー 1813-1883									
	ブラーム 1833-1896									
	メンデルソーン 1805-1847									
	ショパン 1810-1849									
	ドビュッシー 1862-1918									
	ラヴェル 1875-1937									

▲第一次世界大戦 1914-18  
 ▲第二次世界大戦 1939-45  
 ▲普仏戦争  
 ▲プロレタリアの暴動  
 ▲ロシア革命  
 ▲第一次世界大戦 1914-18  
 ▲第二次世界大戦 1939-45  
 ▲普仏戦争  
 ▲プロレタリアの暴動  
 ▲ロシア革命  
 ▲第一次世界大戦 1914-18  
 ▲第二次世界大戦 1939-45  
 ▲普仏戦争  
 ▲プロレタリアの暴動  
 ▲ロシア革命

ただ、個別に見ていくと、美術でもドナテッロの彫刻やブルネッスキの建築にみられるように十五世紀からルネサンスの近代化が先行した領域もあり、ダ・ヴィンチやラファエッロやデューラーの活躍といった絵画の近代化の本格的開始は十六世紀前半で、その後はルネサンスの影響がフランドルなど北方やイベリア半島、あるいは東欧へと伝播していく一方で、マニエリスム（およそ十六世紀後半）、バロック（およそ十七世紀後半）、ロココ（およそ十八世紀前半）と絵画を中心とした様式は、百年単位で変容していきました。

音楽の場合は百年以上遅れて、五線譜と対位法器楽が整備されるバッハやヘンデルが十八世紀前半、ハイドンやモーツァルトが十八世紀末とかなり後発になっています。近代の楽器がほぼできあがり、調性音楽という点では十九世紀前半のベートーヴェンでひとつの完成をみます。イタリア・ルネサンスに源流があると言われるバレエも、フランスで踊りに熱中したルイ十四世で王宮文化になり、パリにオペラ座バレエ学校ができるのが一七一三年、オペラ座ではじめてマリイ・タリオーニがつま先立ちのポワントで踊ったロマンティック・バレエ「レ・シルフィード」初演が一八三二年ですから、かなり後の十九世紀前半でした。

演劇は、古代ギリシヤやローマでは盛んでしたが、中世ヨーロッパでは宗教劇（受難劇や聖史劇）以外は衰退していて、ようやくシェイクスピアが十六世紀末のエリザベス一世のイギリスで多くの悲劇と喜劇を書き、いわゆる近代演劇を生みだします。続いて十七世紀の後半に、フランスのコルネイユ、ラシーヌ、モリエールが出て喜劇に真価を発揮して、モリエールの死後、ルイ十四世の勅命で王立劇団コメデイ・フランセーズができたのが一六八〇年、十七世紀後半でした。音楽、演劇、舞踊が組み合わされた総合舞台芸術であるオペラは、十八世紀に劇場公開の形式がつくられ、十九世紀前半のイタリアを中心にほぼ完成し、十九世紀のブルジョアの贅沢な娯



楽として定着していきます。

言語文化としての文学は、古代ギリシアでホメロスの叙事詩「イーリアス」に代表される多くの作品が伝えられ、韻文としての詩歌、さらにこれが叙事詩、抒情詩、劇詩などに分かれ、散文としては古来から歴史書と哲学書が代表的なものでした。しかし、近代的な文学というとき、西欧ではミルトン「失楽園」（イギリス十七世紀の長編叙事詩）あたりが源流で、さまざまな文学形式が試みられ、デフォーの架空物語「ロビンソン・クルーソー」（一七一九年）からフランス十八世紀には書簡体小説が流行しました。そして、十九世紀前半にイギリスの女性が英語で書いた小説「高慢と偏見」（ジェイン・オースティン、一八一三年）、これに続くブロンテ姉妹の「ジェイン・エア」（シャーロット・ブロンテ、一八四七年）と「嵐が丘」（エミリー・ブロンテ、一八四七年）によって、小説という形式が「近代文学」の主流に登場したのが十九世紀半ばになります。

ほぼ同時にフランスではバルザック、スタンダール、そしてフローベールの「ボヴァリー夫人」（一八五七年）で、同時代の市民生活を主人公の行動と精神のドラマとして描く方法が定着するとともに、詩の分野でもボードレール「悪の華」（一八五七年）をはじめ、ランボー、ロートレアモンなど韻文の形式を崩し破壊する「近代詩」が登場したのは十九世紀半ばです。

要するに、十八世紀まではアートの養殖池は王様貴族大教会の上流階級だけの趣味娯楽に奉仕する王宮で、お雇い職人の技芸としてアーティストは生きざるをえなかった。そのなかで才能あふれる天才がこっそり画期的な作品をつくっていた時代だったのですが、フランス大革命以後の十九世紀になると、勃興するブルジョア市民が王様貴族の楽しみを自分たちも楽しみたいと、劇場を造り、家庭音楽会やコンサートを催し、美術館や公開美術

展を開いてアーティストをもてはやすようになったのです。

ファー・イースト極東の日本についていえば、十九世紀半ばに開国しようやく西洋文化に触れたため、十九世紀ブルジョア文化こそ最新鋭の文明のあらわれだと思いきいで、必死に輸入しようとした。技術は輸入すれば短期間に学習できますし、作品を見ることもできますが、そのアートができあがった背景や精神は、そう簡単には理解できません。なにしろついでこの間までちゃんまげ、床の間と畳に正座し、三味線と歌舞伎に楽しみを見出していたのですから、モダン文化はしよせん表面の舶来品でしかありません。

ファッション、デザイン、写真、映画といった技術の発明はずっと遅れて十九世紀後半から二十世紀でしたから、ごく新しいものですし、いま人々の関心を呼ぶ日本起源のマンガやアニメといった表現が世界に広まったのはここ三十年ほどのことです。

このように見えてくると、ある時代にある場所で格別に才能あるアーティストがときには孤独に、ときには仲間たちと力を合わせながら創造的な仕事をしたということは、世界的に確かです。その作品は今も「文化財」として残っていて、美術館で展示されたり、コンサートで演奏されたり、劇場で上演されたり、翻訳で出版されたりしています。その気さえあれば二十一世紀に生きている私たちは、任意にそれらの作品を直接、あるいはメディアを通じて鑑賞することができますが、ほとんどの作品は今私たちが生きている時代の産物ではない以上、その鑑賞や理解はただ自分の五感で見たり聴いたりすれば、直感でわかるといふわけにはいきません。とくにヨーロッパ西洋のアート作品は、日本のような極東の世界からは明らかに異文化です。じつはよく考えてみると今現在、日本でつくられたアート作品ですら、そのまま作者が意図しているものを直接感じとれるとは限らないのです。

だから、一部の専門家や愛好家を別にして、多くの人々にとってアート作品というのは、なにか有名な高級「文化財」として少し気取ってお勉強しながら、それなりに高い料金を払って鑑賞するもの（ハイ・アート）としてあるか、それとも子どもの頃からそこいらへんにあって、テレビで見ると誰でも知っている人気タレントや芸能人がやっている馴染みのある愉快な娯楽に、ちよつと胸キュンの感動もある要素のアート（ロー・アートあるいはサブ・カルチャー）に分かれているのです。とりあえず、多くの人々がどっちに興味を抱き、面白いと思うかはいうまでもなく後者でしょう。日本の場合、この文化の二重構造ははじめから運命づけられているわけで、二十世紀のいまも、基本的には継続していると私は思っています。

アートと社会という、この社会学的課題にとつて、とりあえずの入口ポイントは、どうしてある時代、ある場所に磁石にひかれたように一群の創造的なアーティストとその予備軍が集まったのか、その謎を解いてみることから始めましょう。それが、十五世紀イタリアのルネサンスに始まる「近代化」の表象である作品群とアーティストたちですが、ルネサンスはあまりに幅広い運動で、時間的、空間的にも大きすぎ多様すぎるので、次の「アートの坩堝」仮説の考察では、もつと限定した事例に絞ります。

## 二 ある都市に凝集する富と才能

アートの歴史をみていくと、しばしばある特定の時代にある場所で、その後の世界に大きな影響を与えた作品と理念が登場していたことに気がつきます。古代ギリシア・アテネまで遡らなくても、十五世紀後半の都市自体

が美術品のようなルネサンスの坩堝、フィレンツェ、レンブラント、フェルメールの絵画に代表される十七世紀のフランドル（今のオランダ、ベルギー、ルクセンブルクあたり）、十八世紀末から十九世紀前半のハプスブルク家の都ウィーンで生み出されたハイドン、モーツアルト、ベートーヴェンと続くクラシック・ミュージック、十九世紀後半のパリに集まったマネ、モネからゴッホ、セザンヌと続く印象派の画家たちと、事例には枚挙に事欠きません。さらに近いところでは、二十世紀前半のパリではピカソのキュビズムやマティスのフォービズムのような革新的絵画がどしどし出てきます。舞踊なら十九世紀には辺境だったロシアのペテルブルクで育ったバレエが、二十世紀のはじめにディアギレフとニジンスキーが組んだバレエ・リュスとしてパリに殴り込みをかけてセンセーションを巻き起こします。演劇では、これも十九世紀末に辺境ノルウェーのイブセンやロシアにチェーホフが現れて、シェイクスピアやモリエールとは違った人間の切実な心理を時代とからめて描く「近代演劇」が始まります。ヨーロッパが第一次大戦で疲弊すると、新たに勃興したアメリカの一九五十年代、ニューヨークで醸し出されたアートには、文学のケルアック、ギンズバーグ、バロウズという作家たちのビートニク、美術のポロックの抽象表現主義からウォーホルのポップ・アートに至る流れ、音楽ではチャリィ・パーカーの始めたビバップのモダン・ジャズをあげることができます。さらに続く六十年代ならロンドンに現れた四人バンド、ビートルズに始まるロック、そしてハリウッドの映画があることはよく知られていることでしょう。

このような現象は、どうして可能になったのでしょうか。それがここで検討したい仮説、「アートの坩堝」仮説です。ある時、ある場所になぜかあちこちから創造的なアーティストが集まってきて、異種交配の美酒が発酵するように次々と画期的な作品を制作する。それ以外の場所や時代にも世界中にももちろん才能あるアーティスト

はいますし、創造的な作品はあります。でも、ある限られた時代と特定の都市で実現したこういう特異な現象は、たぶん西洋近代に特徴的なことだと思います。

これには私が考える二つの想定があります。第一はそれを可能にした社会的な条件が、たまたまそこにあったという時空の物質的技術的制約の中の偶然的な要因です。アートにはそれを作品化するテクニクのもつ意味は大きいので、たとえば絵画でいえば、教会の壁画を制作するための手間暇かかるフレスコ画やテンペラ画を捨て、油絵の具と移動可能なキャンバス・タブロー画面に移行することで絵画表現は大きく変貌します。

音楽でいえば、人が歌う教会の合唱から楽器を使った演奏が進化することで、作曲家が楽譜に書いた曲を奏する演奏家が自立し、人の声から楽器の合奏に音楽が移行します。コンサート会場でみんながひとつの音楽を聴くことを楽しみとするようになったのは、社会の技術水準によってはじめて可能になるのです。それはその時代の社会が提供する最先端の技術を応用することで、具体的な作品に結実するのですが、それがなければ新しいアート表現が実現しないという条件であると同時に、それがあれば自動的に創造的なアート作品が生まれるわけではないという事実にも、私たちの注意を促すのです。

もうひとつ第二として、あくまでこの世に限りある個人として生きた個々のアーティストが、先行する伝統や師匠の仕事を踏まえながら、そこから抜け出して独創というべき作品を生み出してしまったという創造的な要因です。それが作品を通じて、それ以後の人々の意識や感受性のありかたを変えたと考えると、これは狭いアート内部の議論ではなく、「近代的個人が社会のありかたにどうやって貢献できるのか」という問題にもつながってきます。たとえば、ピカソという画家のひらめきは、二十世紀の人々の視覚的世界の観方になにか新たなものを

付け加えたのか、ビートルズが生み出したロック音楽は、それを聴いた数多くの人々にそれまでの音楽にはなかった新たな聴覚的経験を与えたのか、モーリス・ベジャールの振付は人の身体の動きが今まで誰も知らなかった世界を開けるのかという問いになります。

先にも上げた文化史上のいろいろな事例を、単純にモデル化して比較することは簡単ではありませんが、おそらく分析的には、文化資源の演出管理者としての文化エージェント、アーティートの表現を観客に届けるプロデュースの役割がひとつあります。そしてもうひとつ、ある時代、ある世代になんとなく共有されている時代精神の具体化において、無意識に表れてくる熱いエネルギーの形式があるだろうという想定です。さらにいえば、近代はそのアートの創造供給者だけでなく、その需要者、鑑賞者としての文化的大衆というものの存在を無視することはできないわけです。あるアート表現を、同時代に生きていた人々が、どんな場でどういうふうを受けとっていたかも、社会的把握が可能だし、丁寧な研究が必要です。

ここで試みに具体的事例として、次にピックアップして考えてみたいのは、十七世紀オランダの絵画と、二十世紀アメリカのモダン・ジャズです。まず、オランダ絵画についてみましょう。

### 三 享受と鑑賞の社会的様式……オランダ十七世紀絵画

十五世紀以降の世界史をずうっと見渡したとき、それぞれの時代に地球上の富と情報が集まる覇権国があったことは知られています。十六世紀にはアフリカ、アジア、南北アメリカに出て行って植民地帝国をつくったカ

ソリック国、スペインやポルトガルが覇権国です。その本拠であるマドリードやリスボンでは、世界中から略奪し集積した美術品や嗜好品で宮廷は飾られていました。ところがスペインが、英国に送り込んだ無敵艦隊と言われた船団が、アルマダの海戦（一五八八年）でみじめに敗北したことからみるみる衰弱した十七世紀には、世界の覇権は剥き出しの武力ではなく、東インド会社を中心とする商業貿易で大きな利益を得た小さな国オランダが取って代わりました。ここからここで想定される仮説は、次のようなものです。

世界の富と情報を握る覇権国家の首都には、才能あるアーティストを引きよせる磁力があり、そこで発酵される文化的環境が、多くの創造的アーティストによる画期的な作品群を実現する。だとすれば、十七世紀のレンブラントの活躍したアムステルダムや、フェルメールが生きたデルフトはそういう奇跡的な場所になります。これには、近代の初期にできた資本主義的市民社会が、深く関与すると考えられます。それまでの美術彫刻絵画、陶芸や建築や演劇を含め質の高いアートはどれも、イタリアの諸都市が典型であるような、社会的にみれば中世以来の支配的な特権階級、教会幹部や王侯貴族のご機嫌に奉仕するお抱え職人の作品でした。<sup>②</sup>

それがようやく十七世紀のオランダになって、アートは商業的実力に自信を持つ富裕なブルジョア市民の生活を潤すささやかな楽しみになったわけです。レンブラントやフェルメールの絵画を買い求めた人々は、代々の王侯貴族ではなく、自分と家族の楽しみのために自宅の壁に肖像画を掲げたり、仲間内の集まりを記念するために後の二十世紀に一般化する家族の記念写真のように、画家に注文を出しその作品を購入するようになったのです。それまでの絵画作品が教会や上流階級の大邸宅用の大きな絵だったのに対し、フェルメールのような画家の作品は、個人住宅の壁にかけられるごく小さくささやかなものでした。その絵の描くものは、人々が日々生きている

日常生活世界に限られ、それまでの絵画や彫刻が描いていた神話や聖書の崇高な物語や英雄ではなく、身近な親しい人の姿でした。フェルメールが使った家族のスナップ写真を覗くような道具、「カメラ・オブスキュラ」という投影機械は、そういう近代市民的な映像の応用技術でした。

これがどうして十七世紀のオランダで実現したか、それがここでの問題です。当時の繁栄するオランダを取り巻く経済的・政治的状况もしっかり押さえる必要がありますが、近代の視線という点に絞れば、重要なのは宗教の影響と社会関係の変化でしょう。オランダという国はもともとスペイン王国の支配する飛び地で、十六世紀にカンリツクのスペインに対してプロテスタントの信仰を核に抵抗と独立を獲得した歴史がありました。キリスト教はヨーロッパの文化の基底にある大きな精神的価値ですが、ルターとカルヴァンの宗教改革で大きく二つに分裂し、その後百年にわたって深刻な憎悪と戦争の危ない火種になっていました。

小国オランダは、プロテスタントの信仰をとると同時に、東インド会社を作って世界を駆け巡る商業と貿易、それを保証する装置として、理念ではなく実利を優先して新鋭の船団と金で雇う傭兵を活用しました。このことが個人の行動と精神の自由を、ひとつは個人の肖像画ともうひとつは風景画という新しい領域を開くこととなります。なにより注目されるのは、それ以前にはアートの需要者、作品の注文主は上流階級の教会・王様や貴族だったのが、ここで商業や生産活動に従事する自由な市民になったことでしょう。そのことの画期的意味は、ただ抽象的・美学的な絶対の美という観念ではなく、描かれるものも神聖な神話や英雄ではなく、人々が今生きている日常世界でした。それは、世界を眺める視点の更新を導くものであったはずだと私は思います。

しかし世界の中心に創造的アートが集まるという「アートの坩堝」仮説にとつて、このオランダ市民社会のそ



の後はちよつと問題です。オランダの繁栄と富は、十七世紀末には無料な商人国家大英帝国イギリスの世界制覇によつて没落する運命にありました。覇権はイギリスに移りますが、次の十八世紀の文化的中心は阿姆斯特ダムからロンドンに移つたとはいえませんでした。植民地帝国主義の富と権力はたしかにロンドンに移行しましたが、アート文化の中心は、大陸の東のハプスブルク家のウィーンやブルボン王朝の国際都市パリ、あるいは新興国家プロイセンの首都ベルリンにあつたと考えられるのです。

ただ、ロンドンには今も世界に誇る大英博物館ができます。大英博物館の起源は、古美術収集家の医師の収集品にさかのほります。個人として当時最大の博物館学的収集品を持っていた医師スローンは、遺言で彼の死後、収集した美術品や稀覯本八万点を一括管理し一般の利用に供することを指示しました。管財人達はイギリス議会で働きかけ、議会はすでに国に所有されていたコットン蔵書と、売りに出されていたハーレー蔵書という文化財的書籍を合わせて収容する博物館を設立することを決定したのです。博物館の設立には宝くじの売り上げが充てられることになり、ブリティッシュ・ミュージアムは一七五三年に博物館法によつて設立され、一般向けには一七五九年に開館されました。大英博物館は、たんに人々に珍品を見せる展示だけではなく、公共的な図書館という機能をもっていました。

この珍しいものを金と力で世界中から集めるといふ収集癖が、さらに十九世紀になると博物館から美術館や動物園、植物園などの施設に拡大します。たとえばパリのルーブル美術館は、フランス革命で国外に流出する王室の美術品をルーブル宮殿内に国が没収保管するために作られた(正式開館は革命中の一七九三年)ことから始まつて、ナポレオン戦争で攻め込んだ各地での戦利品を収蔵することで現在の規模にまで膨らんだわけです。これは

世界に植民地をもったイギリスやフランスでなければできないことで、それは美術品だけでなくさまざまな新発見、未知だった土地の文物の情報を収集するという役割を持っていました。ここから、動物や植物の分類、世界各地の地理や民俗の記録報告を登録する博物学や生物学や図書館学が発達し、興隆する自然科学とも結びついて近代の学術研究の基礎を提供しました。ドイツの革命運動に失敗したマルクスが「資本論」を書くために通ったのが大英博物館だったというのも、十九世紀半ばの象徴的出来事です。

美術品の展示鑑賞という点からみると、十七世紀までは有名な建築や彫刻や壁画を見たいと思ったら、教会や王宮の現地に足を運ばなければならず、アーティスト志望者が技を磨くためには遥かなイタリアまで旅をしなければならなかったわけです。それが無理なら、持ち運べる版画や複製を見るしかないわけですが、博物館や美術館という公開施設ができたおかげで、十九世紀のパリやロンドンでは、古今の名作を一日で見ることができるようになったのです。ということは、それまでの親方に弟子入りして学ぶ徒弟職人的な養成システムに入らなくても、自分でいろんな作品を見て勉強すれば作品がつくれるということです。

もちろん、それですぐお金の取れる作家になれるわけではありませんが、アートのおもな需要者であった王侯貴族や教会が十九世紀には退潮して、ブルジョア市民に移っていったことと並行して、アートの供給側も王様お抱えの仕事や旧来の職人ギルド的なアーティストから、国がバックアップする美術サロンと呼ばれる公開審査システムに移っていきました。誰でも自分の作品をサロンに出して評価を受けることができるようになったことで、アーティストを志す若者はパリやロンドンに集まって腕を磨きプロを目指すようになりました。そのため的美術学校や私塾もできます。これが成り立つのは、その審査判定をする「美の権威」があるということが前提ですか

ら、たとえばパリのサロンはナポレオンが作った美術アカデミーが主催し、そのアカデミーのトップは国家を背景に美術界に君臨することになります。これがなにか美しいかという「美の基準」を決める社会の装置です。それは十九世紀ヨーロッパで実現した「国民国家」を実質ある権力として機能させるひとつの条件になりました。

そこからの話は別のところに回して、ここでは「アートの垣塙」仮説のもうひとつの事例、二十世紀半ばの覇権国アメリカ合衆国の中心都市ニューヨークに出現したモダン・ジャズのほうに目を移しましょう。

#### 四 ハイ&ロー 文化の周辺と交替……一九五〇年代モダン・ジャズ

二十世紀前半に起きた二つの世界戦争は、それまで世界の富と文化の中心であった西洋、ヨーロッパのロンドンやパリ、あるいはローマやベルリンといった中心都市を破壊し衰弱させました。そして世界の覇権は英国やフランスから北米大陸のアメリカ合衆国に移動しました。経済や軍事からみれば、ロシア革命で出現したソヴェト連邦を盟主とする社会主義圏という対抗勢力もありましたが、とくに、学芸文化という分野に注目すると、第二次世界大戦にいたるナチスドイツのユダヤ人迫害を逃れて、アメリカに亡命した学者研究者、画家や音楽家や作家がたくさんいたことが、戦後のアメリカの文化学術を大きく進展させたといえます。

アメリカ合衆国の成立からみれば、ヨーロッパ白人の文化、つまりキリスト教と啓蒙思想以来の自由とデモクラシーを掲げる文化をベースとしていたわけですが、多人種他民族の移民からなるアメリカには二十世紀になっても、黒人奴隷制の遺制ともいべき人種差別という現実がありました。十九世紀半ばの南北戦争は、奴隷解放

という問題が南北の利害を分けて戦争になったわけですが、法律上、制度上、黒人の人権を認めない奴隷制が廃止されたあと、有色人種への偏見差別はなくなっています。アフリカから強制的に連れてこられて農園で奴隷として働いていた南部の黒人たちのなかから生まれた音楽がジャズだといわれます。

これも一種の伝説となっていますが、ミシシッピ河口の町、ニューオーリンズで、南北戦争で負けた南軍の軍楽隊の捨てた金管楽器や太鼓などを、楽譜など読めない黒人たちが手にして適当に吹き鳴らし、自分たちの仲間とから、ジャズが発生したといわれます。それが、二十世紀のはじめごろ北部に移動した黒人バンドが、ダンスホールなどで白人の踊りの伴奏音楽としてお金を稼ぐようになり、人気曲が話題になってスウィング・ジャズの時代が来ました。

ジャズの音楽的特徴は、使う楽器はトランペットやサクソフォンやバンジョーやピアノなどヨーロッパの近代楽器と同じですし、ドレミファの調性音楽に基本的に乗っている点で構造的には変わりません。その点では、ジャズをたとえば日本の三味線や謡曲のような伝統音楽、ジャワのガムランとかインドのシタールやタブラで奏でるようなエスニック音楽と同列のローカル音楽とみるのは間違いです。

西洋の楽器の歴史は古いといっても、今あるほとんどの楽器は、単純な打楽器を除けば、せいぜい十八世紀ぐらいに開発されて十九世紀以降に現在の形になったといわれます。M・ヴェーバーが「音楽社会学」でやっているように、さまざまな楽器が同じ曲を合奏するためには、バロック時代のバッハによって、平均律音階による近代的な調性音楽の体系が完成されて初めて可能になったのです。多様な楽器を一つの楽器のように編成したオー

「近代化」のなかの表現行為

ケストラは、その完成形になるでしょう。<sup>(4)</sup>

発生期のジャズについてジャズ評論家の油井正一はこう言っています。

「もちろん、ロマン派クラシックに染まっていた西洋音楽を、そのまま真似して使ったとはいえないし、楽譜など読めない人たちが適当に音を出すところから始まったのだから、デイキシーランド・ジャズの語法や雰囲気は、世紀末のパリで大衆が楽しんでいた通俗音楽とさほど変わりのあるものではなかっただろう。十九世紀、ニューオーリンズの舞踏会で演奏されたのはマズルカやポルカ、ワルツのたぐいであった。黒人的なビート感をたくみに加味したラグタイム・ピアノも弾かれた。町の中ではブラス・バンドがマーチをひびかせ、煙突掃除や苺売りの売り声（ストリート・クライ）にまじって、世界各国語で歌われる民謡がきかれた。黒人の労働歌、教会歌、ミンストレルで歌われた歌にだぶって愉快な物語を織りこんだカリプソ……。こういう音楽的記憶の豊富さがすべて初期のジャズに含まれている。ニューオーリンズという特殊な町以外でジャズが生まれたと信じられないのはこの故である。

（中略）「黒人ブラス・バンド」という一句は特に大切だ。もし白人ブラス・バンドだけしかなかったら、ジャズは決して誕生せず、今以って「ブラス・バンド・マーチ集」ぐらいのLPを吹き込んでいたにちがいない。<sup>(5)</sup>

かつてフランス植民地の拠点であったニューオーリンズで、もし白人ブラス・バンドだけで音楽が演奏され、黒人は自分たちのルートであるアフリカの記憶を失い、楽器を手にすることがなかったら、もちろんジャズはこの世になかったでしょう。それに、選ばれた黒人たちが白人に西洋音楽の基礎をしつかり教育されてしまったとしたら、やっぱりジャズは生まれなかったはずです。楽器を手にしてテキトーに吹きまくっているうちに、生ま

れたジャズは、シカゴやニューヨークなど北部の大都市で、白人たちの娯楽に奉仕する音楽に変貌したのですが、しだいに黒人音楽という性格を脱皮していきました。そして、ダンス伴奏で暮らしていた黒人ミュージシャンたちが、仕事が終わった後でお互い自分の腕を披露し楽しむ自由な競演、ジャム・セッションをはじめたのが一九四〇年代でした。

彼らが始めたバップ、あるいはビバップというスタイルは、最初に決まったテーマ部分を演奏した後、コード進行に沿った形でありながらも、自由に即興演奏（アドリブ、インプロヴィゼーション）を展開し、楽器が交互にかけ合うというものです。ドラムスやベースがリズムを刻み、和音の順だけを守ってどこまでユニークなアドリブが演奏できるかを競う音楽になりました。コード進行さえ守ればあとは自由なので、その時その時の気分で演奏は毎回違ってきます。やがてもとのテーマのメロディーがわからなくらい、長めのインプロヴィゼーションが中心になりました。さらにコードすら破壊し、リズムも複雑に高度化した演奏へと変化していきました。

バンドといっても三人から五人くらいの少人数で、狭い空間に生楽器を鳴らすモダン・ジャズは、新しい音楽メディアとして産業化していくレコード会社の人気商品として、白人たちや外国人たちも魅了していきます。一九五〇年代になると、「ビバップ（モダン・ジャズ）の父」と呼ばれたカンザスシティ生まれのサクソ奏者、チャーリー・パーカーをはじめ、トランペットのデイジー・ガレスピー、ピアノのセロニアス・モンク、トランペットのマイルス・デイヴィス、サクソスのジョン・コルトレーンなどのスターが現れて名演奏を残し、ジャズ専門のレコード・レーベルが次々と彼らの演奏を録音してビバップは最盛期を迎えました。モダン・ジャズはもう黒人だけのものではなく、白人の演奏家も現れました。しかし、ビバップを始めたチャーリー・パーカーは一九四九

年には、すでにこのような音楽イデオロムのなかで自分が表現すべきことはみんな表現しつくしてしまった、と語っていたように、モダン・ジャズはまもなく、大衆の耳に心地よいBGM化していく方向と、コードの安定を捨て、もつと高度で難解な実験音楽の方向に分裂していきます。

第二次大戦に勝利したアメリカ合衆国が、もつとも豊かな繁栄を迎えた一九五〇年代という時点で、モダン・ジャズという音楽は、一見聞き流せばただらだと聞き流せる音楽にみえますが、それが当初ニューヨークから世界に広がったときに、人々の反応は「わけのわからないデタラメ音楽」「ただの騒音」だというものでした。それ以前のスウィング・ジャズが、気持ちよく踊れる楽しく軽い音楽だと思われていたことが、こうしたネガティブな反応を生んだのです。しかしやがて、それは非常に技術的に優れた知的な音楽だといわれ、世界中からジャズに憧れる若者も出てきます<sup>(8)</sup>。さらに六十年代になると、モダン・ジャズは高尚で難解な音楽だという評価に変わっていきました。それは西洋クラシック音楽がロマン派で爛熟して、その後はもうやることなくって、調性を破壊する現代音楽になっていった二十世紀の動きをなぞっていくようにも思えます。モダン・ジャズの全盛期が過ぎ、イギリスから押し寄せたロック・ミュージックが音楽市場を席巻する一九七〇年くらいには、もうジャズは死んだと言われました。死んではいかなかったけれど、もう世界でレコードが売れるビッグ・ネームはぐつと減り、五十年代のレジェンドだけを追いかけているうちにジャズは一部のファンだけが聴くマイナーな音楽になっていきました。そして、さらに暴力的な騒音を電氣的に増幅したロックが世界の音楽シーンを席巻すると、むしろジャズは「静かでおしゃれな音楽」とまでいわれるようになる。世間の素人の評価とはそのように、いい加減なものだともいえます。

ある時期までのジャズ・ミュージシャンの多くは、いわゆる近代的音楽理論や作曲法を学んでいません。譜面が読めない人もいたようです。見よう見まねで楽器をいじって自分流の演奏技法を編み出していったといってもいいでしょう。そのことがたぶん、マイナスではなくプラスに働いたのがジャズです。今は音楽学校でもジャズの正規の音楽教育があり、ジャズの基礎テクニクを身につけた上で、新しい奏法や新しい解釈を付け加えて評価された人が増えています。しかし、それではセロニアス・モンクのような、鍵盤の上であれこれひたすらいじっているうちに、偶然出現する音のきらめきを曲に留めたような曲はできないのだろう、と私には思えます。ジャズはそもそもそういう音楽なのだともいえますが、コード進行のお約束、リズムのお約束、アドリブのお約束といったモードを、いったんそれに従うかに見せて、どんどん崩して違うものにしてしまうところに、モダン・ジャズの神髄があるのです。

ところでこの五十年代モダン・ジャズの場合、「アートの坩堝」仮説はどうなるのでしょうか。つまり、一九五〇年代のアメリカ合衆国、ニューヨークでモダン・ジャズは短い最盛期を迎えていたわけですが、先に見た十七世紀のオランダ絵画と同じようなことが言えるでしょうか。最後に、そこを考えてみましょう。

## おわりに

一九五〇年代のアメリカ合衆国で、ビバップのモダン・ジャズがその時代を代表するような音楽だったと言ったら、たちまち反論が湧き上がるでしょう。アメリカは他民族移民国家ですから、当時の流行をみても、上流階



級はヨーロッパから呼んだロマン派クラシック音楽やベルディやプッチーニのオペラを聴いていましたし、大衆的民謡ともいえる白人カントリー・ミュージックは一大勢力でした。ラテン系のタンゴやカリブ海のリズムも流行りましたし、黒人音楽の主流流であったのはジャズよりも、ゴスペルからR & Bにつながるソウル・ミュージックでした。ただ、レコードとラジオと映画という二十世紀前半の大衆メディアの急速な成長に乗った音楽は、ハリウッドの興行資本に適応したスウィング・ジャズでした。その中から鬼っ子のように地下のクラブで誕生したモダン・ジャズは、はじめはごくマイナーな限られた人たちの音楽でした。しかし、それが一気に世界に広がる音楽になったのも確かです。

それは先に述べたように、たまたまニューヨークでチャーリー・パーカーが思いつきで始めてそうなったという偶然的要因ですが、もうひとつ考えられるのは、音楽というアートの創作と流通と鑑賞が、劇場やホールに行くと生演奏をその場で聴くというかたちではなく、レコードを私的な空間で独りで聴くことが可能になったということ、そのレコードを商品として録音し販売して大きな利益を得ることが可能となったということが、何よりも大きかったことは明らかでしょう。モダン・ジャズのような特殊な音楽が、ローカル性を脱して世界的なブームを呼んだのは、政治的軍事的覇権国アメリカ合衆国の音楽であったこともありますが、レコード産業の商品として、おそらく最初の、レコードをかけて独りでじっくり聴くという音楽体験を大衆的にもたらした音楽だったからだといえるのではないのでしょうか。

それとほぼ並行して、スウィング・ジャズのパピュラー化として一般のアメリカ人に普及していた、ブロードウェイ・ミュージカル、ハリウッド娯楽映画、ラジオからテレビに移行する段階のポップ・ミュージックのなか

から、黒人音楽の要素も吸収したエルヴィス・プレスリーのロックン・ロールのヒットが生まれ、それはやがてイギリスに飛び火して次のロックの時代がやってきます。

「アートの垣塙」仮説からすれば、このようなことは歴史の上で何度も起きてきたことだと考えられますが、ではモダン・ジャズが作りだした音楽のスタイルは、十七世紀オランダ絵画のように、その後の音楽になにか継承される影響を与えたのか、またそれはアメリカだけでなく世界各地の社会に、エスニック・ミュージックのようなローカル性をこえた意味を与えたのか、という問いに対しては、じつはさほど大きなものではなかったのではないかと私は思っています。ただ、黒人音楽にルーツを持つジャズが、そのような固有性を失いながらひとつの形式と技法を確立していたことは確かで、さらにアドリヴのような遊びが、室内楽の弦楽四重奏のようにひとつの社交として機能したことは、現在にもつながっていると思います。

それを享受する聴衆という面から考えれば、ちょうどそこに出会った世代、アーティストたちとほぼ同世代かその少し下の若者たちにとって、それが「自分たちの音楽」だと感じているのも、どの時代にも起こったことかと思えます。この点は、次にもうすこし別の事例でより深めて考えてみたいと思いますが、本稿ではここで終ります。

#### 参考文献

参考文献は多岐にわたりますが、とりあえず以下のものをあげておきます。

高階秀爾 「西欧芸術の精神」青土社、一九九三年。

ケネス・クラーク 「レンブラント」井田卓訳、木魂社、一九八八年。

中条省平 「ただしいジャズ入門」春風社、二〇〇五年。

「近代化」のなかの表現行為

「近代化」のなかの表現行為

小川隆夫 「マイルス・デイヴィスの真実」講談社、二〇一六年。

岡田暁生 フィリップ・ストレンジ「凄いジャズには理由がある」アルテスパブリッシング、二〇一四年。

小林康夫 「絵画の冒険 表象文化論講義」東京大学出版会、二〇一六年。

注

- (1) ヴァザリー (Giorgio Vasari, 一五一一～一五七四年) は、イタリアのマニエリスム期の画家、建築家。ミケランジェロの弟子。芸術家の列伝でも知られる。一五二九年、ローマを訪れ、ラファエロらの作品に学ぶ。著書『画家・彫刻家・建築家列伝』は一五五〇年に出版され、「ルネサンス」という言葉の定着に貢献した。
- (2) イタリアでも一時レオナルドが暮らしたヴェネチアは、王侯教会ではなく自立した市民が統治した、例外的な都市と言えるでしょう。
- (3) 「黒人」*nigro, black* という言葉は今日、差別的としてアフリカ系アメリカ人などと言い換えられているが、ここではその差別の歴史を認識し克服するためにも、黒人という言葉を使わせていただく。
- (4) 楽器の分類は打楽器、金管楽器、木管楽器、弦楽器という用語が一般的だが、金属製のフルートやサクソスが木管楽器だったり、弦楽器と打楽器が合体したピアノはどこに入るか、など厳密に考えれば難しい。
- (5) ミンストレル (英: *minstrel*) は、中世ヨーロッパにおいて宮廷に仕えた職業芸人達を指すが、アメリカでは、顔を黒く塗った (*Blackface*) 白人 (特に南北戦争後には黒人) によって演じられた、踊りや音楽、寸劇などを交えた芸能をミンストレル・ショー (*minstrel show*) と呼んだ。
- (6) 油井正一 『ジャズの歴史物語』アルテスパブリッシング、二〇〇九年、一〇一～一四頁
- (7) ジャズ専門のレコードレーベルとして知られたのが、「ブルーノート」「リバーサイド」「プレステイジ」の三大レーベル、他にも「アトランテック」「インパルス」「パシフィック・ジャズ」などがあつた。
- (8) 日本でも、戦前にまずはダンス用伴奏バンドからジャズが入り、戦後の米軍占領期を経て五十年代のビバップからは日本人も種吉敏子のようにニューヨークに行つて自分のバンドを作って活躍したり、欧米で高い評価を得るミュージシャンも出た。