

翻 訳

マルティーン・シャルフェ

民藝のメタモルフォーゼ (1974)

河 野 真 (訳・解説)

[解題]

本稿は、ドイツの民俗学者マルティーン・シャルフェの民藝に関する論考の全訳である。書誌データは次である。

Martin Scharfe, *Die Volkskunst und ihre Metamorphose*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 70 (1974), S.215-245.

論者について

本稿の著者、マルティーン・シャルフェは1936年にドイツのバーデン＝ヴュルテムベルク州バイプリンゲンに生まれ、テュービンゲン大学で民俗学を学んで、マールブルク大学の民俗学の主任教授であった。停年退官後の現在も研究活動は旺盛で数年前には宗教民俗学の大著を刊行している。しかしここでは経歴や著作の解説は省く。それは、ちょうど一年前に本誌にシャルフェの論考をやはり訳出したさい、そこで一応の解説をおこなったからである。そこには著者の近影をも添えた。それゆえ以下では、本稿のテーマである民藝研究についての解説に絞る。

参照、マルティーン・シャルフェ (著) 河野 (訳) 「民俗学が読んだヴィニエツト (縁飾り) - 装飾図案の隠れた意味」(2005) Original: Martin Scharfe, *Vignetten. Zur verborgenen Bedeutung von Bildbagatellen*. In: *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft*. Hrsg. von Helge Gerndt und Michael Haibl. Münster / New York / München / Berlin [Waxmann] 2005, S.135-154. 愛知大学語学教育研究室『言語と文化』第29号 (2013年7月), p.73-103.

ドイツ民俗学界における民藝 (フォルクスクunst) をめぐる議論への着目

筆者はこのところドイツ民俗学界での „Volkskunst“ (英 folk art) に関する議論の紹介をすすめている。それは民藝についての筆者自身の理解を形にしたいという予て抱いている課題のためであるが、同時に、日本の民藝と重なる種類の文物をめぐる外国の議論を、関心のあつた人たちと共有するのが望ましい、とも考えていることによる。それはまた、筆者が取り組

んでいる民俗学の一般的な問題とも別のものではない。とりわけ近・現代の民俗事象を射程におくフォークロリズムとの取り組みが、直接的に関係する。フォークロリズムと民藝論は決して別物ではなく、重なりと相補うところが少なくないのである。

参照, 河野 (著) 『フォークロリズムからみた今日の民俗文化』 創土社 2012年 3月

しかしその前に<民藝>という術語について断っておかなくてはならない。<民藝>という邦語はすこぶる独自の意味あいをもっている。したがって、それに西洋の用語のいずれかにそれをあてはめることが適切かどうかという問題がただちに出来る。この当然の懸念については、筆者はこれまた最近の小文のなかで扱った。西洋諸国において „Volkskunst“ や „folk art“ という語が議論されるようになった様子は、日本において<民藝>が提唱され、また一般に普及した状況と、大きな射程で見るなら相照らすところがある。それは、近代が熟してゆく世界的な動きのなかにおく方が、一国だけのことがらに終始するよりも生産的であろうという考え方でもある。

参照, 「民藝論へのスケッチ - ドイツ・オーストリアの学史の検討 (1) アーロイス・リーゲル」
愛知大学国際コミュニケーション学会 『文明21』 第32号 (2014年 3月), p.1-41.

その小文でも幾らかふれたことだが、ドイツ語圏の民俗学では<民藝>と通じ合う „Volkskunst“ がその分野の一部として久しく意識されてきた。もしそれを方向づけた指針にあたるものを特定するなら、それは1928年のアードルフ・シュパーマーの論考「民藝と民俗学」がそれに当たる。やがてベルリン大学における初代の民俗学の教授となる人物で、時代は、ちょうど日本で<民藝>が提唱された頃であった。その時期に、それまでは美術史家や芸術家が主に注目していた民衆と美との関係が民俗学の課題へと位置づけられたのだった。以来、議論自体は紆余曲折を経てはいても、課題としての重みは減じないのである。このアードルフ・シュパーマーの論考も、本篇と相前後して訳出するつもりではいる。

ところでここにもナチズムが関わっているところがある。あるいはナチズムの一部という現れ方をしたより一般的な思考というべきかも知れないが、それが民藝論においてもあらためて論じられたのが1960年代後半から1970年代前半であった。今日から振り返ると、これ自体がすでにかなり過去のエポックであるが、ドイツ・オーストリアの民藝論の流れとなると、そのあたりで噴出した問題点を見ておくことは欠かせないのである。

マルティーン・シャルフェによって民藝 (Volkskunst) 論が書かれた背景

シャルフェの Volkskunst 論は、最終的な結論を言い切ったものではなく、その執筆の時点で見える限りの問題点を整理して、方向を探ろうとしたという性格にある。それは1970年代

半ばで、今から40年ほど前に当たる。その間に世界で起きた変動の大きさには、それが（意外に映るかも知れないが）民藝理解にも無縁ではないだけに改めて感慨をもつが、同時に今日にまでつながる基本的な脈絡が明らかになった面もある。時代の変遷で言えば、その時期はなお冷戦時代にあたり、一方の極として社会主義国家が厳然として存在した。もっとも中身の点では、プラハの春とそれへのソ聯主導の東欧五カ国軍による鎮圧という強権発動があり、しかも（後から振り返った時の結果論になるが）強権を揮う側に内部崩壊が始まっていた。片や、西側もアメリカによるベトナムへの軍事介入がつづいており、モラル面でも大きな批判が起きた余波が続いていた。

そうした現代史のエポックが人文科学の分野の議論にも案外影響を及ぼした。それにはここでとりあげられたのが“Volkskunst”つまり、“Volk”（民）の語を含む事象だからである。〈民〉の藝術となると、それは〈民〉を主体とする国家・社会のあり方として社会主義におけるその可能性も問題になったのである。社会主義リアリズムもその一つであるが、民ないしは労働者による国家という原理は一定の牽引力をなお発揮していた。東ドイツの政権政党が自国民の移動を禁じてベルリンの壁をきずき、また国境を封鎖する一方、なお西ドイツの現状に問題を感じて東ドイツを選ぶ人たちもいた。これには社会主義国家という原理そのものについては未来社会への理想として受けとめられる面もあったこともあずかっていた。ベルトルト・ブレヒトに代表される偉大な人々が社会主義国家である東ドイツを選択したこともなお記憶に新しかった。そうした諸点で、今日とはまったく違った精神風土がひろがっていたのである。

民藝論議の直接の先人としてのシュヴェート夫妻とレント・クリス＝レットンベック

シャルフェーが属しているのは民俗学界である。その分野で、“Volkskunst” 話題になったことが本稿の直接の背景であった。その議論は大別すると二つであった。一つには、シュヴェート夫妻、二つにはレント・クリス＝レットンベックである。

シュヴェート夫妻はテュービンゲン大学民俗学科におけるシャルフェーの先輩で、夫のヘルベルトが当時すでにマインツ大学教授であった。また夫人のエルケ女史も民俗学者で、テュービンゲン大学から学位を得たときの研究テーマは民藝と藝術産業に関するものであった。また夫妻には（この時点より後になるが）『シュヴァーベンの民藝』という共著もある。それゆえドイツ民藝学界では民藝の領域の識者であった。

民藝においてシュヴェート夫妻が特に問題にしたのは、“Volkskunst” が始めて話題になった頃とは状況が変化していることであった。これには“Volkskunst” についてはじめて本格的に概念規定を試みた美術史家アーロイス・リーゲル以来の考え方が影響しているところもある。簡単に言うと、リーゲルは、産業や商業に組み込まれる以前の純然たる家族内作業で売

買の要素にも染まらない手造りを民藝と考えたのだった。もとよりこれは現実には合わず、原理論という以上ではなかったが、その考え方はそれまた自体ヨーロッパに特有の思考とつながるところもありはする。この問題にはここでは立ち入らないが、現実には工芸品でも商業化や工業化の流れに沿っているのが通常であり、ほとんどの場合、手仕事の産物ですらなくなっていた。その趨勢は現代社会では不可逆的で、また事態をほぼ全面的に決定づけている。となると、現代生産される文物に＜民藝＞はあるのだろうか、何らかの事物にその術語を適用することは可能かどうか、という問題が浮上する。＜民藝とは、すでに作られなくなった過去の文物への呼称＞という考え方もあり得るであろう。さらにこれは次の設問につながってゆく。現代の人間が普段手にしたり、使ったりしている物品が民藝ではないとすれば、何と呼ぶべきか、という課題である。シンボリックな言い方では、＜現代の民藝としてのデパートの品々＞という見方は正しいかどうか、といった問いかけである。あるいは、ホビーを含む日曜の手仕事でつくられた＜素人工藝＞くらいにしか民藝はのこっていないのではなからうか、という問いかけにもなる。こうした民藝概念を現代の一般的趨勢と突きあわせて問題を提起したのがシュヴェート夫妻であった。

もう一つのレント・クリス＝レットンベックは、これまた違った角度から問題を問うていた。これはその論考の表面からは分かりにくいことだが、やや政治的なものが混じっている。“Volkskunst” は „Volk” (民) の „Kunst” (藝術) であるが、そうなる “Volk” が主体になった社会の藝術は “Volkskunst” ということになるが、それは理詰めでは、もし “Volk” という人間種の措定が成り立たないとすれば „Volkskunst” は空語であることを意味するであろう。さらにそこには、 „Volk” を前面に押し出す政治体制が絡んでくる。直接には „Volksrepublik” (人民共和国) を標榜する社会主義国家である。レント・クリス＝レットンベックは社会主義国家が人民主体を名乗ること自体が怪しげと考えていたところがある。これには、それに先立つ1960年代の議論への反発を含んでいる。すなわち社会主義の理想化が先鋭化し、その藝術次元のできごととして社会主義リアリズムとブルジョワ藝術というランク付けの議論が生真面目に行なわれていた。これには、宗教民俗学を研究の素地そしてカトリック教会系の巡礼地民俗を主要なテーマとしていたクリス＝レットンベックには違和感どころではなかったようである。「フォルクスkunstとは何か」はクリス＝レットンベックが1968年を頂点とする時期の世相とそこでの論議を振り返って、(平たく言いすぎるかもしれないが) 堪忍袋の緒が切れたという面すらあった。ちなみに訳者は(河野)は、シュヴェート夫妻ともクリス＝レットンベックとも付き合いがあったのである。

幾らか敷衍するなら、民衆が本質的に関係する藝術形態を理論的にあきらかにする課題をめぐる関係者それぞれの姿勢の違いが交錯している。本文でも、論者シャルフェは、一面で、クリス＝レットンベックが民藝を歴史的所産としてその時代性にも注意をはらっていることを多

としながらも、他面では〈何れともあれ自然的な所与への没入〉により多く有意を見ることを批判している。その批判は、その限りでは当たってはいるが、同時に、宗教心情の表出に民藝の核心を見るクリス＝レッテンベックの視点とは微妙にすれ違う。歴史性を無視しはしないが核心は民衆信心にある、というのがクリス＝レッテンベックの立場である。もとより、民の心意（特に宗教心情）の恒常性を果たしてどこまで言い得るかという問題も起きてくる。なお付言するなら、シャルフェの場合も永く関わってきた研究テーマは民衆宗教、特にプロテスタント教会圏の民衆信心であり、その解明のためにさまざまな工夫をこらしてきた。近代初期の信心書をそこに添えられたイラストをも含めて主要な分析素材とするのも特徴であり、信心の歴史的な性格に強い関心を向けている。それに対してクリス＝レッテンベックでは心情の（絶対的ではないとの留保が付されるが）恒常性、たとえば祈願の質の相対的に不変かつ普遍的な側面に重点が置かれる。こうした違いもあり、それがまた民藝の範囲に入る可能性のある種々の表現体をめぐる理解の違いになる。特徴ある装飾がほどこされた大量生産の日用雑器、ポスター、壁の落書き、ホビーや日曜大工の成果、子供のお絵かき、など、民藝（Volkskunst）概念の定義の仕方によっては見解が分かれる現象には事欠かない。のみならず、1970年前後には、そこに資本主義と社会主義という社会・国家の構成原理の問題も重なった。

シャルフェは、ドイツ民俗学界のなかでにわかにな熱を帯びてきた民藝論議を整理する必要を覚えたようである。つまりここにかいつまんで紹介した動向からも推測されるように、議論の焦点はさだかだけでなく、異なった次元の論点がまじりあっていたからである。シャルフェは、持ち前の丹念かつ周到な目配りを発揮しているが、ではその整理はどのようになされたであろうか。

シャルフェの考察：アードルフ・シュパーマーの民藝理解とキッチュの論議の結合

シャルフェの整理は、簡単に言うところである。すなわち、シュヴェート夫妻とクリス＝レッテンベックの議論を、他の脈絡にも目配りしながら一定の方向へ導くことである。美術史研究とその周辺での民藝理解にも着目されるが、特に起点にはグスタフ・エトムント・パゾレックの嗜好の二分法が立っている。その区分は初期の議論でやや大ざっぱであるが、論者は、ガラス工芸の鑑定と蒐集の第一人者で特にピーダーマイヤー、ユージェント・シュティール、アールデコに厚かった。1909年にシュトゥットガルトに「キッチュ・ミュージアム」を創設した人物でもある。キッチュ論はその後、精緻になってゆくが、ヘルマン・ブロッホやハンス・ホレンダーといった里程標だけでなく、かなり細かなものも押さえつつ、キッチュを民藝の対比概念として整理したのが、シャルフェの小論の基本と言える。

またそのさい立脚したのが、アードルフ・シュパーマーの民藝論であった。民俗学が民藝を自己の領域に組み込むにあたって基本理論を提示していたことに改めて立ち返ったのであ

る。アードルフ・シュパーマーについては稿をあらためて解説を加えることになるが、ごく簡単に言えば、民藝（Volkskunst）とは＜民＞が選び、そこに自己を表出した表現体を指すという見方である。それゆえ手仕事であるか工房や工場での製作であるかは基本的には問われない。また創造性については、民の藝術は藝術としてみればほとんどは二次藝術、すなわち広い意味でも模倣である。と共に、系譜的には模倣や退化に自己を託すことに民の藝術をみとめたのである。一口に言えば、民の手にあるもの、それが民藝であるとされる。具体例を挙げるなら、刺青の文様や鬘^{かつら}の髪型で、それらは＜民＞が好んで選択した種類やタイプに他ならない。しかしまた刺青の文様の起源や髪型の原形をさぐってゆくと、いつしか民からは離れてゆき、ある時期の藝術絵画や宮廷の流行にたどりつく。またシュパーマーにおいて注目すべきは、何が民藝であるかについて、外部の審美規準に重点をおかないことである。あくまでも民が選び愛好するものが民藝とされる。それゆえ落書きや、塹壕の中で空の葉莢にほどこされた手すざびも民藝の範疇に入ることになり、事実シュパーマーはそうした物品の収集に手を染めたことがあった。— この点、たとえば日本の民藝への見方の場合、何が民藝としての美であるかを決めるのは民ではない識者であり、民はその美に気づかないことが尊いとされるほどである。それゆえ民藝とそれ以外の区分けはその本来の関係者である民とは別のところでおこなわれる。この問題もここでは立ち入らないが、アードルフ・シュパーマーの見方は、それはそれで西洋思想に特有の長所と短所をもっているが、やはり聞くべきところがある。

ともあれ、この過去のこの理論的指針にあらためて留意しつつ、シャルフェは、1970年前後の民藝（Volkskunst）をめぐる混乱した議論を、キッチュ論へと整理した。そしてこの点において、その時期の社会主義をめぐる議論の要素がほとんど霧消した今日でも、一つの整理の仕方として注目に値するものとなっている。そこで本論のタイトルを意味解きするなら、民藝のキッチュへの変容（メタモルフォーゼ）であり、またキッチュは民藝の後進にして、しかもその機能は等価ではないというところに要点がある。その考察は独自であるが、学史的には、アードルフ・シュパーマーの民藝理論と、民俗学よりも広く諸諸分野で話題になっていたキッチュの論議を結びつけて、整理の道筋をさぐったのがシャルフェの視点であった。以上は幾らかでも理解がはかどることを願っての解説である。

〔付記〕 本稿の邦訳にあたっては、マルーティーン・シャルフェ教授とドイツ民俗学会の好意的な配慮を得たことを付記する。

April 2014 S.K.

マルティーン・シャルフェ

民藝のメタモルフォーゼ

またもや問い：民藝とは？

すでに完全に解決済みなら、問いを立てる必要はなかったであろう。従来の民藝研究が不十分であることを指摘したのは、特にヘルベルト・シュヴェート (Herbert Schwedt 1934-2010)¹だった¹。ハンス・ホレンダー (Hans Holländer 1932-L)²が俗美 (Kitsch) 研究において見せたのも同様である²。もっとも、両者ともいささか楽観主義のきらいがありはする。懷疑は、ことがらのあり方に向いているというより、当該の学問分野により多くふれている。事実、その学問は気を抜いているところがあり、ことがらを概念と照らし合わせるには至らなかった。

さらに最近、新たな理論的な試みを見せたのはレンツ・クリス＝レッテンベック (Lenz Kriss-Rettenbeck 1923-2005)³だった。彼はこう問いかけた。民藝とは何か？³それは、すでに解決済みと見え、また時代に遅れのことがらに対して、深い認識を背景になされた理論的挑戦だった。その勇氣は有益だが、同時にまた諦めによって購うほかないものでもある。なぜなら、収集のすべて (これらの<異質な材料>⁴) の記述⁵は分析とは結びつかないからである。実際には、これは喫緊でありながら不足な点の一つである。と共に二つ目の不足として、次の問いがある。民藝のあり方 (その<仮称と本質>) をめぐるレンツ・クリス＝レッテンベックの見解は、非歴史的な色合いを帯びてはいはしないか。

ラディカルな歴史的考察のために

こういう問いかけをするのは、クリス＝レッテンベックのスケッチをざっと読んで得た

-
- 1 Herbert SCHWEDT, *Zur Geschichte des Problems „Volkskunst“*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 65 (1969), S.169-182.
 - 2 Hans HOLLÄNDER, *Kitsch, Anmerkungen zum Begriff und zur Sache*. In: Helga de la MOTTE-HABER (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, 18)*. Frankfurt/M. 1972, S.184-206.
 - 3 Lenz KRISS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 68 (1972), S.1-19.
 - 4 参照, (前掲注3) KRISS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* S.1.
 - 5 参照, (前掲注3) KRISS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* S.4.

第一印象からの帰結であろう、と見えるかもしれない。しかしまたこの著者は、まちがいはなく、つまりカール・マンハイム (Karl Mannheim 1893-1947)^{iv}の言うイデオロギー概念の総体の意味において自己の立脚点、言い換えれば〈研究対象と学問装置としての方法の総体性と媒介性〉⁶について語っている。すなわち、民藝という〈表現体としての物品〉が遂げた変化⁷に注目し、その歩みの実態を取りあげているからである。すなわち、〈ここで注意するのは狭い境界領域であり、解明されてしまえば、民藝 (という概念) は陽に照らされた雪のように解けて消える〉⁸かもしれないのである。実際、没理論・没批判・没省察という無いものづくし^{8a}がもう一つの様式やもう一つの嗜好やもう一つの美学を擡頭させ、また古い様式・古い嗜好・古い美学を絶滅させるのはなぜか、またそれはどのようにして、といった設問は不確かなままではある。わずかに、そうした事態が折りにふれて起きることが語られるだけである。しかもその語り口は断定的で、そのため民藝のいわば永遠の継続を謳いあげることにつながりかねない。となると、それまた没歴史的なしわざであろう。

本質論から機能論への移行は学問的には必然的であった。それがあってはじめて、^{ジュンターゼ}総合も可能となろうし、そこで民藝を概念的に十全に把握することもできよう。これに注意し、また試みたのが、他でもなく、クリス＝レッテンベックの論考だった。他の研究者たちが後ずさりしたのは、畢竟、機能主義に向けて二歩進んだ後、そこで止まっていることに起因する。

しかし機能主義への歩みそのものは、比較的早くからなされていた。もっともそれは、その時期、美術史家たちは、よき嗜好と悪しき嗜好を判決しながら分割しようとする程度であり、また民俗学者のなかにも少なからず恣意的な収集に走り、実地に照らして民藝を定義すれば事足りるとする者もいた。前者ではパヴレック (Gustav Edmund Pazaurek 1865-1935)^vにすでにそれが見られ⁹、後者ではレーオポルト・シュミット (Leopold Schmidt 1912-1981)^{vi}までがこう言っているほどである¹⁰。

6 参照, (前掲注3) KRIS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* S.4.

7 参照, (前掲注3) KRIS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* S.17.

8 参照, (前掲注3) KRIS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* S.14.

8a 参照, (前掲注3) KRIS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* その一項目「理論も批判も反省も欠いた世界の美的生産」(ästhetische Produktion von Welt ohne Theorie und Kritik und Reflexivität)

9 参照, Gustav Edmund PAZAUREK, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart und Berlin 1912.; また民俗学関係からの考察ではマックス・ヴァルターが⁸, 商品としての家庭用工藝 (錦絵・シュヴァルトツヴァルトと時計・写真印画) を民藝から切り離そうとしたことについて次を参照, Max WALTHER, *Die Volkskunst im badischen Frankenlande*. Karlsruhe 1927, S.20.;

10 参照, Leopold SCHMIDT, *Volkskunst in Österreich*. Wien / Hannover 1966, S.9.

我々が民藝 (Volkskunst) と呼ぶのは、本来、70年以上前にミヒャエル・ハーバーラント (Michael Haberlandt 1860-1940)^{vii}が収集に着手し、それ以来オーストリア民俗博物館を満たし、さらにそれに倣ったやや規模の小さな同胞をも満たしているすべてのもののことである。

そうした状況のなかでアドルフ・シュパーマー (Adolf Spamer 1883-1953)^{viii}は (すでに第一次世界大戦中に)、迷うことなく方法と理論をもって収集と論説を心がけ、1928年に論文として発表した。民藝とは<民の藝術財>のすべてと解すべし、と説いたのである。しかも民が一体的な存在ではなく、多様な集団を包含し、また (歴史的に見るなら) 民藝にも変化をもたらし、さらに民藝を<集団精神性の反映>と<それぞれに異なったものを>みとめてきた、とも言う。なおここで挙げた集団精神性 (Gruppeneistigkeiten) は、後にヴァルター・ヘーヴァーニック (Walter Hävernick 1905-83)^{ix}がもちいた概念でもあるが、それまたシュパーマーにおいてすでに現れていた。そして、民が<あれこれの対象を藝術所産とみなし>たり、あるいは<用具あるいは普段使い>として我がものとすることによって、民藝が生成する、と言う。それゆえ、<民藝概念にとっても、基準となったのは端的に使う者の立場>であった。私たちが、こちらは<藝術>、あちらは<俗美^{キツチュ}>と区分するような差異は、民のあいだでは起きないともされる¹¹。そこにはたらくのは審美的な消費集団性と没分岐¹²である、と言う。

当時、すでに四色網目版^xやオイル印画^{xi}が、(それらが早い時期に発明されていた場合には) 巨匠たちの銅板画が民間に流布する邪魔をするようになっていたとの説は確証を欠いている¹³。

だからと言って、民藝研究という藪の中にあらためて突き入るとして受けてめられ

-
- 11 Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde*. In: *Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, 2 (1928), S.1-30, hier S.10.
- 12 これらの諸概念については次の拙著を参照, Martin SCHARFE, *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart 1968, S.311-314.; なおハウザーの言う<美的な批判欠如>については次を参照, Arnold HAUSER, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. München 1970 (Philosophie der Kunstgeschichte, München 1958), S.325.
- 13 参照, (前掲 注11) SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde*. S.21.; シュパーマーはその<現象学的>観点 ("phänomenologischer" Standpunkt) について後に改めて論じた。参照, DERS., *Volkskunsthorschung als akademisches Lehrfach*. In: *Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde*. Jg.1941. Jena 1941, S.24-35, hier S.32.

るのは、筆者の本意ではない。すでに、精緻かつ忍耐をもってそれに取り組んだ先人たちがいる。たとえば、フリードリヒ・ジーバー (Friedrich Sieber 1893-1973)^{xiii14}やベルンヴァルト・デネケ (Bernward Deneke 1928-L)^{xiii15}やエルケ・シュヴェート (Elke Schwedt 1939-L)^{xiv16}, そしてヘルベルト・シュヴェート¹⁷である。また、アードルフ・シュパーマーのスケッチを受け入れてなぞるだけで、術語と理論とを我が成果にしようとも考えてはいない。むしろ、シーグル・エリクソン (Sigurt Erixon 1888-1968)^{xv} が<活用>を基準として措定した<安定した用具藝術> (stabile Gebrauchskunst) と<表出藝術> (Repräsentationskunst) という区分¹⁸を念頭に置いている。と共に、アードルフ・シュパーマーと同じく、創造の要素から、<日曜仕事>¹⁹の概念をも念頭においている。あるいは、エルケ・シュヴェートの提案であるコミュニケーション・消費・創造性研究として進めることを考えている²⁰。なお最後に言っておくべきは、筆者は、アードルフ・シュパーマーが並みはずれた手腕でおこなった具体的な収集を評価する立場にはないことである。それは、アードルフ・シュパーマーの轍を踏んでおこなわれた、民藝研究に裨益する最近の成果についても同様である。ちなみに、そうした事例を一つだけ挙げるなら、ヴォルフガング・ブリュックナー (Wolfgang Brückner 1930-L)^{xvi} によるイメージ・壁面インテリアの研究²¹がそうである。

-
- 14 Friedrich SIEBER, *Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunstforschung*. In: *Wissenschaftliche Annalen*, 4 (1955), H.1, S.22-33.
- 15 Bernward DENEKE, *Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 60 (1964), S.168-201.
- 16 Elke SCHWEDT, *Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuorientierung der Volkskunstforschung* (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts Tübingen, 28). Tübingen 1970.
- 17 参照, (前掲注1) H. SCHWEDT, *Zur Geschichte des Problems „Volkskunst“*.
- 18 Sigurd ERIXON, *Volkskunst und Volkskultur*. In: (前掲注1と同誌・同号) *Volkswerk* 1941 (13), S.36-49; またタマーシ・ホーファーもこの分類を自ら編んだカタログの序文において採用している。参照, Tamás HOFER, *Volkskunstaussstellung der Bezirke Ungarns. Zur Hundertjahrfeier der Vereinigung der Hauptstadt Budapest*. Ungarische Nationalgalerie. Budapest 1973, S.3-16, hier S.7.
- 19 Gisliind M. RITZ, *Feiertagsarbeit*. In: Gerhard HEILFURTH / Ingeborg WEBER-KELLERMANN (Hg.), *Arbeit und Volksleben* (Deutscher Volkskundekongress in Marburg 1965). Göttingen, S.160-173.
- 20 参照, (前掲注16) Elke SCHWEDT, *Volkskunst und Kunstgewerbe*. S.4. ; 究極の課題である創造について、筆者は (もとよりその意義については十分認識しているが) 意識的に考察の外においた。またそれにこれについては、より大きなプロジェクト (参照, 後掲注135) で取り上げてはいるが、それは審美に限定した創造性を出発点とすることにはもはや意味がないとも言えだろう。なお次の文献を参照, Dieter KRAMER, „Kreativität“ in der „Volkskultur“. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 68 (1972), S.20-41.
- 21 参照, Wolfgang BRÜCKNER, *Kleinbürgerlicher und wohlstandsbürgerlicher Wandschmuck im 20. Jahrhundert. Materialien zur volkstümlichen Geschmacksbildung der letzten hundert Jahre*. In: *Beiträge zur deutschen Volks-*

流動化のなかにある民藝

上に述べたことがらは、かりそめと見えようが、実際は、重大な課題への口火を切ってしまったことになろう。現今の審美的な対象化にとって民藝の概念が回避されるばかりなのは、大問題と言ってよいだろう。また、この概念が、何ものであるかについて、とうに明確にされた過去の特定の文物にのみ適用されることにも問題がある。適切な歴史的な見方をするにはこの道しかなく、さらに踏み込んで言えば、民藝が19世紀の大衆文化なかへ変身を遂げたことをめぐる分析、すなわち俗美^{キッチュ}による転移、一口に言えば、民藝とキッチュという概念は分析的概念としてはじめて有意な再活力となる - 筆者の主張はこれであり、またそれを裏付けることを試みたい。

現今の諸事象に正面から向き合い、民藝概念と取り組んだのは、シュパーマーの弟子たちであった。とは言え、注目すべきは、それと並行してもうひとつの別の研究の流れが形成されたことも注目に値する。それは、シュパーマーの〈現象学的〉省察^{xvii}の代わりに機能主義的考察、あるいはもっと適切に言えば機能等価主義^{xviii}を以てする行き方である。現今の文化的諸現象を、どのような形式をとるかではなく、また機能ですらその歴史的な形成はいったん横におくのである。そこで言われるモットーは、たとえばこうである²²。

百貨店の藝術が現今の民藝である

魅惑的とは言え際どい事実密着でもあるかかる解釈が産声を挙げるのを助けたのは、リヒャルト・ヴァイス (Richard Weiss 1907-62)^{xix}の理論であった。すなわち、民衆的なものとは、共同体へのつながりと伝統への信奉によって規定されると言うのである²³。

und Altertumskunde, 12 (1968), S.35-66.; DERS., *Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zu Ende des 19. Jahrhunderts, dargestellt an der Gartenlaube*. In: (前掲 注2と同誌・同号) Helga de la MOTTE-HABER (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*. (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, 18). Frankfurt/M. 1972, S.184-206. - 参照, (後掲 注72) BRÜCKNER, *Expression und Formel in Massenkunst*. 及び (後掲 注121) BRÜCKNER, *Die Bilderfabrik*.

22 „Kaufhauskunst ist die Volkskunst der Gegenwart“. 参照, アルノルト・ハウザーが民藝 (Volkskunst) と〈民衆的な藝術〉 (volkstümliche Kunst) の区分を明言したことについては参照, (前掲 注12) Arnold HAUSER, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, S.307. Kap.V.: „Kunstgeschichte nach Bildungsgeschichten: Volkskunst und volkstümliche Kunst“ (S.307-404).

23 Richard WEISS, *Volkskunde der Schweiz. Grundriß*. Erlenbach-Zürich 1947. ヴァイスは民藝 (Volkskunst) には随所で言及しているが、そのために特定の一章を設けなかったことは注目されよう。

(動物にくらべて) <本能退化>²⁴を決定づけられた存在である人間にも安定した生き方は生存上の必須であるとすれば、また安定した生き方とは、(社会関係の整合体としての)人間の場合にあってはある種の整合性をもって実現されるとすれば、すなわち現実の長続きする調整によってそれが可能になるとすれば²⁵、ヴァイスが立てた基準は、一般的な人類学的な必然性から割り出した特殊なケースでしかない。そこで言われる<共同体>は、行為間の他の諸事例とはどこで違うのか、同じくその<伝統>は、他の歴史的(あるいは個人史的)な生き方のアイデンティティの諸事例とはどこで分かれるのかが定かではない。一口に言えば、ヴァイスのカテゴリーは、厳密な分析(その分析が社会的なものであるにせよ歴史的なものであるにせよ)には堪え得ない²⁶。

これは、民藝分野において、シュプーマーの細かな検討とは対照的にシステムティックな単純化をよろこぶ人々のあいだでは容易に見ることができる。たとえばヴァルター・ヘーヴァーニックは、<集団精神の兆表>としての<現下臨機の集団藝術>という呼称を強調したが、その1965年の見解も1928年(のシュプーマーの論考)から特に前進したわけではないことに否応なく気づかせられる。それは、ヴァイスの座標設定ではシュプーマーへの依存からの脱却かが分かりにくくなるばかりであるだけに、なおさらそうである。実際、こんな言い方がされたりしている²⁷。

24 これについてはアルノルト・ゲーレンの人類学研究が今も代表的である。参照、Arnold GEHLEN, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*. Bonn 1956.

25 参照、Peter BERGER / Thomas LUCKMANN, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt/M. 1969.

26 その明白な事例はリヒャルト・ヴァイスが取り上げたメーデーであろう。プロレタリアが特定の期日の行動のリズムをしたがっていること、プロレタリアも中世末の都市貴族やバロック期の封建領主とおなじく顕示要素として行列をもちいること、さらにプロレタリアも19世紀の小市民の歌唱組合と同じく歌を活用すること、これらを踏まえると、プロレタリアもまた<民衆体的>(volkstümlich)であることになる。あるいはよりヴァイスの用語に則した言い方をするなら、プロレタリアもまた民衆体的な生き方(volkstümliche Lebensweise)の力を逃れることができないことになる。大ざっぱなバランスからみればプロレタリアと市民の経験財および(そのための手立ての同一性だけにとどまらないが)経験財活用の違いは掻き消えるという事実は考察の外におかれている。となると、ヴァイスの解釈はそれ自体イデオロギー的であることが判明するが、それだけではない。人類学のそうしたあり方は特に市民的であること、さらに言い添えるなら、権力と学問といった転軸レバーを操縦する場所にいない人々をそれに見合せて分析することができなかつたのであろう。参照、Richard WEISS, *Sozialistische Maifeier und Volksbrauch*. In: Schweizerische Monatszeitschrift „Du“. Mai 1943.

27 Walter HÄVERNICK, „Volkskunst“ und „temporäre Gruppenkunst“. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde, 9 (1965), S.119-125, hier S.124, 122.

広く人々のあいだで演奏され喜ばれる音楽や、同じくそこでの読み物、さらに住まいのインテリアとなる図像類、これらは我らの時代の〈民藝〉にほかならない。

この判断の場合、(特に理論の運び手である語彙を見ると)、歴史的な変化も社会の構造変化への顧慮も閉めだされている。また殊のほかヴァイスに依拠したアーデルハルト・ツイッペリウス (Adelhart Zippelius 1916-2014)²⁸ となると、その点で枝別れの小枝をさらに延ばす。民藝がいかなる〈エポックに属するかは、必ずしも物差しである必要はない〉と言うのである。またある人々には俗美であるものが他の人々には〈中身のあるもの〉を意味することもあり得るのは、(もとより、そうであるからとて) 〈民藝〉ないしは〈民衆体的な藝術が今日もかつてと同じく息づいている〉こと自体には疑念はあるべくもないともされる²⁸。つまり、大衆物象や俗美事象もまた民衆体的な藝術と呼んでもよく、エルケ・シュヴェートがパラドックスをもちいて〈民藝はその終焉の後に〉存在する、と定義をしたような実情がなくもないからである²⁹。

問題は舌足らずだったことにある、と言うのはごまかしであろう。要因は、むしろ歴史的な省察が欠けていることにある。つまり、昔のような民 (Volk) がもはや存在せず、ゆえに民藝 (Volkskunst) もまたあり得ない。たとえ、現象には似ているものがあるとしても、また機能等価的なものを見出し得るとしても、人間が別のものになってしまったのであるから、そこでの図像は単純に図像としてだけ考えるわけにはゆかない。この批判は、社会主義的に変容した社会の観点に立つ識者にも (形は違うにせよ) あてまはるところがある。実際、ローマン・ラインフス (Roman Reinfuss 1910-98)³⁰ の見解は混乱の元になりかねない。ラインフスは、〈民〉 (Volk) を歴史的・社会的変容をもとにその都度、々々定義しなおす必要性を説いている³⁰。

28 Adelhart ZIPPELIUS, *Volkskunst im Rheinland*. In: *Volkskunst im Rheinland (=Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums in Kommern, 4)*. Düsseldorf 1968, S.7-14, hier S.12,10.

29 参照、(前掲 注16) Elke SCHWEDT, *Volkskunst und Kunstgewerbe*, S.49-53. 〈通俗藝や素人藝が〈民藝の連続体〉として生き延びる〉という考え方が、エルケ・シュヴェートの研究の〈エッセンス〉となっていることは、同書のなかでも (特に S.33) 明白にあらわれる。

30 参照、Roman REINFUSS, *Zum gegenwärtigen bildnerischen Volksschaffen in Polen*. In: *Letopis. Jahresschrift des Instituts für sorbische Volksforschung (Festschrift für Paul NEDO)*. 11/12 (1968/69), S.204-214, hier S.204, 210. なおラインフスは、〈二種の藝術、二種の判断基準を区別される〉との観点になお立っていたところがあったが (同上, S.209)、東ドイツにあって、〈第二の文化への前提〉が止揚されると見て、未来の姿に民藝 (Volkskunst) の概念をもちいたのはオスカー・シュモルツキーをはじめとする論者である。さらにギュンター・フォークトとなるとまた別の力点の置き方をみせて、ユルゲン・テラーの著作への書評の中でこう述べる。〈これによって発展の赴くところ、一つの

(藝術的にはまっとうであるにせよ) 古い伝統的な民藝が消えつつあり, 他方, 同時代の, 前代未聞なまでにダイナミックな新しい民藝 (民衆藝術) は, 新聞やラジオやテレビが <キッチンへの闘い> のモットーのもと激しく攻撃し役所に条例まで出させているにもかかわらず, 未曾有の繁栄を謳歌している。

レンツ・クリス=レッテンベックが, 精確であるべきことを説く必要性を覚えたのも, 正にこの点にかかわっていた。そしてたとえば, <民藝の真髓が, (反省を欠いたままの) 美的な世界制覇と美的な世界関与の生活スタイルとして> 成り立ったのは16世紀から19世紀の間であった, というように歴史的な目安を挙げた。と同時にクリス=レッテンベックは, 民藝を, 歴史的に多様なく高次・普遍文化³¹からも, 見るからに没歴史的なく子供や無教養な者たちがこねた形>からも切り離し, それによって民藝にく (決して絶対的ではないにせよ) 恒常性を帯びた際立った内実ならびに現象形式³²を見てしまった。すなわち, 理論・批判・反省を一先ず横におくべしとの強調のゆえに, 用心深く時に神経質なまでになされる歴史的限定も重みを失った。つまるところ, <伝統と連続性を何はともあれ自然的な (quasinatürlich) 所与として, そこに身をゆだね没頭すること>³³に意味がもとめられたのである。

アルラウンとビルヴィス：情感性の歴史的モデル設定

しかし伝統もまた, 時間軸における相対的なカテゴリーであり, そのときどきの世界像と

藝術が出来するであろう。語の真義において民藝 (Volkskunst) が, 国民的な民衆文化の凝縮した部分, すなわち全ての人民 (Volk) によって創られるものとして解され, 尊とばれることである。参照, Günther VOIGT (Rezension über Jürgen TELLER, *Marx und Engels über die Volkskunst. Studienmaterial für das Fernstudium*. Leipzig 1964, In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 12 (1966), S.372. ちなみにオスカー・シュモルツキー, 「ドイツ・イデオロギー」の当該箇所であるラファエルへの言及に依拠した代表的な論者である。それは<共産主義社会には画家は存在せず, 精々, 絵を描くこともする人々がいるということになろう> (MEW, 3, S.379) というマルクス=エンエルのテキストである。参照, Oskar SCHMOLTZY, *Volkskunst in Thüringen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Weimar 1964, S.25, 111. : さらにヴェルクマイスターは, またその解釈に手直しを加え, そこで言われる<藝術の解放>とは, <資本主義社会からの解放>をベースにしたものではなく, <社会主義社会でもなお発展している・・・労働の分割からの解放>を指していると言う。参照, O.K. WERCKMEISTER, *Ideologie und Kunst bei Marx u.a. Essays*. Frankfurt/M. 1974, S.27.

31 参照, (前掲注3) KRISS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst*, S.15.

32 参照, (前掲注3) KRISS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst*, S.18.

33 参照, (前掲注3) KRISS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst*, S.17.

社会構成的な現実を指している。民藝の没理論性が指すのは端的に、特定の理論が一時的にかき消えていること、あるいはそれを承認してはいないことであり、それ以上ではない。

他の〈恒常的な〉ものも同様に消え失せる。クリス＝レッテンベックは、レーオポルト・シュミットの『オーストリアの民藝』のなかの一章「アルラウンとビルヴィス」³⁴に例をとって、自然形体に突き入る作物、あるいは自然形体から生い出た作品が、空想のふくらみで迎えられ、申しわけ程度の人工性しか伴わないことに注意を喚起した³⁵。そしてそれらを、〈魅力的な自然物と周りの世界の事物〉という思念に結びつけた³⁵。そうした主要には審美的な行為や感覚こそ特殊な情感的知覚の基礎であること自体は、誰も否定しようとはしまい。自然との関わりで得られるものは何であれ、すなわち感覚的・美的な制御であれ、人の暮らしの再現を目的とした作りものや加工であれ、すべてが本来、美として甘受されることを、事態は端的に示している。鋭い研ぎと手になじむ握りの斧は美にほかならない。同様に、機能性にすぐれた器械もまた美しい³⁶。

これらすべてが意味するのは、何を美として感得するかは、生産手段と生産力展開の歴史に規定されることである。また生産手段の何が裁量できるか、さらに支配者とのつながりにも左右される。もっとも、その鑑識眼を見当違いの意識が曇らせることは少なくないが、そうであれ、城館を前に、それが賦役や奴隷制や搾取の思いがつのって、美しいとみなすことができない工房などは、さすがに稀である。

好個の事例は、自然景観をめぐる美意識がたどった歴史的・社会的な断層であろう。アルプスへの熱狂などはその最たるもので、ヴェルテムベルク地方でもその例にもれない³⁷。と共に、そうした現象には歴史性が見てとれる。地平を広げた小市民的な知識人に、農民が追いつくときの歩みはまことに遅々たるものだった嘆声を挙げるのは、ヴァイトブレヒトの小説『ボーリンゲンの人々』の一人である³⁸。

〈すばらしく綺麗だわ〉。アルプス連山に圧倒されて、クリスティーネは声を挙げた。
 〈綺麗だなんて、とんでもない〉。クリストーフは鼻白んで異をとなえた。〈綺麗なのは、平らに拡がり、肥えがたっぷり入って、実っている畑のことですよ。あの山々には穀物ひとつ育たないじゃありませんか〉。

34 参照、(前掲注10) Leopold SCHMIDT, *Volkskunst in Österreich*, S.16-18.

35 参照、(前掲注3) KRIS-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* S.9.

36 これを以て、クセのあるパウハウス〈機能主義〉がただちに尊とばれるべきとすることではない。近年、何らかの様式に沿ったフォルムが〈機能的〉と称されることが各方面で起きている。

37 参照, Gustav SCHWAB, *Die Neckarseite der Schwäbischen Alb* (1823). Neudruck Tübingen 1960.

38 Richard WEITBRECHT, *Bohlinger Leute. Ein schwäbischer Bauern- und Pfarrroman*. Heilbronn 1911, S.111.

副牧師で詩人のアルベルト・クナップ (Albert Knapp 1798-1864)^{xxiii} が経験を余儀なくされたのも、同じような拍子抜けだった。彼は1831年にトレック山地に登り、<天空の高み>からの眺望に感嘆し、廢墟を渉獵した³⁹。

しかし御者のヨーゼフは、すぐに地面に身体を横たえるや、たちまち粉袋さながらすやすやと寝入ってしまった。彼はこのおめでたい人間を揺さぶって、声をかけた。

<おい、ヨーゼフ、見ろよ、これこそ神様が我らの目の前に授けて下さった絶景だ>。

あくびをしながら、やおら身体を起こすと、奴さんは、素晴らしい谷間の景色に目にちらと目をやって、無感動にこう言ったものである。

<なるほど、谷底あたりはたしかに麦の出来がよいようですな>。

ここでは、幾つかの異なった審美コードが衝突している。御者の感覚にとって、感極まった主人の情動は不可解以外の何ものでもない。感性はまったく別の種類で、はるかに足が地についているとも言え、自然にじかに接するチャンスと結びついている。つまり、足下の麦畑を自己の生産にかかわるものととらえているのである。ちなみに、そうしたものの古典的な一例を示したのはブレヒト (Bertolt Brecht 1898-1956) だった。フィンランドで創作された『プンティラ旦那と下男のマッティ』^{xxiv} では、<ふるさと>を意のままにできるなら、<ふるさと>がどれほど<美しい>かを、地主が力説する。そしてその意識を辛うじて美化するものとして、ふるさとイデオロギーが立ちあらわれる。地主は、<悲痛な気持ちで>と言いつつ下男を相手に、立ち去ろうとする<赤の (社会主義者) スルッカラ>についてこう毒づく⁴⁰。

この地所など、奴には糞喰らえだろう。根なし草なんだ。奴にはふるさとは何ものでもないんだ。

そしてしこたま酔っぱらうと、家具類を山積みしてつくった空想上のハテルマ山に登って、ふるさとの景色を見わたす。そこで、主人と下僕のあいだの会話になる。

39 (Albert KNAPP), *Lebensbild von Albert Knapp. Eigene Aufzeichnungen*, (これは著者の息子 Joseph Knapp によって補完・完結をみた) Stuttgart 1867, S.227. : この他、美的な観点よりも、信仰の観点からの景観の見方 (審美から信仰への移行は漸層的であるが) については次の拙論を参照, Martin SCHARFE, „ eine Aufsicht, die zum Erstaunen ist “. *Geistliche Stimmen zur Alpbandschft*. In: *Alt-Württemberg (Heimatgeschichtliche Blätter der IWZ. Göppingen)* 11 (1965), Nr.12.

40 Bertolt BRECHT, *Herr Puntila und sein Knecht Matti. Volksstück* (1940). 9. Aufl. Frankfurt/M. 1973 (= es, 105), S.123, 127f.

ブンティラ さて、左に見えるのは何だろう、と言うところだな。

マッティ 何が見えているんでしょう。

ブンティラ 畑だよ、畑だ。見わたす限り一面畑じゃないか。あの中にはブンティラの畑もある。殊に湿地ときたら実に肥沃で、雌牛をあそこへ放って草を食わせれば、一日に三度も乳がしぼれるんだ。麦だって人の顎ほどにまで育って、一年に二度も収穫できる。一緒に歌え！

うるわしきロイネの川のさざなみは
ミルクとまごう白砂にそが唇をかきねたり
.....

ブンティラ おお、タヴァストラント、祝福の地よ。空よ、湖よ、民よ、森よ！（マッティに向かって言う）

これを見れば、お前の心も浮き々、するだろう！

マッティ たしかに旦那様の森を見ていると、心が高ぶりますよ。ブンティラ様

ここにあるのは、ふるさとを実感する経験の物質的な構成素である⁴¹。が、それにとどまらず、より原理的、かつ感覚的知覚と美的な判断形成の歴史的なモデルづくりの面がある。〈流行を意識し〉同時に批判眼をもそなえた現代人は、ほぼ二年ごとに我とわが身体でそれをたしかめている。少し前までこの上なく気に入っていたファッションが、今日はすでにそれをポリエチレンの袋に入れて路傍のゴミ収集に出している自分には驚くほかあるまい⁴²。〈商品の出現をめぐる短期的な舞台づくり〉を、ヴォルフガング・フリッツ・ハウク (Wolfgang

41 これについてはまた次の諸文献を参照, Martin WALSER, *Heimatbedingungen*. In: DERS., *Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden*. Frankfurt/M. 1973 (es, 642), S.89-99. <又借人たちにとっては、(ふるさと)という言い方は有り難いものでも何でもなし> (S.89); また次を参照, Günter LANGE, *Das Wesen der Heimat aus der Sicht des Marxismus-Lenismus*. In: *Ethnographische Studien zur Lebensweise. Ausgewählte Beiträge zur Marxistischen Volkskunde. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*. 20 (1971), H.1, S.11-22.; Gottfried KORFF, *Emanzipatorische Heimatkunde*. In: *Tübinger Korrespondenzblatt*, 10 (1973), S.1-8.; Utz JEGGLE, *Wandervorschläge in Richtung Heimat*. In: *Attempto. Nachrichten für die Freunde der Universität Tübingen*, 49/50 (1974), S.68-72.

42 ファッション (流行服) への希求については次を参照, Hermann BAUSINGER, *Zu den Funktionen der Mode*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 68/69, 1972/73 (Festschrift für Robert Wildhaber), S.22-32.

Fritz Haug 1936-L)^{xv} は、〈美的イノベーション〉と呼んでいる⁴³。しかしハウクが次のように言うとき、この無邪気な命名が意味するものは、それだけではすまない⁴⁴。

美的イノベーションは、需要再活力化の担い手として、正に文化人類学的な力と作用の機関となる。すなわち、種としての人間を継続的に変化させる。それも、人間の感覚的組織においてだけでなく。知覚において、欲求充足において、欲求の構造において。

挙げられた諸事例においてそれが繰り広げられた様にはめざましいものがあった。たとえば、〈住宅景観〉としての住まい、すなわち〈身体の反映としてのインテリア〉、また労働や高齢化や葬儀などの実態とそこでの人々の振る舞い方では、まったく不釣り合いな様相が出現したり、あるいはタブーそのものとまでなっている⁴⁵。あるいはもっと驚くのは、コスメティックによる体臭追放が広まる一方という実情であろう⁴⁶。

それを使えば使うほど、刺激閾（刺激の下限）は深くなる。つまり追放したはずの体臭がますます強く感じられるようになり、今では身体は吐き気を催すほどの臭気源となっている。

〈感覚のモデル作り〉⁴⁷とは〈欲求システムの絶えざる転覆〉のこと⁴⁸、とハウクは言う。また、引用文の説明だけではこれが十分に明らかにならないなら、なお補足を要しよう。すなわち、人間の〈アートに有機的にかかわる〉側面のそうした転覆は、発達を遂げた現今の

43 Wolfgang Fritz HAUG, *Kritik der Warenästhetik*. 2.Aufl. Frankfurt /M. 1972 (= es, 513), S.50.

44 参照、(前掲 注43) HAUG, *Kritik der Warenästhetik*. S.54.

45 参照、(前掲 注43) HAUG, *Kritik der Warenästhetik*. S.122. この箇所には、記述の実際においてエルンスト・シュレー (Ernst SCHLEE) との驚くほど並行的である。シュレーについて次の文献の当該箇所を参照、In: Gerd SPIES (Hg.), *Wohnen – Realität und museale Präsentation. Arbeitstagung der AG Kulturgeschichtliche Museen in der DGV*. Braunschweig 1971, S.42. もちろん差異もないわけではなく、それは次の点にあるであろう。保守的な文化批判者は記述において守旧を見せ、分析的あることを避けている。なぜなら、さもなくば、社会全体の発展にかんする理論に踏み出さざるを得なくなるからであり、それに直面しその帰結に臆しているからである。

46 参照、(前掲 注43) HAUG, *Kritik der Warenästhetik*. S.98.

47 参照、(前掲 注43) HAUG, *Kritik der Warenästhetik*. S.98 und passim.

48 参照、(前掲 注43) HAUG, *Kritik der Warenästhetik*. S.126.; これに関する一般的な考察として次を参照、Klaus HOLZKAMP, *Sinnliche Erkenntnis – Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*. Frankfurt/M. 1973.

社会形成の生産関係からのみ説明し得ることである。もとより、この生産関係は、(しばしば呪詛されるような)平準化をもたらすだけではない(たとえば労働者のいわゆる<市民化>もそうである)⁴⁹。あらゆる場合に、見かけの合体が起きるのは、その本質でもある。この点では、オスカー・ネクト (Oskar Negt 1934-L)^{xxvi}とアレクサンダー・クルーゲ (Alexander Kluge 1932-L)^{xxvii}が、ブルジョワジーとプロレタリアートについて、経験の組織化や拡がりの違ったあり方の事例を挙げ、観察と解釈と分析をたっぷり呈示している⁵⁰。

それゆえ、こういうまとめ方もできよう。<外界経験や方向づけ、周りの世界との合体やそれによるアイデンティティの可能性、これらのための基本的な手立て>⁵¹、これが、あらゆる美的な造形生産の前提である。またその点では、労働と同じく、人間存在一般の尺度でもある⁵²。しかしその能力も、その都度、々々の形成のどれもが社会的な媒介を経ている。と言うことは、時代と階級を特定して把握する必要があることを意味しよう⁵³。

Vコード

この審美をめぐる時代的・階級的特質を、より一般的な価値づけの観点から導き出したのは、ピエール・ブルデュー (Pierre Bourdieu 1930-2002) の試みであった⁵⁴。

-
- 49 これに関する批判的な考察として次を参照, Hermann BAUSINGER, *Verbürgerlichung – Folgen eines Interpretaments*. In: Günter WIEGELMANN (Hg.), *Kultureller Wandel im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1973, S.24-49.
- 50 Oskar NEGt / Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. 2.Aufl. Frankfurt /M. 1973 (= es, 639),
- 51 参照, (前掲注3) KRISSE-RETTEBECK, *Was ist Volkskunst?* S.10.
- 52 自然科学ではなく人類学の観点から、この問題で今も読むに値する文献として次のエンゲルスの論評を参照, Friedrich ENGELS, *Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen*. In: MEW, 20, S.444-455.
- 53 たとえば、個体心理学的な行き方が審美姿勢について現実的な解明を呈示し得るかどうかという問いは、疑いをさしはさむといったことを超えている。次を参照, Hans WERBIK, *Die Bedeutung der Informationstheorie für die experimentelle Ästhetik*. Tübinger Vorlesung vom 7. Juli. 1969. Mschr. Vervielf. なおこの文献への案内についてはルードルフ・シェンダ (Rudolf SCHENDA, Göttingen) に感謝する。; またこの問題の全体についてはエルンスト・プロッホが裨益するところが大きい。参照, Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*. 3 Bde. Frankfurt/M. 1959, 第13章「全ての基本衝動の歴史的條件」
- 54 Pierre BOURDIEU, *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*. In: DERS., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. 1970, S.159-201, hier S.168. ブルデューの議論に興味深い近接性を見せるものとして次の諸文献を参照, Jan MUKAROVSKY, *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt/M. 1970 (= es, 428); またサイバネティックスあるいは情報理論的なコミュニケーション過程の観点からの藝術社会学の次の諸文献を参照, Rudolf Schenda, „Populärer“ *Wandschmuck und Kommunikationsprozeß*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 66 (1970), S.99-109. またギュンター・レーマン

多様な社会的階級の美学とは、例外なく、彼らの倫理（より正確に言えばエートス）の次元である。

目下は、ブルデューが、どんな美的形成体も記号化された発話であり、それゆえコードとして解読を要することについて、これ以上望めないほど明快に示しているのを挙げるにとどめたい。一口に言えば、さまざまに異なった審美コードが社会的仕組みとして存するのであり⁵⁵、美的形成体がブルデューの関心を惹くのはその解読可能性の基準⁵⁶によってのみである。

ブルデューの要点が重要なのは、民藝という特殊なコードから出発し、またそのメルクマールを規定する作業と言ってもよいからである。それは詰まるところ（少なくとも当面は）、特定の様式を記述することを意味する。したがって、質的な特性も、(形態的な特性ともども)話題からは必ず必要はない。たしかに、エリクソン⁵⁷やジーバー⁵⁸やシュパーマー⁵⁹、その他多くの人々は、民藝を様式として規定することに抵抗していた。しかし、それは単純にそうだったのでなかったのでは、との疑問が起きる。なぜなら、彼らは、方法論の誤謬に陥ったからである。それは第一には、場所の錯覚で、たとえば巡礼教会堂は民衆的な念持の場所であると言えるなら、まさにそれゆえに、そこで見られる様式に合致しない諸作品は是が非にも民藝と称するのは無理になる。第二に彼らは、あらゆるポピュラーな美的造形体を包含するリアルな定義を呈示しなければならないとの強迫観念に陥っていた。それゆえまた第三に、すなわち、何ものをも審美的な思い入れから排除しないとの行きすぎた責務のために自縄自縛ともなった。もっとも、ロシアの構造主義者ボガテュレフ (Petr Grigoryevitch Bogatyrev 1893-1971)^{xxviii}の観点などが、本来、そこで救いになっていたはずなのである。ア

は、〈インプット (美的インフォメーション) とアウトプット (公衆のリアクション) 〉というふうにならば単純化した⁵⁵が、それによると公衆は、コード経験者となっており、常にコード化 (すなわち伝統的な記号システムに翻訳) される美的インフォメーションのそのコード化を丹念に追っている⁵⁶ことが判明するといえる。参照、Günther LEHMANN, *Grundfragen einer marxistischen Soziologie der Kunst*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 13 (1965), S.933-947.; Peter Christian LUDZ (Hg.), *Soziologie und Marxismus in der Deutschen Demokratischen Republik*. Bd.2. Neuwied und Berlin 1912 (Soziologische Texte, 71), S.233-256, hier S.244.

55 参照、(前掲注54) BOURDIEU, *Elemente zu einer soziologischen Theorie de Kunstwahrnehmung*. S.173.

56 参照、(前掲注54) BOURDIEU, *Elemente zu einer soziologischen Theorie de Kunstwahrnehmung*. S.181.

57 参照、(前掲注18), Sigurd ERIXON, *Volkskunst und Volkskultur*. S.39, 42.

58 参照、(前掲注14), SIEBER, *Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunsthochschule*. S.25.

59 SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde* (前掲注11). S.10.; またそれへの異論として次を参照、(前掲注1) H. Schwedt, *Zur Geschichte des Problems „Volkskunst“*, S.178.

クティヴ集成的かつエスノグラフィーの事例と、受動集成的かつエスノグラフィーの事例を区分することを提案していたからである⁶⁰。もっとも、この考え方は、さらに展開される必要があったであろう。またそのためには、特に名目的定義を提示するところまで理解を進めるべきでもあったろう。すなわち、私が民藝と言うとき、それは、かくかくこういうもので、またその外観はかくかくしかじかであり、さらにこういった基準を満たすものを指し……、逆にしかあらざるあらゆるものを民藝と呼ぶことはない、といった定義である。

そうした考え方は、事実として疎遠ではあり得なかった。すでにヴィルヘルム・フレンガー (Wilhelm Fraenger 1890-1964)^{xxix} が、デューラーの木版画や銅版画の変形が、18世紀の木版画の大量生産において様式化された後進をもっていたことを突きとめていた⁶¹。そのさいフレンガーは、(新しい物の見方と言ってよいものだったが)⁶²、それら全ては質の低下ではなく、質の変化であると考えた。他の研究者もフレンガーの後を追いついて、たとえばガラス裏絵を手がかりにして、追加的な目安を挙げたものである⁶³。さらにレーオポルト・シュミットは別の目安を追加したが、それは明らかに三次元の造形体を実感し得ることを目的としていた⁶⁴。しかし、どんな仮面でも、どんなクリッペ人形^{xxx}でもその基準でとらえ切れるというものではないとすれば、どうするのだろうか。実際、図像にせよ壁面や梁や家具のデコレーショ

60 参照, Petr Grigoryevitsch BOGATYREV, *Der slowakische Volksheld Janosik in der Volksdichtung und bildender Kunst (Hinterglasmalerei). Zur Frage des vergleichenden Studiums von Volksdichtung und bildender Kunst*. In: Reinhard PEESCH (Hg.), *Zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde. Festschrift für Wilhelm Fraenger*. Berlin 1960, S.105-126, hier S.110f. また民衆文学と造形藝術との比較研究へ問いとして次の論集の当該箇所を参照, P. G. BOGATYREV, (*Theoretische Probleme der Volkskunst*). Moskau 1971. またそれへの論評として次を参照, Milan KOPECKY in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 17 (1972), S.270f. なおアントニー・ヴァツラヴィック (Antonin VACLAVIK) が同じ区分をおこなったことについて次を参照, Richard JERABEK, *La Theorie de l'Art Populaire dans l'Oeuvre d'Antoin VACLAVIK*. In: *Narodopisny vestnik ceskoslovensky (Bulletin d'Ethnographie Tchechoslovaque)*, 2 /35, Brno 1967, S.3-15, hier S.12-14.

61 Wilhelm FRAENGER, *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts*. In: DERS. (Hg.), *Vom Wesen der Volkskunst (= Jahrbuch für historische Volkskunde, 2)*. Berlin 1926, S.126-173.

62 これには、ハンス・ナウマン (Hans Naumann) の理論の誤りを具体的には是正することも構想されていた。また同じ形態変形の別の種類をなぞったものとして次を参照, Richard JERABEK, *Der Ursprung einer volkstümlichen Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit. Von einem siebenbürgischen Hinterglasbild bis zu P.P.Rubens*. In: Hans Friedrich FOLTIN u.a. (Hg.), *Kontakte und Grenzen. Festschrift für Gerhard Heilfurth zum 60. Geburtstag*. Göttingen 1969, S.279-288.

63 次を参照, Josef VYDRA, *Die Hinterglasmalerei. Volkskunst aus tschechoslowakischen Sammlungen*. Prag 1957, S.26.; これに続いたのがボガテュレフであった。P.G. BOGATYREV, *Der slowakische Volksheld Jánošik* (前掲注60), S.110.

64 参照, (前掲注10) Leopold SCHMIDT, *Volkskunst in Österreich*. S.43.

ンにせよ、先の基準に合っていさえすればありとあらゆる二次元体を、民藝様式で仕上げられていると判断するのに支障はなくなるのである⁶⁵。

となれば、民藝の審美コードは、確実に（あるいは少なくとも）様式の観点において存することになるだろう。なお残る大事な問題は、そのコードが意味をもつのはどのようなコミュニケーションの拡がりののかなのか、それはどのようにして成り立つのか、何が内容と量にかかわる目安なのか、といった諸点であろう。

階級藝術

自然・外界との特殊な関わりとしての民藝生産は労働の組織から切り離せるものではないこと、言い換えれば単純な商品生産とマニュファクチュアによる生産とは別のものではないこと、先ずこれを押さえておかねばならない。それは、民藝の終焉が話題になるとときには、一層あきらかになることがらでもあろう。しかし先ず時間を軸として見るなら（これはほとんどすべての民藝研究者の観察とも重なるが）、民藝という存在は本質的には⁶⁶封建主義の時代に付随すると見てよいはずである。二番目に、社会を軸としてみるなら、民藝は、従属的な階級に＜振り当てられた＞藝術⁶⁷でもある。生産関係すなわち所持の諸関係、支配と抑

65 まったく近似した指摘をおこなう次の論者を参照、Józef GRABOWSKI, *Hinterglasmalerei in Polen*. In: *Ethnographica* (Brno) 7/8 (1965-1968), S.184-192. <この種の藝術への唯一の区分指標として、これらの諸作品を、他の藝術種から切り離されたオリジナルな、そして民藝においてのみ現れて特定のグループにまとめてしまう、あの形体的独自性に注目したい>。(S.184)

66 ずれが明らかになるのは、個別事例においてはじめて説明できるよう下部・上部構造からであることについて次を参照、Friedrich SIEBER, *Bunte Möbel der Oberlausitz* (= Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 6). Berlin 1955.; この点についてはまた次の文献をも参照、Tamás HOFER, (前掲注18) *Volkskunstaustellung der Bezirke Ungarns*. S.5f.; 経済的な前提動向自体の複合性・局面推移については次を参照、Wolfram FISCHER, *Ökonomische und soziologische Aspekte der frühen Industrialisierung. Stand und Aufgaben der Forschung*. In: DERS. (Hg.), *Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Probleme der frühen Industrialisierung*. Berlin 1968, S.1-20, bes. S.6f.; もう一度議論の軌道に乗せる意味で言い添えるなら、この論考が理念的な取り組み方であることに注意をしたい。それは、民藝とキッチュの概念にもあてはまる。具体例に進む前に、分析のカテゴリーとして理念型を読み直すことがのぞましい。参照、Max WEBER, *Methodologische Schriften*. Frankfurt/M. 1968.

67 アルノルト・ハウザーによれば、＜共同体藝術＞(Gemeinschaftskunst) から＜階級藝術＞(Klassenkunst) への歩みはごくわずかである。参照、(前掲注12) Arnold HAUSER, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. S.315 その距離の短さは、次の点においてより明白になる。＜民藝が話題になるのは、階級・教養の差異が存在するところだけである。・・・民藝は共同体藝術なのではなく、(上層の藝術があるのとまったく同じく) これまた階級・身分藝術である＞(S.320)。しか

圧の重なり、またそれが抑制された造形をも併せ、逆に言えば藝術発展を見渡すにもその術がないこと、藝術の交換価値が高まるのに対して交換手段が制限されていること、さらにそれが伝統的・感覚的な知覚構造が制約されること、またそうした支配体制がキリスト教によって保証・正当化される社会的必然性、— これらすべてが結果するのは、ヨーロッパの多くの地域において幾世紀を通じて美的な感覚伝統の驚くほどの近似性、延いては民藝生産の驚くほどの近似性である。

先にスーパーマーのコメントでは、大衆は、すでに16世紀には油絵にも（それにふれるチャンスがある限りでは）親しんでいたとされるが、それは19、20世紀の観察からの類推で、人間学的には正しいが、歴史的には必ずしも当たっているとは言えない。と言うのは、石版印刷や木版印刷はともかく、その他の、藝術作品と見まがうばかりの、しかも安価な再現を可能にする手段はようやく19世紀の発明だからである。そしてそれにも必然性があったことについて、幾つか明らかにしておきたい。しかし何よりも先ず見ておくべきは、封建的な諸関係の下、階級の境界や差異が線引きされており、また上部構造としての美的コードが絡みあいつつ屹立していたことである。もっとも、それらの造形体には移行的なものが認められないとは断じて言い得ない。従属的な階級のメンバーが良き絵画をよろこぶこともあったであろう。それは彼らが、もし許されるならば、決まった衣装筆筒以上に出ようとしたのと同じであった。しかし、服飾の分野に服飾規定という国家的・法的な介入があったのに対して、藝術の分野でそれにあたるのは、交換手段の著しい多寡であった。すなわち下部構造にあたる経済的な関係が直接的に機能していた。要するに、貴族と教会と市民（ブルジョワ）だけが、それぞれに独自の美的コードとなった藝術にかかわることができたのである。それは、彼らの自己表出や顕示や支配確保のために必要でもあった。他方、庶民、すなわち農民・職人・小市民、さらにこれらすべてに対してさらに従属の立場にあった下男・下婢・日雇い人たちは、そうした他者の藝術を取得するだけの金銭とは無縁であった。彼らが、自己に応じて左右し得る美的コードをもたず、藝術作品を十分に評価できる立場にはなかった事実は、彼らの役割が比較的小さなものにとどまったことを意味するであろう。

かかる階級・大衆藝術の作り手がどうであったとの問いには、さして煩う必要はない。民藝様式の内部でも、明らかな質的差異があり、ロココ装飾への境界が部分的に定かでなくなるといった事実が見られることも、ことさら特筆するにはあたらない。あり余るほどあって、質的にも高度な特定の諸形式を調べてみると、そこで常に行きあたるのは社会的事実である。それは、ノルウェーの薔薇の描法でも、ヘルンフトで作られるオーバーラウジツ^{xxxii}の

しハウザーの分析が非唯物論にもとづくことは、他にも随所に見られるが（たとえばS.376やS.379）、そこではアウトサイダーへの信奉（Fugitivismus）がロマン主義に〈由来する〉とされている。

家具にほどこされた聖書の章句の華麗な表現でも同じで、そこで出逢うのは買い手の農民の自意識の高まりである⁶⁸。逆に、生産量の増大から多売に向けた図式化と作業工程の諸段階に至る推移の面から見ると、(一例を挙げれば)ロココ装飾の農村化の諸段階をたどることにもなる⁶⁹。また、そうした工藝生産の技術のなかでは、(部分的には対立をふくむ)諸様式の動きに乱れが起きる。たとえばガラス裏絵では、様式エレメントが、高まる一方の(展開の終着に近づくにつれて)大量生産に応える仕組みをも圧倒して存続した⁷⁰。逆に錦絵^{xxxiii}では(石版が木版に取って代わったこととも相まって)様式エレメントは低下した⁷¹。

しかしちょっと見には何の問題もなく明瞭この上ないにもかかわらず、よく見ると複雑な問題をかかえていることもある。民藝様式という審美コードには(先にふれたように)他の可能性が欠けていると受けとめられただけではなく、その様式を帯びることによるアイデンティティも成り立ったのは、どこから生じるのだろうか。ヴォルフガング・ブリュックナーは、ある独自の巡礼地モチーフによる多数の一連の図柄を分析して、そこで起きているのはプリミティヴな変形、それも<形式だけの改造>であり、また部分的には<改善をねらった改悪>(角を矯めて牛を殺す)であること、それゆえ<一時期言われたような、表現主義的な解釈ができるようなものではない>こと、さらに<回想的な連想あるいはアイデンティティの連想>、つまり<大事なものは端的に記号価値・機能価値である>ことを指摘した⁷²。

買い手と使い手にとっては、簡素な形態、それどころか拙劣な形態でも、アイデンティティを得られれば、それで十分なのである。

つまり、オリジナルな印象のゆたかな伝達などとは縁のない記号、また感覚的な省略であるが、であれば、人々がそれに満足するのは何ゆえであり、またどのようにしてそうなので

68 たとえば次を参照, Rendi ASKER, *Die Rosenmalerei*. In: Roar HAUGLID (Hg.), *Norwegische Volkskunst*. München 1967, S.63-72, hier S.63.; また次を参照, (前掲 注66) Friedrich SIEBER, *Bunte Möbel der Oberlausitz*. S.43.

69 参照, Věra HASALOVÁ, (前掲 注65) *Die mährische Hinterglasmalerei*. In: *Ethnographica*, (Brno) 7/8 (1965-1968), S.30-41.; Zdena VACHOVÁ, *Schlesische Hinterglasmalerei*, In: *Ethnographica*, (Brno) 7/8 (1965-1968), S.82-91. (前掲 注18) Tamás HOFER, *Völkskunstaustellung der Bezirke Ungarns*. S.11.

70 参照, (前掲 注69) Zdena VACHOVÁ, *Schlesische Hinterglasmalerei*, S.90.

71 参照, Wilhelm FRAENGER, *Materialien zur Frühgeschichte des Neuruppiner Bilderbogens*. In: DERS. (Hg.), *Die Volkskunde und ihre Grenzgebiete (Jahrbuch für historische Volkskunde, 1)*. Berlin 1925, S.232-306, hier S.257.

72 Wolfgang BRÜCKNER, *Expression und Formel in Massenkunst. Zum Problem des Umformens in der Volkskunsttheorie*. In: *Anzeiger der Germanischen Nationalmuseums*. 1968, S.122-139, hier S.138.

あろうか。人々の見方は三次元的であり、絵柄にも錯覚であって三次元性を見ずにはおかないのであれば、いよいよもって、平板な表出への満足は何ゆえであるかが問われよう。

おやおや、いっばいに広がっているのに、飛び出してきましたな。ここなど、何と、鼻がこちらを向いていますよ。 — ハンス・トーマが描いた像画を前に石鹸職人が口にした言葉⁷³

シンメトリーで羅列的かつ区画的、一口に言えば全体が網目状につまった絵柄の方が、緊張をはらんだものよりも受け入れられやすかったのはなぜであろうか。何ゆえ、微妙とは言えない強烈な色彩が〈望まれた〉のであろうか。

伝統を引き合いに出すのは、かかる問いに時間性をあたえるだけのことである。伝統もまた、あるとき、特定の因由から生成したのだった。そして生きながらえたのにはまた根拠があり、最後に死滅するのはそれまた原因なくしてはあり得ない。並行関係の措置に急ぎすぎる前に、すなわち限定的な経験、リアリティの平板な反映、生き方の時間的なリズムづけ、リアリティ再現のリズム化、等のあやしげな仮説に手を出す前に、今一度、文化と生存の一体性という基本事実に思いをいたすべきであろう。幾世紀にわたる経済的・社会的収奪、何世紀も続いた封建的支配と（見たところ個々人の良心にまで根をおろした）その正当化、世紀を通じておこなわれた造形の抑制⁷⁴ — これら全てはアパシーへと延びてゆかずにはおかなかった。すなわち、個人的・集団的な経験改変としての経験地平と反省の委縮である。それが階級に特有の藝術としても形をとるのは、少しも不思議ではない⁷⁵。

感覚の写し絵という形式において経験が具体化され、そのさい、この写し絵の特定の構造は、写された現実の構造に規定される — そうしたもの（としての藝術）⁷⁶

73 Margarete SPEMANN, *Stunden mit Hans Thoma*. Stuttgart 1939, S.26.

74 参照, Hartmut TITZE, *Die Politisierung der Erziehung. Untersuchungen über die soziale und politische Funktion der Erziehung von der Aufklärung bis zum Hochkapitalismus*. Frankfurt/M. 1973, erster Teil.

75 この種の見方はかなり広く行なわれている。直接的ではなくアレゴリカルな語法とは言え、たとえば革命期の次の文献を挙げてもよいだろう。参照, Anatoli LUNATSCHARSKI, *Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse*. Frankfurt/M. 1971, S.24. <農民身分はどの世紀にも種々の国民において抑圧されていたが、そうした抑圧は、民藝が恐ろしいほど貧弱になるという仕方では藝術に反映された>。

76 Thomas METSCHER, *Ästhetik als Abbildtheorie. Erkenntnistheoretische Grundlagen materialistischer Kunsttheorie und das Realismusproblem in den Literaturwissenschaften*. In: *Das Argument*, 77 (14/1972), S.919-976, hier S.961. 引用の下線は筆者による

民藝にはリアリズムの原理が欠けている？

ところで、はじめに挙げたように、レンツ・クリス＝レッテンベックは、反省の欠如を、民藝を測る基準として挙げていた。しかしそれが中心的な基準にまでなろうとすると、概念においても実態においても、ある種の矛盾が見えてきそうである。こう言っても、概念と実態はぴったり重なるわけではないのは承知の上である。⁷⁷

藝術は上部構造である。と言っても、それは、藝術がイデオロギーであること、すなわち現実をその都度、々々おおうヴェールであることが自明であるわけではない⁷⁸。そもそも、資本主義前の社会形成にイデオロギーの概念をあてはめることには胡散臭さがつきまどってきた⁷⁹。市民（ブルジョワ）化や高度工業社会やまとまった（あるいは平準的なものとしての）中流階層社会などの言い方もそこでは問題にならない。しかしイデオロギーを語るとすれば、それはすでにリアルな現実を指し示していることを忘れてはならない。イデオロギーが存すること、それは、何かがヴェールで隠されること、裏に真実があることを意味している。

なぜなら、イデオロギーとは正当化の作為だからだ。その前提は、端的に、問題多い社会的様相という経験である。それは弁護し、正当性の理念をあてはまる必要があるものなのだ。そうでもなければ、弁論の必然性などあるはずがない。その理念のモデルは、比較可能な何かとの交替にある。直接の力の関係が作動しているところでは、そもそもイデオロギーはあるべくもない。⁸⁰

民藝およびそれにあてまはる時代を指すのにイデオロギーの概念が受け入れられるかどうか、それは今は差しあたりどちらでもよい。いずれにせよ問いを立てることはできるだろう。（民藝という）この藝術は（エルンスト・ブロッホの言い方を借りるなら）幻影として現れ

77 これは〈物体の人間化〉（Dingbeseelung）というレーオポルト・シュミットが〈生産的な仮説〉と自讃した概念にもあてはまる。参照、（前掲注10）Leopold SCHMIDT, *Völkunst in Österreich*. S.43.; またヴォルフガング・ブリュックナーがこの種の見方を〈相対化〉するためにもちいた〈表現主義〉の概念でも同様である。参照、（前掲注72）BRÜCKNER, *Expression und Formel in Massenkunst*.

78 これは、イデオロギーとして歴史的に存在した藝術というマルクスの見解に依拠するヴェルクマイスターとは逆の見方ではあろう。参照、（前掲注30）O.K. WERCKMEISTER, *Ideologie und Kunst bei Marx*. S.33.

79 参照、Peter HAHN, *Kunst als Ideologie und Utopie. Über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffs*. In: Horst Albert GLASER u.a., *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Grundlagen und Modellanalysen*. Stuttgart 1971, S.151-234.

80 (Institut für Sozialforschung), *Soziologische Exkurse*. Frankfurt/M. 1956, S.168.

るにすぎないのか、それとも藝術が一般的にそうであるように、気配のような光をにじみ出させているのであろうか⁸¹。すなわち、ユートピアのリアルな現実とは折り合えないユートピアの余光をもっているのであろうか。一口に言えば、リアルな現実に対していかなる位置にあり、どのように現実を狙うのであろうか。なぜなら、<造形藝術は概念的な哲学でないが、やはりどうであれ目で見える哲学だからであり、また<現実の再生産ではなく、現実の反省がリアリズムの藝術の本質をなしている>からである⁸²。民藝のなかにもそうした契機がみとめられるなら、レンツ・クリス=レッテンベックの民藝の定義は論破されてしまうだろう。それはこういう問いになる。民藝のなかにリアリズムの原理はあるのか、と。

リアリズムは、単になぞるだけの自然主義の意味ではないため⁸³、まずは<歴史的な藝術形式にもリアリスティッシュの形容辞をあたえることができよう。すなわち、科学技術とは無縁ないしはほとんど関係がなく、自然に忠実という意味でのリアリズムとかかわるような藝術形式>⁸⁴である。

(なぜなら) 社会の推移にかかわる法則性を踏まえ、その法則性を、社会的生産の特定タイプの形式においてよりも、むしろ(自生的にせよ反省的にせよ)美的な写し絵の形式のなかに組み込む藝術はリアリズムである。写し絵の生産は、非常に異なったさまざまな形においてであるにせよ、写し取られた過程へのアクティヴな突き入りを呈示する。写し絵の生産は、実態の写し取りであるだけでなく、写し取られた実態への姿勢のとり方でもあり、その赴くところ、それまた実態を形づくることでもある。⁸⁵

81 参照、(前掲注79) Peter HAHN, *Kunst als Ideologie und Utopie*. S.208-215. ハーンが特に依拠するのは<希望の原理>である。またそれへの批判として次を参照、O.K. WERCKMEISTER, *Ernst Blochs Theorie der Kunst*. In: DERS., *Ende der Ästhetik* (前掲注79), S.33-56.

82 Hans Heinz HOLZ, *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*. Neuwied und Berlin 1972, S.18, 35.

83 言うまでもなく、これまた歴史的なカテゴリーであるが、それは写真の発明以後の展開がしめすとおりである。これについては写真の歴史に関するベンヤミンの見解を参照、Walter BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931). In: DERS., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M. 1963 (es, 28), S.65-94.

84 Thomas METSCHER, (前掲注76) *Ästhetik als Abbildtheorie*. S.944.

85 同上 (前掲注76), S.940. 引用文の最初の部分に対して筆者は異論を呈してもよい。その部分は、社会主義リアリズムの概念から導きだされたように見え、それゆえ歴史的に適用することを閉ざしているようである。アリトテレスの<実践のミメーシス> (Mimesis der Praxis) は写すこと (Abbildung) だけでなく写し変え (Umbildung) をも意味している。これについては参照、Thomas METSCHER, (前掲注76) *Ästhetik als Abbildtheorie*. S.940. またこれに因んで次の論考をも参照、Friedrich TOMBERG, *Mimesis der Praxis und abstrakter Kunst*. Neuwied und Berlin 1968. アクティヴな介

それゆえリアリズム概念については、こうも言われる。

社会的実相の、そのときどきの傾向としては適切な呈示であり、それはまた特定の社会経済的・文化的形成の客観的な認識障壁の枠組みの下で、すなわちその時々 of 歴史的可能性の枠組みの下でおこなわれる。リアリズム概念が目指し、あるいは包含するのは真実概念である。⁸⁶

そうであるなら、こうも問われよう。歴史的な認識障壁を顧慮した場合、民藝のなかにそうしたリアリズムは見出せるであろうか。

先ず疑わしげに見えるのは、単純な商品経済の時代というエポックであろう。しかし、それはすでに自給自足ではなく、＜持続的で、人の生涯にわたる交換関係＞に突き入っており、それによって外化に見舞われている。なぜなら、貨幣関係としてのこの交換関係は、人間からは独立した力として人間の前に立ち現れるからである⁸⁷。シュヴァーベン of 暖炉板に記された詩章は、人間が無防備に直面する諸関係をまざまざと示している⁸⁸。

入については、ベルトルト・ブレヒトがその有名なリアリズム定義のなかで強調している。＜リアリスティッシュとは・・・＞。これについてはトーマス・メツチャーの解釈を参照、Thomas METSCHER, (前掲 注76) *Ästhetik als Abbildtheorie*. S.957-959. 文学ではなく造形藝術 of 生産分野でのコントラファクタラ (聖俗転換 [記者補記] 移調 of 意) of 試みは、文学をめぐるリアリズム論争 of 理論的前哨戦を明らかに意味している。あるいはそうした営為 of 困難は、美術におけるリアリズムは言語化 (Verbalisierung) を必要とすることを示すインデックスであるか、どちらかある。すなわち成長とは、＜言語失神＞ (Sprachohnmacht) of 止揚にほかならない。なお＜言語失神＞ of 概念については次を参照、Hans-Jochen GAMM, *Das Elend der spätbürgerlichen Pädagogik. Studien über den politischen Erkenntnisstand einer Sozialwissenschaft*. München 1972. 東ドイツで広くおこなわれたディスカッションをなぞるのは、ここでは冗長にながれよう。それゆえ次の文献を挙げるにとどめる。参照、Erwin PRACHT / Werner NEUBERT, *Zu aktuellen Grundfragen des sozialistischen Realismus in der DDR* (1966). In: Elimar SCHUBBE (Hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart 1972, S.1144-1179. また次をも参照、Erwin PRACHT / Werner NEUBERT (Hg.), *Sozialistischer Realismus. Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung*. Berlin 1970.

86 Thomas METSCHER, (前掲 注76) *Ästhetik als Abbildtheorie*. S.941. また次の文献 of リアリズム of 原理に関する章を参照、Hans Heinz HOLZ, (前掲 注82) *Vom Kunstwerk zur Ware*. S.42-65.

87 Friedrich TOMBERG, *Der Begriff der Entfremdung in den „Grundrissen“ von Karl Marx*. In: DERS., *Basis und Überbau. Sozialphilosophische Studien*. Neuwied und Berlin 1969, S.131-181, S.138f. なお外化 (疎外 Entfremdung) of 概念については次の包括的な研究を参照、Joachim ISRAEL, *Der Begriff Entfremdung. Makrosoziologische Untersuchung von Marx bis zur Soziologie der Gegenwart*. Reinbek 1972 (rde, 359).

88 Karl HILLENBRAND, *Schwäbische Ofenwandplättchen* (= *Der Museumsfreund* 12/13). Stuttgart 1971, S.28, 30, 62.

万人虚栄に走るも、金銭存せずば、虚栄失せなん。粗食に甘んじ、金銭打ち捨つれば、
人皆穏やかならん。金銭黙せしかば、歪みしものも直すくとならん。

それが変わるには、かかる世界とかかる社会が克服されるしかないであろう⁸⁹。

この世最善となるを得んも、死神も悪魔も金奪はず
さなくば、貧しき下働きも、死して豊かなる道を得ん。

しかし、賃労働者の生産関係と照らし合わせるなら、なお単に相対的な外化の時代であった。すなわち、所有と労働は後世ほどには分離していなかった⁹⁰。これはまた、少なくとも<部分的な自由>へと延びてゆく、すなわち<(自己の持ち物である)道具を多面的に自由自在にし、それによってそれぞれの個体の(ささやかではあれ)可能となった人格発露>⁹¹とむすびついた自由である。これが意識に立ち現れ、おそらく藝術においても形となる。しかも鮮烈な色調と言ってもよさそうだが、多くの場合、平面空間の<はげしい躍動>は、フリードリヒ・ジーバーの解釈ではいわゆる<空白への恐れ>の現象でもある⁹²。ちなみにもう一度ストーヴの壁タイルを取り上げるなら、そこに見られるのは、たくさんの花々、小動物、エロティシズム、労働への言及、しかしまた享樂的な生き方である⁹³。

我らの出自はエルサレム
しこまた呑んで千鳥足
行きつく先はベツレヘム

([訳注] 出自はエルサレム：キリスト教徒の意, Bethlehem = ベッドのある我が家)

豚肉まるごと皮も食う
雑草などとは大違い (Haut: 皮と Kraut: 雑草が韻を踏んで対比される)

若い綺麗な娘さん

89 参照, (前掲 注88) Karl HILLENBRAND, *Schwäbische Ofenwandplättchen*, S.38.

90 参照, (前掲 注87) Friedrich TOMBERG, *Der Begriff der Entfremdung in den „Grundrissen“ von Karl Marx*, S.139.

91 Günther VOIGT, (前掲 注30) (Rezension über Jürgen TELLER, *Marx und Engels über die Volkskunst*, S.370.

92 Friedrich SIEBER, (前掲 注66) *Bunte Möbel der Oberlausitz*, S.32.

93 参照, (前掲 注88) HILLENBRAND, *Schwäbische Ofenwandplättchen*, S.70, 70, 72, 70.

一番よいのは腰の辺

畑いっぱい緑色
 財布の中は黄金色
 ベッドの上は肌の色
 おれの好みのこの三つ
 見果てぬ夢が世のならい

これらの文言は図柄の解説なのではなく、それ自体が装飾となっている。話題とされる満ち足りた人生は、もちろんリアリティをはみ出している。夢想であり、しかもいわゆる怠け者の天国への羨望である⁹⁴。後に中心的な図像モチーフとなってゆく自然は、まだ問題にもなっていない。そこにあるのは生産の障害物としての制御されない自然である。飢饉、洪水、火災、災厄、病気。これら人生の暗面は追憶の図柄にもあらわれる⁹⁵。それは、突きつめられてはいないにせよ、シンボリックな装飾文様にも反映され、そこには＜魔術的な＞機能⁹⁶も重なる。殊に、巡礼地のチャペルでは、奉納絵（絵馬）の形でローカル色も強く見られるが⁹⁷、そこでは宗教は＜この世の一般法則＞⁹⁸として、ままならぬ人生の指針ともなる。

なお取り上げるべきは、こうした日常の夢がインデックスとなっていることである。封建的な時代には人間に対する人間の支配は堅固な仕組みであったために、どこでもファンタ

94 当然ながら、これがリアリズムの原理と対立するわけではない。それについてはハンス・ハインツ・ホルツの見解に注目したい。＜どんな歴史的・社会的発展段階にあっても、階級社会の対立的矛盾の止揚への展望は可能である。そうした展望は唯物弁証法の歴史理解の形成の前ではユートピアであるが、しかしまたリアリズムの芽をはらんではいる。そして、その時々社会秩序が矛盾をふくむ形成体であるとの意識から必然的な生じるものでもある。矛盾を矛盾として表現するあらゆる藝術は、それによって、疎外から解放された堅固な人間性という理想像を思念する理論的な水準にまで上昇する＞。— 引用は次を参照、Hans Heinz HOLZ, (前掲 注82) *Vom Kunstwerk zur Ware*. S.46.

95 参照、Dorothee BAYER, *O gib mir Brot. Die Hungerjahre 1816 und 1817 in Württemberg und Baden* (Schriftenreihe des Deutschen Brotmuseums Ulm, 5). Ulm 1966.; Adolf SPAMER, *Bairische Denkmale aus der „theueren Zeit“ vor 100 Jahren*. In: Bayerische Hefte für Volkskunde, 3 (1916), S.145-266.

96 参照、(前掲 注30) Oskar SCHMOLTZKY, *Volkkunst in Thüringen*. S.20.; (前掲 注18) Tamás HOFER, *Volkkunstausstellung der Bezirke Ungarns*. S.11. 装飾文様 (Ornamente) の＜社会的＞内容の可能性については次を参照、(前掲 注82) Hans Heinz HOLZ, *Vom Kunstwerk zur Ware*. S.143-146.

97 参照、Lenz KRIS-RETTEBECK, *Ex voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*. Zürich 1972.

98 Karl MARX, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*. In: MEW, 1, S.378.

ジー生産⁹⁹は境界を突破するイメージとなった。かかる傾向への指標である。よりリアリティにより近づくのは、〈人生の原理〉と折り合いをつける姿勢¹⁰⁰を言いあらわしたものである。宗教(キリスト教)の助けを借りるかたちもあれば、経験とふれあう教説もある¹⁰¹。

毅然として
悩みかかえ
十字架を肌身はなさず
今は苦しくにがくても
それがいつかは役に立つ

お偉方とは裁判しても
博打の方がまだ確か

何ごともなるがまま放っておけ
天気次第で仕方がない

黙って胸にしまっておくのが、結局、妙薬

思慮深くあることがすでに出てきている。つまり運命論的な感覚の響きである。

何が起きても俺は小鳥
バンをかじって
歌っているだけ

99 この概念について、またリアリズムと現象とのアムビヴァレントな関係についてはネクトとクルーゲを参照、(前掲 注50) Oskar NEGТ / Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S.67. <止揚には至らない形体において、言い換えれば堪えがたいまでに疎外された諸関係に臨んでの単なる衝動経済的なバランスにおいては、ファンタジーまでがその疎外の表現でしかなくなる。したがって、その内容は転倒した意識である。しかしまた、生産の形体に則れば、こうしたファンタジーは、疎外された諸関係に接するなかでの無意識の実践批判でもある。>

100 参照、(前掲 注50) Oskar NEGТ / Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S.63.

101 参照、(前掲 注88) HILLENBRAND, *Schwäbische Ofenwandplättchen*, S.56, 82, 56, 50, 20, 58, 55, 40. (ページは引用順)

リアルな現実を正しく測っているものもある。それは取りも直さず、召使いの自覚と重なる。

奴らはまともに俺を
遇しもしなきや、あたえもしない
俺がいることがどういことか見るがよい
俺が消えてくたばれば
奴らも自分でやってく羽目になる

ここから抵抗や反抗までは一直線である。

俺には何の取り柄もない
お前さんが肉を食い
俺は骨をしゃぶってるからさ

それは、1848年の三月革命に結節する認識のあり方へも進んでゆく。後期市民社会の構造的な矛盾であり、まことにもっともな期待とそこから必然的に生じる幻滅である。民藝としてのタイル板が示すのは深い苦渋とイロニーにほかならない。ストーヴがひそませているのは、まさに時代のエッセンスでもある。

我らは兄弟、皆なで分け合う
そこで金持ちは貧乏人の汗で暮らすというわけさ

リアルな現実への反省的な理解であり、ここにはリアリズムの原理を見ることができる。銘文は言語表現だけでなく、グラフィックな民藝としても（民藝研究者が間々ほどこす）解釈とからみ合う。すこぶる自閉的かつ孤立したな審美コードながら、〈自意識の流路〉や〈間接的であれ封建支配に対する反抗〉¹⁰²、また〈反抗のマニフェスト〉¹⁰³とは言い得よう。もっとも、かかるテーゼを裏づける直接の証拠はほとんどないが、さりとて皆無でもない。（検閲に何とか掛からずにすんだ）デモクラシーの民謡¹⁰⁴や反封建の伝説¹⁰⁵がそれにあたるだろ

102 参照、（前掲 注30）Oskar SCHMOLTZKY, *Volkskunst in Thüringen*. S.19.

103 Gyula ORTUTAY, *Kleine ungarische Volkskunde*. Budapest 1963, S.107.

104 参照、Wolfgang STEINITZ, *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. 2 Bde. Berlin 1954, 1962.

105 たとえば次を参照、Gisela SCHNEIDEWIND, *Herr und Knecht. Antifeudale Sagen aus Mecklenburg*. Berlin

う。それだけに民謡や伝説の研究もそれぞれの探究目的を狭く限っていたために、それらに気づかなかったのである。

これを言うのは、民藝にも希望の原理すなわち変革への望みがまったく欠けてはいないからである。いわゆる様式要素やグラフィック的・言語的表出のほかにも、個人を描いていることもある。盗賊や革命のヒーロー、民衆の味方といった歴史上の人物にあり得べき未来が仮託されるのは矛盾ではない¹⁰⁶。集合的な経験改変がはじめて、未来に向けた集合的な教訓をもたらすからである。それがリアリズムの原理に属することについては、ブレヒトが<…展開の契機を強調するなら、具体的かつ抽象を可能にする>と定義している通りである¹⁰⁷。シュヴァーベンンのストーヴの壁タイルでは、四八年革命のポピュラーな(すなわち市民にとって)英雄であるヘッカーとシュトルーヴェ^{xxxiii}は、逃亡者でも敗残者でもなく、勝利の英姿において描き出される¹⁰⁸。タマーシ・ホファー (Tamás Hofer 1929-L)^{xxxiv}も、ハンガリーの盗賊が髭そりのケースのデザインとなっていることに注目して、民藝の考察と結びつけたが、そこでの描かれ方は、闘いの渦中の姿ではなく、恋人との会食の様子である¹⁰⁹。同様にボガテュレフは、スロヴァキアの盗賊で民衆のヒーローにして1713年に処刑されたヤーノシーク (Juraj Jánošík 1688-1713)^{xxxv}が描かれたガラス裏絵に注目した。その図柄は、処刑を前にした日々の重苦しい場面(これも描かれてはきたが)ではなく、<わずかな例外の中でも独自のもの、ヤーノシークの盗賊団が新人を迎え入れる陽気な場面>であった¹¹⁰。

見る者に処刑の印象を突きつけるのは、ヤーノシークがはじめた気高い営為の勝利する希望をうばうことになりかねない。またこの悲劇的な図柄は、英雄の生涯における<最も意味深長な>瞬間を描くことにはならなかったであろう。¹¹¹

民藝をめぐるここでの分析において明らかになるとすれば、それは民藝には<改造の知

1960.

106 <大衆の革命夢想は実際には後ろ向きであることが屢々である。革命ならびに(部分的には)ユートピアのなかの保守的要素は、おそらく、社会的破局のなかで歴史のリアリティを失うことへの人間的な恐れに照応している>。参照、(前掲注50) Oskar NEGTE / Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung*. In: *Ästhetik und Kommunikation*. Beiträge zur politischen Erziehung, 12 (1973), S.6-27, hier S.14 また次を参照, Hans Heinz HOLZ, (前掲注82) *Vom Kunstwerk zur Ware*. S.84.

107 引用は次の文献による。参照, Thomas METSCHER, (前掲注76) *Ästhetik als Abbildtheorie*. S.957.

108 参照, (前掲注88) Karl HILLENBRAND, *Schwäbische Ofenwandplättchen*, S.83.

109 参照, (前掲注18) Tamás HOFER, *Volkskunstaussstellung der Bezirke Ungarns*. S.3.

110 参照, (前掲注60) Petr Grigoryevitsch BOGATYREV, *Der slowakische Volksheld Jánošík*. S.119.

111 参照, (前掲注60) Petr Grigoryevitsch BOGATYREV, *Der slowakische Volksheld Jánošík*. S.120.

性>¹¹²が欠けているわけではないこと、また民藝には理論・批判・反省を含むような何ものも見出せないとの主張¹¹³も当たらないこと、であろう。その点では、むしろ<民藝の思想的な基本特徴>を指摘したアードルフ・シュパーマーが¹¹⁴、(それは根本的に<狭く限られた内面生活>という留保付き¹¹⁵であったとは言え)正しい。かかる民藝分析の相対性そのものは看過されるべきではないだろう。経済面での階級境界という条件が強力に言いたてられ、その赴くところ、様式が規定されるだけでなく、継承財を重んじるあまり、基準ともなった継承と新規の関係をめぐる非反省性までが計測されず終いであった¹¹⁶。

大衆藝術、そして社会的欠損としての俗美（キッチュ）

封建社会期の従属階級の藝術としての民藝にまったく新たなものが到来したのは、民藝がゆるやかでたゆみない歩みを通じて到達した末期の形態においてであった。これに生産関係の大転換と生産力の上昇も関係していたことは¹¹⁷、早くから市民的な立場の研究者によって

-
- 112 参照, Ernst FEHRLE, *Zur Volkskunst*. In: *Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, 7 (1933), S.12-21, S.16. この<改造の知性>(Verarbeitungsentelligenz)ではなく、逆に<観察する知性>(Beobachtungsentelligenz)の方が優勢である、とフェーレは言う。
- 113 参照, (前掲注3) Lenz KRISSE-RETTENBECK, *Was ist Volkskunst?* S.16. もっとも、クリス=レッテンベックが、<本質的>(wesentlich)の語の強調に価値をおいていることは別の問題である。またそれを特に説明がなされているわけでもない。
- 114 参照, (前掲注11) Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde*. S.22.
- 115 参照, 同上(前掲注11) Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde*. S.20. この説明は特に海員について言われている([訳者補記]下級の海員のあいだの刺青の風習に関する研究が引用されている)。
- 116 これは、生成と有意(Genesis und Gestlung)の間の乖離を問うことが徹底的におこなわれていない理由の一でもあるであろう。すち<歴史的生成と超歴史的(あるいは特定時点を越えた)有意の間の差異というテーゼ>であり、これについては次を参照, (前掲注79) Peter HAHN, *Kunst als Ideologie und Utopie*. S. 196. ここではギリシア藝術をめぐるマルクスの言及箇所が結びつけられる。またマルクスの言及とは『経済学批判』のなかの一節を指す。参照, Karl MARX, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Neudruck: Frankfurt/M. – Wien o.J. S.30f. これは報酬(Gebühr)をめぐる藝術社会学と藝術哲学といえるものであるが、これについて最近ヴェルクマイスターが適切な解釈をほどこした。参照, (前掲注30) WERCKMEISTER, *Ideologie und Kunst bei Marx u.a. Essays*. 1974.; 民藝の<有意>(Geltung)を真剣に<中断する>ことはなされてこなかったようにおもわれるが、これについては次を参照, (前掲注14) SIEBER, *Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunstforschung*. (1955), S.22. これは特に、民藝の価値をめぐる19世紀末に起きた経済的関心とかかわっていたことについては次を参照, (前掲注15) Bernward DENEKE, *Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe*.
- 117 参照, (前掲注30) Oskar SCHMOLTZKY, *Volkskunst in Thüringen*. S.9, 24. <民藝の衰滅>が地域によっ

も発見されていた¹¹⁸。消費財と藝術物象の工場製造に反して、発達した安価な再生産技術とそれに伴う感性に沿ったモデル変形に反して、職人工房生産あるいはマニファクチュア生産の民藝が到来したのではなかった。商品は民藝の死¹¹⁹であり、それに抗うようなペンペン草すら生えはしなかった¹²⁰。

しかし、深刻な（位相を変えつつではあれ）下降推移の文化変容を見せたのは、大衆藝術の新しい特殊な生産様態だけでなかった。これについては、ヴォルフガング・ブリュックナーが大衆藝術の一事例に即して継続的かつ細部にいたる追跡によって明らかにしている¹²¹。土台の変化に照応するのは、顕著な上部構造生産であった。フランス革命が結果した後期ブルジョワ的なイデオロギーである¹²²。その当時、客観的にも前進をみせていた要請はこうなるだろう¹²³。

てばらつきがあるのは、生産関係の急激な変化に差異があるためである。その細部の分析については次を参照、Friedrich SIEBER, (前掲 注66) *Bunte Möbel der Oberlausitz*. S.23. ここでは<資本主義的大発展>による流動化が取り上げられている。; Manfred BACHMANN, *Die Widerspiegelung des Bergbaues in der traditionellen Holzschnitzerei des sächsischen Erzgebirges*. In: Gerhard HEILFURTH, Ingeborg WEBER-KELLERMANN (Hg.), *Arbeit und Volksleben (Deutscher Volkskundekongress in Marburg 1965)*. Göttingen, S.174-183, hier S.175. ; Günther VOIGT, *Wilhelm Fraenger. Wesenszüge seines wissenschaftlichen Wirkens*. In: Reinhard PEESCH (Hg.), *Zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde. Festschrift für Wilhelm Fraenger*. Berlin 1960, S.1-10, hier S.7.

- 118 たとえば次を参照, Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst*. Berlin 1928, S.51, 55, 120.; 参照, (前掲 注11) Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde*. S.28. もっともスーパーマーは他所 (S.11) では, <家庭仕事と工場商品>という生産工程の差異を否定しようとしている! といった面もありはする。; また次を参照, (前掲 注71) Wilhelm FRAENGER, *Materialien zur Frühgeschichte des Neuruppiner Bilerbogens*. S.281.
- 119 これについては次を参照, Adolf SPAMER, *Hessische Volkskunst*. Jena 1939, S.112, S.111f. 所有者や製作者の署名についてスーパーマーが論じている。民藝において所有者が署名を入れるが (特に家具の場合) 一般的であるのは, 大量生産品ではないことを示しているとされる。
- 120 <安価>で<無趣味>な工場製品に逆らって突進して勝算を欠いたとしかみえない諸事例については次の拙論を参照, (前掲 注12) Martin SCHARFE, *Evangelische Andachtsbilder*. S.62-70.
- 121 参照, Wolfgang BRÜCKNER, *Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens*. Frankfurt/M. 1973.
- 122 それゆえ, よく言われるような次のような見解は不正確で浅薄である。<広範な大衆は社会の民主化の産物であり, 大量生産はこれまた, 科学技術の進歩によって可能になった機械による新しい製造方法の所産である>。; ハウザーのイデオロギー概念を批判したのはペーター・ハーンであった。参照, (前掲 注79) Peter HAHN, *Kunst als Ideologie und Utopie*. S.190-208.
- 123 Werner MARKERT, *Dialektik des bürgerlichen Bildungsbegriffes*. In: Hans-Jochen GAMM (Hg.), *Erziehung in der Klassengesellschaft. Einführung in die Soziologie der Erziehung*. München 1970, S.17-51, hier S.27f.

自由とはブルジョワという経済主体が自己の資産を主要には私的に駆使する力、平等とは法の前では全ての個体が等しくあるようブルジョワ国家の法形態の整備、兄弟性(博愛/友愛)とは反封建制という共通の利害関心の帰結としての国民的結束への集团的パトス。

ここでの問題にとって何よりも重要なのは、市民的平等の要請である。すなわち、全ての社会メンバーに、等しい教養のチャンスをも約束するのである。これが今日でもなお完全にはリアルな現実となっていないのは不思議ではない。それは、民主化過程の一般的な困難を示しているだけでなく、その始まりに問題があったことをも示唆している。果たされていない、否、より正確には当時なお果たし得なかった約束であるが、それに対応してイデオロギーは強化された。そのイデオロギーとはさしずめ、こうであろう¹²⁴。

主観の側面に焦点を合わせる限りでは誤った意識、また社会的に必然的な仮象であり、後者はイデオロギー意識の対象を語るときがそれに該当する。

上昇しゆく資本主義的生産様態は、自由な市場において企業家と(見かけは)平等な権利で相対する個人を必要とする。すなわち、約束された平等によって競争に臨むことができ、条件に合った買い手に自己の労働力を売る個人である。しかし、新たな生産関係に必然的なかかる平等と自由は、それまた、教養機会の平等を前提とする。それは、とりわけ藝術に自由にかかわることが約束されることによってであり、そうした推移はたとえば博物館の公共性にたどることができる。藝術に誰もがかかわることができるという(満たされてはいないにせよ)物質的な約束の結果が、またそれが特に特定の(要するにプロレタリアートの形成と共に)はじまった)階級社会に保持された結果がキッチュ(俗美)であった。すなわち、相対的に完璧でもある再生産あるいは生産された多機能的な藝術形成である。多機能性が言われるのは、それが企業家には利益をもたらし、消費者は需要が満たされるからである。またそれが消費者の予て見果てぬ夢だったのは、完璧で視野を広げてくれ、ソフトで自然主義的、また何であれエリートの藝術を想起させるような造形だからである。すなわち消費者は、見たところは平等を手にし、また高次藝術についてならラファエロに臨むこともできるだろう。たとえ、他者のなかには、そうした消費者の無教養や無興味性をわらったり嘆いたりする者がいるにせよ、そうした自由が手にされるようになったのである。一口に言えば、調和や情

124 Hermann SCHNÄDELBACH, *Was ist Ideologie? Versuch einer Begriffsklärung*. In: *Das Argument* 50 (Sonderband zum 10.Jg.1969: Kritik der bürgerlichen Sozialwissenschaften), S.71-92, hier. S.83.

緒や幸福感への希求が、生産物の内容と形式によって一見したところ満たされる。あるいは、平等要請は、見たところあらゆる立場の者の満足に行き着く。

かかるシンドロームを筆者はキッチュ（俗美）と呼びたい。感性の形態においてととのえられたイデオロギーであり、イデオロギーから美的に孵化するものとしてのキッチュ、美的形態における社会的に（平等の印象を喚起するがゆえに）必然的な仮象としてのキッチュ。そこに隠れている要点は、ある者による（それとは気づかない）他の者に対する支配の指標ということにある。またそこでの真実として、（その現存にかかわる歴史的必然性になろうが）これはこれで突きつめるなら、客観的な社会関係を指し示すであろう¹²⁵。

となると、キッチュは、まちがいなく歴史的なカテゴリー、また分析的なカテゴリーになるだろう。それは、後期ブルジョワ的・後期資本主義の社会形体に属する藝術形態である。それは無教養な人々を虜にせずにはおかない。すなわち、封建社会期の厳しい階級形態から抜けて新時代のヴェールのかかった階級組織に組み込まれた従属的な人々である。キッチュの形式は、そのときどきの美的なエリート・コードを座標軸としてはいるが、陰ではそこに乖離が生じている。そうした差異を、消費者は知覚するにはいたらない。キッチュの内実は約束であり、それがリアルな現実と受けとめられる。キッチュはまた憧れであり、進んでリアルな現実と受けとめるところまで延びてゆく¹²⁶。それゆえキッチュは欠陥のある審美

125 別の方向へのイデオロギーにもかわらず、これがもたらしたのは<社会の諸階層への分裂であり、そのため万人のものであった藝術は大半の者には手の届かなくなった>、こう記すのは次の論者である。参照、Friedrich TOMBERG, *Kunst und Gesellschaft heute*. In: *Das Argument*, 64 (13/1971), S.181-189, hier S.184. この説明は、博物館を訪れる人々の分類によって容易かつ確実に裏づけられよう。

126 社会主義国にも<キッチュ>が存在するとして、この分析を誤りとの異論を呈することもできよう（たとえばシュッベ編のなかの「キッチュ」を見出しとする箇所では難じていることを挙げることができる。In: 参照、（前掲 注85）Elimar SCHUBBE (Hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart 1972, S.1144-1179. Stichwort „Kitsch“.; これに対しては次の3点を挙げて反論することができる。(1) 土台と上部構造との間の局面のずれが非常に強いこともあり得よう。これについては次を参照、Friedrich TOMBERG, *Basis und Überbau im historischen Materialismus*. In: （前掲 注87）DERS., *Basis und Überbau*. 1969, S.7-81. 時代が、それに照応するまでに上部構造を変えるまでには熟していなかったのである。(2) 土台は、照応して上部構造が自ずと変化をきたすほどには、まったく変わっていない。— この2つの解釈は、土台と上部構造の弁証法の有意から導き出される。(3) キッチュはイデオロギー批判の概念である。それゆえ随意につかえるようなものではなく、社会的に交換できるわけではない。私たちのあいだにおけるのと同じような外観であるところでも、必然的に同じではあり得ない。それは私たちがイデオロギーを理解するのは、（そもそも概念から見て）別の見方がされているからである。かかる解釈を、（私見では）最も客観的にイデオロギーというカテゴリーには最もかなった解釈として、筆者は呈示しようと思う。

であるが、欠陥は二次的でもある。一次的なのは、キッチュが欠陥のある社会のインデックスという点にある。早くブレヒトは、それが＜美的な誤謬＞だからではなく、＜社会の見かけの解消としての藝術における解消＞であるがゆえに、それを認識し闘うことをうながした¹²⁷。

かかる事情は、キッチュをめぐる膨大な数の文献のなかで時には気づかれてもいた¹²⁸。たとえばパズレックの1912年の論作はその紛れもない証左で、商品としての性格、商品を通じた誘惑、さらにプロレタリアートの階級事情までを論じることができた¹²⁹。のみならず、宗教的なキッチュに関する論考においても、そうしたものが散見される。それらが指摘するのは、形体的な欠陥よりも、むしろ（その表出には部分的には奇妙に混乱した語法ともくろみが絡んでいるにせよ）¹³⁰神学理論の誤認である¹³¹。

とは言え、そこではすでにヘルマン・ブロッホ（Hermann Broch 1886-1951）^{xxxvi}の定義の余韻も響いている。＜キッチュとは模倣^{イミテーション}の体系＞かつ＜藝術の価値体系における悪しきもの＞との見方である¹³²。もしブロッホがそう表現せずに、社会の審美体系のなかの偽物とでも言っていたなら、実態にもっと近づいていたであろう。また誤った読み解きを誘発することもなかったであろう。事実は、＜人間学的美学＞がうながされているかのように受けとめられてしまった。なぜならその観点からは、万人が、自己の存在のある種の心理的層序において＜キッチュ経験＞に脅かされていると見えるからであり、すべての社会的層・時間・ゾーンにおいて＜キッチュ人間＞（Kitschmenschen）を見つけ出さずにはおかないからである¹³³。

127 Bertolt BRECHT, *Kulturpolitik und Akademie der Künste*. In: Neues Deutschland, Nr.187 vom 12. Aug. 1953, *Dokumente*. In: Elimar SCHUBBE (Hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart 1972, S.299-301, hier S.300. 参照, (前掲 注82) Hans Heinz HOLZ, *Vom Kunstwerk zur Ware*. S.29f.

128 シューリングは800以上の文献タイトルを挙げている。参照, H. SCHÜLING, *Zur Geschichte der ästhetischen Wertung. Bibliographie der Abhandlungen über den Kitsch*. Gießen 1971.

129 参照, (前掲 注9) Gustav E. PAZAUREK, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. S.349, 355.

130 参照, Karl PAWEK, *Christlicher Kitsch*. In: Gillo DORFLES (Hg.), *Der Kitsch*. Tübingen 1969, S.143-15, hier S.145.

131 Richard EGENTER, *Kitsch und Christenleben*. Ettal 1962, S.10.

132 Hermann BROCH, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* (1933). In: (前掲 注130と同編著) Gillo DORFLES (Hg.), *Der Kitsch*. Tübingen 1969, S.49-64, hier S.62.

133 参照, Ludwig GIESZ, *Phänomenologie des Kitsches. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*. Heidelberg 1960.; Abraham A. MOLES, *Psychologie des Kitsches*. München 1972. これについては次の書評を参照, Moles-Rezension In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 70 (1974), S.149f. これの要素を嫌と言うほど盛りこんで、藝術 VS キッチュの対比の下にキッチュの棚卸しを行なったのはホレンダーのキッチュ論であった。参照, (前掲 注2) Hans HOLLÄNDER, *Kitsch, Anmerkungen zur Begriff und zur Sache*.

またそれと共に人間学的美学は、現実分析すなわち歴史的分析のあらゆる可能性に突進した。それには、人間学的美学なるものが、私たちが十分すぎるほど聞かされてきたイデオロギーに屈服していたからでもあった。すなわち、富者も貧者も、あるいは特殊学級の生徒も大学教授も、誰もがキッチュの前では等しい¹³⁴、とのイデオロギーである。

そこで、もう一度問おう。キッチュとは何か、キッチュとして何が解されるであろうか。その点で、筆者は、ブルジョワ的な(キッチュ)概念を起点にし、またそれを発展させることによって、キッチュとはイデオロギーの審美的現象形式であると呼ぼうと思う。このブルジョワ的な概念は、さらに発展した座標によって言い換えることもできる。いつわり、甘さ、センチメンタル、見かけの満足、大衆藝術、瑣末、等々で、いずれにせよマイナーな価値づけである。ちなみに労働者に向かって、キッチュを何と理解しているかと尋ねるなら、なにがしかの答えは返ってこよう。実際、経験型の調査研究が明るみに出した結果にはめざましいものがあった¹³⁵。

頭は下に、脚は上 / ここに斑点、あそこによごれ、赤いタッチに黄色のにじみ /
これが現代作品だって、とうてい理解はむずかしい / まるで子供のなぐり描き。

手短くまとめるなら、こうなるだろう。具象的でなく、抽象的で、モダンな藝術を、労働者はキッチュと名づけている。これによって、少なくとも一つのことだけが明らかになる。プロレタリアートの審美コードとブルジョワジーの審美コードは別のものであるだけでなく、

S.184-206.; これを批判したヴェルナー・ホフマンの文献をも参照, Werner HOFMANN, *Kitsch und Triviale Kunst als Gebrauchskünste*, In: (前掲注2と同編著) Helga de la MOTTE-HABER (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, S.210-225.; さらにヴェルナー・ホフマンの批判に言及したホルンダーの見解を参照, Hans Holländer, *Zur Kritik Werner Hofmanns*. In: (前掲注2と同編著) Helga de la MOTTE-HABER (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, S.206-209.

134 参照, (前掲注54) Pierre BOURDIEU, *Elemente zu einer soziologischen Theorie de Kunstwahrnehmung*, S.194. ここでブルデューは次のように述べている。<教養資本の占有の諸条件について沈黙すること, より正確に言えば, 藝術作品の占有を助長するあらゆる手段を支配するという形での美的能力の占拠に口をとぎすこと, これは社会的特権を正当化するのを許す行為である。すなわ, それを自然の賜物にかえてしまうことによって> ([訳者補記] 美を感得し操りもできる能力が特定の階層やグループに占有されているのは社会的な仕組みによるが, それに対して沈黙していると, 美を感得する能力が天分の問題にすりかえられてしまう, との警告)。

135 「労働者と造形藝術」(Arbeiter und Bildende Kunst)に関する調査は, テュービンゲン大学附属ルートヴィヒ・ウーラント研究所のワーキング・グループ (Projektgruppe am Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen) によって実施され, 1975年に公表の予定である。

真っ向から対立してもいる。たしかにキッチュというカテゴリーは較べるためのシグナル、すなわち自分に属さないと感じたものには価値を否定し、境界の外に出し、排斥する。しかし、それゆえに、またカテゴリーの機能は等しくはない。価値の否定は排斥とは対立する。要点にしぼって言うなら、造形部門の助けを借りて支配を確かにしようとする試みは、その試みを見破って出しぬこうとする（甲斐の無い）試みとは対立的である¹³⁶。

緑の図像：クレータ島の草食む鹿 あるいは第一級の社会的インデックス

素朴で無教養な人々が、（彼らには）理解不能なモダン・アートを面白おかしくやり玉にあげるとしても、その笑いは救いの無さに発していると解することができよう。もちろんここでの解釈は絶対的に正しいものなどではなく、事態そのものがアムビヴァレントであり、また集団的な自意識にもふれていると考えられる¹³⁷。逆に、審美的な教養の欠如を積極的に補完する努力を耳にしたりすると、博愛や称賛すべき感性の磨き方に思っていたべきであろうし、それだけでなく、（場合によっては）独自の希望をそなえたブルジョワの不快感をも考慮しなければならない。それゆえ、ヘルマン・ブロッホの切り下げの命題には、特徴的かつ裏切りの響きと聞こえかねないところがある¹³⁸。

（キッチュは）反動的である。なぜなら、たとえばユートピア的なトレンド藝術として、未来に向かう視線をさえぎり、それによって地上の現実そのものを見る目を曇らせるからである。

それと言うのも、＜キッチュの魅惑的な作用＞は、ことがらの一面にすぎないからである。聴きなれた言い方ではこうである¹³⁹。

136 参照、（前掲 注82）Hans Heinz HOLZ, *Vom Kunstwerk zur Ware*. S.73. <広範な大衆はモダン・アートを拒否している。大衆がモダン・アートを大目に見るところでは、そもそも大衆を自己のことがらの表出や形体付与とは解していない。当事者性の欠如であり、アクティヴな動きは起きないのである>。

137 筆者は、現代の藝術作品の諧謔的な呼称をめぐって解釈をおこった。参照、Martin SCHARFE, *Probleme einer Soziologie des Wandschmucks*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 66 (1970), S.91.; 筆者の解釈へのライター・クラマーの批判には同意する。参照、（前掲 注20）Dieter KRAMER, „Kreativität“ in der „Volkskultur“, S.37f.

138 Hermann BROCH, *Kitsch und Tendenzkunst* (1950/51). In: （前掲 注130と同編著）Gillo DORFLES (Hg.), *Der Kitsch*. Tübingen 1969, S.67-76, hier S.71.

139 Gert UEDING, *Glanzvolles über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt/M. 1973 (= es, 622), S.54.

キッチュは現に目の前にある意識に向けて特定のうったえ方をし、経験的に理解できる欲求を満たそうとする。そして正にそれによって、消費者の眼から、自分たちの欲求が特定の社会的組織の産物であることを見えなくしてしまう。

感覚的・審美的経験の頭が抑えられ、またそれによって楽しみと楽しみの可能性がいじけたものとなるのであるから、決して美化されるべきでなく、節度と受けとめられるべきでもない。実際それは反省的な思考や行動の委縮をも意味している。

しかし他方では、何もかもが、眼が腐るようなお粗末と受けとめられるわけでもなからう。ハンス・ホレンダーはこう問いかける。空気が乾いたクレータ島において、緑したたる野原や草を食むノロ鹿や赤鹿が描かれたのはなぜか。クレータ島はこれらの動物や緑の牧場を知らないが、正にそこに答えの一部が存すると言う¹⁴⁰。キッチュのコントラストのある描き方は反動的であるだけでなく、見かけのユートピアにあふれている。〈かがやかしきお粗末〉と名差しつつ、それを目安にしてエルンスト・ブロッホ (Ernst Bloch 1885-1977)^{xxxvii}の軌跡を調べたのはゲルト・ユーディング (Gert Ueding 1942-L)^{xxxviii}だった。そして、こう強調した¹⁴¹。

リアルな現実が現にどうであるかではなく、どうあってほしいか、そうした希求にあたえられるお墨付き。キッチュは、それを過去のストックや伝承された小道具から組み立てる。

また、こうも言う¹⁴²。

被抑圧者たちや被雇用者たちは自分たちの関心を際立たせる。それは概念性を欠いてはいるが、夢のような映像と願望のつまったファンタジーにおいて、反逆的な輪郭の極彩色でもある。

後の方の命題は、字義通りよりも、そ う し た き ら い が あ る という程度に受けとつてもよい。とは言え、論者は、企業の被雇用者をも話題にする。となると、キッチュにあつてはリアリズムの原理が委縮をきたしていることを看過すべきでないだろう。言い換えれば、重要な構成要素が二重に奪われている。反抗への動きが起きないことと、反逆者の姿に自分を重ね合

140 参照、(前掲注2) Hans HOLLÄNDER, *Kitsch, Anmerkungen zur Sache und zum Begriff*, S.198f.

141 参照、(前掲注139) Gert UEDING, *Glanzvolles Elend*, S.65.

142 参照、(前掲注139) Gert UEDING, *Glanzvolles Elend*, S.185.

わせるチャンスも欠けていること。しかし、それにもかかわらず、ネクトとクルーゲが<実際の暮らしの断片>と呼んだところのものも、私たちの材料のなかで蛹の状態にあるように見える。それは二つの特徴をそなえたステレオタイプでもある。ただただ放り出された物体であることによる保守性、そして、突きつめると評価関心を受けつけない保守性の二つである¹⁴³。このブロックは破壊されはしないが、また自らの力で活発にもならなければアクティヴにもならない¹⁴⁴。

封建的時代の従属的な階級藝術である民藝と、今日の社会形態のなかでの従属的な階級の大衆藝術、すなわちキッチュと呼ばれるもの、両者が重なるのはこの点においてである。もっとも、両者を分け隔てるものもありはする。後者のキッチュが、もはや決然とした対抗藝術ではないことである。それに生命を吹きこむのは、相も変わらず、19世紀のデモクラシーの諸々の約束である。実際、大衆藝術は、(譬えて言えば)主人のテーブルからこぼれ落ちるパンくずを糧としている。それがどう作用するかは、明らかではない。ある人は、すでに食べ飽きたと言い、別の人は食欲をそそられると言う。

訳注

- i (129) ヘルベルト・シュヴェート (Herbert Schwedt 1934-2010) : シレジアのポイテン (Beuthen 現在はポーランド領) に生まれ、少年時代に西ドイツへ引き揚げた。ゲッティンゲン大学とテュービンゲン大学でゲルマニスティク・民俗学・歴史学を学び、テュービンゲン大学の民俗学研究所であるルートヴィヒ・ウーラント研究所の助手を経て、マインツ大学教授として民俗学科を主宰した。民藝の分野にも厚く、エルケ夫人との共著に『シュヴァーベンの民藝』(Schwäbische Volkskunst,) がある。
- ii (129) ハンス・ホレンダー (Hans Holländer 1932-L) : ハンブルグに生まれ、テュービンゲン大学で美術史を学び、特にヒエローニムス・ボッシュの研究家として知られる。1971年から停年となった1997年まで、アーヘンの「ライン＝ヴェストファーレン工科大学 (RWTH (Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen : RWTH)) で教え、その教授であった。
- iii (129) レンツ・クリス＝レッテンベック (Lenz Kriss-Rettenbeck 1923-2005) : バイエレン州ベルヒテスガーデンに生まれ没した民俗学者。ミュンヘン大学に学び、ミュンヘンのバイエルン国立博物館の館員として民俗学部門を主宰した。ルードルフ・クリスの養子となって二重姓となった。特に奉納絵(絵馬)をはじめとする宗教民俗を専門とした。
- iv (130) カール・マンハイム (Karl Mannheim 1893-1947) : ハンガリー系ユダヤ人で、ブダペストに生まれ、ロンドンに没した社会学者。
- v (130) パゾレック (Gustav Edmund Pazaurek 1865-1935) : プラハに生まれバーデン＝ヴュルテムベルク州アルトマンズホーフエン (Altmannshofen) に没した美術史家。プラハ大学で学位を得た後、シュトゥットガルトの産業博物館において工芸産業部門の主任を務めた (1913-32)。初期には金工・錠前を扱い、やがてアムビールとビーダーマイヤーのガラス工芸を専門とした。また

143 参照, (前掲注50) Oskar NEGТ / Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S.107.

144 参照, (前掲注50) Oskar NEGТ / Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S.108.

美術における没趣味性について関心を寄せ、1909年にシュトゥットガルトに通称「キッチュ博物館」を開いた。

- vi (130) レーオボルト・シュミット (Leopold Schmidt 1912-1981): ウィーンに生まれ没した民俗学者。ウィーン大学でゲルマニスティクを学び、やがて民俗学の全領域にわたって幅広い研究をおこなった。ウィーンのオーストリア民俗博物館を拠点とし、永くその館長であり、またオーストリア民俗学会会長でもあった。
- vii (131) ミヒャエル・ハーバーラント (Michael Haberlandt 1860-1940): アルテンブルク (Altenburg 現ハンガリー) に生まれウィーンに没した人類学者、インド研究家。仮面研究のパイオニアでもある。オーストリア民俗学会を創設し、今日に至るオーストリア民俗学誌を創刊した。各方面の有識者 (アーロイス・リーグルもその一人) の協力を得てウィーン民俗博物館を創設した。
- viii (131) アドルフ・シュパーマー (Adolf Spamer 1883-1953): マインツに生まれ、ドレスデンに没した民俗学者。大学ではゲルマニスティク・藝術史・国民経済学を学び、ギーゼン大学で「中世の神秘思想家」のテーマで学位を得た。1936年にベルリン (フムボルト) 大学の初代の民俗学の主任教授となったが、1938年にはベルリン学術アカデミーの会員を拒否された。戦後は東ドイツの民俗学の定礎者となった。民俗事象を民衆諸集団の心理との関係で解明するのが特色で、歴史的な変遷を克明に復元するのが特色とした。民藝の解明はその民俗研究の方法に密接な課題であった。
- ix (131) ヴァルター・ヘーヴァーニック (Walter Hävernick 1905-83): ハムブルクに生まれ没した民俗学者・中世研究家。フランクフルト大学で歴史学を学び、またハムブルク歴史博物館を主宰するオットー・ラウファーに学んだ。ゴータにおいて中世の文物を研究した後、1946年にハムブルクへ戻り、翌47年にラウファーの後任として博物館長となり、中世史と民俗学を幅広く目配りして、いわゆるハムブルク学派の形成にいたった。
- x (131) 四色網目版 (Vierfarbenatotypie): 写真または絵画の複製印刷で、原画の濃淡を網目状の点の大小で再現する製版方法で、四色は多色刷りの可能性を高めた。
- xi (131) オイル印画 (Öldruck): クロムゼラチンの感光性を利用して得られた像に油性着色剤をあたえて写真印画にする技術、およびそれによる印刷画。
- xii (131) フリードリヒ・ジーバー (Friedrich Sieber 1893-1973): ザクセン州シュプレー川辺フリーダースドルフ (Friedersdorf/Spree) に生まれ、ブランデンブルク州エーバースヴァルデ (Eberswalde) に没した民俗学者。ゲルマニスティクを学び、やがてドイツ語圏の西スラヴ人であるヴェンド人とソルブ人の文藝と民俗の研究を深めた。その成果として春祭りをめぐるドイツ人とスラヴ人の伝承の交流の歴史を『春期の民俗行事に見るドイツと西スラヴの関係』(1968) を著した。ドレスデンの「ザクセン歴史・民俗研究所」(Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde) を拠点とした。早くから民藝にも関心を寄せて数点の研究書を世に問うた。
- xiii (132) ベルンヴァルト・デネケ (Bernward Deneke 1928-L): バイエレン出身の民俗学者。ニュルンベルクのゲルマン博物館に勤務し、その館長となった。民藝を専門とし、多くの研究書とカタログを編んだ。その民藝理論史の研究、特にアーロイス・リーグルの民藝論の背景を探った論考には次の拙訳がある。デネケ (著) 河野 (訳) 「民藝の発見と藝術産業」愛知大学『言語と文化』第30号 (2014), p.81-130.
- xiv (132) エルケ・シュヴェート (Elke Schwedt 1939-L): シュテットェイン (Stettin 現在はポーランド領) に生まれ、ハムブルク大学とテュービンゲンで美術史と考古学を学んだ。学位論文で民藝理論を取り上げ、また夫のヘルベルトとの共著が多い。
- xv (132) シーグル・エリクソン (Sigurt Erixon 1888-1968): 20世紀のスウェーデンを代表するエスノローグ。エステルイェータランド県セーデルシェーピング (Söderköping / Östergötlands län) に

- 生まれ、ストックホルム市域のリディング島 (Lidingö/Stockholm) で没した。1914年から北方博物館 (Nordiska museet) に勤務し、特に家屋建築を中心に幅広く民俗研究を行なった。1925年にウプサラ大学で学位相当の資格を得、1955年に博物館のリーダーとして教授資格となり、博物館附属の研究所の設立によってその主宰となった。スウェーデンの家具に関する研究 (*Folklig möbelkultur i svenska bygder*.1938) と建築の研究 (*Svensk byggnadskultur*.1947) があるほか、また『ドイツ民俗地図』をモデルに『スウェーデン民俗地図』 (*Atlas över svensk folkkultur: materiell och social kultur*.1957) を企画し実現させ、それらを通じて多くの後輩を育成した。
- xvi (132) ヴォルフガング・ブリュックナー (Wolfgang Brückner 1930-L): フルダに生まれた民俗学者。フランクフルト大学においてマティルデ・ハインに師事し、後、フランクフルト大学教授となり、ややあってヴュルツブルク大学教授として永く同大学の民俗学を主宰した。カトリック教会系の民俗学の代表者の一人で、また民藝にも厚い知見をもつ。
- xvii (133) シュパーマーの<現象学的>省察 ("phänomenologische" Betrachtungsweise): アードルフ・シュパーマーの民俗学は心理学的方法と分類されることがあり、また本人も民俗学を広義の心理学の一部門と述べたことがある。民衆諸集団の独特の心理の表出としてその系譜と社会的機能を解明することが目指される。たとえば刺青の文様研究では、そのデザインの起源自体にはオリジナリティはないが、それを美として培い伝えて行くときの心理とその担い手集団を特定することが課題となる。同じことは女性の鬘職人の研究にも、お札(守り札の絵柄)の系譜研究などにも共通し、特に後者は中世の神秘思想家の霊視まで遡る大部な研究成果となった。
- xviii (133) 機能主義的考察・・・機能等価主義 (Funktionsäquivalentismus): 文化・民俗事象に関して語源・原義よりもそれが社会的に果たしている役割を重視する研究姿勢を指す。また機能等価主義とは、種類の異なる事象がそれぞれの社会状況のなかでの役割を対比させる行き方で、たとえば伝統社会のなかでの民謡と大衆社会の流行歌、また民俗行事とスポーツを対比可能と見るといったもので、リヒャルト・ヴァイスの民俗研究はその最も体系的なものである。
- xix (133) リヒャルト・ヴァイス (Richard Weiss 1907-62): シュトゥットガルトに生まれ、スイスのテシンを踏破中、夏山で遭難死したスイスの民俗学者。チューリヒ、ハイデルベルク、パリの諸大学で学び、1933年に文学研究とスイスの民俗学に鑑関する研究で学位を得、1941年にグラウビュンデン州の移牧の研究で教授資格を得た。チューリヒ大学教授としてスイスの特にドイツ語圏の民俗学の中心人物であった。研究領域は民俗学の全般にわたり、特に家屋研究に厚く、またスイス民俗地図を推進した。
- xx (135) アーデルハルト・ツイッペリウス (Adelhart Zippelius 1916-2014): カールスルーエに生まれた民俗学者永くコメルンのヴェストファーレン野外民俗博物館 (LVR-Freilichtmuseum Kommern) を運営し、初代の館長 (1958-1981) でもあった。
- xxi (135) ローマン・ラインフス (Roman Reinfuss 1910-98): ポーランドのプレヴォルスク (Przeworsk) に生まれ、同国クシヴォツカ (Krzywaczka) に没したエスノグラフ。第二次世界大戦後、ヴロツワフ大学などで数年間教授を務めた後、主にポーランド科学アカデミー (Polska Akademia Nauk = PAN) を拠点に活動した。
- xxii (136) アルラウンとビルヴィス (Alraun und Bilwis): アルラウンはマンドラゴラ (Mandragora) あるいはマンドレイクスなわちナス科マンドラゴラ属の一種で古くから薬草であるとともに、根茎が奇妙な形に(人のかたちも)生育することから魔法や魔術と関係づけられてきた。死刑台人間 (Galgenmännlein) も多くはこの植物で、たとえば死刑囚の精液が滴ってその形をとるといった伝承がグリム兄弟『ドイツの伝説』にも載っている。語源は古いドイツ語<ささやき> (rune) とも言われる。ビルヴィスはレーオポルト・シュミット『オーストリアの民藝』によれば、ケルンテン州ノック地方 (Nockgebiet / Kärnten) で唐檜 (Fichte) やカラマツ (Lärche) の枝が奇妙な

- 形に発育したものを言い、それを戸口に差して魔よけとする。語源はゲルマン・北欧神話の月に関する神話の登場者ビル (Bil) のこととも言われ、その解釈の一つでは、男兄弟のヒイウキ (Hiuki) と共に月のなかにいる二人の人物とされる。
- xxiii (137) アルベルト・クナップ (Albert Knapp 1798-1864) : テュービンゲンに生まれシュトゥットガルトに没した詩人・牧師, またドイツ動物愛護組合 (Tierschutzverein) の創設者。
- xxiv (138) プレヒト (Bertolt Brecht 1898-1956) : 『プンティラ旦那と下男のマッティ』 (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*) : プレヒトはバイエルン州アウクスブルクに生まれ、東ベルリンに没した劇作家。この演劇作品は、プレヒトが亡命先のフィンランドでその地の風物を背景に同時代のできごとという設定で1940年に書きあげられたが、初演は1948年、スイスのチューリヒ劇場においてであった。素材となった別人の原作に対して非常に独自の改作となっている。この演劇をプレヒトは階級対立の喜劇として構想し、大地主プンティラと雇われ運転手マッティの掛け合いを中心に22場面で構成し、また演劇ジャンルとして<民衆劇> (Volksspiel) を冠した。
- xxv (139) ヴォルフガング・フリッツ・ハウク (Wolfgang Fritz Haug 1936-L) : バーデン＝ヴュルテムベルク州エスリンゲン (Esslingen/Neckar) に生まれたマルクス主義哲学者。
- xxvi (141) オスカー・ネクト (Oskar Negt 1934-L) : 東プロイセンのケーヒスベルク市域カップカウム (Kapkeim 現ロシアのカリーニングラード) に小農の家に生まれ、ドイツの敗戦と避難民としてデンマークを経てニーダーザクセンに定着した。実科学校の後、フランクフルト大学でアドルノとホルクハイマーに学び1962年にアドルノの下で学位を得た。1962-70年にハイデルベルク大学とフランクフルト大学でユルゲン・ハーバーマスの下で助手となった。1970年にハノーファー大学の社会学の教授となり2002年に停年退官に至った。
- xxvii (141) アレクサンダー・クルーゲ (Alexander Kluge 1932-L) : ザクセン＝アンハルト州ハルバーシュタット (HalberstadtSA) に生まれた映画監督。第二次世界大戦、マールブルク、フランクフルト大学で法学・歴史学・音楽研究にいそしみ、1956年に学位を得た。テオドル・アドルノの社会学研究所の顧問弁護士となるなかで、アドルノの勧めで映画研究をはじめ、1960年にベーター・シャモニとの共同製作の短編映画『石の獣性』が第一作となった。以後、ニュー・ジャーマン・シネマを代表する映画監督の一人である。1966年に最初の長編『昨日からの別れ』がヴェネチア国際映画祭で銀獅子賞を受賞、翌年の長編『サーカス小屋の芸人たち・処置なし』も同映画祭で金賞を受賞し国際的な名声を得た。
- xxviii (142) ボガチュレフ (Petr Grigoryevitsch Bogatyrev / Пётр Григорьевич Богатырёв 1893-1971) : ロシアのサラトフ (Saratov 今日の沿ヴォルガ連邦管区) に生まれ、モスクワに没した民俗学者・エスノローグ・言語学者、外交官としてチェコスロヴァキアに外交官として勤務し、プラティスラヴァ大学でフォークロリストとして学位を得た。1940年からモスクワの民俗研究所に属し、またモスクワ大学の教授となった。
- xxix (143) ヴィルヘルム・フレンガー (Wilhelm Fraenger 1890-1964) : エアランゲンに生まれポツダムに没した民俗研究家。東ドイツ科学アカデミー民俗学部門を拠点にして活動した。特にヴァイマル期に手がけた18世紀のロシアの版画の系譜の研究は評価が高い。
- xxx (143) クリッペ人形 (Krippe) : キリストがベツレヘムの厩で誕生した場面を表現した組み人形。陶器、木彫り、土など種々の素材で作られる。カトリック教会では中世末頃からの飾りものとなってきた。クリッペは飼い葉桶の意。
- xxxi (145) ヘルンフト (Hermhut) : オーバーラウジッツ (Oberlausitz) : オーバーラウジッツはザクセン州の地域名 (わずかにブランデンブルク州とポーランドとも重なる)、ヘルンフトはそのなかの小都市で現在の人口は5千人弱。一帯は農業には不向きな山がちであるが鉱業が盛んであり、それ以外には森林を活かした木工業が行なわれてきた。すでにピーダーマイヤー期に

は象嵌をほどこした高級家具が手がけられており、当時の遺品としてヘルンフートの市立郷土資料館 (Heimatmuseum der Stadt Herrnhut) には、マニュファクチュア企業グレーゴル社 (H.I.Gregor 1820-1850) のテーブル・セットが収蔵されている。ただし、ここでの話題はこの地域の家具作りの伝統や、19世紀後半から盛んになった木工による地域振興であろう。

xxxii (146) 錦絵 (Bilderbogen) : ここでは多色刷の石板画の特に大量生産品を指しているため、浮世絵の多色刷形態を指すこの語を当てる。

xxxiii (155) ヘッカーとシュトルーヴェ (Hecker und Struve) : ヘッカー (Friedrich Karl Franz Hecker 1811-81) はバーデン大公国のエヒタースハイム (Echtersheim 今日の Engelbachtal) に生まれ、亡命先のアメリカのイリノイ州で没した革命家。ハイデルベルクとミュンヘンの大学で法学を学び弁護士となり、マンハイムで活動していたときに同じく弁護士であったシュトルーヴェと知り合った。

シュトルーヴェ (Gustav Karl Johann Christian von Struve 1805-70) はミュンヘンに世襲貴族の家に生まれウィーンに没した同じくバーデンの三月革命のラディカルな指導者。マンハイムで法学の書物を出版し、また弁護士として活動した。

両者はそれぞれ早くから抜本的な社会改革への志向をもっていた。ヘッカーは弁舌にすぐれ、革命の数年前からマンハイムで地方議会の議員に選ばれていた。またシュトルーヴェはすでに前年の1847年9月に、民衆の武装・国民議会の開催・出版の自由を骨子とするパンレットを発表していた。フランスの1848年の二月革命とそれに刺激されたドイツの三月革命は、そうした主張の好機となるはずであったが、革命を主導した諸々のグループは社会の変革を謳ってはいしたが、実際行動となると、目的の達成を徹底して目指すほどの意志をもっていなかった。逆に二人の姿勢は革命勢力からもうとましく受けとめられ、両者ともに代議員には選ばれなかった。ヘッカーとシュトルーヴェはフランクフルトでの三月革命の合法的な運動には飽き足らず、1848年4月12日に、後にヘッカーの行進 (Heckerzug) と呼ばれるようになる示威行進を呼びかけ、行進は翌13日にコンスタンツから始まった。都市の公会堂において、ドイツ共和国の宣言を行ない、それに賛同する人々が武装して行進をはじめ、当初は30-50人であったが、やがて800人にまで増えた。そしてコンスタンツから西進したが、これに対してドイツ連邦の軍隊が出動し、フライブルクに近いカンデルン (あるいはシャイデック) の戦闘 (Gefecht auf der Sdcheideck / bei Kandern) において武力衝突となって鎮圧された。両者はそれぞれ亡命し、また最後まで志を棄てなかった。

xxxiv (155) タマーシ・ホーファー (Tamás Hofer 1929-L ホーファーが姓で洪語では姓名の順となる) : ハンガリーの民俗学者・文化人類学者。ハンガリー国立博物館を拠点に活動した。先輩のエーディト・フェル女史 (Fél Edittel 1910-88) の協力者としての研究成果が多い。

xxxv (155) ユライ・ヤーノシーク (Juraj Jánošík 1688-1713) : スロヴァキアのテルホヴァ村 (Terchová) に生まれ、1713年3月18日に同地方のリプトフスキー・ミクラーシュ (Liptovský Mikuláš) で処刑された実在の人物。現在のスロヴァキアとポーランドにまたがるタトラ山脈一帯に住むグラル人と呼ばれる部族の出身で、盗賊団のリーダーであった。史実は自己利益であったが、18世紀末には義賊とする書物が現れ、権力者や金持の金品を庶民に分け与えた英雄としてスロヴァキアとポーランドにおいて伝説的な存在となり、今日も高い人気を保っている。

xxxvi (160) ヘルマン・ブロッホ (Hermann Broch 1886-1951) : ウィーンに生まれ、亡命先のアメリカのニューヘイヴン (New Haven / Connecticut) に没したオーストリアの作家。ウィーン大学で哲学・心理学・物理学を学び、文学・哲学を志し、1931-32年に『夢遊の人々』が好評を得たが、ナチス・ドイツの圧迫を受け、1938年にイギリスを経てアメリカへ渡った。大作『ウェルギリウスの死』は1945年に英語とドイツ語で刊行された。

xxxvii (163) エルンスト・ブロッホ (Ernst Bloch 1885-1977) : ラインラント＝プファルツ州ルートヴィ

ヒスハーヴェン (LudwigshafenRP) に生まれ、テュービンゲンに没した哲学者、ドイツ系ユダヤ人。ナチス・ドイツを逃れてアメリカへ亡命し、1949年に東ドイツを帰郷先に選んで『希望の原理』をはじめとする主要著作を世に問うた。1961年にベルリンの壁を肯定せずに西ドイツへ移り、テュービンゲン大学で名誉哲学教授として遇された。

xxxviii (163) ゲルト・ユーディング (Gert Ueding 1942-L) : シレジアのブンツラウ (Bunzlau 現ポーランドの Bolesławiec) に生まれたゲルマニスト。ケルン大学とテュービンゲン大学で学び、1970年にヴァルター・イェンスの下でシラーの修辞学のテーマで学位を得た。1968年からエルンスト・ブロッホの協力者として活動し、また美学を含む人文科学諸分野に取り組み、それを修辞学としてまとめた。1988年にイェンスの後任としてテュービンゲン大学の修辞学の教授となった。

