

現在、日本社会ではセキュリティに対する関心が切実な高まりをみせている。価値観や人生観の多元化もしくは多様化が急激に進行しつつある社会状況にあって、これは当然の成り行きといえることができる。セキュリティの問題は、高度に成熟した近代社会に通用の事態だが、共同性への幻想が長いあいだ根深く支配しつづけてきた日本のような社会においては、いっそう切実さがつのるのである。日本社会は、他者の存在を身を以て知りつつあるのだ。

コンセンサス形成にまつわる問題は、こうしたセキュリティへの希求とらおもての関係にある。これらは、ふたつながら、他者への猜疑と畏怖を大きな前提としているからだ。猜疑と畏怖の社会は、セキュリティのための技術を切実に求める一方で、コンセンサスの形成を——いわばセキュリティの心的保証として——希求しているのである。

ただし、セキュリティが、不穏な他者からの防御を求める切迫の発想であるのに対して、コンセンサス形成への努力は他者との結合を求める発想によっている。セキュリティは、法制度や、それにもとづく治安体制の整備によって、ある程度まもることができるが、コンセンサスの形成に関しても法の整備によって、それを促すことが可能である。開発や、それにもなう環境保全の問題の多くは、そこにこそ焦点があるというべきだろう。だが、コンセンサスの形成は、制度的な解決だけでは終わらない。con-sensusの語源に踏み込んでいうならば、「合意」以前の「交感」の次元が、そこにはかかっているからだ。個々人のあいだの差異はもちろんのこと、それぞれが帰属する文化の差異にかかわる繊細な事柄が絡んでくるのである。おそらく、ここに「工芸」というジャンルとコンセンサスの形成との接点がある。

しかし、その接点を指し示すには、現にある工芸のなかから可能性としての「工芸的なものの」をつかみ出さなければならぬ。その際、最も重要なのは「伝統」と呼ばれる堅い殻を切開する作業だろう。以下、ゲオルク・ジンメルが手掛かりに、そのための仮説的論述を試みてみることにしたい。

\*

ジンメルは「取っ手」というエッセイのなかで、鑑賞

性を備えた容器の在り方について、こう書いている。

容器というものは、絵画や彫像とは違い、離れ小島のような近寄りたさを念頭において作られたものではない。それは手に取られ、実用的な生活の動きのなかに取り込まれるものであるゆえに、ひとつの目的を——たとえ象徴的にであって——満たすべきものだ。こうして容器は同時にあの二つの世界を生きることになる(註1)。

「あの二つの世界」とは、「理想的空間」と「現実的空間」のことを意味する。いいかえれば、形式的な統合性をもつ芸術作品の自律的な在り方と、生活からの要請に応じる開かれた在り方のことであり、容器は、こうした二つの在り方を複合したものだ。つまり、それはコンプレックス(複合体)として存在するのである。

工芸に関して、しばしば「用の美」という言葉が持ち出されるが、この規定は、理念型に照らすかぎり、工芸より、むしろデザインにこそふさわしい。デザインの鑑賞性は、機能性の追求の結果として生じるのであって、それは「用」によって限定されている。「の」という助詞が示すのは、こういう事態である。これに対して、コンプレックスとしての工芸においては、「用」とは別途に鑑賞性が追求される。この場合、「用」と「美」の関係は、並列の助詞「と」で表現されるのがふさわしい。工芸は、「用と美」の芸術なのだ。

もっとも、現実のデザイン製品には、往々にして「用」とは別途に鑑賞性を追求した跡がみとめられる。だが、それは、あくまでも「用」と張り合うことのない付加的な飾りにとどまっている。つまり助詞「と」を以て対等にとらえるものではない。そこには従属関係が認められる。もし、「と」を以て捉えうる装飾が行われているとすれば、それは、もはや「デザイン」の名にあたいしない。むしろ、「工芸」と呼ばれるべきなのだ。一般に工芸が鑑賞性を高めるのは、こうした二重の在り方が調和もしくは均衡の状態にもたらされるときであるとしても、それは、ジンメルがいうように「実用性が美を決定する」といった奇妙なドグマの軍門に下ることではないのである。

\*

実用的な機能性を目的とするデザインは、行為の可能性を使用者にアフォードする。使用者に便宜を与える。つまり、デザインは、アフォーダンスの開発、強化、固定に腐心するアートだといえることができる。

アフォーダンスは、たとえば郵便ポストの例にみられるように——それは郵送をアフォードしている——制度とのかかわりのなかで見出されることもあるが、しかし、一般には人間の身体の同型性にもとづいている。ワイン・グラスにしても、衣服にしても、取っ手にしても、人間が身体的に何ごとかを為すことに便宜を与えるべく仕立てられている。その形態は、だから、身体的な交感性を生み出す契機たりうる。デザインが生み出す、このような交感性が、機能にかかわる目的意識と一対の関係にあることはいうまでもない。このことをジンメルは先のエッセイで、次のような美しい言葉で記している。

取っ手によって世界は容器へと歩み寄り、注ぎ口によって容器は世界へと歩み出る。こうしてはじめて人間の目的論への容器の編入が完成する。容器はその目的論の流れを取っ手で受け止め、それをふたたび注ぎ口をつうじてその流れへと返すのだ(註2)。

身体の同型性にもとづく機能主義の目的論において、デザインはコンセンサスの形成に関与しうる。ただし、それは最低限のコンセンサス、いうなれば瘦せたコンセンサスにすぎない。間接的であり直接的であれ、つまるところ生命の維持にかかわる実用性の開発にたずさわる工業、その工業に相即的な発想にもとづいて形成されてきたデザインは、そのような在り方から逃れがたい。

もちろん工芸もまた工業にかかわるアートである。しかし、それぞれが結び合う工業の在り方によってデザインと工芸は大きなちがいをもち、デザインは、機械工業によるマス・プロダクションとかわるがゆえに、同型性もしくは同一性がもとめられる。規格性がもとめられる。これに対して手工業にかかわる工芸品において重要なのは、たがいに似

## 伝統／工芸——ジンメルの工芸論に導かれて

北澤憲昭

現存する著名な作品群は、それらのあいだに申し分ない秩序をかたちづけているが、この秩序は、新しい(真に新しい)芸術作品の挿入によって変更されるのだ。—T.S.エリオット

この結合や節合によって形成されたまとまりは、つねに必然的に、ひとつの「複合的構造」である。—スチュアート・ホール

ていることである。デザインにおいては規格(外在化された型)にもとづく必然が求められ、工芸においては手技(身体化した型)にもとづく偶有性が受け入れられるのだ。

両者のこうした違いは、器物の集合において際だつ。デザインされた器物の集合は規格性によって整齊感をもたらし、それらがセットされたテーブルの上には水も漏らさぬような整然たるインスタレーションが現出する。これに対して、銘々膳においては、多元的な出自をもつ多様な器物が並べられるのを常とする。膳のうえに現出するのは継ぎ接ぎされた複合的なインスタレーションなのである。

\*

大正期以後に用いられるようになった「純粋工芸」という言葉は、工芸の理念型を念頭において解釈するならば、ひとつのアイロニーとして読むほかない。工芸の「純粋」化とは、コンプレックスを極端化すること、つまりは純粋性から遠ざかることでしかないからである。「純粋工芸」とは「純粋な不純」の謂いでしかありえないのだ。コンプレックスとしての工芸のアイデンティティとは、つねに他なるものへ向けて開かれた、あるいは、他なるものをつねに要請するアイデンティティにほかならならず、それは、近代の実体主義的なアイデンティティ観からすれば破綻したアイデンティティでしかありえないだろう。

しかし、これは工芸の特異性でもなければ、弱点でもない。むしろ、そこにはアイデンティティと呼ばれるもののリアルな在り方が見出される。アイデンティティとは、スチュアート・ホールが指摘するように、つまるところ、他なるものの節合(articulation)もしくは排除によるアイデンティフィケーションの過程であり、アイデンティティは、だから他なるもののかかわりにおいてこそ成り立つのだと考えられるからである。もっとも、排除の仕草は固定されたアイデンティティを前提とするかみえるものの、必ずしもそうとばかりはいえない。排除される対象は、他なるもののパラダイムを形成するのであり、それは再節合の可能性と、したがってまた再節合のシステムの更新を留保しているからだ。要するに、アイデンティティは、いつも他なるものに飢えてい

るのである。大正期の「純粋工芸」なる語には、自己表現という意味が込められていたのだが、そのように受け取るとしても、けっきょくのところ「純粋な不純」に帰着することはまめかれがたいのだ。

しかしながら、アイデンティティの意識は、多くの場合、こうしたみずからの基本的な在り方を忘れ去っている。あるいは、ないがしろにしている。アイデンティティは固定の相において捉えられ、他に対して閉ざされたものとして意識されがちなのだ。このようなアイデンティティ観は「伝統」の意識において明確にみてとることができる。

\*

工芸の装飾は、一般に伝統の標識とみなされる。換言すれば、装飾感覚は民族文化を表象する。それゆえ工芸は、民族国家の基底的な交感性の形成に寄与してきたのであった。中国残留孤児が民族の証として持参する塗り物や端切れは、その端的な例である。所有する工芸品の装飾模様が、みずからが帰属する民族のしるしとして差し出されるのである。

こうした装飾感覚の在り方は、身体的欲求の共同性では割り切りがたい次元が工芸に備わっていることを示している。それは、多様性の形成を促す欲望の次元にほかならない。しかし、対自的な民族文化の意識は、多様性を多様性としてみとめるにとどまらず、そこに優劣の次元を組み込まずにはいない。すなわち差異を落差と読み替えずにはおかない。こうした自尊の意識が伝統には、たえずつきまとってきた。民族のアイデンティティは、こうした自尊の意識に基づいて捉えられてきたのである。しかし、このようにして形成されるアイデンティティは、歴史性の忘却のうえに成り立っていることを見逃すわけにはいかない。

伝統はいうまでもなく歴史的に見出される。にもかかわらず、それは、往々にして歴史を越えた存在として想定される。歴史の基底を成す実体、もしくは歴史を歴史たらしめるシステムとして理解される。それらは、いずれにせよ、すでに完成されたものとして捉えられる。それゆえ、伝統の意識は閉ざされたコンセンサスしか形成しない。

だが、省みれば、閉ざされたコンセンサスとは、かぎりなく矛盾に近いというべきだろう。コンセンサ

スは、他なるものとのあいだにこそ求められるべきものであって、もし伝統が、すでに実体として成就されているならばコンセンサスを求めるいわれもないはずだからである。

\*

伝統というアイデンティティもまた、実態としては、アイデンティフィケーションの過程として捉え返すことができる。それは、すでに指摘したように他なるものとの節合や排除によって進行する。そのような過程をたどってアイデンティティは形成される。アイデンティフィケーションの過程は、つねに他なるものを要請する変化の過程であるがゆえに、伝統もまた開かれた未完の過程というほかないのだ。それゆえ伝統の実体視は、たえず再確認の作業を必要とする。伝統は、たえず再生されなければならない。

ただし、再生とは、アイデンティフィケーションのリアルな過程に照らしていうならば、じつは、あらたな誕生にほかならない。歴史は、たえず新しいものを、つまり他なるものを伝統にもたすが、それはたんに付加されるだけではない。それは、アイデンティフィケーションのシステムに従って歴史に節合されるのだ。しかも、その節合は、システム自体に変化をもたらさずにはいない。T.S.エリオットに倣えば、新しいものの登場は、歴史の読替を要求せずにはいないのであり、そのようなものこそ、「新しい」と称するにふさわしいのである。

新しいものは、必ずや他性を帯びている。ただし、それは歴史に対する他性において新しいだけなのではない。新しいものは、他なるものとしての権能によって、アイデンティフィケーションのシステムを、別の在り方へと改変せずにはいない。歴史の結果でありながら、また、歴史との比較において新しさを認知されながら、新しいものは、システムのレベルにおいて、歴史やアイデンティティを、従来とは異なるものとして生成する。すなわち、あらたな節合は再節合の過程を、そのつど惹起せずにはいない。つまり、新しさとは——そして、新しさを認知するシステムもまた——一種のアイロニーなのだ。「伝統とは創造である」という、いまでは通俗化した逆説は、こうしたアイロニカルな事態の表明とも受け取られるのである。

「伝統」にまつわるアイロニーは語史に照らしてもあきらかである。もともと具体的な系譜を意味していた「伝統」は、明治期において国粹主義的な精神性の意味を帯びるようになったのち、1940年代すなわち侵略期に至って国家主義イデオロギーのキーワードとして頻用されるようになり、そのまま戦後に持ち越されてゆくのである。つまり、「伝統」の語自体が、アイデンティティの重大局面を通じて社会化していったのだ。

\*

以上のような節合と再節合によるアイロニカルな変動のプロセスとして歴史は動いてゆく。しかし、このような歴史のメカニズムは、「伝統」という名詞の効果によって曖昧化され、場合によっては隠蔽されてきた。工芸に目をむければ、アイデンティフィケーションの実体視と、それにもとづく固定化への志向は、その名のとおり「伝統工芸」にいちじるしい。

むろん、伝統性を誇る工芸とて、まったく時代の動きと無縁に営まれてきたわけではない。「伝統的」と称される工芸もまた、他なるものを絶えず要請しつつけてきた。ただし、その要請は、大局的に見るならば意匠のレベルで、しかも、表層的な飾りの次元で行われるにすぎない。そこにおいて他なるものは、往々にして矮小化されてしまう。もしくは体内化の幻想に解消されてしまう。いずれにせよ、他なるものは他性のかやきを調整され、実体視によって固定化されたアイデンティティのなかに程よい位置を与えられることになるのだ。もし、その作業に失敗するならば、それは、もはや「伝統工芸」と称されることはないだろう。

このような伝統工芸を根底で支えてきたのは技術のシステムだが、そのシステムも、いうまでもなく不変の相においてとらえられる。たとえ、そこに変革が起こったとしても、けっきょくは付加的なものにすぎないとみなされる。さもなければ排除されることになる。技術においても、他なるものの節合が、実体視をゆるがすことはない。技術の修練と伝承を目的とする伝統工芸において、これは理の当然というべきだろう。そこでは、不変を目指す伝統主義のイデオロギーが主導的であり、技術が有する脱文脈的な偶有性の

力は抑制され、禁欲的な純化が求められるのである。伝統工芸は、このようにアイデンティフィケーションにまつわるメカニズムを隠蔽することによってなりたってきた。個々の工芸家のことを言っているのではない。伝統の実在を信じ続ける善意の工芸家が隠蔽工作に従事してきたなどというつもりは、さらさらない。それは、悪い冗談にすぎまい。しかし、伝統工芸と呼ばれるジャンルの総体をみるならば、「隠蔽」という語は妥当だろう。ジャンルの無意識が、あるいは、ほとんど無意識化された自民族中心主義イデオロギーが、そこに作動してきたことは否めない。

もっとも、かかる隠蔽を非とする発想も、つまるところ、いまひとつのイデオロギーにすぎないというべきなのだろう。しかし、そこには、すくなくとも二つの正当性がみとめられる。そのひとつは状況にかわり、いまひとつは工芸の在り方にかかわっている。

\*

ふたたびジンメルの「取っ手」から引く。

水差しの内的統一を求める傾向が、外界との関係を丸飲みしてしまうと、いくらそれを外見の装飾的美しさでおぎなおうとしてもまず無理だ。／つまり、美的形式は、外見のために取っ手の合目的性(装飾用の水差しにとっては、合目的性などは実際にはまったく問題にはならないとしても)を否定するほどに自己中心的であってはならないということだ(註3)。

ジンメルは、こうした器物を「あたかも両腕を胴体にしばりつけられた人間を見ているような、居心地の悪い不条理感や拘束感が生じてくる」と評しているが、この評言は鑑賞性の質にかかわるばかりではない。「不条理感」は、伝統工芸の場合、工芸としての在り方に悖る有りように由来している。「内的統一」に執心する工芸品は、「用と美」を共に織り込むコンプレックスのアートである工芸の在り方に背馳しているのである。外なる世界との関係を体内化しようとする「水差し」の形象は、伝統工芸に正しくありがちな意匠であるのだけれど、それは、自足的に閉ざされた伝統工芸というジャンルの隠喩で

もあるのだ(工芸のコンプレキシティは、デザインと比較すれば不条理といえないことはない。それを前提としていえば、伝統工芸の「不条理感」は、不条理性への抑圧に由来するといえるだろう)。

しかも、こうした「不条理感」は、伝統工芸が、国民国家に寄り添うようにして展開してきたことにもかかわっている。すなわち、伝統工芸は、エスニックなものをナショナリティへ向けて統合する近代国民国家の政治過程と——文化国家イデオロギーの拡大過程と——相即的に展開してきたのだが、じつは、その多くが、そもそも地場産業として発展してきたものであり、その点に思いを致すならば、伝統工芸の内実は、もろもろのエスニックな技術を含みこむコンプレックスにほかならないといえるからだ。進化論者ならば、諸々のエスニシティの集まりがナショナリティを創発するのだとでもいうかもしれないし、規模においてナショナルな広がりをもつ文化的均質化が江戸時代までに進行しつつあったことも確かではあるものの、ネーションの現状は、したがって伝統工芸と呼ばれるものの実態も、つぶさにみるならばコンプレックスと称するのがふさわしい状態を呈しているだろう。伝統主義のイデオロギーを括弧に括るならば、そこには統合なき多元性と多様な結合とが見いだされるのである。

閉塞も、自律も、純粋性も、その批判も、所詮はイデオロギーの問題にすぎないということではある。さきに掲げた工芸の理念型にしても、アイデンティティの基本的な在り方、すなわち他性への依拠と節合という事態を考慮にいれて捉え返すならば、その正当性を究極的に保証するものはない。だが、市場にまつわる状況の問題が絡んでくると、そうとばかりはいえなくなる。

伝統意識によって作製された工芸品は、それが商品である以上、組み込まれる文脈や環境を選ぶことができない。資本の運動は文脈の錯綜をもたらさずにはおかないからだ。たとえば仏壇がホームバーの棚として用いられる可能性さえないとはいえないのである。仏壇が、収蔵スペースとして優れたアフォーダンスを有するならば、それは決してありえないことではないのだ。「内的統一」が、まるご

と外的に転位されうるのである。

しかも、こうした事態は、異文化圏において想定されるばかりではない。日本社会においても、なかんづく大都市においては、文化的な混淆状態は、生活の場において、すでにありきたりの現象となっている。アフォーダンスは、それがもつづく制度や慣習を越えて野放図に開発されつつあるのだ。

\*

ジンメルは、さきほど引用した部分につづけて次のように書いている。

しかし同じように、この合目的性があまりにいろいろな方向に作用し、印象の統一感を引き裂くようなことになると、やはりきわめて不快な形象が生じてくる(註4)。

ジンメルは、その例として注ぎ口と取っ手が複数ある古代ギリシャの水差しを挙げているが、「印象の統一感を引き裂くような」在り方が不快だとすれば、こうした不快さは、まさに現代生活に遍在している。仏壇のホームバーへの転用の例は、あまりにブラックにすぎるかもしれないとしても、制度や慣習によって規定されてきたアフォーダンスは、身体的な同型性に基づく欲求のレベルで、たえず、あらゆる方向から、思いもよらぬかたちで捉え返されつつあるからだ。

異種混淆的な社会における根本的なコンセンサスの問題は、この不快さを如何に克服するかという点に焦点を結びそうに思われもするのだが、翻って考えれば、こうした文化状況を、われわれは、はたして、ほんとうに不快と感じているだろうか。明治以来の文化混淆によって、日本社会は「様式」という言葉に示される整齊感を哀しいまでに失い果ててしまっているのではないだろうか。それどころか、日本社会は、異文化混淆に対する寛容な感受性を、すでに、充分すぎるほど育んできたのではないだろうか。多方向的な転用を不快と感じて目くじらを立てるのではなく、それを——重層的にであれ複合的にであれ——ともかくにも受け入れる寛容さを、われわれはすでに身につけおわっているように思われるのだが、どうだろうか。思い返せば、商品としての伝統工

芸品は——明治以来の博覧会の歴史が示すように——異種混淆の文化状況によってこそ支えられてきたのであり、「伝統」への呼びかけもまた、このような社会への警鐘として——つまり、それを前提として——一定の政治的意義をもちえてきたのである。

伝統工芸が政治的意義を有するということは、それが状況と相関的たらざるをえないということの意味する。理念に基づく状況への批判なくしてまっとうな政治は成り立ちえないが、それは状況にコミットメントするということでもこそあれ、状況を超越することではない。すなわち、他者に対する猜疑と畏怖がセキュリティに対するひとびとの関心を高めつつある現下の状況は、伝統工芸の政治的意義に大きな変化を生じさせずにはおかない。この変化は、個々の工芸家たちの善意にかかわりなく進行しつつある。経済的な事象を例にとれば、国際移動労働者たちの国内労働市場への参入にみられるようにマルチチルドの流入は既定の事実であり、この変化は、今後、さらに急速化するのにながらもない。明治以来の社会の混成化は、文物や情報のレベルが主であったが、これからは生身の人間のレベルで、ますます過激に進行してゆくだろう。

\*

明治以来の混淆文化の蓄積があるとはいえ、日本社会には、伝統工芸にみられるように、それに対抗する文化指向もまた、いまだに根深く存在する。歴史教育をめぐる論争状況は、いまだ終息してはいない。「ぶちなショナリズム」を懸念する声もきかれる。排除の力学が社会的規模において作動する日が来ないとはかぎらない。もし、それを忌避するのであれば、工芸家は、すくなくとも次の二点に留意してかかる必要があるだろう。

まず第一に、アイデンティティにまつわる上述のようなアイロニーに、工芸家は、深く思いをひそめなければならない。コンセンサスの基底となるべき合意＝交感を、猜疑と畏怖の彼方に、しかも、けっして単なる欲求のレベルにとどまることなく形作ってゆく過程に、工芸が積極的に関与するためには、工芸家は「伝統」と「工芸」のあいだに鋭く斜行するスラッシュについて思いをいたす必要があるのだ。到

来しつつある状況において、伝統工芸が思い描く閉ざされたコンセンサスは、けっきょくのところ猜疑と畏怖を強めることを結果しかねないからである。

工芸が、あらたなコンセンサスの形成にコミットメントするためには、第二に、コンプレキシティという、みずからの在り方を、つまりは「工芸的なもの」を積極的に制作にもたらず道を探らなければならぬ。混成状況にかかわる問題は、当然ながら近代の後にくるものに焦点を結ぶことになるが、この点にかんしては、「伝統」という概念が、民族の純粋性と自律性という発想を内包していたことを、そして、純粋と自律こそはモダニズムの金科玉条であったことに思いを致すべきだろう。

文化混淆の極みでセキュリティが切実な問題となり始めている現在の状況において、文化的正統意識や純粋と自律の信念に基づく伝統工芸の発想は、その批判的役割をすでに終えている。伝統工芸は、社会における転位を、受動の相において、すでに完了している。しかも、こうした事態は工芸について指摘できるばかりではない。現代の美術の先鋭な部分は、すでに混成社会に対応する動きを示している。現代美術は、社会、都市、市場とのかわりににおいて、「美術」というアイデンティティに改変を迫るコンプレキシティとしての造型の可能性を切り拓きつつある。みずからの転位を現代の美術は果敢に能動的に推し進めつつあるのだ。むろん、これは今に始まった動きではないものの、こうした動きが、大状況のなかで切実な意味を改めてもちはじめているのは確かであろう。それは、果てしなく混成化してゆく社会において「善き生」の可能性を問う実践的探究としての意義をもちはじめているのである。

コンプレックスとしての工芸の在り方は、このように現代の美術と通底している。これらは、ともども文化混淆下のコンセンサスを成り立たせる人倫の形式を探究する実践として読みなおすことができるのだ。しかも、それは、「形式」の探究という点において、たとえば「仁」や「礼」といった徳目の主張とは一線を画している。その探究は、芸術が求め続けてきたもの——新しいもののアイロニーを介して——はるかに通じ合っているのである。

註

1. ゲオルク・ジンメル著、北側東子編訳、鈴木直訳、「取っ手」『ジンメル・コレクション』ちくま学芸文庫、1999年、p.73
2. 前掲書、pp.81-82
3. 前掲書、p.78
4. 前掲書、p.78