



Title	芸術における周縁的なものと人間の生：「限界芸術」の概念を手がかりに
Author(s)	三木, 順子
Citation	デザイン理論. 2013, 61, p. 77-90
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53356
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

芸術における周縁的なものと人間の生 —「限界芸術」の概念を手がかりに—

三木 順子

キーワード

芸術と生活, 限界芸術, ノン・テクニカルな芸術, 応用芸術, 純粹芸術
Art and Life, Marginal Art, Non-technical Art, Applied Art, Fine Art

はじめに

1. 限界芸術の定義 —— 問題の所在
2. 限界芸術の位相 —— 三つのアプローチ
 - 1) 歴史と保存 —— 柳田國男の民俗学研究
 - 2) 批評と憧憬 —— 柳宗悦の民藝運動
 - 3) 創作と展望 —— 宮澤賢治の農民芸術
3. 周縁からの出発 —— ノン・テクニカルな芸術
4. 生きる術としての想像力 —— 結びにかえて

はじめに

芸術は古くから、その在り方に即して様々なジャンルに分類され概念化されてきた。芸術と生活の関係を尋ねるときにまず思い起こされるのは、18世紀から19世紀にかけての西欧で、「純粹芸術 fine art/pure art」と対をなすジャンル概念として定着した「応用芸術 applied art」であろう。純粹芸術の場合、その意義と価値は、実生活から切り離されたことこころに成り立つ美的な自律性に求められる。これに対して応用芸術は、一定の用途を持ち、実際に生活に適用されうることこそを特徴とする。作品の「実用性」が芸術と生活を媒介していた。

20世紀に入ると、芸術と生活との媒介項は、多くの人に広く馴染む「大衆性」に求められることとなる。展覧会やコンサートといった特別な場と時において享受される純粹芸術に対して、日常的に親しまれる通俗的な映画やコミックが「大衆芸術」と呼ばれるようになる。純粹芸術がエリート文化としてますます先鋭化する一方で、マス・メディアの発達に伴って増大する多種多様な大衆芸術が都市空間に溢れる¹。大衆芸術は、必ずしも実質的な用途をもつわけではない。それらは余暇や娯楽として消費され、生活を鮮やかに彩る。

1980年代に至ると、しかし、芸術と生活の関係は大きな変化を迎えることとなる。モダニズムにおいて顕著であった、伝統や慣習に対立しようとする感覚は失われていき、芸術は、様々な時代や地域の様式を自由自在に引用しはじめる。同時に、これまで芸術とは異質なもの

のとみなされていたサブ・カルチャーやカウンター・カルチャーもが、芸術に積極的に流用されるようになる²。ありとあらゆる要素が、いずれも同等の権利を主張しながら混在するポスト・モダン的な状況のなかで、価値の多元化と平準化が進み、いまや、生活のなかでなにげなく食されるたんなるキャンディ・バーでさえ、芸術として美術館に展示されうる。分析哲学者のアーサー・ダントは、このような状況を「何でもあり anything goes」³と特徴づけた。キャンディ・バーが芸術たりえるのは、それが、なんらかの特別な質を備えているからではない。むしろ、画廊や美術館や批評といった社会的な制度、つまりダントのいう「アートワールド」⁴が、キャンディ・バーに「芸術」という文脈を付与しているのである。芸術として制作されるものと、生活空間のなかに流布しているものとの間に、必ずしも質的な区別が求められるわけではなくなった。芸術概念は際限なく拡張し、それゆえに曖昧化していく。

さらにいえば、近年では、芸術を芸術たらしめる制度そのものが、以前ほどの安定性を持てなくなつたように思われる。美術館に代表される従来の制度は、もっぱら公共の機構として、一定の秩序と制約のもとに運営され機能してきた⁵。だが、コミュニケーション・ツールとしてのインターネットが技術的に向上し普及して以降、完全に個人の裁量に任された形での芸術の表現と享受が許されるようになった。気の向くときに気の向くままにインターネットを利用するという、ごく日常的な所作が、そのまま連続的に芸術的な行為へと延長されていく。芸術と生活の区別の無化はさらに助長され、「なにもかもが芸術で、誰もかもが芸術家だ」と言い放ったところで、もはや新鮮な驚きさえない。

だが、このような一連の変化を辿り、芸術概念の拡張と曖昧化の功罪を云々するだけでは十分とはいえない。というのも、芸術のみならず生活もまた、個人の好みに応じた様々なスタイルを許容する「何でもあり」の様相を示しているからである。芸術と呼ばれるものと気ままに結びついた生活を謳歌することは、いまや容易い。だが問題は、その容易さゆえに、そもそもなぜ芸術を求めるのかを省みることがなおざりにされている点である。人間が生きることにおいてなぜ芸術が必要となるのかという古くからの問い合わせが、今日、改めて重要な意味を持つようと思われる。探られるべきは、ダントのいうような、制度によって外側から条件づけられる芸術ではなく、生きる営みのなかで内発的に求められ醸成される芸術の在りようである。

そう考える時、鶴見俊輔（1922-）の「限界芸術」の概念が、有意義な手がかりを与えてくれるように思われる。鶴見は、従来のいずれのジャンル概念からも取りこぼされてきた、芸術の最も周縁的な領域に目を向け、それを、芸術と生活との境界上に位置する「限界芸術 marginal art」と呼ぶ。限界芸術とは、芸術が、芸術という概念や制度にいまだ組みしない、いわば原初的な生のままの状態で人間の生活と繋がっているありさまにほかならない。本稿は、これまでその全体について詳しく議論されることのなかった鶴見の限界芸術論を読み解き、そこ

で示唆される、人間の生と芸術とのあるべき結び付きを明るみにだすとともに、こうした結び付きのアクチュアリティを尋ねようとするものである。

1. 限界芸術の定義——問題の所在

まず、限界芸術が、どのように定義されているのかを確認することからはじめよう。鶴見は、1960年に発表した論考「芸術の発展」⁶において、芸術を、「純粹芸術」「大衆芸術」「限界芸術」の三つのジャンルに分類し、次のように述べる。

今日の用語法で「芸術」とよばれている作品を「純粹芸術」(Pure Art)とよびかえることにし、この純粹芸術にくらべると俗悪なもの、非芸術的なもの、ニセモノ芸術と考えられている作品を「大衆芸術」(Popular Art)と呼ぶこととし、両者よりもさらに広大な領域で芸術と生活との境界線にあたる作品を「限界芸術」(Marginal Art)と呼ぶことにしてみよう。

純粹芸術は、専門的芸術家によってつくられ、それぞれの専門種目の作品の系列にたいして親しみをもつ専門的享受者をもつ。大衆芸術は、これもまた専門的芸術家によってつくられるが、制作過程はむしろ起業家と専門的芸術家の合作の形をとり、その享受者としては大衆をもつ。限界芸術は、非専門的芸術家によってつくられ、非専門的享受者によって享受される⁷。

三つのジャンル概念は、作り手と享受者のそれぞれが、芸術に専門的に携わる者であるか否かによって区別される。第一に挙げられる「純粹芸術」は、芸術家によって制作され、エリートの愛好家によって、美術館や劇場といった特定の場において享受される。第二に挙げられる「大衆芸術」は、芸術家やデザイナーやプロデューサーによって制作され、消費社会のなかに流通し、不特定多数の大衆に向かって提供される。その典型は、デザイン製品や娯楽メディアに求められよう。第三に挙げられるのが「限界芸術」で、この場合、作り手も享受者も専門家ではない。

鶴見によれば限界芸術は、二重の意味で純粹芸術や大衆芸術に先んじる。限界芸術は、一方では、アルタミラの壁画のように文明の成立以前にすでに発生していたもので、系統図的にいえば、後に純粹芸術や大衆芸術を生みだす母体となる。もう一方でそれは、新聞紙でつくったカブトや奴ダコやコマのように、人間が生まれて成長していく過程の早い段階で体験されるもので、純粹芸術に向かおうとする者も大衆芸術に向かおうとする者も、必ず、まず限界芸術の体験を経ることとなる。このような鶴見の説明を踏まえるならば、限界芸術とはすなわち、純粹芸術や大衆芸術を支えるとともに、それらが生まれ出るベクトルをすでに内包する、広い裾野のようなものであると定義することができよう。

ところで鶴見は、この論考「芸術の発展」の末尾において、それが未完のままに終わってい

表 芸術の体系

演じる、 見る、 参加する	書く → 読む	えがく → みる	かなでる、 きく → しゃべる	建てる、 住む、 使う、 見る	身体を動かす → みずから のうごき	行動の種類	藝術のレヴ ニル
							限 界 藝 術
祭、葬式、見合、会議、家族アルバム、 記録映画、いろいろカルタ、百人一首、 門火、墓まいり、	手紙、ゴシップ、月並俳句、書道、タ バタ	く、風船、年賀状、流灯、 ダ、どとい、漫才、声色	劳动の合の手、エシャコラの歌、ふし ことば、單口言葉、替え歌、鼻唄、ア	家、町並、箱庭、盆栽、かぎり、はな の湯、まゆだま、墓、積木、生花、茶	ぞめ式、木やり、遊び、恋愛行為、拍 りつき、すもう、獅子舞	日常生活の身ぶり、労働のリズム、出 手、盆おどり、阿波おどり、竹馬、ま	日常生活の身ぶり、労働のリズム、出
時代物映画	歌 大衆小説、俳句、和	錦絵 紙芝居、ポスター、	ラジオ・ドラマ	都市計画、公園、ディ ザイン	タ	東おどり、京おどり、 ロカビリー、トカイ スト、チアンバラの	大衆藝術
音楽映画	詩	絵画	電子音楽、 交響楽、 歌曲	くる庭園、 庭師のつ	能	パレード、 カブキ、	純粹藝術

出典：『鶴見俊輔論集6』筑摩書房、1991年、p. 60

の具体例を分析する¹¹ ことに力が注がれてきた。

だが、実際のところ、鶴見の論考で限界藝術の定義について述べられるのは、「限界藝術の理念」と題された冒頭のごく短い章においてであり、また、限界藝術が具体的に列挙されるのも、末尾の表の中のみである。この論考が目指すのは、たんに、新しいジャンル概念として限界藝術を打ち出し、多くの事例を示すことではない。むしろ、紙面の大半を割いて論じられるのは、限界藝術と呼べるような事象にすでに関心を向けていた先行者たちについてであり、彼らがどのような観点から限界藝術にアプローチしていたのかである。さしあたって必要なのは、鶴見の論考の全体を読み解き、未完に終わったものであるにせよ、それが一貫して目指していたといえるような方向性を明るみにだすことである。

2. 限界藝術の位相——三つのアプローチ

限界藝術という概念をいまだ持ちえてはいないものの、限界藝術と呼べるような事象に関心を向けた先行者として鶴見が取り上げるのが、柳田國男、柳宗悦、そして宮澤賢治の三人である。鶴見は、各々のアプローチを特徴づけながら、その意義と問題点を吟味していく。

ることをことわり、書き進める予定であった内容の覚え書きを、左のような表にまとめて添えている。後にこの論考は、『限界藝術』あるいは『限界藝術論』という表題のもとに編集された鶴見の著作集に度重なり再録されるが⁸、それらの著作集では、限界藝術を主題とするのはこの「藝術の発展」の一編のみで、その他の収録論考は、いずれもみな大衆藝術に関するものであった。そのような事情も手伝って、これまで、鶴見の論考「藝術の発展」については、もっぱら限界藝術の定義に関する部分のみが取り上げられ、その定義を援用して現代の新動向を記述したり⁹、メディア時代の大衆文化のなかに限界藝術的な性格を見て取った

り¹⁰、鶴見自身が表に掲げた限界藝術

1) 歴史と保存 —— 柳田國男の民俗学研究

鶴見は、柳田國男（1875–1962）がその民俗学研究の対象としていた、地方の村に伝わる民謡や盆踊りに、限界芸術の典型的な在り方をみいだす。柳田の研究においては、民謡そのものだけでなく、民謡が歌われる場や文脈や、歌の伝承のされ方の全体へと目が向けられている。限界芸術としての民謡は、たんなる歌ではなく、それを歌い伝承する主体としての集団生活のあり方を反映するものにはかならない。

農村や漁村など、労働によって集団の単位と構成が規定されている地域では、民謡の多くは、労働に携わる際に歌われた作業歌である。作業歌には、歌詞の言葉の意味が曖昧化しているものが多くみられる。その曖昧さは、作業というコンテクストに他のコンテクスト——例えば恋愛のコンテクスト——が掛け合わされた痕跡であり、労働に、ゆとりと遊びが紛れ込んだことを意味する。芸術の起源が遊びのなかに認められることは、すでに、エルンスト・グローセ¹² やヨハン・ホイジンガ¹³ らが指摘しているが、鶴見はさらに、その場合の遊びが、純粹な遊びではなく、あくまでも労働に付属するかたちで現れる遊びである点を強調する。

芸術は遊びに源を持つというのが、グローセ以来の説であるが、食物を獲得するとか、住居を作るとか、衣服をつくるとかの実際的な諸活動から切りはなされたものとして純粹の遊びがあつて、それが最古の芸術であったというのではない。衣食住を確保する実際的な諸活動（労働）の倍音として、それらをたのしいものとする活動（遊び）があり、労働の中にはっきり遊びがあらわれるにしたがって、たとえば狩りの目的を魔術的により出すための準備活動としてアルタミラの壁画があらわれるように限界芸術があらわれ、それらが、芸術の最古の形式となったと考えられる¹⁴。

柳田もまた、民謡には、宴会の席で歌われる宴会歌や子供が鞠つきをしながら歌う手鞠歌といった様々な形式がみられるが、作業歌を最もオーソドクスな民謡とみなすことができると考えていた¹⁵。作業歌が近代において消滅していったことは、近代以前の労働が、その大部分は歌を伴うことで楽しくなる性質のものであったのに対して、明治期以降の工場での労働が、歌を伴うことが不可能な性質のものになっていったという事実を裏付けるものにはかならない。

柳田の民俗学研究が扱う限界芸術は、民謡や盆踊りにせよ、カタツムリ、マイマイ、デンデンムシなどの呼び名¹⁶ にせよ、それを実践し、伝承し、享受するのは、同じ場でともに生活を営む一つの集団である。いわばそれらは、演じる者と観る者が同一である点に特徴を持つ。この特徴が、最も濃密な意味をもつこととなるのが「祭り」だといえよう。

祭りとは、集団全体が主体となって、みずからの集団生活を客体として顧み、祝福することにはかならない。平常はアクセントなく流れている集団生活が、祭りにおいては、限定された短い時間のうちに凝縮され、集約的に表現される。同時にそれは、かけ声や歌といった言語的

なものや、化粧や面や神楽といった造形的なものなど、あらゆる種類の限界芸術が出そろう場でもある。鶴見は、映画が総合的大衆芸術であるならば、祭りは総合的限界芸術であるとする。さらに、祭りの日にのみ許されていた化粧や面や神楽が、祭り以外の平常時にも許され、特別な専門家によって実践され続ける場合、それらは、純粹芸術や大衆芸術へと展開していくこととなる。祭りは、限界芸術が、純粹芸術や大衆芸術に先立ち、それらを生みだす母体となることをも端的に示している。

しかし、大正期を経て昭和にはいって以降、祭りという慣わしは急速に衰退していく。観光客を集め、スペクタクル・ショー化し、演じる者と観る者が分離してしまった祭りは、もはや従来の意味での祭りとはいえない。柳田はその晩年に、土地の人々だけを集めてこっそりと行われる小祭を復興し保存することを提案する¹⁷。しかし、鶴見は、このような提案に批判的である。それは、祭りの衰退が、そもそもは、祭りの内実である集団生活の解消に根を持つことを鶴見がよく理解していたからにほかならない。鶴見は、柳田の研究を、限界芸術の歴史へのアプローチとして評価する。だが、その一方で、こうしたアプローチが、限界芸術の内実を欠いた形式的な保存の欲求へと転化する危険を、鶴見は鋭く見抜いていたといえよう。

2) 批評と憧憬 —— 柳宗悦の民藝運動

柳宗悦（1889-1961）の活動は、朝鮮民族美術館や日本民藝館の設立、「雑器の美」などの評論の執筆、雑誌『工芸』の刊行、工芸品の蒐集、木喰上人の木彫仏の再評価など多岐に渡るが、限界芸術という観点からみたときに特に興味深いのは、民藝運動の一環として展開される茶道の評価と批判である。

柳は、日本の茶道で重宝される器が、朝鮮の李朝の無名の陶工たちによってつくられたものであることに注目する。貧しい無名の陶工が、その日の生活を支えるために、なんの芸術的な意図や抱負を抱くことなく大量に生産した雑器は、鶴見の考える限界芸術に近い。柳は、まず、そのような雑器に良さをみいだし使うことにきめた茶人の眼を評価し、さらに茶人らが、それを実際に用い続ける歴史のなかで、その用い方を、器に即した、誰が用いたとしてもそう用いるしかないという次元にまで深め、無駄のないひとつの型として定着させたことを評価する。

只うまく用いたというようなことではない。又用い方をよく心得ていたというぐらいのことでもない。用い方が法則にまで入ったのである。彼らが用いる如く用いはずば、用いていると云えない迄にして了つたのである。（中略）物を正しく用いれば、誰でも彼等が用いたその用い方に帰るのを見いだすであろう。彼等の用い方は只彼等だけの用い方ではない。用い方が彼等で型にまで高まったのである。（中略）

それも型を考えて、『茶』をそれに当て嵌めたのではない。用ゆべき場所で、用ゆべき器物を、用ゆべき時に用いれば、自ら法に帰っていく。一番無駄のない用い方に落ちつく時、それが一定の型に入る所以である。型は謂わば用い方の結晶した姿ともいえる。煮つまる所まで煮つまつた時、ものの精髓に達する所以である。それが型であり道である¹⁸。

柳は、しかし、このように極められた道具の用い方が、やがて裕福な人々の茶室の内部だけに閉じられ、権威化され、形骸化されていくことを厳しく批判する。むしろ茶室の外の、人間の実生活における用いられ方の洗練を考えたいと柳はいう。この点で柳は、限界芸術が限界芸術として生き続けることのできる条件を、的確に理解しているといえよう。鶴見は、柳による茶道の評価と批判を、限界芸術の優れた批評とみなす。

だが、その一方で鶴見は、柳の活動のなかに一つの失敗を指摘する。柳は1927年に、京都で「上加茂民藝協団」を発足させる¹⁹。それは、工芸家たちが同じ場所に住まい集団で制作する、一種のギルドの構想であった。だが、その試みは長くは続かず、協団は二年で解散することとなる。鶴見は、集団制作のためには、柳が理想として憧れたヨーロッパの中世のギルドがそうであったように、集団を束ねる宗教的な信仰や道徳が必要だと指摘し、もし今日、ギルドが成立するとすれば、それは、近代化の進む都市においてではなく、むしろ、前近代的な思考と生活形態が存続している地方においてではないかと示唆する。

上加茂民藝協団には、バーナード・リーチ、富本謙吉、河井寛次郎、浜田庄司といった陶芸家も在籍していた。制作に専門的に携わる者が参加した協団は、厳密には限界芸術の試みだとはいえない。だが、鶴見があえてこれに言及していることには、理由があるようと思われる。近代以前の世界では、芸術の実践に先立つ生活の次元において、すでに集団が形成され、そこでは、集団を一つに束ねる原理が強固に機能していた。その原理とは、多くの場合は宗教的なもので、人間が個人でコントロールすることのできない超越的な強制力をもって集団に働きかける。柳田國男が民俗学研究で調査した漁村や農村は、共通の労働を基盤とする生活集団であったが、同時にそれは、氏神の土着的な信仰によって束ねられた宗教的な共同体でもあった。小祭も、そもそもは宗教的な儀礼である。しかし、近代以降、宗教意識が薄れ、共同体を束ねる原理はかつてほどの強制力をもたなくなっていく。小祭の保存に対する鶴見の批判は、共同体なき祭りや宗教なき儀礼が、果たして本当の意味での祭儀たりうるのかという問題提起にほかならない。同様に、上加茂民藝協団の理想と憧憬に対する批判は、中世の宗教に代わって、近代の芸術が、共同体を束ねる新たな原理となりえるのかという疑問を意味している。

このように鶴見の批判は、柳田に対しても柳に対しても、一貫した方向性をもってなされている。

3) 創作と展望 —— 宮澤賢治の農民芸術

宮澤賢治（1896-1933）の活動もまた、詩と童話の創作、農業高校の教員、宗教家、農業肥料を扱う技術者など、多岐に渡る。それらのなかで、限界芸術への自覺的な取り組みとみなされるのが、1921年から勤めた花巻農業学校での理科の教員としての活動と、1926年にそこを退職して設立した「羅須地人協会」での活動である。

農業高校で上演された学校劇や学校歌は、演劇や音楽の専門家ではない生徒らのために、同じく演劇や音楽の専門家ではない宮澤が脚本を書いたり作曲したりしたという点で、限界芸術の典型的な実践とみなすことができる。また、「羅須地人協会」では、宮澤は農作業に携わり自給自足の生活を送りながら、夜間は、農業指導や肥料設計をボランティアで行うとともに、農民に、エスペラント語や、みずからが「農民芸術」と呼ぶものについての講義を行った。宮澤の記した「農民芸術概論綱要」は、羅須地人協会での講義のテキストとして使用されたものである²⁰。それは、専門的な芸術家ではない農民が芸術の実践者となることの意義と可能性を論じたものであり、一つの限界芸術論としての性格を持つ。

宮澤の考える農民芸術とは、しかし、厳しい農作業に規定された日常の状況からの、束の間の逃避や気晴らしなどではない。むしろそれは、実生活を力強く肯定することからはじまる。

農民芸術とは宇宙感情の地人個性と通ずる具体的なる表現である／そは直観と情緒との内経験を素材としたる無意識或は有意の創造である／そは常に実生活を肯定しこれを一層深化し高くせんとする²¹

（中略）

世界に対する大なる希願をまづ起せ／強く正しく生活せよ 苦難を避けず直進せよ／感受の後に、模倣、理想化、冷く鋭き解析と熱あり力ある綜合と／諸作、無意識中に潜入するほど美的の深と創造力はかかる／機により興会し胚胎すれば製作心象中にあり／練意しまって表現し 定案成れば完成せらる／無意、識即から溢れるものでなければ多く無力か詐偽である／髪を長くしコーヒーを呑み空虚に待てる顔つきを見よ／なべての悩みをたきぎと燃やし なべての心を心とせよ／風とゆききし 雲からエネルギーをとれ²²

（中略）

職業芸術家は一度亡びねばならぬ／誰人もみな芸術家たる感受をなせ／個性の優れる方面に於て各々止むなき表現をなせ／しかもめいめいそのときどきの芸術家である／創作自ら湧き起り止むなきときは行為は自づと集中される／そのとき恐らく人々はその生活を保証するだらう／創作止めば彼はふたたび土に起つ²³

農民芸術の実践は、生活を保証すること、つまり、生活をこれまでよりも一層確かに濃密でリ

アルなものとして実感し直すことに繋がる。芸術は、実生活を肯定し、それをより深く高いものに向かって変革し、より良く生きる可能性を見いだす行為にほかならない。そこで必要なのは、わざとらしい工夫や大げさな構想にふけることなどではない。むしろ重要なのは、自然のエネルギーを、農作業の時とは異なる仕方でじかに感じとるすがすがしさである。感じ取ったものに、冷静に、なおかつ熱意をもって集中すれば、おのずと表現すべきものがわき起こる。それは、しかし、日常の中に何か異質なものを引き込んでくることではない。むしろそこでは、生活なかにすでにあるものが、日常とは別の仕方で捉えられ、生活の営みのなかに深く根ざしつつも、新たな方向性を帯びるものとして価値づけられることとなる。

鶴見は、宮澤のこのような理念の実現を、宮澤が引率した花巻農業学校の修学旅行の中に読み取ろうとする。宮澤は、1924年5月に、北海道への九日間の修学旅行を引率し、その記録を「修学旅行復命書」に残している²⁴。そこには、何を見、それについてどのように生徒と話したかが記される。鶴見は、宮澤が、北海道で何を見るにしても、いつもそれを花巻での日常生活や労働のあり方と引き比べている点に注目する。札幌ビール工場を見学すれば、そこで労働の工業的オートメーション化を、農業に応用することの是非や困難が省みられ、農業の将来に思いが向かう。北海道帝国大学農学部の温室を見学すれば、青森の温泉地方出身の生徒に、温泉を利用した温室栽培にここの温度や湿度を参照するように促す。北海道の開拓地の資料館で開拓構想の模型をみれば、岩手県の物産館では古い農具の展示しかないことを思い出し、ここに例えれば理想的な農民住宅の模型を置けば、農民が明るい将来への目標を持つことができるのではないかと生徒と話し合う。修学旅行をとおして、花巻での生活が、いつもとは別の仕方で新たに捉え直され、どのような方向で改められるべきかが模索される。そうすることをとおして、見慣れたはずの生活が、新しい意味をもつこととなる。修学旅行そのものが、実生活を肯定し、より良く生きる展望を開く、ひとつの農民芸術となる。鶴見はそれを、旅行のプログラムの立案、旅行の目標の設定、生徒と一緒にする合唱、食事、散歩や雑談などによって総合的に構成される、九日間のドラマという形をとった限界芸術として評価する。

宮澤は、五年間の勤務のあとに花巻農業学校を依願退職する。続いて宮澤みずからが設立した羅須地人協会の活動は、健康上の問題が原因ではあったが、柳宗悦の上加茂民藝協団が二年で解散に至ったよりもさらに短い、わずか七ヶ月で解消されることとなる。長くは続かなかつたという点で、宮澤の努力もまた、一つの挫折であり失敗であったといわれねばならない。しかし鶴見は、そうだとしてもなお、宮澤の限界芸術へのアプローチは、柳田や柳のアプローチ以上に評価されるべきだと考える。柳田による小祭の保存は、研究者としての実証主義的な価値観に導かれて現状を維持しようとする提案であった。柳は、批評家ゆえに、現状に対していささか傍観者的な態度をとるとともに、前近代的なものへの回顧的な憧憬を強く示していた。

これに対して宮澤は、限界芸術の実践者として、現状に変革をもたらそうとする意志を強く示す。その意志のベクトルは、遠い未来へと向けられている。

未来に向けて構想される共同体は、もはや、前近代的な共同体のように特定の宗教によって束ねられるのではない。宮澤はいう。

近代科学の実証と求道者たちの実験とわれらの直観の一致に於て論じたい／世界がぜんたい幸福にならぬいうちは個人の幸福はあり得ない／自我の意識は個人から集団社会宇宙と次第に進化する／この方向は古い聖者の踏みまた教へた道ではないか／新たな時代は世界が一の意識になり生物となる方向にある／正しく強く生きるとは銀河系を自らの中に意識してこれに応じて行くことである／われらは世界のまことの幸福を求めよう 求道すでに道である²⁵

銀河系が、途切れることのない連続的な広がりであるように、共同体は、個人から人間の全体へ、さらにはその全体が生きる場としての宇宙の全体にまで、一元的に延長されていく。このような共同体の構想が、多分にユートピア的であるという批判は否めない。だが、われわれにとって重要なのは、そこでは、未来を強く希求する精神が、共同体を束ねる原理として力強く機能している点である。こうした精神を生みだし育む実践が、宮澤の目指した農民芸術であり、鶴見はそこに、限界芸術のアクチュアルな意義を求めようとしたといえよう。

3. 周縁からの出発——ノン・テクニカルな芸術

以上の議論をふまえたうえで、限界芸術の可能性について若干の考察を加えておきたい。

芸術の周縁に位置する限界芸術は、技術的な修練を必要としない。もちろん、作業歌を歌い盆踊りを踊ること自体が、すでに一つの技術であるし、祭りにはなんらかの作法が求められる。だが、それらはいずれも高度なものではない。誰もが作り手になれるからこそ、それらは、何世代にも渡って伝承され、受け継がれてきた。かつての茶人たちがみいだした雑器にしても、それらは、洗練された技術の産物などではなく、柳が「下手もの」と評したように、むしろ歪みをもつ。宮澤が生徒たちのために作曲した歌は、詩人の本郷隆が「いい意味でも悪い意味でも〈プリミチブ〉という言葉のあてはまるもの」²⁶と評するとおり、西洋近代の楽曲を基準としてみたときの稚拙さに、その特色を持つ。

西欧で成立した「芸術」という概念は、周知のとおり、そもそもは技術を意味するギリシャ語・テクネー *τεχνη/techné* に由来する。この事実を踏まえるならば、限界芸術には、ギリシャ以来のテクネー＝モデルの芸術とは異なる、別の可能性が潜在しているといえよう。

技術を必要としない、いわばノン・テクニカルな傾向は、今日の、参加型のワーク・ショッピングやプロジェクトのなかにも見て取ることができる。とりわけ興味深いのは、そこで、人間が

生きていくなかもっとも基本的な営みの一つである食事の行為に注目が集まっている点である。都市部で開かれるワーク・ショップには、カフェでの飲食という形式を探るものが少なくない。あるいは、2000年に始まった「越後妻有トリエンナーレ」や2010年に立ち上げられた「瀬戸内国際芸術祭」など、過疎化する地方を舞台とするアート・フェスティバルでは、地元の住民が賄う食堂のプロジェクトが話題となっている。そもそも食事という行為は、家庭、町内会、職場、結婚式、葬式など、生活における様々な局面で、その都度、なんらかの意味を生みだす。共に食すことが、すでに一種のコミュニケーションとして機能しうることは、恋愛や異文化体験において誰もが経験していることであろう。食事は、生存を維持する生物学的な手段であると同時に、人間としての「生きる術／生き方 the art of life」にほかならない。

ただし、食事の行為のような「生きる術」を、限界芸術として成熟させることは、大きな困難を伴うといわざるをえない。生活においてすでに慣れ親しみ、それ以上の修練を必要としない事柄を芸術として実践することは、技術的には容易い。だが、容易であるがゆえに、その実践は、濃密な経験としてはなかなか高まっていかない。ここに、限界芸術の成り立ち難さがある。そうだとすれば、この困難を克服する突破口は、どこに求められるのだろうか。

20世紀のアヴァンギャルドらは、伝統や因習を拒否するための戦略として、技術を徹底的に放棄してみせた。未来派の集会で上演された筋書きも練習も必要としないドタバタ劇や、なにも制作しないマルセル・デュシャンのレディ・メイドのオブジェは、伝統的なテクニー＝モデルの芸術概念を否定し、常識を覆す。こうした身振りは、観る者にショックを与え、現行の惰性的な意識の流れに裂け目を入れ、価値観の転換を強いる。アヴァンギャルドの戦略においては、激しい否定とそれがもたらすショックが、現状に変化を引き起こす装置として否応なく作用し、ものの見方の変換が迫られる。これとは対照的に、生活を肯定することに基礎を置く限界芸術は、現状に変化をもたらす装置など持たない。限界芸術を実践する者に求められるのは、生活のなかに着実に身を置きながら、より良い生き方に向かって現状を飛び越えていく力、つまり、しなやかで強靭な想像力だといえよう。

4. 生きる術としての想像力——結びにかえて

想像力の問題は、一般的には、異文化交流や政治の文脈において倫理的な観点から語られることが多くなった。多様化し複雑化する現代社会のなかで、自己の直接的な経験の限界を超え、その外側にある他者の思いに触れ、それを自己の内部に深く刻み込み共感することは、ますます重要になっている。本来、異文化交流や政治は、成熟した想像力に基づく他者の理解のうえに成り立つ営みでなければならない。今日では特に、ユダヤのホロコーストや広島の原爆など、それを実際に体験した者が減少しつつある負の歴史の伝承とその記憶の分有をめぐって、想像

力の必要性が叫ばれている。芸術においてもまた、場所とそこで起こった過去の出来事との目には見えない結びつきをテーマとし、廃屋や廃校に残る痕跡を記憶の住処として呈示するインスタレーションが多くみられる。しかし、人間が、過去や伝統を担う責任から逃れることのできない生き物である一方で、未来を構想し、それに向かって生きることを許された存在であることも忘れてはなるまい。

さらにいえば、想像力は、過去を想起し未来を展望する際にのみ働くのではない。想像力とは、われわれの生きる日常や現状を、なにか別の可能性に向かって媒介するものにほかならない。その限りにおいて、想像力は、今を生きることに不可欠の能力であるといえよう。かつては芸術は、こうした想像力に媒介されて、人間の日常的な生と強固に結びついていた。芸術においては、日常のなかすでに慣れ親しんでいる論理とは別の論理が、リアリティをもって働いている。だが、別の論理をもつがゆえに、芸術は、これまでの生活では気づかれることのないまま奥深くに潜んでいたものを照らしだす力をもつ。芸術は、圧倒的な美をとおして、また、近寄りがたい崇高さをとおして、あるいは、不条理な悲劇のカタルシスをとおして、ときには、醜くグロテスクなものをとおして、さらにはペーソスを含んだ笑いをとおして、有無をいわさぬ説得力で、日常とは別の可能性に向かって人々の想像力を躍躍させるとともに、日常の奥深くに潜むものへと再び人々を投げ返した。人々は、想像力を媒介にして、日常と日常を越えた領域とのあいだを力強く、しなやかに往復し、豊かな広がりとしての「現在」を生きていた。しかも、こうした芸術経験は、個人で気ままになされるのではなく、多くの場合、共同体の行事において、集団で、感情の高揚を伴いながら、儀式的に、祝祭的になされていた。限界芸術に数えられている日本の祭りも、本来、このような類の実践であったはずであろう。それは、日常生活から屹立した濃密な経験である一方で、それまでの生活をとおして沈殿したものを洗い流すカタルシス効果を發揮し、より健全な日常を再びもたらす。

本来的な共同体が解消してしまった今日、われわれが芸術——とりわけ限界芸術——に求めることができるのは、擬似的で暫定的な共同体の仮構などではなく、生き方としての想像力を鍛え育む機能なのではないだろうか。

註

- 1 大衆とは、少数のエリートの対極に位置しながら社会の大部を占める、不特定多数の人々のことを意味する。産業革命以降の資本主義社会では、このような大衆が大量に都市に流入し、時代の通俗的な価値観を決定づける主体となっていました。「エリート」vs.「大衆」という図式をとおして近代という時代を読み解く思想の系譜として、F.ニーチェの『反時代的考察』(1876)、J.オルテガ・イ・ガセーの『大衆の反逆』(1929)、W.ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』(1936)、M.ホルクハイマー

と Th. アドルノの共著『啓蒙の弁証法』(1947) などを挙げることができよう。そこでは、大衆が社会の主体となる現状が厳しく批判されるとともに、そうした大衆が、無自覚で通俗的な存在に留まることなく、文化の改革を担う能動的な存在へと転じていく可能性が探られる。「エリート」vs.「大衆」という対立図式念は、「ハイ・カルチャー」vs.「ロー・カルチャー」、「メイン・カルチャー」vs.「サブ・カルチャー／カウンター・カルチャー」などの図式へと敷衍され、近代の文化のコードを形成することとなる。

- 2 芸術にとっては異質とみなされてきたものを、積極的に表現のなかに引き入れようとする動きは、すでに、1910年代の M. デュシャンのレディ・メイドのオブジェや、1950年代から70年代にかけてのポップ・アート——例えば、映画スターのプロマイド写真や商品のパッケージ・デザインを流用した、A. ウォーホルのシルク・スクリーン——に認められよう。そこでは、しかし、芸術と生活との具体的な関連づけが目指されたわけではない。レディ・メイドのオブジェやポップ・アートが意図したのは、伝統的な芸術觀を徹底的に否定することによって芸術概念そのものを根底から問い直すことであった。それはすなわち、都市生活に流布する低俗なものを取り込むというラディカルな身振りを示しながらも、みずからの純粹芸術としての立場はなんら損なうことなく、巧妙に企てられた、芸術のコンセプチュアルな変革にほかならない。一方、80年代以降の芸術によるサブ・カルチャーやカウンター・カルチャーの参照——例えば、村上隆によるフィギュア作品の大量生産や、そのフィギュアを市場に参入させる手法——では、参照するものと参照されるものの差異、つまり、芸術として造形されたイメージと生活空間に流布するイメージとの差異が明確ではなく、何が芸術で何が生活なのかの区別が無化され、芸術概念そのものが曖昧化する傾向にある。この点に、レディ・メイドのオブジェやポップ・アートと80年代以降の芸術の違いがある。
- 3 Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, 1997, p. 47.
- 4 Cf. Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association, 1964, p. 571-584.
- 5 ピエール・ブルデューは、美術館の来訪者の調査に基づき、共著『美術愛好——ヨーロッパの美術館と觀衆』(ピエール・ブルデュー、アラン・ダルベル、ドミニク・シュナッペー著、山下雅之訳、木鐸社、1994年、原著は1969年)で、美術館が誰に対しても開かれた在り方をしているわけではなく、一部のインテリ層にのみ妥当する枠組みを必然的に設定する機構であることを明らかにした。
- 6 鶴見俊輔「芸術の発展」(初出は、『講座・現代芸術』第一巻 芸術とはなにか、勁草書房、1960年)『鶴見俊輔集6 限界芸術論』筑摩書房、1991年、p. 3-60に再所収
- 7 同書 p. 6
- 8 主なものとして、『限界芸術論』勁草書房、1967年／『限界芸術』講談社学術文庫、1976年／『鶴見俊輔集6 限界芸術論』筑摩書房、1991年の三冊が挙げられる。
- 9 福住廉『今日の限界芸術』BankART1929、2008年を参照。
- 10 粟谷圭司「限界芸術論からのメディア文化史——鶴見俊輔、フォーク音楽、ローカル文化」慶應義塾大学メディア・コミュニケーション研究所紀要 No. 61 2011年 p. 173～182を参照。

- 11 池井望「比較限界芸術論」(『日本文化の社会学』〈岩波講座：现代社会学23〉井上俊・上野千鶴子ほか編, 1996年, p. 167~187に所収) を参照。
- 12 エルンスト・グローセ『芸術の始原』安藤弘訳, 岩波書店, 1938年(原著は1894年)を参照。
- 13 ヨハン・ホイジンガ『ホモ・ルーデンス 人類文化と遊戯』高橋秀夫訳, 中央公論社, 1963年(原著は1938年)を参照。
- 14 鶴見俊輔『鶴見俊輔集6 限界芸術論』, p. 12
- 15 柳田国男「民謡覚書」1935年(『柳田國男全集 第18巻』筑摩書房, 1990年, p. 7-308に所収) を参照。
- 16 柳田国男「蝸牛考」1927年(『定本 柳田國男集 第18巻』筑摩書房, 1962年, p. 11-110に所収) を参照。
- 17 柳田国男『日本の祭』角川書店, 1956年を参照。
- 18 柳宗悦「茶道を想う」1935年(『茶と美』講談社, 2000年, p. 138-160に所収) p. 145
- 19 柳宗悦「工藝の協団に関する一提案」1927年(『民藝四十年』岩波文庫, 1984年, p. 126-140に所収) を参照。
- 20 宮澤賢治「農民芸術概論綱要」1926年(『宮沢賢治全集 第十二巻(上)』筑摩書房, 1965年, p. 9-16に所収)
- 21 同書 p. 11
- 22 同書 p. 13
- 23 同書 p. 13-14
- 24 宮澤賢治「修学旅行復命書」1924年(『宮沢賢治全集 第十二巻(下)』筑摩書房, 1966年, p. 130-135に所収)
- 25 宮澤賢治「農民芸術概論綱要」1926年, p. 9
- 26 本郷隆「宮沢賢治の『音楽』と歌曲について」1958年, (『宮沢賢治研究』草野心平編, 筑摩書房, 1958年, p. 150-156に所収) p. 153