

翻 訳

アードルフ・シュパーマー

民藝と民俗学

河 野 眞 (訳・解説)

本稿はアードルフ・シュパーマーが1928年に民俗学の専門誌に発表した民藝に関する論文の全訳である。はじめに書誌データを挙げる。

Adolf Spamer, *Volkskunst und Volkskunde*. In: *Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, 2 (1928), S. 1-30.

すでに90年も前の雑誌論文である本稿を訳したのは、この比較のみじかい論考が、ドイツ民俗学における民藝論の起点に立ち、今日にいたるまで原論の性格を失わないからである。その事情は次に述べるが、はじめに論者の略歴である。

アードルフ・シュパーマーの略歴

シュパーマーは1883年4月10日ドイツのラインラント＝プファルツ州のマインツに生れ、1953年6月20日にドレスデンで亡くなった。大学では美術史と国民経済学を学び、ギーゼン大学で中世神秘思想家の靈視に関する研究で学位を得た。ドレスデンで大学教員となった後、1936年にフンボルト大学（ベルリン大学）民俗学科の初代の教授となった。第二次世界大戦後は東ドイツに残り、民俗学の確立に努力した。したがって第二次世界大戦の前から戦後まもなくの時期にかけてのドイツ民俗学の代表的な存在であった。学問的な特徴では、民俗学を民衆心意の特質を解明する学問として、広義の心理学の一部門とする立場をとり、心理学的方法として分類されることがある。最も有力な弟子にはインゲボルク・ヴェーパー＝ケラーマン（Ingeborg Weber-Kellermann 1918-93）がおり、マティルデ・ハイン（Mathilde Hain 1901-83）もシュパーマーの下で戦時期に助手をつとめ、またスイス民俗学の戦後の代表者リヒャルト・ヴァイス（Richard Weiss 1907-62）もシュパーマーから影響を受けた。

主要著作（編著を含む）

Über die Zersetzung und Vererbung in den deutschen Mystikertexten, eingereicht von Adolf Spamer. Halle a.S.: Buchdruckerei Hohmann, 1910 (Diss. Gießen 1908).

Die Tätowierung in den deutschen Hafenstädten: ein Versuch zur Erfassung ihrer Formen und ihres Bildgutes. 1910. [Nachdruck] mit einem Beitrag von Werner Petermann und einem Verzeichnis deutscher Tätowierstudios; herausgegeben von Markus Eberwein und Werner Petermann München: Trickster 1993.

(Hg.), *Texte aus der deutschen Mystik des 14. und 15. Jahrhunderts*. Jena: E. Diederichs 1912.

Das kleine Andachtsbild : vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert. München: Bruckmann 1930, 2., originalgetreue Aufl. 1980.

(Hg.), *Die deutsche Volkskunde*. 2Bde. Berlin. Bibliographisches Institut AG. Berlin: Herbert Stubenrauch 1934–1935.

Deutsches Brauchtum im Lebenslauf: eine Bilderfolge, zusammengestellt von Eduard Craß. Leipzig: Bibliographisches Institut 1935.

Deutsche Fastnachtsbräuche. Jena: Eugen Diederich 1936.

Weihnachten in alter und neuer Zeit. Jena: E. Diederich 1937.

Hessische Volkskunst. Jena: E. Diederich 1939.

Deutsche Volkskunst: Sachsen. Weimar: Hermann Böhlau 1943.

Sachsen: Text & Bildersammlung. Weimar: Böhlau 1943.

Romanusbüchlein. Historisch-philologischer Kommentar zu einem deutschen Zauberbuch, bearbeitet von Johanna Nickel, Berlin 1958 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin: Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, 17). 遺稿出版

Der Bilderbogen von der „Geistlichen Hausmagd“ : ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Bilderbogens und der Erbauungsliteratur im populären Verlagswesen Mitteleuropas, bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Mathilde Hain. Göttingen: O. Schwartz 1970. 遺稿出版

包括的な概念としての〈フォルクスクunst〉（民藝）

ところで筆者（河野）はかねて、„Volkskunst“（folk art）に〈民藝〉の語を当てることを試みてきた。後者が日本独自の概念であるために異論が起きるのであろうことはもちろん承知しているが、これについては何度か私見をのべたことがある。大きな流れでは、どちらも近代の発展のある段階に同種の必然性に術語かつ語法であることを重く見たのである。すなわち産業革命と機械製品の普及の状況下で、民衆的な、しかも当代そのものの産物ではなく、懐旧を刺激するような文物への関心がたかまり、また持続するようになったときに、ドイツ

語圏では „Volkskunst“ が口にされ、イギリスではドイツ語の訳語として „folk art“ が造語され、さらにやや遅れて日本では〈民藝〉の術語が発案されたからである。それゆえ大局的には一連の動きと解することができる。術語をそろえ、次に差異を把握するのが、事態の流れをとらえることにつながるであろうと筆者は考えている。

そこで、フォルクスkunstが日本の民藝とは違っている諸点から、ただちに気づく一つにふれておきたい。それは、フォルクスkunstで名指されるものの範囲がかなり広いことである。シュパーマーの『ザクセンの民藝』や『ヘッセンの民藝』を開けると、はじめにページと資料写真の両方を費やして取り上げられるのは、それぞれの地域の景観である。特に家屋の特徴と家屋がつくる町並みに重点がおかれる。次いで、屋根の軒や梁やバルコニー、そして扉や戸板、また階段の仕様などへ移り、さらに長持ちや箆筒などの屋内の調度へ延びてゆく。染織と衣装、また装身具はもちろん取り上げられる。また各地の木彫や陶器も強い関心をもってなぞられる。そして最後はたいてい玩具になり、その扱いがまたたいそう厚い。そう見てゆくと、特に集住形態や街並みなど、村や町の伝統的な景観が重要な項目となっている点で、日本の民藝をよりもかなり幅広く対象が設定されている。しかしまたそれはシュパーマーとその影響を受けた主要な論者たちの視点ではあるものの、一般の語法としては、主に個々の物品が考えられているのが普通で、その点では日本の民藝とも近い。

なおこれが民俗学と関係した動きの一部という面からは、フォルクスkunstは、日本の〈民具〉とも部分的には通じるところがある。日本の民俗学関係では、今日、民具研究が大きな比重を占めるようになっており、„Volkskunst“ や „folk art“ も、そこに含まれるか、あるいは重なるところがあると言ってよい。と共に、民具研究では機能と技術伝承に重点がおかれ、意匠やデザインといったアートの側面への関心はそう強くはないように思われる。これを言うのは、フォルクスkunstでは、それが話題になりはじめた当初から、〈美〉の側面が正面に立ってきたからである。具体例を挙げれば、軒や柱の刻文、壁に描かれる図柄、長持ちの装飾の特徴などである。ちなみに衣服をハンガーにかける仕様の（多くは観音開きの）衣装箆筒は十九世紀に入ってから一般化したもので、もとは畳んで収納する長持ちが主流であった。その長持ちの装飾を大別すると、北ドイツの彫刻文様、中部ドイツの象嵌文様、南ドイツからオーストリアにかけての絵具による彩描装飾があり、殊に彩描では絵柄が時代によってかなり異なる。そうした意匠への注目である。とまれ、村落景観や都市景観から玩具にいたるまで、視線は常に美とデザインに向いてきた。つまり広い意味でのアートへの関心が正面に立つのがフォルクスkunstの特徴で、それもあって、訳語には邦語の〈民藝〉を当てるのが適していると筆者は見るのである。

術語の適用範囲、とりわけ時代的な下限ということでも、フォルクスkunstと〈民藝〉は重なるところがある。古い手仕事、またノスタルジーを醸し出す文物、生活の味わい、な

どが概念の核となっており、逆に、現在ただいま製作される普段使いの文物にこれらの語をあてはめるのは、語感とは合わない。つまり厨房の圧力鍋やミキサー、あるいは自転車や乗用車、スケート靴やテニスのラケットといったスポーツ用具、これらもポピュラーであるが、該当しないとの区分の意識がはたらくのは、フォルクスクンストも民藝も同じである。とまれ現代の品々は省くという似たような感覚が東西ともにそれらの語に託されている。しかし、民具ならどうであろうか。手仕事の産物か、工場製品かで分けるのであろうか。また工場工房といった中間もある。そのあたりは民具論でも必ずしも突きつめられていないのではなかろうか。上の品々との用途の重なりでは、昔の漆器の重箱や行李や弓矢・箆となると民藝にも民具にも入るだろう。西洋なら、民窯のコーヒーポット、遍歴職人たちの靴や脚絆、(しばしば絵模様をつく)射撃的板などがそうである。とまれ主役は、手仕事の味わいがあり、また基本的にはもはや過去のものであり、それゆえノスタルジーを掻き立てる品々である。もとより研究者のあいだでは概念規定をめぐる議論がありはする。それどころか、議論は頻繁に起き、設問が輻輳しているほどである。〈デパートの商品棚の品々〉は現代のフォルクスクンストであろうか、という挑発的な問いもある。それらについては追々解説しようと思うが、そのさい、現代に至る議論の原点に位置するのが、ドイツ語圏の民俗学界ではシュパーマーの本稿なのである。

アードルフ・シュパーマーの民藝論の位置

以上を踏まえて、ここからはフォルクスクンストとは言わずに、〈民藝〉を共通語として通すことにするが、ではシュパーマーの民藝論はどういうものであろうか。概念規定の細かい検討は横において、ここでは、その学史上の位置に限って解説する。

〈民藝〉を論じたのは、シュパーマーが初めてではない。それまでにめばしいものだけでも、十数人の論作がある。なかでも関係する諸分野に先駆けて、民藝 (Volkskunst) の定義をおこなったのは美術史家アーロイス・リーグル (Alois Riegl 1858-1905) であった。もっとも、その見解はかなり特殊で、シュパーマーも〈経済的な要素を偏重して〉成り立ったと指摘し、〈すでに乗り越えられている〉と一行で評している。それが当たっているかどうかはともかく、(すでに別稿でやや詳しく取り上げたため)ここではごく簡単にふれる。それは1894年に出版された中篇の『民藝・家内作業・問屋制家内工業』(Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894)で、タイトルからも経済史への依拠があきらかである。しかし筆者の見るところでは、リーグルの真底での意図はそこにはなく、人間の藝術活動の体系的理解のために割り出された原像が民藝論に託されたとも見え、それが〈交換や売買、また利益ともまだ無縁であった〉家族・家族団の段階の指定に至ったと思われる。またその残照をブコヴィナ(主にウクライナ西部の地域名)のルーマニア人農婦やセルビアの辺地の

キリムの織り手のあいだにリーゲルは見出したのであろう。

次の拙訳および拙論を参照，アーロイス・リーゲル「民藝・家内作業・問屋制家内工業」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. 83-126.; 河野「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」『文明21』第32号（2014年3月），p. 1-41. 「民藝論へのスケッチ」特に p. 33-35.

美術研究家のなかには、まったく別の面から民藝を規定した人もいた。その一人はグスタフ・エトムント・パツァウレック（Gustav Edmund Pazaurek 1865-1935）である。博物館人として特にガラス工藝の鑑定・収集の第一人者であった。同時に理論家であり、1912年刊行の大部な『工藝産業における良き趣味と悪しき趣味』（*Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*）では、社会階層による審美の差異なども論じている。二十世紀に入っていよいよ勢いをます大衆の嗜好への強い関心とそのモチーフで、早く1909年にシュトゥットガルトに「キッチュ・ミュージアム」をも発足させた。

また他の分野でも民藝論が起きていたことは、本論で、美学・美術史、エスノロジー、民俗学と分けて挙げられている通りである。殊に民俗学では民藝は中心的な課題を構成すると考えられていた。それには文物のデザインが農民文化ないしは郷土文化の表れと見られたからである。その方面のオピニオン・リーダーを挙げると、たとえばオスカー・シュヴィントラーツハイム（Oskar Schwindrazheim 1865-1952）がいる。ハムブルク出身の画家で、郷土の風物を画材とする作風を確立し、また広く郷土文物の保存を説き、専門誌『民藝通信』（*Beiträge zu einer Volkskunst*）を刊行して影響力を及ぼした。後半生はハムブルクの文化行政にたずさわり、また〈農民工藝としての民藝〉というテーゼを掲げ、そのタイトルの著作『ドイツの農民工藝』（*Deutsche Bauernkunst*. 1903）は少なからず影響力をもった。またこの種類の思想は、農民を民と民族の根幹とみる動向とも重なり、急速にナショナリズムの性格を濃くしていった。本論で〈民藝を民族や部族に固有なものとする過剰評価〉と批判される傾向である。そうしたいわば理論の戦国時代に、民俗学の立場からの民藝理解に一定の道筋をつけ、今日まで原点の意味をもつようになったのが、シュパーマーの本論である。

シュパーマーの民藝論：民の藝術財としての民藝

ではシュパーマー自身の民藝論はどうであったか。それは次のように表明された。

民俗学の観点からの民藝概念はすこぶる単純かつ一義的に確定され得る。民謡が民にとって特定の目的に向けただけではない歌い物であり、民間文藝が民の語り物であり、民衆本が民の読み物であり、民間俗信が民の宗教であるのと同じく、民藝は民の藝術財

にはかならない。

この主張は、民藝を民藝とするのは一体誰か、という議論において特に顕著になる。シュパーマーが批判した他の観点では、いずれも、対象が民藝に該当するか否かを決めるのは、民の外に立つ者の目であった。民は気づかず、気づくのは識者であった。そこに根本的なまちがいがあった、とシュパーマーは論じた。

ある対象が民藝であるのかそうでないのか、それを決めるのは、(藝術にかかわる時代々々の価値づけのあり方であるため) 疑似絶対的となるほかない審美規準ではなく、また〈藝術通〉や〈藝術学者〉のカノンでもなく、ただ一つ、民自身である。それは、民が、あれこれの対象を藝術成果とみなす、からであり、また自己の家政あるいは一般的な使用のために取りいれるからである。

と同時に民が取り入れ、藝術成果とみなす、とは、民がそれらを造ることを意味しない。逆である。

歌謡、習俗、信仰観念、語り物、衣装、その他が広く民の圏内に取り入れられることによつてはじめて民の文物 (Volksgut) となるのとまったく同じく、民藝概念の場合も消費者の見方が事を決する。

シュパーマーの考え方は、社会的・文化的上層の文物・事象が民間に流れ下って民俗事象となるというのが基本である。それゆえ民は消費者である。しかしまた消費者の立場として文物に対して主人の立場となる、とも言う。図式化すればこうであるが、その実際をシュパーマーは非常な労力を傾けて証拠を精査し事の経路を探っていた。もっとも、その単純な構図にはほころびも忍びよっていた。それは工場製の工藝、またその大量生産においてであったが、シュパーマーは手作りに限定する必要はないと考えていた。

轆轤で仕上げた天使と鉦夫の蠟燭立ては同じ形態と色付けで賃仕事による種々の手法の工場製品にまでなっているため、外見ではどこが出所なのか、持ち主にも専門家にも見分けがつかねるのが実情である。今日では世界中に出回っているゼーブニッツ (ザクセン州の小都市) の造花も、民家の粗末な居間で土地の人々が細々と作った品物も、同地の国際的な企業で大量生産されたものも同じである。

すなわち、民が選り自己のものとしたものは民の文物であり、大量生産化か否か、手作りか工房製作か工場製品かは大きな問題ではないと見るのである。これは原理に徹した判断であったが、また楽観でもあったろう。と言うのは、1920年代ではなお非常に深刻とまでは言えなかったかも知れない大量生産や、資本による藝術的な物品の商品企画がやがて民衆生活のほとんど隅々においてまで支配的になってゆくからである。これらの問題については、このシュパーマーの論考をも含めてドイツ民俗学における里程標となる見解を見渡しつつ、早晚、解説するつもりである。

[付記] ここでは参考写真を数点載せた。それらはこの論考にとって本質的かどうかという基準ではなく、字面では要領を得ない文物を視覚的に確認する便宜のためである。たとえば文中にある〈母仔豚〉の作りものや、この解説の引用文でも現れる〈天使と鋤夫の蠟燭立て〉などである。

September 2014, S. K.

アードルフ・シュパーマー

民藝と民俗学

民藝への熱狂と研究の概観*

三つの研究分野における民藝との取り組み (美学美術史・エスノロジー・民俗学)

民藝と様式藝術

民藝の定義

民藝をめぐる誤認

精神事象としての民藝

民藝の原初と歴史

民藝作品と藝術作品

民庶衆にとっての民藝

民藝のこれから

民藝への熱狂と研究の概観

〈民藝〉(Volkskunst)、この言葉ほど、自由な人間の思慮と存在と藝術的情念の琴線を高鳴らすものはあるまい。この言葉ほど、一旦高揚した心を理知へと醒めしむるに難きものはあるまい。此処かしこの寒村と子供の遊びを満たすだけの形態世界には、これまで眼を向ける人とならなかったが、今、新たにそれへの注視が啓示とも言えるほどの意味を帯びてきた。その〈発見〉は、ルソーとヘルダーとロマン派の時代がもう一度現れ出でたかのごとくである。再び生れ出た民藝の揺籃に接するや、かつて民謡に触れ得たときにそうであったのと似て、生命の純乎たる源泉に立ち返りえたとの、うるわしくも幼子のごとき思いに打たれるのである。〈民藝〉概念の学問的な解明へと向かわせた決定的な力も、畢竟、この強度の精神的・藝術的感興にほかならない。と共に、次に視界の自由を奪ったのもまたそれであった。

もとより、民藝への情熱が一般的な価値を得る前から、愛好家たちの関心は動きを始めており、問題性に留意した学問的な取り組みも現れてはいた。しかしそうではあれ、民俗研究にとって、それは最後に配置された一章であった。それを言うのは、ドイツ語圏において民俗学が民藝にかかわるようになるよりもずっと前から、ラテン諸国やスラヴ地域、さらに北

* 原著は分割もなく小見出しも設けられていないが、読みやすさを考慮して訳者の判断で補った。

欧では収集家たちが部分的に研究をつちかっていたからである。

十五、十六世紀の錦絵ⁱについても、すでに十八世紀末にも関心を寄せる人々が散見されたのは、それらのなかにドイツ上古の早い証ⁱⁱ左がみとめられたからだった。初期の木版画や、ハンス・ザックス (Hans Sachs 1494-1576)ⁱⁱ その他の人々の小藝術の担い手である。1836年にカール・ローゼンクランツ (Karl Rosenkranz 1805-79)ⁱⁱⁱ が同時代の錦絵についてはじめて論文をものしたときも 1a, ロマン派思潮の然らしめるところ、テキストと図版の混合のなかに真正のドイツ民衆体^{iv}を見出したと考えられていた。しかし民藝研究の問題性は当時なお顧慮されてははず、ローゼンクランツもその点での先人とはならなかった。ようやく1894年に、アーロイス・リーグル (Alois Riegl 1858-1905)^v が中篇の論考を草して、民藝の概念規定を試みた¹。それは、カール・ビューチャー (Karl Bücher 1847-1930)^{vi} の研究に依拠しつつ、民藝をその経済的形態に特化して解明し定義しようとするものだった。

しかし夥しい多数の文献を通じて視覚的な材料が出現し、概念定義が試みられるようになったのは、ようやく二十世紀はじめからで、特にこの数十年ことである。ドイツ語圏でのこの種類の文献の刊行が緒に就いたのは、ザクセンの民藝をあつかったオスカー・ザイフェルト (Oskar Seyffert 1862-1940)^{vii} の著作『揺り籠から墓場まで』(1906) やミヒアエル・ハーバラーラント (Michael Haberlandt 1860-140)^{viii} の意義深い『オーストリアの民藝』(1911) 1b によってであった。また1912-16年にはミヒアエル・ハーバラーラントが『民藝作品』1cのタイトルで専門誌の刊行を始めることができるころまで進んだが、戦時下(第一次世界大戦)の情勢のために3巻が出るにとどまった。しかしこの包括的な雑誌、またそれに先立って刊行されたミールケ (Robert Mielke 1863-1935) 1d^{ix} の小さな図版集やシュヴィントラーツハイム (Oskar Schwindrazheim 1865-1952) 1e^x やローベルト・フォラー (Robert Forrer 1866-1947)^{xi} の論作などのいずれも、ドイツの民藝の枠を超え出るところまで行かなかった 1e。それに対して、ロンドンで刊行されていた藝術誌『ザ・スタジオ』は1910年以来、特別号としてオーストリア・ハンガリー、ロシア、スカンディナヴィア諸国、イタリア、スイスを取りあげて、広くヨーロッパ全域にまたがる民藝の流行を先導した²。ドイツで

1 1a Karl ROSENKRANZ, *Zur Geschichte der Literatur*. Königsberg 1936, S.245-287.

Alois RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894.

1b 後続の本文 p. 165 の参考文献リストを参照。なお、起点に立つアーロイス・リーグルの論考が、すでにオーストリア=ハンガリー帝国の諸邦には民藝の古い形態が事他多彩に残っているとの認識を踏まえ、その収集と研究を官庁にうながす意図によっていた。

1c Michael HABERLANDT (Hg.), *Werke der Volkskunst*.

1d, 1e, 1f 後続の本文 p. 165 の参考文献リストを参照。

2 *The Studio: The Peasant Art in Austria*. London 1915, in Italy 1913.

も包括的な図版集が編まれるまでになったのは、ようやく近年のことである。アレクサンダー・シェップの『昔のドイツの農民部屋と家具』2a, H. Th. ボッセルト (Helmut Theodor Bossert 1889–1961)^{xii} の『ヨーロッパの民藝』2b, カール・グレーバーの『昔の子供玩具』2c, さらにコンラート・ハーム (Konrad Hahm 1892–1943)^{xiii} が中心になってドイツ書籍協会が編んだ『ドイツの民藝』2d などである。事態が転換したのは、国の藝術庁長官エトヴィーン・レーツローブ (Edwin Redslob 1884–1973)^{xiv} によるシリーズ『ドイツの民藝』の企画によってであり、地域別、かつ図版・テキスト共に精査に乗り出したのは大きな推進力であった³。その企画が、民藝概念の掘り下げに向かうと共に、趣味のよい民藝作品を一般に知らしめることにも貢献したからである。時代の嗜好がどれほど民藝に向かって躍動したかを示すのは、国土組合の機関誌『ふるさと保全』3a がハンス・カルリンガー (Hans Karlinger 1882–1944)^{xv} とヨーゼフ・マリーア・リッツ (Joseph Maria Ritz 1892–1960)^{xvi} によって民俗学の雑誌へと組みかえられたこと、とりわけ形象財をまもることを謳う専門誌となったことであろう。その実際的な背景は、1927年にこの組合がミュンヘンで企画したバイエルン民藝の展覧会のためであった。さらに民藝への関心を強く表すのは同じ1927年に起きた二つのできごとである。一つはヴィルヘルム・フレンガー (Wilhelm Fraenger 1890–1964)^{xvii} が編集していた専門誌『歴史民俗学年報』3b の第二号が「民藝の本質について」のタイトルの特集号となり、その号を挙げて民藝問題の解明にあてられたことである。二つ目は、レーツローブが計画したドイツ民藝の一大展覧会を1929年にドレスデンで開催する計画が発表されたことである⁴。もっともその準備作業は幸福な推移を見るにはいならず、諸々の困難によって足踏みを余儀なくされている。逆にその間に、研究者による国際大会として、国際連盟の「知的共同作業のための国際委員会」の「文献とアートの専門委員会」が1928年10月

2a Alexander SCHEPP, *Alte deutsche Bauernstuben und Hausrat*. Elberfeld 1921.

2b H. Th. BOSSERT, *Volkskunst in Europa*. Berlin 1926.

2c Karl GRÖBER, *Kinderspielzeug aus alter Zeit*. Berlin 1928.

2d 後続の本文 p. 165 の参考文献リストを参照。

3 レーツローブの収集は、それに先立つシュヴィントラーツハイムが始めた構想を改めて、より深められた手法で組みこんだところがあった。なお後者の企画は、写真集としてのみ計画され、またその第一号であるヘッセン＝ナッサウの部 (*Bd. I–I. Teil: Volkskunst in Hessen-Nassau und Oberhessen*) が刊行されただけで終わった。

3a (*Bayerischer Haimatschutz*) 後 3b (*Jahrbuch für historische Volkskunde*) 後

4 ドイツ手仕事文化のためのワーキング・グループとドイツの労働の年間概観によって企画されたドレスデンの1929年の展示会に関する記念記事は次を参照, *2. Bd. von Fraengers Jahrbuch*, S.174–178.

7日から13日までの日程で大会をプラハで開催した。テーマは民藝の概念規定と研究方法論の諸問題であった。その成果として、1930年に国際連盟の主権によるヨーロッパ民藝展覧会を（おそらくベルンにおいて）開催することが計画されている。

ここで、これらの重要文献のなかから、特に一般性をもつものを次に挙げる⁵。

Alois RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894.;

Robert MIELKE, *Volkskunst*. Magdeburg 1896.;

Oskar SCHWINDRAZHEIM, *Deutsche Bauernkunst*. Wien 1903.;

Heinrich SOHNREY, *Kunst auf dem Lande*. Bielefeld 1905.;

Robert FORRER, *Von alter und ältester Bauernkunst*. (Früher zur Kunst, Heft 5) Esslingen 1906.;

Michael HABERLANDT, *Österreichische Volkskunst*. Wien 1911 (Tafel- und Textband);

Kurt FREYER, *Zum Problem der Volkskunst*. In: Monatsheft für Kunstwissenschaft, Bd.IX. Leipzig 1916, S.215–227.;

Hans TIEZE, *Volkskunst und Kunst*. In: Bildende Künste, Bd. II, Wien 1919, S.225f.;

Karl SPIESS, *Persönliche und unpersönliche Kunst*. In: Korrespondenzblatt der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Jg.46 (Braunschweig 1915), S.2–20.;

DERS., *Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn. Grundlinien einer Geschichte der unpesönlichen Kunst*. Wien 1925 (mit vielfach abwegigen mythologischen Deutungsversuchen).;

Otto LAUFFER, *Deutsche Volkskunst*. In: Zeitschrift für Deutschkunde, Jg.1927, S.593–611.;

Hans KARLINGER, *Grenzen der Volkskunst*. In: Bayerische Hematkunst, Jg.XXII (München 1927), S.10–17.;

Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst*. Berlin o.J. 1928, (bes.S.15–23: Vom Wesen der Volkskunst).;

Reichskunsthauptamt Edwin REDSLOB, Delphinverlag „*Deutsche Volkskunst*“ „*Niedersachsen*“, (PESSLER), „*Mark Brandenburg*“ (LINDNER) „*Die Rheinlande*“ (CREUTZ), „*Bayern*“ (KARLINGER), „*Schwaben*“ (GRÖDER), „*Franken*“ (RITZ), „*Schlesien*“ (GRUNDMANN und HAHM), „*Westfalen*“ (UEBE),

Günther GRUNDMANN, *Die Kunst in Schlesien*. Berlin 1927.

Max WALTER, *Die Volkskunst im badischen Frankenlande*. Karlsruhe 1927. In: Vom Bodensee zum Main, Heft 33, S.5–20: *Vom Wesen und Sinn der Volkskunst*.;

またフレンガー編集による次の専門誌も重要である。Jahrbuch für historische Volkskunde, hrsg. von Wilhelm FRAENGER, Bd.I und Bd.II. Leipzig 1925 und 1926. 特にその第2号では「民藝

5 [訳者補記] この文献リストは原文では(脚注1)の体裁で列挙されているが、読みやすき考慮して、この場所に移し、また本文に組みかえた。

の本質」(Vom Wesen der Volkskunst)として基本問題が取り上げられているほか、次の諸論考が注目される。Bd.II:

Alfred VIERKANDT, *Prinzipienfragen der ethnographischen Kunstforschung* (S.1-9);

Arthur HABERLANDT, *Begriff und Wesen der Volkskunst* (S.20-32),

Michael HABERLANDT, *Die europäische Volkskunst in vergleichender Betrachtung* (S.33-43).

民藝との取り組みが真剣味を増す前からみられた動きに、エスノグラフィーの側からのプリミティブな諸民族の彫刻類に関する研究がある。そこでの設問は二つで、一つは素材から見た内容の解明、もう一つは藝術行動の始原をめぐる問いである。自然科学がもてはやされる時代風潮の下、進化論に沿った理解が優勢となり、プリミティブな諸民族の彫刻類は、その信仰表象や物語や歌謡文物などと関連付けられて、人間精神の原型を明らかにすることに資すると見られてきた⁶。またその間にも民族学の活動はつづけられ、アフリカ、アメリカ大陸、オーストラリア、アジアの文明度の低い諸民族の彫刻類が蓄積された。

これに対して、自民族の藝術の発見は、研究者ではなく藝術家の仕事であった。現代の工芸産業の精密な製造能力の過大評価への反発、また外界の純粋に視覚的な——マックス・リーバーマン (Max Liebermann 1847-1935)^{xviii} やツューゲル (Heinrich Johann von Zügel 1850-1941)^{xix} といった印象主義の巨匠たちに凌駕すべくもない視覚的感受性を見出していた——理解への反発、さらに急速に支配力を強め(大量・高速生産という経済性と合理性によって生活圏から魂を奪い去る)科学技術の進展への反発——これら諸々の反発が、逆にあらゆる自然模倣から距離をとって魂の表現価値をめざす藝術的視点を生んだ。それが理念描写と理念造形による新たな様式の試みとしての表現主義であった。エキゾチックな諸民族の彫刻、原始時代の洞窟壁画や石面画、また自民族のナイーブあるいは一見ナイーブに映る民藝、これらが、原初の藝術行動の表れと見られたのである。1908年に創刊されたフランツ・マルク (Franz Marc 1880-1916) の『青い騎士』^{xx} は、表現主義のマニフェストであると共に、民藝のマニフェストでもあった。

この新たな藝術運動と共に、また多種多様な発展段階にある遠隔の諸民族の彫刻類の影響をも受けて、学問的な藝術理解が新たに形づくられ、これが美術史家を美学者たらしめ、藝術史を藝術学とならしめた。文化共同体あるいは〈時代精神〉の一般的な形態形成力に力点をおいて、後戻りして個々の藝術作品を見直すこと、さまざまな民族と時代の藝術作品をそれに固有の基準で測ること、また藝術家たちの事績から藝術史を解放すること、これらが

6 問題性と問題点の変遷に関する明白な記述は次に見出される。参照, Alfred VIERKANDT, *Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung* (Fraengers Jahrbuch II, S.1-9).

(諸文化ならびにあらゆる民族・時代を射程におこうとする) 現代の藝術史的観点の主な標識である。とは言え、ドイツの民藝をそうした見方の圏内に組みこむのは、ようやくこの数年の動向なのである。

三つの研究分野における民藝との取り組み(美学美術史・エスノロジー・民俗学)

かくして民藝をめぐる学問的な取り組みは、現今、三つの側面からおこなわれていると大別することができる。第一は美術史家であるが、民藝の諸作品との取り組みを通じて多かれ少なかれ民俗研究者に接近している。第二はエスノログで、文明度に乏しい諸民族の彫刻類を読み解きつつ、比較研究の手法によって自文化の民藝がもつ形象世界への立ち返りをみせている。第三は民俗学者で、民俗研究の枠において民衆的な図像類が度外視されていることに悲痛な思いをもつにいたった。と共に、純然たる事実解明や解読などの学術的認識から離れたところでも広く民藝への関心がよび覚まされた。そうした関心は、(誘惑的であるのとはうらはらに) 現実には湮滅に瀕している形態世界を救出する志向に発しつつも、民藝の諸事例に徴して工藝産業や手仕事工藝に新たな刺激を与えようともしている。しかし特に近年の動きには、そうした情動的ないしは実際的な検討からはみ出して、民藝に、民存在^{たみ}全体の藝術的・精神的刷新のための源泉や若やぎの湧水を見ようとするところがある⁷。すなわち我々が民衆存在^{フォルクストウム}に根をもつ未来の形成者、我々が民衆実体の普遍的に妥当する形成力の表現を見ようとする動きである。何となれば、この民衆実体は、あらゆる分野において新たな内的・外的な集団形態(青少年運動^{xxi}や大都市の集住など)へと向かい、それに照応して典型的な共同体藝術、すなわち〈民藝〉を渴望するからである、とされる。国の藝術庁長官

7 はじめは、表現主義の最盛期においてみられたように、民藝の神秘的な読み解きの試みには突飛な表現があり、それがなおロマン的で朦朧としていたということでもあった。参照、Max PICARD, *Expressionistische Bauernmalerei*. München 1918.; しかしレーツロープの企画の第三巻(前掲注1: Max CREUTZ, *Die Rheinlande*, S.6.)でも、民藝の諸作品への陶醉と、それがもつ力の純粋な原初性への傾倒がすこぶる情動的に表現されたものである。〈時は動き、偉大な隠れていた諸作品へと時代は次第に歩み寄る。精神の眼をもって見ることを時代は次第に学びつつある。……かくして我らは、未知の国の暗い奥底に胚胎するかの純乎たる局面に帰するリュートの音と記号をふたたび見つめるにいたった。人間の眼は、これら太古の技にふたたび向けられねばならぬ。されば、こなたには故郷があり、彼方には故郷の魂がある。それは民衆体(Volkstum 民族体)の故郷にほかならぬ(Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst*. Berlin 1928, S.13.)。これは、〈我々が民存在の太古の神秘に満ちた造形力〉なるものへの信仰にほかなるまい。すなわち、ヘルダーの時代、またとりわけロマン派の時代に、民謡や昔話や伝説の〈発見〉と収集へと延びて行ったものでもあった。

がかかる見解に賛意を示したこと⁸、その背景には1922年に設立された「ドイツ手仕事文化ワーキング・グループ」があることは、上記の観点の下、民藝概念を〈宿命的課題〉として時代の論争題という脚光のなかへと押し出した。そうした民藝の流行には大仰なもの言いと神秘性で膨張させられた点で危険が潜んでいることも見逃せず⁹、かかる広範な関心と期待の盛り上がり自体に研究が向くこともとめられよう。

実際、この点だけでも私たちには優に研究テーマであろう。と共に、民藝概念を明らかにするには、藝術学の研究者と民俗研究者の協同が必須でもある。また両者の見方が接近するには双方の経験の交換を要するであろうが、目下はなお、〈民藝〉理解という問題をめぐっては、どの点においても統一的な見解には至っていない。そうであれば、まずは民藝を改めて最広義において射程におくことがとめられよう。最広義と言うのは、図像作品だけでなく、運動藝術（舞踏や民衆的な演劇や演技行事）、また言葉による表出（民間文藝）、さらに音楽（民謡）をも含めるからである。これらは、民俗学にとっては重要な部門であるが、通常、民藝の概念から省かれている¹⁰。しかしこれを別にしても、民藝問題の藝術価値をめぐる重点の置き方には差異が著しく、藝術学と民俗学の二つの極の間で揺れている。

そうした不透明性は、何よりも、民藝への二種のまったく異なった見地がまじりあっていることに起因する。価値を見極める観点と現象解明の観点^{xvii}、すなわち藝術学と民俗学の

- 8 たとえばコンラート・ハームの『ドイツの民藝』へのレーツロープの序文では次のように謳われる。〈民衆体（民族体）と民藝へと向かう力強い動きは…現今とその問題を前にかから夢想した過去に逃避することに起因するのではなく、逆に来るべき展開の認識に根ざしている。十九世紀の個人主義とリアリズムは克服された。……過去のドキュメントは新たな共同体感情のためであり、それは特に、現にあるものへの今この時点の拘束を超えたところでそれらのドキュメントが開示するところのものを通してである〉(S.7)。〈民藝のなかに、外的フォルムのあらゆる変遷において、絶えることなき表出を認識し、それによって目にし得るあらゆる創造的展開の故土を知ることになる〉という新時代の物の見方も言及される (S.8)。また、1929年に企画されたドイツ民藝展の企画書を参照。今日の共同体形成をめぐる志向に民藝運動 (Volkskunstabewegungen) が連なることについては特に次の文献を参照、Konrad HAHM, a.a.O.S.121f.
- 9 ヴィルヘルム・フレンガーは自ら編集した年報の第2号の前書きで次のように述べる (S.VII)。〈なぜなら善意の営為も、流行がそれらを阻害する危険にさらされているからである〉。またその前書きは次のように書き始められる。〈この年報のテーマは時宜に適うであろう。なぜなら、永く顧慮されることがなかった民藝を、書記においても造形作品においても手がけようとの姿勢が、至るところで起きているからである〉。
- 10 たとえばこれまで挙げた論者では、フィーアカントやフォシヨンやレーツロープ（音楽と造形）、ハーム（民衆文学と民謡）などがある。また民藝 (Volkskunst) を民のための藝術 (Kunst für das Volk) と解する民衆体的な語法は、ここ（民俗学）では無視されたままである。

立場の違いである。藝術家や美術史家や藝術学研究者の立場からは、〈藝術〉(Kunst)は造形的な成形工作の総体の断片にほかならず、きわめて多様な人間グループと能力・天分のあらゆる等級(ないしはこの二者の対立をも含みつつ)が関係しており、それゆえ現象学的な藝術概念の頂点部分を指している。このため〈藝術〉は、合理的には計測が難しい概念であり、藝術作品に付された絶対的な刻印と相対的な評価のどちらをとるにせよ、時代と個人がどう見るかが事を左右し、判断する者が厳格か寛大かによっても大きな幅が生じる。なぜなら、〈本物の〉藝術作品を、藝術的に低級な膨大な作品群から分離するための一義的で普遍的にみとめられる尺度は存在しないからである。それは、ルネサンス後期の藝術品と珍品の間から現代の博物館までの歴史的展開にもあてはまる。ちなみに今日の藝術概念にあつては、自由な造形作品と応用的な工房製作物との区分ならびにそれにかかわる評価が千差万別であるために新たな混乱も起きている。また尺度の無さは、道具類にも言い得よう。道具について、ある人々は物品が純然たる目的的な形態をもっていることをもって既に藝術的所産(工藝的産物)と言ひ、別の人々は、その物品の構造に加えて装飾がほどこされ、したがって技術的な土台の上にデコレーションが加えられているときにはじめて藝術の性格を付与している。

今挙げた価値見極めに重点をおく藝術概念は、民俗学的な民藝研究の土台にはなりにくいが¹¹、それをまったく排除するのも研究姿勢としてまちがっている。望ましいのは、現今の藝術学者が、民藝作品と様式藝術作品の両者に接して、藝術体験と創造的緊張と造形への刺激をみずから把握につとめることであろう。なぜなら藝術学者にとって、民藝作品は(遊び衝動は装飾希求やエロスその他によって)造形的成形の起源とその解繹を推測させるかぎりの細工物ではもはやあり得ず、むしろ精神的な造形力を測る物差しだからである。つまり、それを当てることによって、藝術学者は、造形的な成形をめぐる超個人的かつ本質的、また魂にかかわる原初の過程を探りあててくることを、(個々の人格や流行の意欲が盛りこまれた様式藝術作品に接する場合よりも)よりよく期し得るのである。さすれば藝術学者にとって、民藝と様式藝術は、等価におかれることとなろう。もとより造形体それぞれについて個別的あるいは集団的な力点などで(これまたアピールする力の源泉をどう感じとるかによって個々

11 民俗学の民藝概念を美術史の側から論難した最初の人物としてハンス・ティーツェを挙げることができる。参照、Hans TIETZE, *Volkskunst und Kunst*. In: *Die bildenden Künste*, Bd.II. Wien 1919, S.225f. ここで論者が指摘したのは、民藝(Volkskunst)は審美的・哲学的考察には堪え得ないことである。論者は、民藝を、民の造形営為の全体と解する姿勢を見せている。それゆえ、様式藝術と民藝とは、藝術的天才の傑出した個性行為にあるのに対して民藝は平均的な物品であるとしている。

の作品ごとにそのクオリティの検証を要する) 表現形態に差異がいちじるしいのは当然である。考察の進め方には民族学の角度から藝術的な視点まで、また進化論的などらえ方から先験的な理解まで、さらに観念内容から表現形態まで、と幅があるだろう。のみならず、藝術の起源に思いをめぐらすのでなく藝術の本質を考察する行き方もあり、これらについてはアルフレート・フィアカント (Alfred Vierkandt 1867-1953)^{xxiii} がスケッチを示している¹²。それゆえまたアルトゥール・ハーバーラント (Arthur Haberlandt 1889-1964)^{xxiv} がいみじくも強調したように、今日、民藝の藝術的・審美的価値はヨーロッパの藝術関心の中心点にすこぶる近いところに位置している¹³。またかかる意味での民藝問題に対して藝術学のサイドから発言し得た最善とは何であったについて、カルリンガーが広い視野と深い掘り下げをもって考察方法の序説プロレゴメナを示しており¹⁴、事実、その軌道をたどる動きも見受けられる¹⁵。郷土資料館や民俗博物館において個々の民藝作品が、それらをめぐる目下の評価の視点に然らしめるところ〈工藝作品〉として安置ないしは懸架される頻度が高まっているが、これは、それらの文物を文化史に見ていたのが美術的にも視野に置くようになった視点の変化として注目してよい。

民藝と様式藝術

〈民藝〉は、通常、名指し方でも事実の把握においても、〈高次藝術〉(hohe Kunst) ないしは〈様式藝術〉(Stilkunst) に対置されるが、これはちょうど〈民謡〉(Volkslied) に、様式歌謡 (Stillied) ないしは〈藝術歌謡〉(Kunstlied) が対照させられるのと等しい¹⁶。この対比図式アンチテーゼから見ると、〈様式藝術〉という言い方そのものが、ここで言う〈民藝〉の形式的

12 Alfred VIERKANDT, *Prinzipien der ethnologischen Kunstforschung*. In: Fraengers Jahrbuch II, S.1-9.

13 Arthur HABERLANDT, ebd. S.22.

14 Hans KARLINGER, *Grenzen der Volkskunst*. In: Bayerischer Heimatschutz, XXIII, S.10-17.

15 たとえばその一人として次の論者を参照, J. M. RITZ, *Eisenvotive als Volkskunst*. In: Festschrift für Marie ANDREE-EYSN. München 1928.

16 民俗学の語法では、見たところでも、言語的な困難が混迷にまで至っている。一方では、対比的な使い方として、民謡と藝術歌謡 (Volkslied — Kunstlied), 民間文藝と藝術文藝 (Volksdichtung — Kunstdichtung), 昔話と創作メルヒェン (Volksmärchen — Kunstmärchen) では明確な概念的な色合いを見せるが、他方、民藝と様式藝術 (Volkskunst — Stilkunst) の場合には、基本的には別の意味で (すなわち歌謡や文藝や昔話などのような現象学的などらえ方とは) 違った意味合いで使われる。もし民の藝術と藝術藝術 (Volkskunst — Kunstkunst) といった対比を構えるなら、藝術という概念自体がたちまち破綻することになろう。

な原理を示唆している。藝術諸様式の現今の変遷のなかでそれが後退する一方、同時に〈高次藝術〉の概念がその(=民藝の)生命圏の範囲を区切っている。すなわち広範な大衆が〈藝術通〉という社会的グループに対比するのである。これを抑えるなら(今日、語法の現実を見ると不明瞭な混同がよく起きてはいるが)、民藝(Volkskunst)と藝術産業(Kunstgewerbe 工芸産業)とを全き対比をなすものとして名指し得ることについてはことさらしい理由づけを要しまい。なぜなら、藝術産業は様式藝術の応用的な一部にすぎないからである。ちなみに工芸産業による作品製作が民藝の形式世界を土台にし、またそれがこの上なく融和的であるばかりか民藝を湮滅から救い出す意図をもっている場合ですら、(広い視野をもって望むなら)両者の製作手法の基本的な違いは個々のどの作品においても明白にみてとれる。すなわち一方の民藝には、思惑によって枠づけされない自然で野生の生成があり、他方の工芸製品では時代の嗜好としての藝術的特徴にのっとり馴致させようとする様式意志がはたらいっている。そうした様式意志は、今日ではさしずめ素材適合性や様式純粋性やフォルム簡略化やプロポーションや色彩調和といった術語で進められる工程であり、それは取りもなおさず、民藝の本質とは決定的に対立するか、それとも根本的に異質な規則性をしめすか、どちらかである。民謡調で創作した詩人は、自分のつくった詩歌が実際に民謡財そのものの世界へ入って行くとの確信や期待をもつことはめったにあるまい。民間に流布する藝術形式を意識的に摸倣することによって凋みつつある民藝が救いだされることはほとんどなく、民藝のすでに死に絶えた枝の一つを蘇らせることもほとんどあり得ない。ワンダーフォーゲル陶器^{xxv}や、青少年運動における民藝らしさへの取り組みなどの失敗した試みは、正にその証左であろう¹⁷。

民藝 vs 様式藝術という対比は、質的・藝術的価値評価を計算に入れたものではない。最高峰の作品、中級の物品、無価値なガラクタ、こういう等級づけがよくなされるが、これは民謡 vs 様式歌謡(藝術歌謡)の対比と同工である。そのため、〈様式藝術〉の術語は、その呼称には何かと欠陥があるにせよ、〈高次藝術〉という言い方に比べるとまだしも誤解が少ない¹⁸。

17 ナウマン流の隠喩で言えば、すべての〈向上したプリミティヴ文物〉(gestiegenes Primitivgut)が常に露呈するのは民藝という土壌である。特に、意図的な〈引っ張り上げ〉(Hebung)が手がけられているときには、それは一目瞭然である。

18 両概念は質的に色変りをする途端、その根拠を失って境界がさだかでなくなり、たちまちマックス・ヴァルター(Max WALTER, a.a.O.S.8, 11.)が言うような事態へと至る。〈民藝と様式藝術のあいだに区分線は無い〉、あるいは〈……純粋な民藝は様式藝術である〉ということになる。たしかに〈藝術〉は、価値尺度としても現象としても、両グループを包含する事象であるが、民俗学の観点からは、区分けがあることは見まがうべくもない。それは、そうした整理の仕方

民藝作品を、個別の生成であれ総体の現れで、審美的側面から考察することが民俗研究者にももとめられるが、そうした考察は、民俗研究者の立場からは、民藝の概念規定への尺度にはあまりなり得ない。言葉や物作りや動作やイデオロギーといった民の表出について現象学的な把握・解釈を試みたからとて、それによって、民衆的な生命のあらゆる現象について民俗学が純粋に認識批判的な見地に立つことになるであろうか。審美的（ならびに倫理的）規準に沿って共同体の平均的形態を冷静に点検した後、個人の営為の最高峰の諸作品をしりぞけさえすれば、藝術学・文学研究・宗教学その他に対する民俗学の独自性になるだろうか。個々の作品や個々の人格について（それらが民衆性を示す限りで）藝術学的評価を下し、また民藝的に活動をみせる人間グループあるいは地域をクオリティの程度について認識することもそれぞれの時点では避けられないとしても、それ自体は、何が民藝であって何が民藝でないかの尺度ではない。

民藝の定義

基本を言えば、民俗学の観点からの民藝概念はすこぶる単純かつ一義的に確定され得る。民謡が民にとって特定の目的だけではない歌い物であり、民間文藝が民の語り物であり、民衆本が民の読み物であり、民間俗信が民の宗教であるのと同じく、民藝は民の藝術財にほかならない。かく言うときの民とは^{たみ}外面的には民庶衆^{xxvi}という多数者の総体として現れるが、内部ではこれまたきわめて多彩であり、多かれ少なかれまとまりをもつ多くのグループや層序に分かれている。そのため、民藝もまた必然的に、またそうしたグループの精神のあり方を映すものとして、まことに多様である。ある対象が民藝であるのかそうでないのか、それを決めるのは、（藝術にかかわる時代々々の価値づけのあり方であるため）疑似絶対的となるほかない審美規準ではなく、また〈藝術通〉や〈藝術学者〉のカノンでもなく、ただ一つ、民自身である。それは、民が、あれこれの対象を藝術成果とみなす、からであり、また

を民俗研究の他の領域にあてはめるなら、一目瞭然であろう。たとえば、純然たる民間文藝 (reine Volksdichtung) を藝術営為 (Kunsübung) だと言い立てたりすると、どうなるだろう。二つのグループの独自のありかた (eigene Wesenheit), という確かな事実^{18a}に覆いをかけることにしかならないだろう。

18a 今日の民藝研究 (Volkskunstforschung) は、二つの藝術概念のあいだで揺れ動いているのが通例であろう。ハーバーラントもまた、民藝概念の措定について、美的な価値判断を完全に排除しはせず、次のように言う (参照, Fraengers Jahrbuch Bd.II, S.31.)。〈どんな作品についても、もちろん民藝にも、造形感覚 (Bildsinn) とどまらず、藝術的な表現価値 (künstlerischer Ausdruckswert) を含むある種の形成ファクターが求められずにはおかない〉。

自己の家政あるいは一般の使用として取り入れるからである。歌謡、習俗、信仰観念、語り物、衣装、その他が広く民の圏内に取り入れられることによってはじめて民の文物 (Volksgut) となるのとまったく同じく、民藝概念の場合も消費者の見方が事を決する。造形物に対するそうした転変して定まらぬ (主観的な) 集団観念を観察することだけが、〈民藝〉の概念について客観的な輪郭を確固として把握することを可能にする。民藝概念を民の判断にゆだねるとなれば、それは、藝術家の時流的な価値判断から見れば、民藝は質的には異なった諸階梯を包含する総合概念であることを意味するであろう。善きもの、悪しきもの、喜ばしきもの、不快なものといった諸階梯である。信仰と迷信、文学と俗文学、〈民謡〉と街頭歌と同じく、〈藝術〉(Kunst) と〈俗美〉(Kitsch) とは審美価値から思いめぐらしたときの対比的な見方である。したがって、民俗学の考察手法を枠として藝術を偏に造形物のなかの創造的で人間的な表現形態とみなすのが、社会学的・現象学的な藝術概念である。それはまた、民藝を (民のあいだの造形財の外にある意識的な個性の所産ではない) 造形創造の総和と解することでもある 18a。

ここから当然にも言い得ることとして、民俗学の考察方法の枠組みでは、〈民藝〉の概念はその生産の経緯にも経済的な諸契機にも影響されない。農民の家内作業の下、自己の使用のために作られ販売されることのない物品をもって民藝とするリーゲルの見解は疾うに乗り越えられていた。それは民藝に関する彼の他の幾つかのテーゼでも同様である。すなわち、リーゲルにおいては、民藝の物品は民のすべての成員に例外なく共有されるものでなければならない、と説かれ、民藝は支配者階級^{カースト}が形成されるとともに死滅する、ともされた。しかし (リーゲルの説は別にしても)、手仕事や家内工業あるいは工場でつくられる商品の何を民藝に含め得るかについて見解は揺れ動いてきた¹⁹。それにもかかわらず、民藝概念を消費者の

19 この種の見方にはばらつきがあることをまざまざと示すのは、これまでに9冊刊行された『ドイツの民藝』の実際であろう。また具体的に見てゆくと、差異は、欠陥と言うより先入観の問題であろう。ミヒアエル・ハーバーラント (参照, Fraengers Jahrbuch Bd.II, S.38f) は、家内作業のなかで培われた〈基本的な民藝〉と、家内工業や職人工房で手がけられた二次的な民藝を区分する。ちなみに、高度に文明化されたヨーロッパ諸国において現に優勢なのはもっぱら後者であるとも (ミヒアエル・ハーバーラントは) 指摘し、さらにそこでの民藝は終始〈沈降した文化物象〉であるとも言う。またコンラート・ハーム (a.a.O.S.16) は、民藝の土壌を田舎にのみ見ようとしたが、民藝の概念を、それが〈プリミティヴな農民的な藝術営為〉にとどまらず常に工房手職 (Handwerk) と結びついているがゆえに、工房工藝 (Handwerkskunst) に注目した。実際、それらが特定の習俗のなかにあること〈からしてもそうであるとして、家屋や家庭のなかでの藝術営為にまで関連づけた。都市の暮らし、特に小都市の暮らしのなかでは、民藝の概念の下にハームが注目したのは、家族や家庭生活の雑器を意味する物品、また都市の家の営みのなかでは女性労働であった。

立場を抜きにして規定しようとしても、物品の製作方式はメリハリのある弁別規準に至らないことが明らかになる。機械による大工場に圧迫されて、家内作業や家仕事や手仕事による質の達成が後退すると共に、村内の、また手仕事による民藝生産は自ずと委縮する。工場制による商品の製作は、村の諸形態の展開の変化を、精々、都市の流行スタイルの後追いないしは微修正に変えてしまった。かくして民藝物産はいちじるしく変化した。しかし他方、轆轤で仕上げた天使の燭台と鋳夫人形^{xxvii}は、同じ形態と色付けながら賃仕事による種々の手法の工場製品にまでなっているため、外見ではどこが出所なのか、持ち主にも専門家にも見分けがつかかねる事態となっている。今日では世界中に出回っているゼープニッツ^{xxviii}の造花を例にとると、民家の粗末な居間で土地の人々が細々と作った品物も、同地の国際的な企業で大量生産されたものも同じである。そこで私たちは、工場労働と共に生産過程が民と故郷の地からうばわれたとの嘆きの声をあげる。またそれに伴い、画一化と機械化が土地々々のヴァリエーションに取って代わり、多くの場合商品は無趣味で素っ気ないものとなるが、だからと言って造形物にも装飾にも民の味わいへの需要が小さくなったことを意味しない19a。

以上で基本的なことがらを取りあげたが、民藝概念の細かな点についてはなお委曲を尽くしてはいない。民俗学が最広義での〈藝術〉すなわちあらゆる種類の藝術について骨子を理解できるわけではない。ハンス・カルリンガーの言い方を借りれば、〈様式性を土台とする精神営為〉²⁰の全てを（それが広く民の圏内に地歩を占める場合でも）民藝とみなすわけではない。これについては先に言及した。また個体が手を使ってこしらえる創る全てのもの²¹、すなわち何らかの理念による造形の何もかもが〈民藝〉と言えるわけでもない。なぜなら、そうした大きな射程での抽象的な藝術概念は民庶衆にはまるで無縁だからである。しかし民藝概念をそうして狭く限っても、（またその狭い限定された民俗研究からの関心においてこそ明快であることが必要となるにもかかわらず）、見解の食い違いがみとめられる。実際そこでは、市民的家政や小都市的家政のための一般的な事物としての民藝財^{xxix}が優勢である。これらの事物は、これまたその全て（家屋、農場、家財、道具など）が民俗学のなかに場所を占めるわけではない。民俗学の課題設定の場合、精神科学・心理学に重心があることは、オットー・ラウファー（Otto Lauffer 1874-1949）^{xxx}をはじめとする人々が強調し

19a Max WALTER, (a.a.O.S.8.) この論者には、通常、民藝と藝術との境界はあらわれないため、〈物品が民藝に属するのか、それともすでに様式藝術の一部であるのかの決定は技術にゆだねられる……〉。

20 Hans KARLINGER, *Grenzen der Volkskunst*. In: Bayerischer Heimatschutz, XXIII, S.14.

21 Hans PRINZHORN In: *Fraengers Jahrbuch* Bd.II, S.14.

た通りである。しかし普遍性に立つ民俗研究者でも、そこから必要な帰結を常に引き出してはこなかった。純然たる合目的な文物を横においたり、あるいは逆に今日の民俗研究の行き方を頭からきめつける体の原理をはねつけることが本来もとめられよう。しかし民藝を私たちの民俗学の考察から排除するのは、必要に反し、望ましくもない。それは、ドイツでなされている研究は民藝をも組み込むことによってはじめて、北欧や東欧や一部のラテン地域の研究のあり方にたいして自己の持ち味として自負できるものを持ち得るからでもある。しかしドイツでの研究の実際は、口頭伝承の研究に重点を置き、(民藝をも含む)事物を峻別してしまっている²²。それもあって、純然たる合目的形態を民藝の概念から取り除くことは不可欠の手立てであろう。つまり、もっぱら生存の必要に向けられた物品、言い換えれば、それを越える自由な人間的なファンタジーや装飾への嗜好とは起源的にも無縁な物品である²³。この手続きの必然性は、簡単な作りの唯々目的のためだけで装飾をまったく欠いた椅子やテーブルに民藝をもとめることなどは、(今日の工藝産業にたずさわる者もそうだが)単純な人間には思いつきもしないことをみれば自明であろう。実際、農民家屋でも目的を満たすだけのこともないわけでない。つまり夜露をしのぎ、家畜と人間が住み、貯蔵を事とし、また手近な材料という条件の下で成り立っている場合であるが、それらは民藝研究からは省いてもよい。これを言うのは、偏に概念を鮮明ならしめんがためである。それゆえ民藝とは、農民家屋や市民家屋では、装飾物と装身具のすべて、遊びにかかわるあらゆる物品、さらに各種の日用品では構造的な形成あるいはデコレーションのなかの単なる用途を超えた装飾形式である。

民藝をめぐる誤認

民俗的な造形財^{xxx}を民俗研究に組みこもうとするなら、民俗学から見たときの藝術(ならびに〈民藝〉)の概念を厳密に区分することが不可避であろう。そのさい、民(Volk)概

22 民藝と民俗学がかつて並列的にあつかわれていたことは、「ふるさと保全のためのバイエルン国土組合」(Bayerischer Landesverein für Heimatschutz)の元の名称が「民藝と民俗学のための組合」(Verein für Volkskunst und Volkskunde)であったことがいみじくも示している。しかし今日では、民藝を民俗学の研究分野に組みこむことについてはいかなる疑念もあるまい。心理学の方向をとる民俗研究のなかにも民藝が位置を占めることについては、特にカール・ロイシェルが『ドイツ民俗学』(Karl REUSCHEL, *Deutsche Volkskunde. Bd.II*, S.104.)のなかできっぱりと明言している。

23 この弁別は通常なされず、農民家屋がその調度品ともども一口に〈民藝〉とされることは、ことさら言うを要しまい。

念を明らかにすることが少なからず重要であるのも自明である。とは言え、新たな説明が今後もはや余計になる程度にまでそれを明らかにすることも、今日ならなし得よう。もとより、今日の民藝研究にあっても一連の欠陥が繰り返されてはいる。それは、民俗学の他の研究領域ではすでに克服されたものであると共に、またそれ自体は正しい考えながら誇張されているに過ぎないものでもある。すなわち、集団的であることを意味する民 (Volk) の概念から発する様式藝術=人格的、民藝=没人格的という対比図式である。もとより、この対比は相対的であり、絶対的ではあり得ない。それは、民のあいだに流布している造形体は通常歴史の所産であり、(機械を手立てとする大量生産品を除外してしまえば) 個体の付箋が貼られているからである。さらに重要なことを言えば、創造する者としての人間を共通精神に結びつけている部分のありように応じて、民藝にも様式藝術にも、独自に人格的なものと共通精神的なものが程度の差はあれ混じりあっている。民藝をおおって、才能ある技量から不器用な焦りまでの大きな虹が弓なりに懸っているが、それはまた、独自の個性から没思考の追隨者にいたる虹でもある²⁴。私たちは、どこでも、日常的に、自分の眼でこれらに接している。なぜなら民藝は、今日なお、残存ではあるにせよ、生きているからである。

次いでよく見られるのは、民藝にあっては生産者と消費者が一つの人格のなかに同居しているという奇妙な誤解である。もっともこれが当てまることがまったくないわけではないが、それは純粋な家内作業がおこなわれていた遙かな昔だけであり、それ以後、今日では極く限られた程度でしか、また織物にたずさわる女性の仕事でしか保たれていない。すでに

24 民藝創造の非個人性 (Unpersönlichkeit) は決して意図的にそれを選んだのではなく、作り手が自己をかこむ世界の形体財と精神のあり方にしばられており、伝統から離れることがきわめて困難であることに帰せられる。何か特別のもの、独自なもの、他者がなしえず思いつきすらできないものを手がけて同輩を凌駕し名をとこしえにせんと意図と信念を、ある程度腕の立つ民藝作者がそなえていることは、あらゆる創造的な人々と何ら変わるところがない。それは、活発な精神とたしかな技量をそなえた村の匠たちと言葉を交わせば、職種にかかわりなく分かってくることでもある。陶工、壁絵師 (左官)、大工、指物師、鍛冶師などは、今日、個人を指名した注文がなくなっていることを嘆いており、また時には本物の村の産物という (逆の) 宣伝をしたりする。民藝にあっては没個人的な藝術である以上、作り手の名前が欠けているとの主張が絶えず新たになされるが、実際の一般的な傾向をみると誤っている。もっとも、作品に署名をほどこすのは、今日なお、様式藝術であって創作性の勝った絵画くらいであり、工芸工房の作品ではおこなわれていない。村の工芸家では、通常、署名は特定の職種に限定される。壁絵師、石工、大工、また一部の陶工である。またそれも流行と関係している。つまり地方によってまちまちであり、また特に時代的なものもある。ピーターマイヤーは、旧ヘッセンの村々では十九世紀の80年代まで持続したが、そこでは今挙げた幾つかの職種では、フルネームかイニシャルだけかはともかく、署名を入れることが殊のほか好まれた。

ルードルフ・ユーベ (Rudolf Uebe 1889-1927)^{xxxii} がいみじくも説いたように、ほとんどの民藝は生活の仕組みと発注者の意向の再現にほかならない²⁵。

そうした見方、すなわち民俗学では概して過去のものとなってしまった生産理論が民藝研究にはなお残って食い込んでいる。同様に、民藝研究には、もう一つの定式があきらかに見てとれる。ロマン主義の余光の性格をおびた思念で、それが新たな装いで頭をもたげている。決してめずらしいものではないその思念とは、民藝と〈農民工藝〉との同致である。これが誤った見解へ延びてゆくのは、少なくとも中世後期以後、農民はもはや〈民〉の体现者だけではなくなくなったという一事においても明白であろう。さらにその謬見であることは、一般に農民は、自ら創造にもたずさわる〈民の藝術家〉であるとの推測を招きかねないからでもある。羊飼いや鋤夫や村の職人や遍歴者などが手先を使う細工師でもあることは知られているが、それに対して農民は、他の身分にくらべても造形を手がけることは少なく、手がける場合でも、その家政のなかでも民藝は偏に農婦とその娘たちの家仕事として染織にたずさわるといふかたちをとる。民藝に農民が役割を果たしたのはむしろ消費者としてであったが、巨大な人口比を占めただけに農民に属したのもも大量であった。その際、農民の保守的な感性とその孤立したあり方のために、都市民のあいだでよりも古い型式がたもたれた。また〈農民工藝〉は村落の民藝の意味でももちいられることが多いが、民藝と村落文化の結合だけでもすでに合成されたものであり、またこれについてはエトヴィン・レーツロープのもっともな指摘がある²⁶。

最後に、今日の民藝研究では、過剰な意味づけと並んで、プリミティブな共通精神の観点から、それを祭りあげるような動きも起きている。民藝を民族や部族に固有なものとする過剰評価である²⁷。民藝をナショナルな藝術、すなわち民謡や民話や民間昔話などと同じく、

25 Rudolf UEBE, *Deutsche Volkskunst: Westfalen*. 1925, S. 46. (Deutsche Volkskunst, hrsg. von Bd.9) a.a.O.S.46.

26 E. REDSLOB, "Zur Einführung" in *Deutsche Volkskunst*. Bd.1, (W. PESSLER, Niedersachsen), S.6. リーグルは、農民身分をもって、民藝が忠実に残されている唯一の身分との考察をおこなったが、それはその当時の物の考え方だけでなく、その独自の家内作業の理論によるところが大であった。そうした農民中心理論をきっぱりしたのはカール・ロイシエルである。参照, Karl REUSCHEL, *Deutsche Volkskunde*, II., S.105.

27 たとえばレーツロープは次のように説いている。参照, REDSLOB, *Deutsche Volkskunst*, Bd.1, S.7. 〈民藝の指標として現れるのは、各時代が問題としてもたらずものに惑わされることなく、部族 (Stamm) の特質が常に声を聞かせていることである〉。; またユーベも次のように言及する。R. UEBE, *Deutsche Volkskunst*, Bd. IX, *Westfalen*, S.47. 〈… (民藝) が共同体嗜好 (Gemeinschaftsgeschmack) として見せるのは正に土に根ざした存在特徴であるが、それは他でもなく部族あるいは風土との結合を超えて、この領域のなかにある形成意志と表現可能性を示している。…

ナショナルな文物とみなす行き方で、周知のように、十九世紀を通じて異論にみまわれることもなくつづいてきた。カール・ローゼンクランツやアーロイス・リーグルの場合も、民藝は、インターナショナルな藝術やインターナショナルな流行的嗜好の対立物と解された²⁸。民藝作品にふくまれる民・部族の固有性が重要視して目標とされるにしても、私たちの認識が進むと共に先ず強い印象をあたえるのは、私たちの民藝造形のドイツ人に共通、さらにヨーロッパに共通の性格であろう。時代や場所と結合していないプリミティブな諸形態にあっては、そうした共通性は自明である。共通性はまた、偉大な歴史的藝術様式という全ヨーロッパへの広まりを通じた文化的な様式流行から流れてきた造形体にみとめられると共に、それに倣う後追的な（没人格的な大衆嗜好のなかの）形態財にもみとめられる。かくして、民衆的な図像素材が変遷を遂げることは、民にも部族にも集団にも（私たちの一般的な認識が進むにつれて）より鮮明に見えてくる²⁹。

精神事象としての民藝

民藝の諸作品は精神事象とみなすと、私たちがその内的・外的に形式面の了解に達するには、〈民のたましい〉と〈プリミティブな世界像〉をも經由する道をたどる以外にない。それはとりもなおさず、民の眼をもって民藝造形物を民の精神性の創造物として見つめることである。もっとも、個々の作品それぞれの特殊な藝術性を理解するには、すなわち藝術学の研究者が個別作品の質的な価値を解するには、精神総体という背景の概観は不可欠とは言えない。またプリミティブかつ民らしい（volkhaft）藝術を解読する試みでも、とりわけヘル

民全体ならびに部族性の強調のなかで、民藝は、個々の個体の藝術の補完である、それが先ず示すのは、民に根を延ばした土台である。

- 28 民藝をナショナル藝術（nationale Kunst）と見、その土台から覚醒されるほかないとの見解を強く説くのはカール・ハルトマンである。参照、Karl HARTMANN, *Die Wiedergeburt der deutschen Volkskunst*. München und Berlin 1917.
- 29 筆者の見るところ、民藝研究のなかで新たに燃え上がっているこの種の古い読み解きの試みに立ち入る必要はない。なぜなら、それらはたいてい、図像素材と結びついているからである。特に目につくのは、カール・シュピースの（鳥瞰性からは程遠く、すでに否定されているものでもある）アーリア人神話の読み説きを力説する体の試みである。参照、Karl SPIESS, *Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn*. Wien 1925. また同じ著者の諸論。；また木骨家屋の木組みにゲルマン上古のルーン文字が隠れていることを読んだグイード・フォン・リスト（Guido von List）の夢想が、近年の民藝研究に時折その影響を及ぼしているのであるが、かかる飛び入りがありあまり頻繁に繰り返されないことを望んでいる。参照、Max CREUTZ, *Deutsche Volkskunst, Bd.III.: Die Rheinlande*.

ベルト・キューン (Herbert Kühn 1895–1980)^{xxxiii} やコンラート・ハームがおこなっているように³⁰、今日ではかなり優れた作業がなされている。それは他でもなく、民藝を全体現象として、また個別現象にまたがる包括性においてとらえて、精神的な共通分母に還元するという試みである³¹。また習俗や信仰観念や一般的な生存形態といった外面的な結びつきに還元する試みもなされている³²。とりわけ、民藝作品を民らしき精神の形態と解することをめざす民俗研究者が用心しなければならないのは、造形物の特定のグループからのみ、民藝全体について妥当する諸々の志向を読みとろうとすることであり、またプリミティブな精神形態そのものを明らかにする試みを民藝作品にあてはめて、それらをひたすらプリミティブと解することである。

もっとも、〈藝術作品〉への民の姿勢がある程度まで民藝作品の形態を決めることもあり得る。が、その姿勢は、今日の藝術愛好家の姿勢とはまったく違っている。なぜなら、その姿勢は、藝術そのものを認識するのではなく、一般的な生の営みに藝術を織りこむからであり、またそれによって藝術観照を他の限りなく多様な観照のあり方と結びつけるからである。民庶衆は、かかる複合的かつ多彩な関係性の思念から藝術を解き放つことはできず、また解き放とうともしない。そうした思念が藝術作品の形成を規定するが、それは民の造形がその作り手と担い手の姿勢に照応するところから、文化的には昔のお古を引きずった形態・理念世界を抜け出なかったという根本的な事実によって条件づけられている。また、そうした規定が起きるだけではない。言い換えれば、民藝の形成を決定するのは、過去の藝術観照であることをも意味する。種類の違った脈絡による感情・悟性のあり方といった純粹かつ自

30 Herbert KÜHN, *Die Kunst der Primitiven*. München 1923.; Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst*. Berlin o.J. [1928].

31 そうしたとらえ方が可能になるのは、統一的な形成体ならびにその影響がはたらくものとしての民の精神 (Volksggeistigkeit) をプリミティブなメンタリティとみることによってである。

32 この点でたどり着くものにある種の型にはまった一般論がある。すなわち、民藝の前提は、生き方が永遠に同じであること、また田舎の人々は周りのあり方と強く結びついており、さらに民としての人間は自然の暴威との闘いを解明しえないが故に起きる物質化 (Materialisation)、といったものである。参照、Konrad HAHM, a.a.O.S.16, 20, 21, 120.; また民藝を譬えて説明することも繰り返しておこなわれているが (ミヒャエル・ハーバーラント, レーツロープ, クロイツ, ハームその他), それも適切とは思えない。つまり、〈ドイツ人の手仕事を母語〉と見るなら、民藝は話し言葉であり、片や高次藝術は書記言語で、実用と言うより文学としての美しさを持ち味とする、といった種類である。もし書き言葉は、経済的・文化的は発展から生まれた人工 (藝術) 言語にとどまらず、むしろそれによって文化領域に於いて、集合形体の領域が存することによる分断を克服する唯一たしかな試みではなからうか。そうした集合形体領域の到来から今日、多くの人々が民藝の新たな興隆を思い描いているだけに、なおさらそうである。

由な民藝概念はあり得ない。最後に、これらの形成力の組み合わせと作用は、時間、場所、人間集団によって変化する。

民藝の原初と歴史

民俗学が取り組む精神的・物質的なあらゆる物象と同じく、民藝の所産もまた二様である。一は創造であり、他は摸倣ないしは改変である。すなわち、前者は初発の発現形態にある没歴史的なプリミティブな造形である。後者は、流行の様式造形であるが、広範囲の人々の藝術物象へと取り入れられるや、再び没時代的かつ没個性的となる。すなわち、時代様式を去って、民藝へと逆行し、再びプリミティブ化する。かかる後退造形^{xxxiv}は、形態付与において単純化が進むことにもおいて明らかになる。実際、歴史的な様式にまで後退する場合もある。またプリミティブな初発的展開からも、それは浮かび上がる。私たちが民の藝術製作と民の藝術概念を見るのが可能になるのは、この両者がないまぜになることによってである。そのさい、子供の技をのぞけば、藝術的な営為衝動によるプリミティブ形式の証拠は非常にゆたかと言うわけでもない。最も鮮やかに現れるのは、自由な無目的な描き方においてであろう。つまり、兵舎や刑務所の壁などでよく見られる筆書きや彫りつけの落書きである。それはまた新築や改築の建物の漆喰窓によく見られる。ちなみに大戦勃発（1914年）のさいには、鉄道の列車にはチョーク描きをよく目にしたものだだった。その種の契機が高まりを見せるなか、広い意味の絵と文学のプリミティブな形態が燎原の火とも言うべき広がりを見せたが、残念なことに写真はおろか、文字記録すら稀にしかなされず、そのため当時のような言葉と絵による精神の原形態を見るチャンスは、またもや難しくなってしまった。煉瓦装飾、壁絵^{xxxv}、壁面浮き彫り^{xxxvi}、樹木の枝や根を活用した人気の彫刻^{xxxvii}、それに類似の〈自然の不可思議〉、さらに煉瓦職人や陶工による動物文様や人物像、これらは、あらゆる藝術造形の初発の生きた証左と言ってよい。また陶工が子供のおもちゃとしてつくる鳩笛などは、古い形態世界の名残りがみられる最も鮮やかな物品だが、それすら、もはや本来の意味でのプリミティブな藝術ではあり得ない。作り物では、トールガウの鹿^{xxxviii}、クヴェーアフルトの野驢馬^{xxxix}、ラウテンバッハの母豚^{xl}、アルスフェルトの森の悪魔^{xli}、ウルベラッハの雄鶏騎士^{xlii}、等々、これらは、永く広くおこなわれてきた伝承の最後の証しであるが、それまた歴史のなかに根をもっており、正に様式的には後退造形の面がある。これらの動物人形は、特にカッコウ鳥のパイプ鳥^{xliii}を除けば、急速に死滅しつつある。トールガウの鹿もクヴェーアフルトの野驢馬ももはや、製作のチャンスを見ると、民藝愛好家や博物館に向けてのためとなっている。子供が自分でつくるおもちゃだけは今なおその変わらぬ形態において息づいているとも見える。新石器時代の羊や子供（の作りもの）、木や骨のおもちゃの牛、

これらは正に図像志向のシンボルであり、それらは今日でもヴァリー（ヴァリス／スイスの一州）^{xliv}をはじめ諸所において子供たちによって同じ材料あるいは樅のマツボックリでこしらえられる³³。大量の民藝作品であるが、それらもまた歴史の時代々々の刻印を帯びている。多かれ少なかれ変遷の後に、民の物象^{xlv}に取り上げられることによって、その今ある形態となったのである。

それゆえ民藝研究もまた先ずは歴史学的な専門分野であり、実際それがかわる造形体は、たいてい常に歴史的な産物として、その成立や経緯は厳密につきとめられなければならない。これは、個々の物品にも、個々のモチーフにもあてはまる。私たちが今日民藝の概念でつなぎとめたものは、さながら巨大な貯水槽である。つまり、民謡や口承文藝などと同じく、その概念の下に、最古・中古・新古・最新の諸々の形式による造形体で満ちている。我らが民^{フォルク}の多様な精神的・社会的集団形成に由来する個別の展開が合流しており、その合流によって培われる概念にほかならない。それゆえ、今言うところの民藝には、はるかな昔には藝術そのものであったものがあり、また中世を通じてある種の一体性を示していたものもみとめられる。すなわち、民藝もまた、今日では、社会の分裂という普遍的な推移の映し絵である。都市の藝術と村の藝術の分裂、また〈高次の〉藝術作品と民の香りのする工製品の分岐が起きたのは、ようやくルネサンスによってであった。分岐が始まったのは、ありあらゆる欲求と全ての身分に向けて工芸産業による製作がルネサンスによって大規模にうながされたからであった。ルネサンスと共に、（一例だけを挙げると）ガラス裏絵^{xlvi}がイタリアからドイツのアウトスブルクを中継地として有力家門の室内装飾へと根づいたと考えられる。そして今日ドイツでは、ガラス裏絵はシュタッフエル湖^{ゾー}湖辺の村の産業ともなっている^{xlvii}。ルネサンス以来、民のいとなみやツンフトの活動が文藝に描かれることによって、小市民・田舎・子供の飾り物や玩具といった膨大な文物が拡散した。従来、都市の富豪や田舎の豪農の格間作りの館を構成していたオークの木組には華麗な装飾文様や木彫がほどこされていたが、これもルネサンスを境に伝播へと動き出した。もっとも、そうした木彫りの飾りは、それはそれで多くは同時代の石彫に範をとったものではあった。と共に、そうした新しい装飾形態や造形と並行して、当然にも、昔からのものが生き続けることもないわけではなかつ

33 特に次を参照，L. RÜTIMEYER, *Über einige archaische Gerätschaften und Gebräuche im Kanton Wallis und ihre sprachlichen und ethnographischen Parallelen*. Basel und Straßburg 1916.; DERS., *Weitere Beiträge zur schweizerischen Ur-Ethnographie aus den Kantonen Wallis, Graubünden und Tessin und sprachhistorischen und ethnographischen Parallelen*. Basel und Straßburg 1918.; E. GOLDSTERN, *Alpine Spielzeugtiere*. In: Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 29 (Wien 1924), S.45-71.; Arthur HABERLANDT, *Vorgeschichte und Volkskunst*. In: Fraengaers Jahrbuch, I., S.15-16.

た。私たちの今日私たちの民藝の形態世界にみられる二三の単純な意匠モチーフはゲルマンやインドゲルマンのシンボル文様³⁴に由来するものがなお生きつづけているのかもしれない。しかしそれらの相貌と本質は、それらが少なくとも十六世紀以後のものであることをより多く証している³⁵。

ところで形象造形の発展を歴史的な証拠によって裏づけようとするれば明らかになるだろうが、そうした労力はむなしいことを思い知らされてしまう。無用な物象への進化論的理解などは無意味だと分かるからである。早く氷河時代に描かれた南フランスの洞窟壁画には、表現主義を思わせる表象、印象主義に通じる感覚、心象、目の力、それに理想主義的な形態把握などが同居している。しかし、子供のわざを観察して分かるのは、視覚的な造形営為に、思念的な造形営為が先立つことである。この種の基本階梯は、一般に民藝の諸作品に付きものでもある。装飾文様のなデコレーションに終始するのではないあらゆる造形呈示は、何よりも何らかの理念を視覚的に固定することだからである。図柄の見当を付けることなどどちらでもよく、作り手の営為あるいは魂の衝動がすべてといった見方は、素朴な人間にもまったく当てはまらない。すなわち、民藝の造形の場合、形態の意識的な価値づけは、第三者のおこなうことがらにすぎない。すなわち、思念的かつ感性的に洗練された高度段階にかかわる研究者や藝術家や、あるいは藝術愛好家の行為である。それゆえ、ある図柄が民衆体的であるのは、それが、外在的で独自人格的なものをそなえ、民らしさの理念的関係の全容をそなえ

34 民藝のなかに故郷権 (Heimatrecht) を獲得した多様な藝術様式の一一般的にプリミティブな、前歴史的な、さらに歴史的な形態要素を跡付けることは可能で、同じくキリスト教シンボルの浸透 (十字架、神の眼など) も把握できるが、それに対して、ゲルマン的あるいはインドゲルマン的なシンボル財という言葉をもちいることは好まれない。なぜなら、この語に帰せられてきたモチーフのなかには、ゲルマンやインドゲルマンの文化圏を超え出るものもあるからであり、さらにそれらがシンボルになったのは教養人士による神話遡及の謎解き (ごく近い過去だけでなく、古い時代でもすでにそうであった) によってだったからである。これらのモチーフが民藝のなかで果たして意味をもっているのかどうか、またそれはどの程度なのか、といった問いは、学知というより、むしろ信仰や願望に属するであろう。

35 民藝作品の場合、一般的にはイコノグラフィーの面からの考察が重要になるが、その際、表出資源 (Darstellungsstoff [訳注] 図柄などのテーマやモチーフを指す) から図像作りと図像所有者の精神的希求を推論するにあたっては用心が必要となる。当該の時期の文物から藝術素材や形体要素が先ずどのように入選されたかは民の心理の面では非常に重要であるが、それと同時に、持ち伝えられた諸々のモチーフから引きずっている場合もあり、それだけに表出がなお生きた思念であるのか、それとも、ずるずると引きずっているだけの、関係性の希薄な形体財に過ぎないのかという問いが常に浮上する。後者の場合、ある種の精神的な惰性の他には、跡付けるほどのいかなる心理的なものもはたらいっていないことが明らかである。

た者がかかわって、民としての人間に特徴的な思念が体现されるときのみである。

もちろん、そうした理念性は、すこぶる多様であろう。もっとも、それは常にシンボリックであるが、そのさいシンボルが、信仰心意にかかわるものか、希望か、願望か、それとも回想であるかは、どちらでもよい。カトリック教会系の農民の家庭でみられるベッドの上の命名聖人や守護聖者の画像は、教会の教えに沿ったエンブレムと重なって、そうした理念性を絶えず現存のものとはせずにはおかない。また天国と地獄を描いた錦絵も、喜びと恐怖を伴うことによって、倫理的な教え諭しと神に嘉される生き方への警告者であろうとする。領主や将軍の肖像画は、学校で教え伝えられる祖国の歴史や英雄の生涯あるいは個人的な思い出の日々や顕彰や軍務などの思い出となる。風景画が受け入れられるのも、故郷が描かれていたり、旅行で知っている土地であったり、点景のアネクドットによって親しみがわくときだけである。それゆえ、どんな理念変化もただちに図像の素材的な変化につながる。と同時に、民藝作品にあっては、古い形態世界が、長期に尾を引くことになりがちである。そこでは、伝統的におこなわれてきた諸形態が徐々にしか退潮しないのを、いかなる世界像も妨げないからである。エルツ山地の村々において教会心情が消滅しゆくところでは、クリスマスの山飾り^{xviii}から元の宗教性を捨てて、ふるさとの山として畑や鉱山の模様が細工されたり、あるいはドイツの歴史、それも学校で教えられることが多い白馬の騎士としてヴォーダンが先ず取りあげられる。表されたものの理念性が失われると共に、図像の持ち主は関心をなくしてしまふ。ちなみに、農民が屋敷の門に渦巻き薔薇紋^{xlix}をほどこし、あるいは〈シュヴァルム人〉ⁱが六稜星やスヴァスティカⁱⁱ(=ハーケンクロイツ)や〈日輪〉ⁱⁱⁱでかざるのは、これらの古い装飾形態への何らかの関わりを盛っているからであるとされるのは、(教師や牧師やふるさとの文物の保存家や国の文化財関係者が改めてなぞってはいるものの)救いようがないロマン派的な見方と言うほかない。偶然保存されたものは、ふるさとの過去の記念碑としては価値があるとしても、生きて活動する人々の精神的・藝術的姿勢の考究からは省かれる。他方、閉鎖的な人間集団の生きた図像財からは、その精神的な生存圏が逆行的にうかがうことができる。たとえば、船員の刺青を挙げるなら、世界各地の寄港地の追憶が人肌の画廊としてとどめられているだけでなく、広い行動範囲と狭隘な内面生活という全実存が彫りものとなっている。

図像と素材とのそうした結びつきの陰で、形態造形をめぐる問い、すなわち図像の持ち手にとっての様式の如何を問うことはまったく隠れてしまふ。昔の、手仕事の雅趣をもつ名品は、同種のをめざした工場製品よりも価値が高いという意識も、藝術的に自ら教養をつちかうことがなかった人々にはまったく無縁である。それどころか、彼らは、機械でつくられた大量製品の方を、時代の風潮にあったものと解して、高く評価するのが普通である。なぜなら、文化的・文明的な先端的な動向の〈後追い〉は、彼らが意図したものではなかった

にせよ、余儀ないものだからであり、また現在のイデオロギーを変えることに気後れする埋め合わせに、時代を代表する科学技術への順応への心構えをそなえているからでもある。そうした事情は、昔も今もほとんど同じである。たとえば十六世紀のはじめ頃、天上の奇蹟などのありとあらゆる奇抜な動きを写した木版画とならんで、アルブレヒト・デューラーの流儀をはじめとするさまざまな銅板画が農民や小市民のあいだに普及し、それらは今日、銅板画の収集では価値高いものとして大切にされているほどであるが、その当時、それらに夢中になった持ち主たちは、決してそこに天才の筆使いを嘉したわけではなかった。屈託無くフォルムを壊す描法からもうかがえることだが、銅板画は、念持図ⁱⁱⁱや家を護るお札、あるいは錦絵とみなされたのである。ちなみに当時、すでに四色網目版^{iv}やオイル印画^v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。

民藝作品と藝術作品

これらの経緯や様態を認識するには、発展史に則した個別調査を要しよう。もとより、個別作品の出自問題、すなわち民藝作品の外面的に見本となったものが、貴族の館の銅板画や陶磁器やの絵付けや石彫において解明されたとしても、なお十分に得られたと言えない。改変と後退造形の動き³⁶が解明されてはじめて本質的なものであり、またその過程は、それはそれで独自の創造的な形成力なくしては不可能でもある。そこにはたらいっているのは、民謡の形成におけるのと同様の動向と言ってもよい。様式と形態も無頓着に混ぜ合わせられ³⁷、しかも簡素化と様式化が進むなか、新しい様式が生成するが、それは共同体様式と呼んでもよいであろう。もっとも、そうした呼称の適切性も相対的なものにとどまらざるを得まい。なぜなら、一見、没個性的(没人格的)な形態の奥にも、独自の意志をそなえた個体の名残り

36 すでにアーロイス・リーグルがそうした後退造形の動き(Rückbildungsprozesse)に言及している(RIEGL, a.a.O.S.48.)。しかしリーグルはそれを、変化を遂げた精神的様態の証しとは見ず、文化的・経済的な一般的後退によって説明しなければならないと考えていた。これに対して、民藝の全体を、〈沈降した〉藝術物象であると共に退化・脱農民化した藝術物象と見たのは、ローベルト・フォーラー(Robert FORRER)であった。

37 様式・形体の混じり合いに対するかかる無頓着は、民藝(Volkskunst)の紛れもない特徴であると共に、民謡(Volkslied)や口承文藝(Volkserzählung)の特徴でもある。だからと言って、これらにおいてもその民間形体を規定しているのがある種の規準形成であることは疑いを容れない。ただ、それらを直視するという最初に来るべき試みに私たちはほとんど立ちあっていないだけである。

が存するのを忘れるわけにはゆかないからである。流行の様式が無意識の〈抽象〉³⁸行為を通して民藝へとなりゆく様子は、昔話や伝説や民謡が基本的なモチーフに乏しいこと、しかしそれゆえに関係は多様になること、民藝が直線文様を好み、また空白面を避けて雑多な出自の文様を取り入れること、有機的な見本を型にはまったものにしてしまうこと、また砕いて平面的なものにしてしまうこと、さらに元のテーマを（その自然な比率にお構いなく）デコレーションに置きかえてしまうこと、等々に見てとれる——これは1916年にクルト・フライヤー（Kurt Freyer 1885-1973）^{hi}がシュレースヴィヒ=ホルシュタインの民藝を例にとって試みた説明である³⁹。

視覚的な対象把握から離れたかかる図像形成の自己表出は、モチーフの重なりやモチーフの絡み合いにおいてだけではない。かなり多くの事象推移の並行と思念の相乗、さらに主要な形象と副次的な形象の大きさの違いによる分離（中世の彫刻類の多くにおいて知られるようなイデオロギー的な補助手段）においても表される。デコレーション的な民藝においてみられる図柄と言葉との密接な結びつきは（現代の民衆劇場や映画でも際立った特色となっているものだが）、民藝の思考の基本をよく示している。銘文をしるされたりボンや、バルコニーの手すりの家訓を刻んだ文様や、錦絵のなかの文言入りのイラストや、獵奇の事件の再現や、絵解きの楽しみ、等々である。実際に、民藝でもデコレーションとなると、端的に絵解きと言ってもよいくらいである。しかしそれと並んで忘れてはならないことがある。先にもふれたように、民藝の諸作品における本質的な形態形成はその成り立ちを歴史的生成に負っていること、具体的には、起源とは無関係な民の集団にそれが伝わる過程、また種々の時代様式をすり抜けてゆく過程、別の言い方をすれば民謡や民俗衣装の諸形態をも規定するのと同種の過程である。

しかしフライヤーの賢明な解明と補足も、問題の部分的解決にとどまっている。なぜな

38 民藝の形体形成を目指してフライヤー（Kurt Freyer）によって導入された〈抽象〉（Abstraktion）の概念は必ずしも適切なものではない。それは、ここで問題になるのは思考や意志の推移ではなく、見本をほとんど無意識に簡素なものとする様式化であり、またその様式化は、そうした引き受け方によって新しい精神圏である〈民〉（das Volk）に向けるための条件だからである。

39 そうした過程をとりあげた最もめざましい事例は、ロシアの木版錦絵に関するヴィルヘルム・フレンガーの研究である。ロシアの諸作品は、十八世紀のアウクスブルクの銅板画あるいは「ヨハネの黙示録」に取材したデューラーの断片に範をとったとされる。参照、Wilhelm Fraenger, *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch für historische Volkskunde*, II., S.126-173.; またフライヤー（Kurt Freyer）がシュレースヴィヒ=ホルシュタイン地方の装飾的な民藝にちなんで様式思考として注意を向けた幾つかの指標は、〈ブリミティヴな〉ものとされる装飾財においてみられる同種のほとんどすべてに当てはまる。

ら、そこで指摘されたような事象経過は、その時々でまちまちの起き方をするからである。のみならず、家具類のデコレーションの形態世界に限定されて論じられているからである。特に民藝作品の場合、フライヤーが行なったような逆行的な様式化は、図像の作り手の精神的希求からのみ説明できるというものではない。なぜなら、形態的・様式にかかわる感情移入能力の程度のばらつきや、民衆的な図像形態の作り手における技術の練度の差異、同じく傑出した藝術家人格の諸作品における熟練の度合い、これらは今日ときどき話題になってもあまり真剣に疑義が投げかけられないが、かかる等級の幅を別にすれば、民藝作品の形態を決定するのは概ね技術的・経済的契機である。木に彫られたルーン文字では、元の文字が、彫り手の条件に合わせたものとなっているが、それと同じく、民藝の作り手は、何よりもその素材（木、陶土、漆喰、鉄、ガラス等）と道具（轆轤、織り機、等）に縛られている。かかる前提の下、特に編み細工をとるなら、籠作りが特定の型と様式を受け入れるほかないことは周知の通りであり、またこの点は留意がもためられる。のみならず、経済的な契機も作品形成にしばしば強く影響する。また大量需要の品々で、工房によって、昔から変わらずつくられる種類、たとえば木彫玩具や挽き物やガラス裏絵や念持ミニアチュアなどでは、プリミティヴな持ち味を出すことが意図的かつ当然のこととしておこなわれる。さらに、省力と時間節約の観点から、形態にせよ構図にせよ色付けにせよ、見本に則って同じ手さばぎの繰り返しも、もっともな手法となる。先に挙げた〈トールガウの鹿〉は、いかにも先史時代を思わせるプリミティヴな趣を呈するが、歴史時代以前の陶製の動物の似姿の直接の後進を見ることは決してできない。焼ものの歴史を見わたすなら、それが後ずさり現象であることが判明する。ルネサンス以後、陶工が藝術家になることが多くなり、その作るところの洗練された特徴ある工芸品が貴族の館を飾るようになった。その一方、手仕事も、その最盛期を過ぎてはいたが、庶民の需要を満たすことへと向かった。高価な藝術作品がもともとなった大量製品の子供用玩具ができていったが、こちらの方は、できるだけすばやく仕上げると共に素朴な様式にすることによって、はじめて営利にむすびついたのだった。そして（ガラス裏絵がその一例だが）、新たに見られるのは、分業の普及の下、〈プリミティヴ〉な、つまり一見したところ素朴な活力によって今日の私たちの興趣にすり寄る文物である。それは、私たちの感覚のおもむくところ民藝の語において先ず思い浮かべる物象であると共に、それらをめぐって、プリミティヴな所産の証左そのものと称揚する誤った解説をも耳にする。なお、外的要因が民を感じさせる形象形成へと延びてゆくと共に、そうした後戻り的な作品が民間に流布するのは、それまた内的な条件にももつづいている。手ごたえを感じさせるスローガンの図像シンボルやスローガンの言語シンボルこそ民衆体的精神に常に最も訴える形態だからである。それは、民俗研究のどの項目もが示しているところであり、言葉や有形作品となった共有性のある形成体は、広く民間でかなり長期にわたって生きつづける。もっとも、

この上なく素朴な様式という最終形態にまで至るのはさすがに多くはないとは言いえよう。

しかしこれまた、民藝の実相の一面にすぎない。民藝作品は数多く眼にされるものだが、主要には工房の製作であり、また家具調度や道具の装飾であり、さらに意匠の各部分など併せて、幾世紀にもわたって大きな役割を果たしてきた。そしてその最後の名残りが今も生きている。しかし、素朴な人々が、〈民藝〉という言い方で先ず理解するのは物品のデコレーションではなく、彩色あるいは彫刻ののびのびした造形作品であろう。それはまた、細工をしたり何かを象ったりすることへの純粋な喜びや、何か特定の目的に向けたものであったりし、さらに通常、一回切りあるいはごくわずかな数しかつくられないコピーであったりする。そうした図像作品からやがて大量製品の工房製作が発展した場合でも、工房製作は上述の志向に従っていた。他方、自由な図像作品の作り手や持ち主は、素朴なデコレーションとは違ったものをもとめるのが一般的である。しかし自由な図像作品は孤立したわざにとどまるため、民藝概念からほとんど抜け出さない。そこで形をとるのは個性のわざではなく、所与の時代における民ならではの (volkhaft) 共同体様式だからである。

ここでも先ず藝術的な要求があり、その要求の下で民の姿 (Volksbild) が形成される。それは (その時々の) 現代の藝術の基準によるものではなく、お古になった藝術観の表出である。都会でも田舎でも、今日、素朴な人間が、その室内装飾の図像に純然たる印象主義的な要求をおこなっている。シンボリックなタッチや典型的な一般化ではもはや (あるいは未だ) 満足せず、視覚的な風土や人間や物品の〈本もの〉かつ〈生きた〉再現をもとめ、静物画に、〈かじりたい〉ほど誘われるもの、つまり一目見て〈食指がうごく〉ものを望むのである。彫塑類はその最たるものであろう。羊飼による木彫などは、オーバーアマガウのものにせよグレートナー谷の製作にせよ、ヨーロッパ全域でまさにリアリズムである。試みに、エルツ山地の彫刻作りの村や小都市を歩くなら、たちどころに差異が眼に入る。軒を連ねるあいだながらも、問屋向けに製作する玩具轆轤師と、もっぱら自分の好みから手をうごかし、またそこに昂揚を感じている彫刻師のあいだの差異だけではない。二つの違った藝術理論もそこにははたらいている。これらの村々では、彫刻学校で教えられる総じて小市民的な彫刻モードが優勢で、またそのモードには公務員やビジネスマンや労働者が参加しているが、そこで手がけられる作品には、現代特有の著しい性格が表立つ。今日ふたたび活発化している日曜工芸は、私たちの藝術発展の最初の市民的エポックである職匠歌人性^{vi} (マイスター・ジンガー) に対して (藝術の種類は異なるとしても) 驚くばかりの並行関係がみとめられる。後者において私たちが見出すのは、その技術が息をのむほどの普遍的な水準の高さをもつことである。のみならず、藝術作品という概念を今日しばっている様式感覚を持ちあわせないことのために、私たちにとはつつきにくいところもある。ちなみに、アマチュア彫刻家の活動の枠組みになっているのは十九世紀の80年代や90年代の様式と趣味である。また彼らの創るものが頭でつか

ちなみをもつことは、絵解きや色彩シンボルやアレゴリカルな表出やエンブレムの添え物などを喜ぶことに如実にあらわれている。それらはまた、特に、部分的には共同体精神を標榜する組合組織の定款のかたちでもあらわれる。手を動かすことへの誇り、夢中になった理念を完璧に表現する能力への誇り、それらを前にしては、何らかの倫理的・藝術的思案が入りこむ余地はない。轆轤づくりの玩具の大多数における様式化もまた、先ずは技術的な条件に沿っているが、しかしそれと共に紛れもなくピーダーマイヤー^{lviii}の諸形式の余韻でもある⁴⁰。彩色や輪郭の図像、またとりわけ彫刻は人間・動物・風景・静物を写すのが通常だが、それ以外に自由な図像作品ながら純然たる装飾的造形であることを意図する種類がある。それらは、基本的には古い藝術理論を引きずり、土俗的な藝術概念に深く根を張っている。この種類を含む部分が大きいほど、民の眼から見ると、よりよく、また訴える力をもつことになり、それゆえ（装飾要素を併せた）複合的な藝術作品が最も値打ちがあるものとなる。それゆえ、モチーフの積み上げと、多彩な様式や技術の複合が、奇異や面倒や謎解きの喜びと結びついている。ちなみに〈手すさび〉(gekünstelt)の語は、ゲーテの頃にはなお明らかに賞め言葉であったが、今日でも、民の味わいのなかではその古い意味あいを持ち伝えており、ありとあらゆる手すさびは、民庶衆^{lix}にとって常に藝術能力の核心でありつづけている。

民庶衆にとっての民藝

それゆえ、素朴な人間(庶民)^{lx}が愛でるのは、先ずは、狭い空間に最大の形態世界を見せてくれ、それによってさまざまな思念を掻き立ててくれる図像類である。それはちょうど、私たちが藝術工房製のデコレーションをあしらうだけでも、がらんとした部屋の殺風景を解消できるのと同じである。モチーフが限られているのは、素朴な人間(庶民)にとっては、それが藝術手段だからではなく、能力の欠如の表れだからである。豪華な装飾には驚嘆しはするが、それは外面の多彩なことについてであり、それを統一したものとして受けとめることはない。ヤームニツァーのカップ^{lxi}を前にしても、民庶衆は、狭い空間に屹立する作品の多彩であることに息をのむが、それを一体にまとめあげている藝術的技量には思いを馳せない。ちなみに、ビスマルク^{lxii}の80歳の誕生日に有名になったかの巨大な黄色の靴を献じ

40 そうした余韻は、小市民の家庭を飾るための工場製品の図像類でもみとめられる。年の市で〈陶器の小物〉(Nippes)を並べた屋台を覗くだけでもただちに分かるが、陶器のプーデル犬や花籠や果物籠や乙女の作りには、成形がおそろしく逸脱してはいるものの、ピーダーマイヤーの範例から来ていることに気づくであろう。

た靴職人を例にとってもよい。靴には、愛国のアレゴリーが山盛りにあしらわれていた。勝利の女神、ゲルマーニアの似姿、帝国の鷲、ビスマルク家の紋章、花綵、詩章類、これらがぶつかり合っている様は、正に民大衆^{lxiii}の藝術的・精神的な嗜好であり、必ずしも1880年代の趣味にのみ由来するのではなかった。同じく驚くのは、数々の図柄やエンブレムを盛り上げた刺青で、まとめ上げる脈絡を欠いていることも併せて、民の思考と藝術感覚を強烈に表している。

かかる評価があてはまるのは、藝術工房の多彩な造形世界だけでなく、同時に（民藝作品の価値を常に高めている）技術的に難しく、藝術家でない者には理解しにくい製法にも妥当する。ミニアチュアの図像や銘文、〈ボトル細工〉すなわち細頸のガラス瓶にキリスト受難や聖霊鳩や山や鉱山を組み込んだミニアチュア、これらを喜んだり、機械仕掛けの玩具や動かせる作りの人形や蛇やピラミッド^{lxiv}や〈生き写し〉のクリスマス丘やクリッペ^{lxv}などへの満足である。メカニズムがモダンなものになればなるほど、洗練されればされるほど、藝術作品への讃嘆は生き生きしてくる。たとえば、羽車を回すのに蠟燭の熱を使わなくなるようではピラミッドもおしまい、といった考え方は、都会の藝術愛好家の審美的・骨董的な嗜好に限られよう。〈エルツ山地のオーバーアマガウ〉の異名のあるエーレンフリーダースドルフ^{lxvi}では（ここに限られるわけではないが）、今日、ピラミッドは概ね電動である。しかし生産者はなお家には羽車を備えていて、〈都会の工藝に疎い人たち〉の〈昔風のもの見たい〉という見学に応じている。

通常を超え、技術的に秀でた藝術的技量を提示・制御して世界の横溢を喜ぶのと密接に関係するのは、先にも挙げた仕事の複合性であり、また図像形成における矛盾した素材をまとめ上げる意欲である。バロックにみられるような（基本的には）もっぱら宮廷的な藝術が民藝に残した深い印象の根にあるのは、ほとんどの場合、藝術と技術の遊戯的な重なりであり、またあらゆる素材的な難問と障害が解決されたかのような外観にきせられよう。そうした複合性にあっても、最も大きな役割を果たすのは思念的な要素である。それは、たとえば今次大戦（第一次世界大戦）中の兵士が手がけた民藝、特に塹壕での工藝において普通に見ることができるように、思い出を留める面がある。壊れたり、〈手榴弾〉に転用されたりしたガラス瓶に弾環を巻いたり、また手榴弾や薬莢の破片、あるいは絵葉書（ドイツ皇帝やヒンデンブルク将軍や故郷の村、等々）を貼り付け、さらにニスを塗ったり、封蝋をほどこしたり、ブロンズ風に仕上げたりといった手藝は、それに類したものを併せて、素人工藝の際立った事例で、必ずしも兵士がの手すきびに限られない。この伝では、ほんの数十年前にも、家庭から出た不用品（ボタン、古い錠前、カーテンの輪など）を使って贈り物や思い出の品に仕立てることが、〈上流〉社会の娘や婦人のあいだで流行ったものだった。しかしそこで見られたのは、何らかの様式モードの転用ではなく、ナイーヴで彫塑的な図像形成で

あった。

もとより、形態がより古い藝術様式ないしは過去の藝術観念の余韻か、それとも端的に心理的には〈ナイーブ〉な形象形成と解されるかについて、たしかな基準がどのように見出せるのかとの異論が起きよう。そうした見極めが困難な場合も少なくない。それは、藝術形態が当該の時代やその形成にかかわった社会層を超えて（特に民衆体的な精神様態との接続にまでいたった場合には）生きつづけるからである。それは、ありとあらゆる対象と素材の合体という特殊な場合でもあるが、そこでは十六世紀から十八世紀までの藝術品と珍品の間において知られるような不可思議かつ相互に親近な取り合わせの余韻であることも推測される。またそうした異論が忽せにできないのは、今日私たちの博物館に関わる物品を超えて、これらを集める世界では全民衆体的な藝術概念が強く生きているからである。しかしまた、そうした疑わしい事例については、児童藝術という形態原理をもちいて注意深く比較検証する可能性も常にあり得よう。民藝、児童藝術、さらに（特に精神分裂症による）錯乱藝術の諸作品をもこうして等価に置くのは、今日のモードと言えなくもない。なぜなら、これら三種類のどれにおいても、原初的・藝術的流露を抑制する契機が未発達あるいはえぐり取られているからであり、また私たちがそうした比較考察の手法によって、藝術の原初そのものを覗くためにはどんなことでもしようとするからである。とまれ、無理な同致への用心を怠りさえしなければ、この方法によって、評価に耐えうる成果を期し得よう。しかし特に児童藝術を視野に置く場合に不可避なのは、古い文化形態の延命なのか、それとも原初の形態化傾向なのかを明らかにすることである。

かくして民藝は、まことに多様な形成体の寄りあつまりとなっている。没歴史的なエレメント、幾つかの時代を通じて成長し条件づけられたあらゆる年代、逆行の要素、狭い共同体から延命した要素、生得の遊戯・形成衝動に発する要素、また通常は家内作業や家内工業の営為が職人工房に取りあげられた形態、さらに工場の生産工程において最後のかたちをとるにいたった諸要素、などである。さらに、一見して没人格的な造形もあれば、人格がみなぎっているような造形もあり、また趣味の良さとなると私たちを多かれ少なかれ落胆させるような形態もある。なぜなら生成期と衰退期の交替は高次藝術でも民藝でも同じであり、また両者ともに非常な枝別れがあり、しかも最後は、個々の作り手の感性と技量が作品を決定し、それが能力と繊細な藝術性の全幅にわたって現われるからである。民藝においても、個々の作者の着想の才能が新しい形態をつくるのであり、生得の藝術的天分がその出自から当人を際立たせ、しかも必ずしもその出自とする土壌からの別離を余儀なくされることを要しない。これは、民俗研究にとって取り立てて重要でもない自明のことがらかも知れない。またそれと並んで見過ごすわけにはゆかない事実もある。民に關係する景觀は、藝術的な嗜好の観点から見ると、その生命を培う能力・空想・造形・需要において、他の景觀を超え出

ることである。そうした集団的素質がどこまで文化の特殊展開（むしろ特殊なことが多いであろうが）⁴¹から説明し得るか、また、どこまで原初の自然性ならびに特殊な精神様態から解明し得るか、それを考察するのは、民俗学にとって決して二義的な課題ではないであろう。

民藝のこれから

ところで、我らの民藝の未来はどうなるのであろうか。かかる問いは研究の分野にはほとんど入ってこない。それだけに今日この問いは、私たちの情感を揺さぶると共に、分裂させもする。広く耳にし、事実たいそう強調されてもいるのは、博物館における民藝の保存者が発する嘆きであろう。民藝は今ではほとんど死に絶えたと言うのである。器械技術の勝利と新たな経済システムの激変のあおりで手仕事^{イデオロギー}が、またそれと一体になった（信仰にせよ習俗にせよ一般の物の考え方にせよ）昔の生活形態の消滅によって精神のあり方が変わってしまった、とされる⁴²。もちろん、これが当てはまるのは、かつて土俗的であった形態世界だ

41 民藝がバイエルンとオーストリアにおいてしぶとく続いているのは、カトリック教会ではあらゆる藝術が華美な展開ぶりをしめたことがまちがいになく関係していそうである。とは言え、ユーベの主張するような（UEBE, a.a.O.S.46.）、プロテスタント教会圏ではルネサンス以来、教養層に向けた個別作品として〈高次〉藝術がほとんどもっぱら培われてきたのに対して、カトリック教会圏では民藝という形体が生きつづけてきたというのは、ここでの脈絡とはまず合致しない。

42 たとえばアルトゥール・ハーバーラントは次のように述べている。参照、Arthur HABERLANDT In: Fraengers Jahrbuch II, S.32. 〈民藝が死滅したのは、統一性のある目的志向性が浸透したからではなく、ヨーロッパ諸国のなかで文化目的が統一性に達したからであった。正にヨーロッパの広い地域において、民藝は非常に多くの場合、教養人士の心に宿っているが、民藝は死滅してしまい、その形体とテーマをこの上なくいとおしんでも、もはや目覚めさせることはできない。なぜなら民藝を生きたものして作り上げるのは、藝術などではなく、さまざまな生命愛と仕事への愛であり、家具や家畜や家政への愛であり、事実それらは需要に則し、目的と結びついていたのだった〉。あるいはコンラート・ハームはこう述べる（Konrad HAHM, a.a.O.S.51.）。〈民藝は、新時代が民藝に共通の経済的・文化的土台を破壊すると共に、手仕事工房と共に壊滅した…。またこうも語る（S.55.）。〈この伝承土台が破壊されたところでは、この自由な農民的なあり方と精神的価値意識が農奴制に取ってかわったり、農民が小農となったり、社会的な高度な位置すなわち地主貴族に強く依存するようになったところでは、民藝は消滅ないしは委縮した〉。さらにこうも言う（S.120.）。〈昔の民藝は、精神的前提のなかに、すなわち習俗と信仰との結びつきにその基盤をもっている。この基盤が弱まる度合いに応じて、また民の諸階層に新しい世界観が入りこむにつれて、さらに一国の経済推移が新進路をとることも手伝って、民藝の古き土台は消失した〉。

けであろう。それは、私たちの今日の価値基準に照らせば〈藝術〉として現れ、共同体的な諸特徴を介したあらゆる結びつきにもかかわらず、その作り手やそれを持ち運ぶ人との個人的な関係も欠けてはいない。しかし、そうした主張ですら、先ずは誇張と聞こえかねない。たしかに、孤島さながらとは言え、民俗衣装の土地もあれば、陶工の村もありはする。バイエルンやチロールやエルツ山地には木彫家がおおり、チューリングゲンには吹きガラス職人がおり、フォージェルスベルクには花嫁熊手^{lxvii}の作り手もいる。そこでは、轆轤をつかって糸車をこしらえ、彫刻をほどこした上で彩色がおこなわれている。趣味のよい編み籠もチューリングゲン地方をはじめ、村々ではなお手がけられている。ヘッセンの田舎では壁絵もまだ生きている。シュヴァルムなど諸所では、お針子が民俗衣装の刺繍や笹縁や花嫁の冠をこしらえている。しかしまた、これらの残りものが急速に死滅に向かっていることも歴然としており、そのため、その終末を計算することもできる。最後の陶工が、角飾りの壺や動物パイプや人物のミニチュアを象るのはいつになるだろう、同じく、最後の花嫁熊手は、最後の花嫁用の糸車は、と問うてもよい。また子供の玩具や手仕事に散見される才能を別にすれば、残りものとは言え形と色が私たちに幸福な気分してくれる民藝が今日なお私たちのあいだでは生きているのは、それらの生命である藝術味のある加飾を欲した幾世紀の残響でもある。藝術的な手仕事をはじめて民のあいだに持ちこんだルネサンス、爛熟した空想が謎を珍重し不可思議を現出する技術を民がめでるのに応えたバロック、それどころかバロックにあっては、色あざやかな華やかな花文様が農民の長持ちや櫃にまであしらわれたものである。そして市民の家政において日常使いの小物にまで行きわたらせ、その細やかな藝術性が個々人の次元にまで及んだピーダーマイヤー。

民藝の顔立ちとその文化のなかでの役割は、時代が藝術に対してとる姿勢をも決定づける。今日これらは、私たちの一般の生活の推進力からはほぼ完全に脱落したかのようである。わずかに、人々のささやかな小さな集まりや博物館の屋根の下で生きているに過ぎない。また〈品のよい〉保守的な社交仲間のあいだで伝統がめでられるとき、談話の足しになったり、教養のファクターとなったりして余命を養っている。となれば、過去の幾多の藝術形式のしなやかなあり方から狂い咲きを思わせるピーダーマイヤーにいたる民藝の終末はもはや避けられない。文化的な時代像の刻印でもある形態のいずれであっても、いったん死滅すると、また将来〈民藝〉が新たに芽吹くことがあるのだろうかとの問いがたてられるまでになると、お古になってなお教訓にみちたものとして保存するようなことを〈民〉自身は問題にもしない。純然たる藝術的な課題でもない。ただ一般性のある精神的な課題ではあろう。永遠に古くもあれば永遠に新しくもある個々のプリミティブな造形を別にすれば、今日では、民藝の各部門の相貌はもはや規準ではあり得ない。未来の民藝は、都心で手がけられる大規模な藝術様式から派生することになりそうである。実際は、民の全体のなかに創造性

ある文化的層序ができてからは常にそうであった。民の指導的な層序のなかに藝術作品をもって生の営みを活気づけようとの衝動が高まり、それが一般的かつ新しく藝術性ある文化と新たな藝術様式を作るまでになり、さらにその藝術様式がある程度長続きし、また広く大衆の希求や理解を満たすものとなるなら、最後にはそこから再び、感受性のある眼差しを満足させる民藝が生成するだろう。それに、そのときには新しい生産形態がもちいられるとしても、この〈民藝〉(Volkskunst)の呼称を、審美眼のある識者はあながち拒否しはしないであろう。

そうした展開もまたいつか月満ちたところまでゆくことがあるのかどうかと予測するのは、頭の体操としても余計である。都会の藝術的な流行であっても、それと親近な物の見方と重なる場合、今日でも田舎で生産的な影響をおよぼす事例としては、ドイツのどんな小村でもカラー漆喰や家屋の壁絵がみられることがよく示している。新しい藝術様式から次にもまた昔の村落的な枝分かれが起きるかどうかは、何とも言えない。ちなみに、そうした村落的な分枝が独自の形態世界を打ち立てるまでになったものこそ、目下、〈民藝〉という言い方で呼ばれているものに他ならない。これらについて言えば、分枝として成熟期を迎えた後やがて偏頗となり、私たちの今日の暮らしのテンポとは齟齬をきたすようになった。そして、ひと頃〈忘れられた片隅〉と言われた場所にも光をあてて一般の交通・経済網に組み入れる動向とも合わなくなったのだ。しかし田舎であっても、ライン・ヘッセンのような早くから開け、文化的にも活発であった場所では、一般農民も葡萄作り農家も都会の流行といちはやく交流をもったため、田舎めいた特殊形態としての民藝は発生しなかった。この事例では、民藝は、田舎に特有の展開を遂げたのではなく、都会の高次文化が提供するものから選択したのであり、またそれを特定の生活と経済の諸関係に合わせたのである。のみならず、藝術の先端的な動向を前にして、都市・村落にかかわらず多くの人々の理論・実作の両面で趣味性にあふれた過去のあり方にちょっと逆戻りすることもあった。

確かなのは、民のどんな集団も、〈物質的〉な必要を超えて生活に装いをあたえようとする人間的な欲求をもつことである。最広義での藝術欲求と言ってもよい。社会学的・民俗学的な意味での共同体事象としての藝術は死滅することはない。しかし藝術的・美学的な意味において、したがってプリミティヴな藝術であるよりも様式藝術として少なくとも個性的に不滅でありつづけるのは、突きつめれば、生存のあり方によるであろう。どの子供の誕生も新しい藝術的な力への希望をあたえてくれる。そればかりか、同じ揺り籠から精神の命がやはり常に新しく土のなから萌え出る手ごたえをも感じさせてくれるのである。

訳 注

- i (2) 錦絵 (Bilderbogen) : 多色刷り木版画・石板画 (一部では銅板画も) をこの名称で訳した。なお十九世紀から二十世紀初めにかけてこの種類の刷り物の一大生産地であったアルサスのヴィッセムブル (Wissembourg) の事情の解明ではアードルフ・シュパーマーがパイオニアであることは美術史研究でも評価されている。
- ii (2) ハンス・ザックス (Hans Sachs 1494-1576) : ニュルンベルクの靴作りの職匠で、また多彩な作家であった。市民が力をもつようになった時代背景の下、民衆的な視点に立った風刺と健康な笑いをもち味とする。多数の謝肉祭劇など、ドイツの中世末から近代初期の市民文学の代表的存在でもある。
- iii (2) カール・ローゼン克蘭ツ (Karl Rosenkranz 1805-79) : マグデブルクに生まれ、ケーニヒスベルクに没した哲学者、特にヘーゲル哲学の継承者の一人。1833年にケーニヒスベルク大学教授となった。
- iv (2) ドイツ民衆体 (deutsches Volkstum) : フォルクストゥームは〈体操の父〉フリードリヒ・ヤーンの造語でそれを掲げた『ドイツ民族体』(Deutsches Volkstum. 1810) は以後のドイツ人の自国観に多大の影響をあたえた。ヤーンは民族体をドイツの固有のものとは考えていず、さまざまな民族の根底にありあってその根幹となっている〈名付け得ぬものか〉と説明している。ヤーンは民主主義思想をも併せもっていたが、以後、この語は一人歩きした。訳者は、民族性に重点を置いている用例では(無難な語用から過剰なナショナリズムまで幅があるが)〈民族体〉、民衆存在に重点を置いている場合は〈民衆体〉と訳し分けている。しかしドイツ語では同じ語であるために、たがいにそれにこめる意味が違っているなどで混迷を招いた。
- v (2) アーロイス・リーグル (Alois Riegl 1858-1905) : リンツに生まれ、ウィーンに没した美術史家。ウィーン大学で美学・美術史、哲学・歴史学を学び、博物館勤務を経てウィーン大学美術史の教授となった。現代の美学研究の基礎を据え、また『美術様式論』をはじめ数々の名著を世に送った。美学・美術史の重要著作はほとんど邦訳されているが、民藝論はやや特異な性格にある。カール・ビューヒャーとその学派の経済史理解を根拠をもとめて、はじめて民藝 (Volkskunst) の概念規定に本格を試みた。
- vi (2) カール・ビューヒャー (Karl Bücher 1847-1930) : ヘッセン州キルヒベルク (Kirchberg HE) に生まれ、ライプツィヒに没した経済学者。ドイツ国民経済学歴史学派の代表的な存在であった。1878年からフランクフルトで新聞記者の後、1881年に教授資格を得てタルトゥ (エストニア)、バーゼル (スイス)、カールスルーエで教えて、1892年にライプツィヒ大学教授となった。アーロイス・リーグルの民藝論は、ビューヒャーとその学派の経済史研究に依拠しつつ論説された。
- vii (2) オスカー・ザイフェルト (Oskar Seyffert 1862-1940) : ドレスデンに生まれ没した画家・民俗学者。ドレスデンの王立工芸産業学校 (königliche Kunstgewerbschule) の教授として国の民生政策の下、工芸指導をおこなった。
- viii (3) ミヒャエル・ハーバラーラント (Michael Haberlandt 1860-140) : 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。
- ix (3) **ローベルト・ミールケ** (Robert Mielke 1863–1935)：ベルリンに生まれ、フライブルク (Freiburg i.Br. BW) に没した民俗学者、聚住研究家。指物師の親方の息子として生まれ、絵画を学び、イタリアを経験した後、風景画家となった。ベルリンのギムナジウムで美術の教師となり、1916年にはシャルロッテン工科大学（後のベルリン工科大学 TU）で「村の村道システム」の研究で教授資格を、ややあって同大学の教授となった。民俗学の分野では特に聚住研究に関心を寄せ、ノルウェーからサハラ砂漠にいたる各地で調査をおこなった。ベルリン歴史学組合 (Verein für die Geschichte Berlins e.V.) やフィルヒョー (Rudolf Virchow 1821–1902) が創設した「ベルリン人類学・エスノロジー・先史学協会」(Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte) の活動的なメンバーであり、またブランデンブルク地方やラウジッツ地方の定住史研究の組合にもかかわった。民族史・人種史の観点と重ねて農民工藝に関心を寄せていたが、第一次世界大戦末期から戦後にはその傾向をさらに強め、ナチズムに近づいた。
- x (3) **オスカー・シュヴィントラーツハイム** (Oskar Schwindraheim 1865–1952)：ハムブルク市域 (Hamburg-St. Georg) に生まれ、同アルトナに没した画家、グラフィカー、美術史家。ハムブルクの市民学校に通い、そこから奨学金を得てミュンヘンの美術学校で2年間学んだ。帰郷して郷土の風物を得意とする画家ならびに文筆家として自立し、後に1907年から1924年までアルトナの工芸学校の教員をつとめ、1911年からは教授のタイトルを得ていた。またそれより早く1891年にドイツ語圏における最初の民藝組合 (deutscher Volkskunstverein) を設立し、機関誌『民藝通信』(Beiträge zu einer Volkskunst) を刊行した。郷土文物に関する多くの著作があり、また『ドイツ農民工藝』(Deutsche Bauernkunst. 1903) がまとめた論作として版を重ね、民藝理解における里程標となっている。
- xi (3) **ローベルト・フォーラー** (Robert Forrer 1866–1947)：スイスのチューリヒ州のマイレン (Meilen) に生まれ、ストラスブルクに没した美術史家・民藝収集家・考古学者、イタリアとエジプトでも実地調査をおこない前半生は美術商であった。1909年から1945年までストラスブルクのパレ・ロアン博物館 (Palais Rohan) の館長を務めた。
- xii (3) **ヘルムート・テーオドル・ボッセルト** (Helmut Theodor Bossert 1889–1961)：プファルツのランダウ (Landau/Pfalz) に生まれ、イスタンブールに没した美術史家、中東研究家。ドイツの諸大学で学んだ後、軍務などの後、トルコに移住しヒッタイト遺跡を中心に古代事情を研究し、またトルコで講義をおこなった。
- xiii (3) **コンラート・ハーム** (Konrad Hahn 1892–1943)：1928–1943年にわたってベルリンのドイツ民俗学博物館 (Museums für Deutsche Volkskunde) の館長としてエトヴィーン・レーブローツの協力者であった。主に民藝を専門とした。
- xiv (3) **エトヴィーン・レーツローブ** (Edwin Redslob 1884–1973)：ヴァイマル (Weimar TH) に生まれベルリンに没した美術史家・出版人・文化行政家。自らも絵筆を執った。ギムナジウムの生徒の頃からアヴァンギャルド藝術、またユーゲントシュティルに関心を持ち、その潮流の藝術家たちとも交流をもった。1906年にハイデルベルク大学で十四、十五世紀のドイツ・フランケン地方の墓誌銘の研究で学位を得、ニュルンベルクのゲルマン・ナショナル・ミュージア

ムでの実習期間を経てアーヘンをはじめ数か所の博物館に勤務し、またアウグスト・マッケなど主に『ディ・ブリュッケ』の藝術家たちと交流を深め、彼らの作品の収集をおこなった。1911年にエルフルトの博物館長となったときにはドイツで最も年若い博物館の運営者であった。第一次世界大戦の勃発と共に1914年に軍務に就いたが、怪我で退き、1917年にエルフルトへ帰ってアヴァンギャルド藝術の運動を進めた。政治的には党派には属さなかったが、1919年に排斥運動のためにポストを退き、シュトゥットガルトの博物館長となり、やがて1920年から国家藝術局長(Reichskunstwart 文化庁長官のようなポスト)となり1933年までその地位にあつて、ヴァイマル共和国の全期間を通じて藝術関係の行政に中心的な役割を果たした。ナチスの政権獲得と共に、モダン藝術を嫌う内務相フリックの圧力で引退した。その後は自伝的な小説のほか、特にアウトバーンを活用した自動車旅行の案内書を執筆して人気を博し、ナチ政権によっても歓迎された。ナチス崩壊後、1945年にベルリンの日刊紙『ターゲスシュピーゲル』(Tagesspiegel)の編集者となり、同年、トーマス・マンと〈国内亡命と国外亡命〉(innere und äußere Emigration)をめぐる論争を繰り広げ、自らを国内亡命者の代表的な一人と説いた。ベルリン(フムボルト)大学から誘われたが、ソ聯管理下の体制に納得せず、自由主義を説いて、東ベルリンのメディアの集中砲火を浴び、1946年にベルリン工科大学の藝術学部長となった。やがて西ベルリンで大学設立の動きにかかわり、1948年にベルリン自由大学(FU)が創設され、高名な歴史家フリードリヒ・マイネッケが初代学長となったが、高齢のため、同年末に代わって学長となり、1949-1950年期の運営にあたった。しかし、その運営下でベルリン自由大学がナチス的なものの拠点となっているとの批判が起き、またレーツロープが1933年にエミー・ゲーリング(女優でナチス幹部ゲーリングの後妻)に詩を捧げていたとの暴露などがあり、1950年に学長職辞任を余儀なくされた(実際にはナチ時代の初期の映画作りのなかで、関係する製作工房に宛てた彼の讃歌が女優時代のエミーに自動的にも重なることになった程度らしい)。教授としては1954年まで12学期にわたって同大学の藝術学部を指導した。1960年代初めには西ベルリンに藝術博物館の建設を推進し、1962年にベルリン都市・文化史博物館として開館にこぎつけ、同館は1995年までリンデン街の旧・地方裁判所が所在地であり、次いで拡張のために現在地に移った。

- xv (3) ハンス・カルリンガー (Hans Karlinger 1882-1944) : ミュンヘンに生まれ没した美術史家。ミュンヘンで美術史を学んで1909年に学位を得てミュンヘンの文化財保護行政にかかわり、次いで1919年にミュンヘン工科大学の建築資料部門に職を得、1920年に同大学で教授資格を得た。1926年にアーヘンのライン=ヴェストファーレン工科大学(RWTH Aachen)の美術史の正教授となり、また同大学に付属するライフ美術館の館長を兼ねた。同館はアーヘン出身の肖像・歴史画家フランツ・ライフ(Franz Reiff 1835-1902)の作品の収集に因む。しかしアーヘンの風土が合わず、1932年にミュンヘン工科大学へ帰って美術史の正式教授となり、終生ロマニスティクと民藝を主な研究領域とした。
- xvi (3) ヨーゼフ・マリア・リッツ (Joseph Maria Ritz 1892-1960) : バイエレン州バンベルク郡の小都市(Drosendorf / Memmelsdorf BY)に生まれ、同州キーム湖畔(Hohenaschau im Chiemgau BY)に没した美術史家。バイエルン民俗調査室(Bayerischen Landesstelle für Volkskunde)の設立者、1950-57年にわたってバイエルン文化財保護局(Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege)の運営責任者であった。

- xvii (3) **ヴィルヘルム・フレンガー** (Wilhelm Fraenger 1890–1964)：エアランゲン (Erlangen BY) 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。ヴァイマル時代から民俗学と接する美術史研究を行っており、特にドイツ語圏の十六、十七世紀の版画を原画としてロシアの民衆色の強い版画作品が成立した系譜の解明は〈沈降した文化文象〉理論の検討として指標的な意義をもつと評価されている。
- xviii (4) **マックス・リーバーマン** (Max Liebermann 1847–1935)：ベルリンに生まれ没したユダヤ人画家・グラフィカー。1899年に世紀末藝術運動の一つとしてベルリン分離派 (Berliner Secession) が結成された時のリーダー。
- xix (4) **ツューゲル** (Heinrich Johann von Zügel 1850–1941)：バーデン＝ヴュルテムベルク州ムルハルト (Murrhardt WB) に生まれミュンヘンに没した画家。シュトゥットガルの藝術学校に学んだ。ふるさとをテーマにした風俗画、やがて家畜やペットの動物を得意とするようになった。1895年から停年の1922までミュンヘンの藝術アカデミーの教授をつとめた。
- xx (4) **フランツ・マルク** (Franz Marc 1880–1916) の『青い騎士』：ミュンヘンに生まれ、第一次世界大戦に出征してヴェルダンで戦死した画家で、表現主義の代表者の一人。妻と共にバイエルの民俗衣装を着用するのが常であり、前衛的な藝術運動にとっても伝統的な民俗事象への関心が有機的であった点でも注目されてきた。
- xxi (13) **青少年運動** (deutsche Jugendbewegung)：十九世紀末から次第に高まりをみせた都市の青少年を対象にして推進された教育・精神・文化の刷新運動を指す。1896年に成立した「ワンダーフォーゲル」が最大の団体で、「ボーイスカウト」 (Pfadfinder) もその一派である。自然に親しみ、また歌謡・舞踏・アマチュア演劇など民俗文化を取り入れた。当初からナショナリズムの要素をもっていた。その傾向は時とともにつよまり、民族主義に傾斜した。ナチズムに合流した流れもつよかったが、またリーダーのなかにはナチスの迫害を受けた者もいた。
- xxii (14) **価値を見極める観点** (wertsichtende Einstellung) と **現象解明の観点** (phaenomenologische Einstellung)：参考に原語を挙げる。
- xxiii (16) **アルフレート・フィアcant** (Alfred Vierkandt 1867–1953)：ハムブルクに生まれ、ベルリンに没した社会学者、文化人類学者。1913年から1934年までベルリン (フムボルト) 大学の社会学の教授であった。
- xxiv (16) **アルトゥール・ハーバーラント** (Arthur Haberlandt 1889–1964)：ウィーンに生まれ没した民俗学者。ミヒャエル・ハーバーラントの息子。父親の跡をついでウィーンのオーストリア民俗博物館を館長として主宰した。主な専門領域は家屋研究などで、また数種類の民俗学の専門辞典を編んだ。
- xxv (17) **ワンダーフォーゲル陶器** (Wandervogelkeramik)：青少年運動の有力な活動であったワンダーフォーゲルのなかで手がけられた手作り工芸の一つとして陶製の器皿も行なわれたことがあった。
- xxvi (18) **民庶衆** (Volksmenschen)：民 (Volk) としての人間たちといった意味で、ヴィルヘルム・ハインリヒ・リールの「学問としての民俗学」でももちいられているが、厳密な概念ではなく、フォルクの曖昧さを補う補助的語彙の一つと言えよう。〈民 (たみ) 庶衆〉の訳語をあてておく。
- xxvii (20) **天使と鋤夫の燭台と鋤夫人形** (Lichterengel und Bergmann)：ザクセン州のエルツ山地の

民藝製作の諸地で作られてきた。鋤夫をはじめ鋤山に関係した作り物はザクセンの産業風土をよく表す民藝として知られている。[図版参照]

- xxviii (11) **ゼーブニッツ** (Sebnitz) : ザクセン州の小都市
- xxix (12) **民藝財** (Volkskunstgut) : 参考に原語を挙げる。
- xxx (12) **オットー・ラウファー** (Otto Lauffer 1874-1949) : ゲッティンゲン近郊に生まれハムブルクに没した民俗学者。ハムブルク市歴史博物館を拠点にニーダーザクセン州とハムブルクをフィールドにして民俗事象とその変遷を高度な学術性をもって研究した。ドイツ民俗学がナチスに傾くなかで、学術的にも思想的に自己の立場を通したことでも高く評価されている。
- xxxi (12) **民俗的な造形財** (volkstümliches Bildgut) : 参考に原語を挙げる。
- xxxii (14) **ルードルフ・ユーベ** (Rudolf Uebe 1889-1927) : ケーテン (Köthen, Anhalt SA) に生まれ、ミュンスター (Münster NW) に没した美術研究者・グラフィック収集家。フライブルク、ミュンヘン、ライプツィヒの諸大学で美術史を学び、「十五世紀アルト・ニーダーラントの祭壇画の彫刻による摸倣」をテーマとして学位を得た直後、第一次世界大戦の義勇兵となり、戦争のほぼ全期間を戦地ですごした。復員後、ミュンスターの博物館に勤務したが、戦場での毒ガス吸引の後遺症によって死亡した。博物館活動では特に商品広告を含むポスターの収集を行ない、その成果はミュンスターとベルリンのコレクションとなっている。日本風に言えば、さしずめ引札の収集家に該当する。
- xxxiii (16) **ヘルベルト・キューン** (Herbert Kühn 1895-1980) : ブランデンブルク州ベーリッツ (Beelitz) に生まれマインツに没した先史学者・美術史家。学位論文は哲学の分野で書かれた「現代藝術の様式変遷に心理的基礎」(*Die psychologischen Grundlagen des Stilwandels der modernen Kunst*. 1918), 以後、生涯にわたって先史美術に関する著作が多い。ナチス・ドイツ期には敢えて職位に就かず市井の学者として過ごした。戦後、マインツ大学教授として先史学を主宰した。
- xxxiv (18) **後退造形** (Rückbildung) : アーロイス・リーグルの藝術理論の術語。リーグルでは、一旦、様式藝術が発達したところでも、藝術的な刺激が途絶えたり、孤立したりすると、その住民に固有の原初的な造形に帰って行くことと考えられている。シュパーマーはリーグルの民藝論を全体としてはすでに通用しないと見ているが、この概念には強い関心を持って活用している。
- xxxv (17) **壁絵** (Kratzputz) : 外壁の仕上げに左官が行なってきた加飾技法で、主に合間家屋の区画をキャンバスにして動植物や花卉を色どり鮮やかに顔料で描くドイツ中部の伝統。[図版参照]
- xxxvi (17) **壁面浮き彫り** (Sgraffiti) : 主に室内の壁におこなわれる化粧塗りの一種でイタリアのインテリア技法。白い漆喰を盛り上げて文様を浮き出せるのが、ここではよく話題になるヘッセン州の場合、十七世紀に三十年戦争の復興のためにチロール地方から呼び寄せられた壁職人によってイタリアと縁の深い壁装飾が各地でほどこされた。ヘッセン州でも主にカトリック教会系の地域に当時の作例が残っている。
- xxxvii (17) **樹木の枝・根を活用した人気の彫刻** : ここでは一般的な解説であるが、オーストリアのケルンテン州ではビルヴィス (Bilwis) という特殊な呼称が行なわれている。
- xxxviii (17) **トールガウの鹿** (Thorgauer Hirsch) : トールガウ (通常の表記は Torgau) はザクセン

- 州北域の都市（現在の人口は約2万人）、木彫のようである。
- xxxix (17) **クヴェアフルトの野驢馬** (Querfurter Wiesenesel) : クヴェアフルトはザクセン=アンハルト州の都市（今日の人口は1万1千人）。聖者ブルン（ブルーノ der heilige Brun 974-1009）はクヴェアフルトに生まれ、プロイセン・リトアニア・ロシアの境界付近で殺された宣教師。ドイツへのキリスト教の布教ではボニファティウスに次ぐ第二の偉人とされる。ブルーノが野生の驢馬にまたがって布教に出かける様子は決まった描き方となっており、その姿による古い玩具が知られている。またそれを復元した陶器製品が民藝ブームのなかで村の工藝として作られていることを指す。馬にまたがった騎士は人形の人気のある基本デザインで、ここではそれが特定の聖者と驢馬（キリストのエルサレム入城の転用）という組みあわせとして解されている [図版参照]
- xl (17) **ラウテンバッハの母仔豚** (Lautenbacher Mutterschwein) : ラウテンバッハはヘッセン州の東北辺ヴェラ=マイスナー郡ヴェーレ谷 (Whretal / Werra-Meißner-Kreis) の村。なお、参考としてザクセン州の作例の写真を添える。 [図版参照]
- xli (17) **アルスフェルトの森の悪魔** (Alsfelder Waldteufel) : アルスフェルトはヘッセン州中部の都市（現在の人口は約1万5千人）、森の悪魔は同市の住民の嘲笑的なニックネームで、当時、この呼称による木彫があったらしい。
- xlii (17) **ウルベラッハの雄鶏騎士** (Urberacher Hahnreiter) : 雄鶏騎士は、すでに古代ギリシアにおいて鶏の頭の代わりに異物（陽物）を合体させた空想上の姿がみられるが、雄鶏に人間がまたがる姿は中世直後から広まった。雄鶏が生殖、引いては好色と関連づけられたことも土台になって、寝取られ男を指すとも解され、さらにその意味には限定されず、人気のある愉快な人物像ともなった。特に価値転倒を原理とする世俗の祭りであるファスナハト（謝肉祭）が機縁となり、その姿の出し物が現れた。またそれを象るための菓子型も多く伝わっている。さらに玩具にもなった。ここで言及されるウルベラッハはヘッセン州の陶器づくりの村で、同村の陶工トーマス・フーター（Thomas Huther）による雄鶏騎士の素朴な作りの笛が、シュパーマー編集による民俗学の概説書に収録されている。 [図版参照]
- xliii (18) **カッコウ鳥の形の啼き鳥** (Pfeifenvogel) : 陶器でつくられた鳥の形の笛。楽器と言うより子供のおもちゃ。 [図版参照]
- xliv (17) **ヴァレー** (Wallis ヴァリス) : スイス南部の州でドイツ語圏とフランス語圏が重なる。州都はシオン (Sion / Sitten) ジッテン、イタリアとの国境にはマッターホルンが聳えている。
- xlv (18) **民の物象** (Volksgut) : 原語を付す。民の文物と訳してもよい。
- xlvi (18) **ガラス裏絵** (Hinterglasbild) : ガラス面への彩色は中世から行なわれてきたが、基礎になる板ガラスの製造技術が限られていたため、窓ガラスなど板ガラス自体が十六世紀頃までは高価であった。クラウン法による小型の板ガラスが一般にも普及した十七世紀以後で、当初は信心具に取り入れられた。村の産業となるのは十九世紀に入ってからと考えられ、それは大量の工場製板ガラスの普及と、素朴な味わいを好む民藝愛好の結合でもあった。それだけに村の工藝としてのガラス裏絵はキッチュの代表とも見られることもある。
- xlvii (18) **ガラス裏絵はシュタッフエル湖** (Staffelsee) **辺の村の産業** : シュタッフエル湖はバイエルンのアルプス山麓の湖。特にゼーハウゼン村 (Seehausen 現在の村民数は約2千人) において十九世紀にはガラス裏絵が手がけられた。

- xlvi (20) エルツ山地 (Erzgebirge)・クリスマスの山飾り (Weihnachtsberg) : エルツ山地はドイツのザクセン州とチェコに跨る境界の山脈。古くから種々の鉱山業が盛んであるが、十六世紀から種類によっては枯渇の兆しをみせたため、山地の木材を活かした木彫製作が芽生えた。十七世紀半ばには木地轆轤が導入されて、木製の皿・鉢・盆が挽かれるようになった。農民の持ち味を活かしたくみ割り人形や、クリスマス用の玩具の製作が盛んになったのは十九世紀前半からで、特にザイフェン (Seiffen) 付近に多く、ザイフェンの玩具博物館に多くが収蔵されている。クリスマスの山飾りは、キリストの關係する種々のシンボリックな物品 (十字架の処刑具や梯子など) の吹き寄せである。[図版参照]
- xlix (20) 渦巻き薔薇紋 (Wirbelrosette) : ロゼットは元は薔薇をかたどった丸紋で、それが渦巻や渦巻き状のデザインになっているものを差し、教会堂でも石で刻まれるほか、民家の梁や椅子の背もたれなどに木彫でもほどこされる。
- l (20) 〈シュヴァルム人〉 (Schwäbmer) : シュヴァルム地方はヘッセン州北部に位置し、辺地と言ってもよく、またカトリック教会地帯でもある。その地域の住民は古くからの民俗衣装の着用を最も遅くまで続けていたことでも民俗学ではよく話題になってきた。
- li (20) スヴァスティカ (Svastika = ハーケンクロイツ) : サンスクリット語〈スヴァスティカ〉(स्वस्तिकि) を映したもので、語義は〈幸福／幸運であること〉、またそのシンボルとして記号的な表現〈卍 or 卐〉が行なわれてきた。後にナチスが党章とした鉤十字であるが、キリスト教文化では古くから〈ガンマ十字架〉としてさまざまな意味をになってきた歴史がある。
- lii (20) 日輪 (Sonnenrad) : 渦巻き文や種々の放射状の図案が、特にネオロマン主義の民俗理解では、おしなべて太陽を表すと解されてきた。
- liii (21) 念持図像 (Andachtsbilder) : 教会堂の祭壇画など正規の信仰に対応する図像ではなく、家庭など私的・個人的な信心 (すなわち邦語の念持) のための図像を言う。
- liv (21) 四色網目版 (Vierfarbenotypie) : 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。
- lv (21) 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)
- lvi (25) クルト・フライヤー (Kurt Freyer 1885-1973) : 美術史家。大学で学位を得、1923年からベルリンの古書肆「ユートピア」社 (Utopia) の共同経営者となり、特にミニチュア書の専門知識では第一人者であった。
- lvii (25) 職匠歌人性 (Meistersingertum) : 職匠歌人を代表するのは中世末ないしは近代最初期のニュルンベルクの靴職匠にして旺盛な作家であったハンス・ザックス (Hans Sachs 1494-1576) であり、その時期、ドイツは市民が主導する時代らしい文化の最初の頂点を迎えた。しかし小国家や矮小両方の並立と宗教対立などによって封建遺制が克服できず、市民社会への芽は摘みとられたというのが一般の歴史理解である。
- lviii (25) ビーダーマイヤー (Biedermeier) : 三月革命 (1848年) 前の市民社会の様相を指すが、さらに一般化した意味では、小心翼翼として当面の安穩をもとめる小市民的な生き方やその文化的現象を指す。
- lix (25) 民庶衆 : 原文は »Volksmensch«
- lx (25) 素朴な人間 (庶民) : 原文は »der einfache Mensch«

- lxi (25) ヤームニッツァーのカップ (Jamnitzer Pokal) : クリストーフ・ヤームニッツァー (Christoph Jamnitzer 1563-1618) はニュルンベルクに生まれ没した後期ルネサンスを代表する金工師。カップ類のなかでも特に有名なのは、モール人の頭部を象った作品で、額から上の部分はずして逆さにすると盃になる。ドレスデン近郊のモーリッツブルク城にヴェッティン家が所蔵していた、いわゆる〈ザクセンの秘宝〉の一つ。[図版参照]
- lxii (25) ビスマルク (Otto von Bismarck 1815-98) : エルベ河畔シェーンハウゼン (Schönhausen SA) に生まれ、ハムブルクに近いフリードリヒスルー (Friedrichsruh bei Hamburg SH) に没した政治家。プロイセン王ヴィルヘルム 1 世によって王国宰相に任じられ、以後、ドイツ帝国初期まで長期にわたってプロイセンとドイツ帝国の政治の指導者であった (首相在任 1862-90)。1870年の普仏戦争を圧勝に導き、翌1871年1月18日にヴェルサイユ宮殿鏡の間でドイツ帝国の成立を宣言した。十九世紀の上昇機運にあったドイツを統一し、大国家へと発展させた大政治家であった。しかし次の皇帝ヴィルヘルム 2 世をはじめ後継者たちはビスマルクの深慮遠望を学ばず、第一次世界大戦へと突き進んだ。
- lxiii (26) 民大衆 : 原語は »Volksmasse«
- lxiv (26) ピラミッド (Pyramiden) : 円錐形や三角錐形の飾り物で、多くはクリスマスで、上部の羽根車を蝋燭の熱の上昇気流で回転させるものがよく知られている。
- lxv (26) クリッペ (Krippe) : キリストの生誕ないしは御公現の場面を表した組み人形。クリッペはキリストがベツヘレムで生まれたに寝床につかわれたとされる〈飼葉桶〉の意。
- lxvi (26) 〈エルツ山地のオーバーアマガウ (Oberamergau)〉 … エーレンフリーダースドルフ (Ehrenfriedersdorf) : オーバーアマガウはバイエルンのアルプス山麓の村で受難劇で知られるが、また木彫品作りの村としても成功をおさめてきた。その東北ドイツ版といった観のあるエーレンフリーダースドルフはザクセン州エルツゲビルゲ郡の小村 (参考として2012年の人口は5千人弱)。
- lxvii (29) 花嫁熊手 (Brautreiben) : お祝いの飾り物で、農業の必需品である牧草をあつめる熊手を特別に美しく彩色し、新婚のカップルの名前や結婚の日取りが書き込まれたりする。[図版参照]

参考写真

出典 ★アードルフ・シュパーマー 『ザクセンの民藝』 (1943年刊)

★★アードルフ・シュパーマー 『ヘッセンの民藝』 (1939年刊)

★★★アードルフ・シュパーマー (編) 『ドイツ民俗学』 2巻 (特に第二巻所収の「民藝」)

天使と蠟燭立てと鉱夫人形 (Lichterengel und Bergmann) ★



(左) エルツ山地 (Erzgebirgskamm) の教会堂の蠟燭立て 18世紀

(中) 木地轆轤による天使の蠟燭立て 製作地: シュネーベルク (Schneeberg)

* シュネーベルクはザクセン西部の鉱山都市で現在の人口は1万5千人弱

(右) 天使の蠟燭立て 取得地: フライベルク (Freiberg) のクリスマス・マーケット 1929年

* フライベルクは中部ザクセンのやや大きな鉱山都市で現在の人口が4万人強



(左) 蠟燭冠の天使

(右) 天使の蠟燭立て 製作地：エーレンフリーダースドルフ (Ehrenfriedersdorg) 1860年頃

*エーレンフリーダースドルフはエルツ山地のチェコとの国境に近い鉱山都市で現在の人口は5千人弱



(左) 鉱夫の蝋燭立て (木地轆轤による作品はめずらしい) 1940年頃

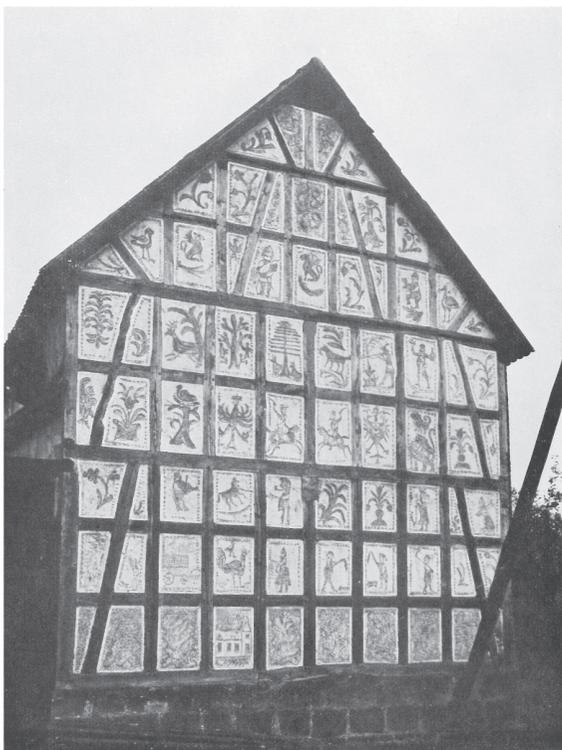
(中) 鉱夫の蝋燭立て ヨーハンゲオルゲンシュタットの工人ヴェンツェル・シュレーゲル (Wenzel Schlegel / Johanngeorgenstadt) 作 1923年

*ヨーハンゲオルゲンシュタットはエルツ山地のチェコとの国境に近い鉱山都市で現在の人口は約4,200人

(右) 鉱夫の蝋燭立て ゼーマの工人クルト・リーゲル (Kurt Riegel / Sehma) 作 1938年

*ゼーマはエルツ山地のチェコとの国境に近いゼーマ谷の小市で現在の人口は約2,600人

壁絵 (Kratzputz) ★★

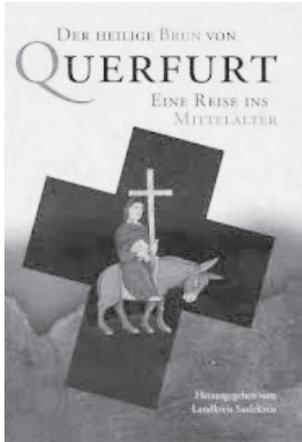


ヘッセン州ジッヒャーツハウゼン (マールブルク郡 Sichertshausen / Kreis Marburg) の納屋の壁絵 (家屋の建築者によって描かれた)



ヘッセン州ヴァイデンハウゼン (ビーデンコプフ郡 Weidenhauzen Kreis Biedenkopf) の壁絵
図柄は (左) 蛙をつかまえる鶴 (右) 檜 (日本では檜とされるが実際はミズナラ) の若木

クヴェアフルトの野驢馬 (Querfurter Wiesenesel)



(左) 聖者ブルーノのイメージ (右) それを象った野ロバにまたがる聖ブルーノ (現代=20世紀末)

ラウテンバッハの母仔豚 (Lautenbacher Mutterschwein) ★



ラウテンバッハはヘッセン州の村だがここではザクセン州の事例を参考に挙げる
(参考) ザクセン州ドレスデンの陶工作 1875年頃

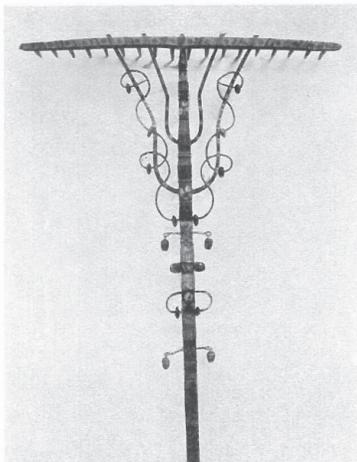
ウルベラッハの雄鶏騎士 (Urberacher Hahnreiter)



ファスナハト用の古い菓子型による焼き菓子模型 ★★★

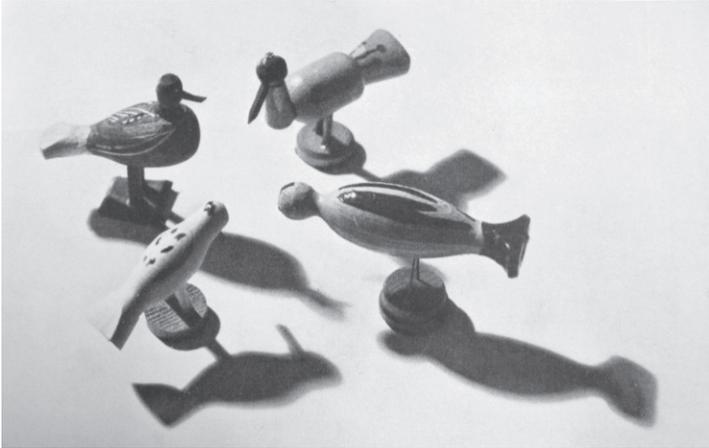
ザクセン州ウルベラッハの陶工ゲオルク・トーマス・フーター (Georg Thomas Huther) 作 1926年
子供の玩具 (笛) ★

花嫁熊手 (Brautrechen) ★★



製作地：ヘッセン州ヴュストヴィレンロート (Wüstwillenroth / Main-Kinzig Kreis)

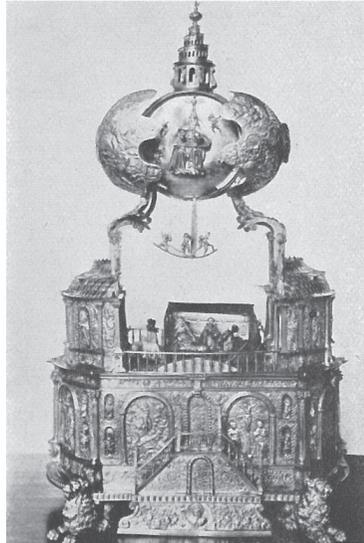
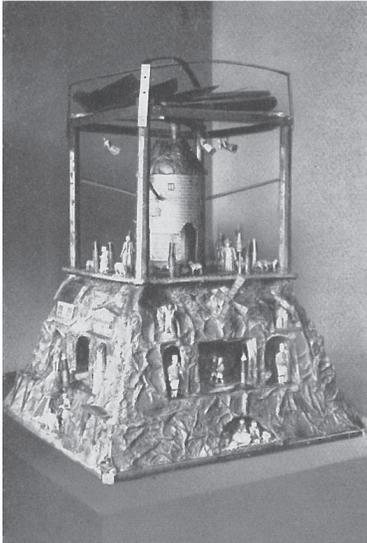
啼き鳥の細工物 (Pfeifenvogel) バイエルン州ベルヒテスガーデン★★★



クリストーフ・ヤームニツァーのカップ (Jamnitzer Pokal)

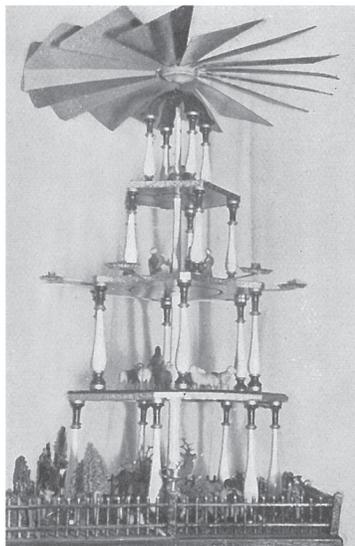
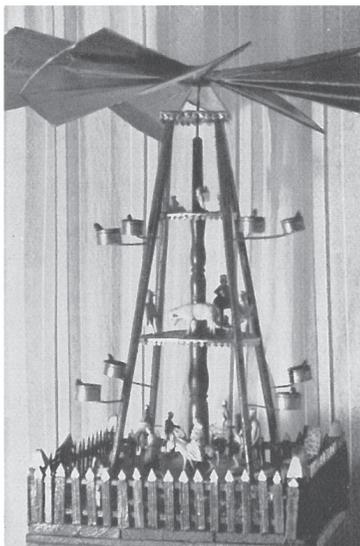


ピラミッド (Pyramiden) ★



(左) ザクセン州フライベルク (Freiberg) の鉱夫のピラミッド 1800年頃

(右) 時計職人ハンス・シュロートハイム (Hans Schlotheim) 作のクリスマス・ピラミッド 1585年



(左) 最古のピラミッド細工：ザクセン州ゼーマ シェッヒャー家 (Schächer) 作

(右) ザクセン州ゼーマの工人エーリヒ・シュテットラー (Erich Städtler) 作