

限界芸術論からの メディア文化史⁽¹⁾

——鶴見俊輔，フォーク音楽，ローカル文化——

栗谷佳司



▶ はじめに 問題の所在

本稿は、鶴見俊輔の文化論⁽²⁾を中心に、戦後日本のメディアと文化に関わる問題について考察する。特に鶴見の「限界芸術論」から「うた」に関する問題を取り上げる。そして鶴見の「限界芸術論」からの展開として、ポピュラー音楽というメディアと文化について論じる。特に、1960年代末から70年代前半の関西を中心とした日本のフォーク音楽の文化から、戦後日本のメディア文化史、ポピュラー音楽文化史の問題として分析する。そして、文化のグローバル化／ローカル化の議論とも関連させながら考察する。

鶴見の文化論における「限界芸術論」については、これまで本稿で取り上げる大衆芸術との関係からはそれほど重視されてこなかった。しかし、これから分析するように、鶴見は彼の文化論のなかで限界芸術とともに漫画や流行歌などの大衆芸術を分析していて、大衆芸術は決して限界芸術と引けをとらない分析対象なのである。そして、大衆芸術と限界芸術の関係をよく示しているのが流行歌（「うた」）に関する問題であると思われる。

本稿では、鶴見の限界芸術論からの展開として、彼の文化論のなかでも言及されている「替え歌」や「日常」をポピュラー音楽の問題とともに考察する。「替え歌」は岡林信康⁽³⁾など1960年代から70年代前半ごろのフォーク運動におけるひとつのスタイルであった。「替え歌」から音楽のハイブリディティを日本の1960年代後半から70年代前半のフォークミュージックを中心とした実践によって考察するときに鶴見の議論がリンクしてくるのである。ポピュラー音楽は文化が移動し定着する変動を捉えるときに有用であり、これは現在のグローバル化における文化の分析をするときにも活用できるだろう。そして、もうひとつの問題は、フォークなどの替え歌、カバー曲から文化のローカライゼーションの問題について考えることである。

本稿で考察するのは限界芸術の大衆芸術への広がりである。鶴見は、限界芸術そのもののだけでなく、人々の文化である限界芸術が大衆芸術というマスメディアにエイトされた文化に

脚 注

1. 本稿は、慶應義塾大学メディア・コミュニケーション研究所におけるプロジェクト研究「グローバリゼーションと持続可能なメディアのデザイン：生命とコミュニケーション」（代表者／小川（西秋）葉子）の研究例会（2010年6月26日）での報告を元に改稿したものである。
2. 鶴見の限界芸術論を中心に据えて考察した文献として、（池井，1996）がある。
3. 鶴見は岡林信康について言及している。「現代の歌手」（鶴見，1991a）。

取り入れられていくプロセスについても考察している。それを流行歌の歴史に関する研究から考察していこう。そこからポピュラー音楽の持つハイブリッドな性格についても考察する。そのことによって、メディア文化史の研究として1960年代末から70年代前半の日本の大衆文化のひとつの断面を示すことが出来るのではないと思われる。そして、さらには鶴見の分析が現在のメディア文化研究へとつづくポピュラー文化への適応可能性についても議論することができるであろう。

▶ 1 限界芸術論，流行歌，替え歌

ここでは、鶴見の限界芸術論について考察する。

鶴見は『限界芸術論』の理論的前提である「芸術の発展」の冒頭で、「芸術とはたのしい記号と言ってよいであろう。」と書いている。それに接することによって「たのしい経験となるような記号が芸術」（鶴見，1967 3）であるということである。鶴見は芸術を「純粋芸術」、「大衆芸術」、「限界芸術」に分類している。

鶴見によると、「純粋芸術 Pure Art」は「今日の用語法で「芸術」と呼ばれている作品」（鶴見，1967 6）であり、「大衆芸術 Popular Art」は「この純粋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」（同）である。そして「限界芸術 Marginal Art」は「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」と定義づけている。つまり、「限界芸術」は「純粋芸術」や「大衆芸術」よりも人々の生活の領域にある活動を含みこんでいるのである。これは、鶴見が京都大学人文科学研究所において研究をしていたころに共同研究において執筆したルソーのコミュニケーション論にも現れている。鶴見はルソーのコミュニケーション論を始める前に、コミュニケーション史の問題として、音楽や詩や絵が民衆の活動の中から生み出されると書いている（鶴見，多田，樋口，196 8）。

「純粋芸術」「大衆芸術」「限界芸術」については、次のように述べられている。

純粋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、これまた専門的芸術家によってつくられはするが、制作過程はむしろ企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。（鶴見 1967 7）

鶴見が「限界芸術」という言葉を初めて使ったのが、長谷川幸延、福田定良との座談会における彼の発言であるといわれている⁴⁾が、そこでは、鶴見は「大衆芸術」を「純粋芸術」というものとは対立するものとして考えた」（鶴見，長谷川，福田 1956 = 1996 133）と述べている。「限界芸術」については福田定良の「貴族文化が下の階級に下りていく、また、民衆的なものから上がって上がりきりになったやつ、高級芸術、能とか歌舞伎はそうでしょう。」（鶴見，長谷川，福田 1956 = 1996 134）という話を受けて、「このあいだをどういうふうにつなぐのかというのが問題なんだ。"限界芸術"というふうな第三の種目を出したいわけだ。」（鶴見，長谷川，福田 1956 = 1996 135）と述べている。つまり「大衆芸術と純粋芸術とのもっと健全な交流過程をつくっていくことができるんじゃないかという、だいたいの処方箋を持っているんです。」（鶴見，長谷川，福田 1956 = 1996 135-136）というように、「限界芸術」は「純粋芸術」と「大衆芸術」の媒介としての役割も持っているのである。

脚注

4. （鶴見，1991a 481）（鶴見，長谷川，福田，1956=1996）

そして、この三つの芸術を次のような図にまとめている。

図1 鶴見, 1967 70

芸術の体系

芸術のレベル 行動の種類	限界芸術	大衆芸術	純粋芸術
身体を動かす →みずからのうごきを感じる	日常生活の身ぶり、労働のリズム、出ぞめ式、木やり、遊び、求愛行為、拍手、盆おどり、阿波おどり、竹馬、まりつき、すもう、獅子舞	東おどり、京おどり、ロカビリー、トイスト、チャンバラのタテ	バレエ、カブキ、能
建てる →住む、使う、見る	家、町並、箱庭、盆栽、かざり、はな、水中花、結び方、積木、生花、茶の湯、まゆだま、墓	都市計画、公園、インダストリアル・デザイン	庭師のつくる庭園、彫刻
かなでる、しゃべる →きく	労働の相の手、エンヤコラの歌、ふしことは、早口言葉、替え歌、鼻唄、アダナ、どといつ、漫才、声色	流行歌、歌ごえ、講談、浪花節、落語、ラジオ・ドラマ	交響楽、電子音楽、謡曲
えがく →みる	らくがき、絵馬、羽子板、おしんこざいく、屏絵、年賀状、流燈	紙芝居、ポスター、錦絵	絵画
書く →読む	手紙、ゴシップ、月並俳句、書道、タナバタ	大衆小説、俳句、和歌	詩
演じる →見る 参加する	祭、葬式、見合、会議、家族アルバム、記録映画、いろはカルタ、百人一首、双六、福引、宝船、門火、墓まいり、デモ	時代物映画	文楽、人形芝居、前衛映画

Figure
&
Table

鶴見の限界芸術は、本来ならば芸術とは呼ばれない人々の日々の行いのなかに芸術を見ようというものである。本稿で取り上げたいのは、むしろ限界芸術が大衆芸術に入り込む契機である。それがよく表われているのが流行歌についての分析である。この「流行歌の歴史」については、加太こうじ・鶴見俊輔他著『日本の大衆芸術』（社会思想社）（加太・鶴見ほか 1962）に収録されたあと、『限界芸術論』（勁草書房）（鶴見 1967）に収録された。勁草書房版の目次から確認しておけば、「芸術の発展」「黒岩涙香」の次に限界芸術論と関連するものとして収録されているのがわかる⁵⁾。

だが、その後に編集されて発売された『限界芸術』（講談社学術文庫）（鶴見 1976）、あるいは『限界芸術論』（ちくま学芸文庫）（鶴見 1999）、『鶴見俊輔集 6 限界芸術論』（筑摩書房）（鶴見 1991）には「流行歌の歴史」は収録されていない。最初の著作集である『鶴見俊輔著作集 4 芸術』（筑摩書房）（鶴見 1975）には収録されているのだが、その巻末の初出一覧においても「流行歌の歴史」は『日本の大衆芸術』には収録されていたとの記述はあるが『限界芸術論』に収録されていたという記録がないのである。「流行歌の歴史」は『流行歌の秘密』（加太、畑編 1970）にも転載されているが、ここでは『日本の大衆芸術』

脚注

5. これは、1982年の新装版でも変わらない。
勁草書房『限界芸術論』初版の目次は次のとおりである。
芸術の発展 黒岩涙香 流行歌の歴史 大衆芸術論 マスコミ
時評 視聴者参加番組について「松竹新喜劇アワー」の人間
像 私の愛読した広告 新聞小説論 チェンバレン著『日本ふ
うのもの』これはフリードリッヒ大王の書いた本か？ あと
がき 索引
講談社学術文庫版の『限界芸術』は勁草書房版から、「流行歌
の歴史」「大衆芸術論」「視聴者参加番組について」「松竹新
喜劇アワー」の人間像「私の愛読した広告」「新聞小説論」が省
略され「まえがき」と山本明の解説が付されている。

筑摩書房で最初に出版された『鶴見俊輔著作集 4 芸術』（鶴見、1975）では、「流行歌の歴史」は収録されているが、本文で述べたように、『限界芸術論』に収録されていたとの記述はない。次に出版された『鶴見俊輔集 6 限界芸術論』（鶴見、1991）は、解題では「著者の芸術の領域における業績をまとめて一巻とした。」（鶴見、1991 485）とある。編集は、最初は「芸術の発展」から始まっているものの、勁草書房版の『限界芸術論』とは収録内容も順序も異なっている。ちくま学芸文庫版は、筑摩書房の『鶴見俊輔集 6 限界芸術論』の編集を踏襲しているが『集』に所収の「大夫才藏伝」が省略されている。ここでも「流行歌の歴史」は収録されていない。

から勁草書房版『限界芸術論』に収録されたとの記述がある（加太，畑編 1970 406）。

鶴見は「流行歌の歴史」において、「替え歌」による大衆芸術の限界芸術からの流入について述べており，これは限界芸術論の適応として考えられ，本稿の議論において注目するところである。なぜなら，鶴見は彼の文化論のなかで限界芸術である人々のなかにある文化とともに『がきデカ』のような漫画や三遊亭円朝の落語などの大衆芸術を取り上げており，限界芸術と大衆芸術の区分はあるものの鶴見は両者を必ずしも排他的には取り上げていないと思われるからである。

大衆芸術のなかにも限界芸術の要素というのは流入しており，必ずしも大衆芸術はマスメディアに操作されたものばかりではない。そして，ここで注目するのが，大衆芸術の源流としての限界芸術の大衆芸術への広がりである。

鶴見は，「流行歌の歴史」において，大衆芸術としての流行歌は「ふし言葉」として限界芸術と密接な関係を持っていると述べている。「ふし言葉」とは「子供が指きりをする時に調子をつけてうたうように言う「ユビキリ，カンケリ，カンダノオバサン」のような調子のある言葉のこと」（鶴見，1969 147）であり，「ジンジロゲ」や「スーダラ節」のように大衆芸術に取り入れられた場合も多いとの事である（同）。そして，メロディーに「ふし言葉」があてはめられて替え歌が歌われたりもする。

日本のフォーク音楽，特に関西フォークにおいては，岡林信康の「アメリカちゃん」，あるいは中川五郎の「受験生のブルース」などのように，当時は替え歌が歌われていた。そして，フォーク・キャンパーズの「プレイボーイ・プレイガール」はボブ・ディランの曲を替え歌にして歌われていたものである。

鶴見は替え歌の例を挙げている。たとえば，「きけ万国の労働者」は一高寮歌が行軍用の軍歌として歌われ，それが労働歌になった。これは，徴兵制度で歌いやすかったから，ということらしい。労働運動の歌を軍歌から転用しながら利用するというのは，鶴見が大衆に抱いているような，彼らのロジックにおいて自律しながら文化を使用していくということの例証になっていると思われる。

そして鶴見は「芸術の発展」のなかで柳宗悦について言及しながら，「用いる」「使用する」という言葉を使っている⁶⁾。これは，限界芸術のひとつの形式であるのだが，この「使用」ということばは，フランスのアナール学派の歴史学者，ミシェル・ド・セルトーが『日常実践のポイエティーク』（Certeau, 1980 = 1987）において，彼の概念である「使用者（ユーザー）」から文化を考察しているのとシンクロしている。セルトーは鶴見のこのような限界芸術という観点から文化を考察しているのではなく，ある種マスメディエイトされた現代社会における「使用者」が「メディア」を「使用」するさまを考察しているのだが，鶴見の限界芸術論も「大衆文化」であるマスメディアに対してもつながっていく射程を備えている。

▶ 2 「替え歌」とフォークソング

ここからは鶴見の議論を受けて「うた」と「文化」をめぐる問題圏として，音楽の「ハイブリッド化」と「ローカル化」について見ていきたい。

ポピュラー音楽は多様なスタイルや音楽的な要素が結びついて出来ている。そしてそれは多様なものへ開かれているといえる。

日本の1960年代半ばごろから70年代前半には，フォークソング運動があり「うたごえ」

脚 注

6. 文化を使用するという考えは，（栗谷2008），（Awatani, 2010）を参照。

やフォークゲリラのように、フォークソングは少なくとも当時の若者文化の一部であったのと同様にそれは文化運動でもあったのである。

フォークソングの文化運動は、その後の音楽シーンにも影響を与えている⁷⁾。フォーク運動のころの「うた」を考えると、ひとつの文化に収斂されていくというベクトルだけではなく、文化が混交するプロセスがそこに見て取れるのである。つまりここで問題なのは「うた」をめぐる「文化」なのである。それは文化のハイブリッドな性質にも関わってくるであろう。たとえばロックンロールの歴史を紐解いてみても、そのルーツとされているのは黒人音楽のリズム・アンド・ブルース、ゴスペルなどの黒人音楽といわれているものと、白人が演奏しているカントリー・アンド・ウェスタンなどが混ざり合っただけでロックンロールという音楽は成立しているのである。また、ラップ、ヒップホップの初期を形作ったアフリカ・バンバータは、およそ黒人の音楽ではなかった、クラフトワークなどのテクノ・ミュージックを参照していた⁸⁾。本稿では音楽におけるハイブリッド性を考える例としてフォーク音楽における「替え歌」を取り上げる。

当時のフォーク音楽において、「替え歌」という手法はさまざまな歌手によって取り入れられている。岡林信康には替え歌を寄せ集めた「アメリカちゃん」という「うた」もあるように、当時は海外のうた、あるいは民謡などを替え歌として自分のものにして歌うことは特異なことではなかった。真崎義博はボブ・ディランの「うた」を「炭坑町のブルース」へ替え歌にして歌っている。そして、ディランの「ノース・カントリー・ブルース」を替え歌にした真崎の「炭坑町のブルース」は、中川五郎「受験生ブルース」、高石友也「受験生ブルース」、そしてフォークゲリラ「機動隊のブルース」に歌い継がれていく（辻 2001 25-26）（片桐 1979, 141-142）⁹⁾。

片桐ユズルは「替歌こそ本質なのだ」（片桐, 1974 = 1979 143）のなかでこの過程を記述しながら、柳田国男の民謡論に触れつつ、「はなし」や「うた」は聞き手やうたい手によってたえず変えられていくことにその本質を見ている¹⁰⁾。これは、音楽の「ハイブリッド化」が示すものとして考えられるであろう。

▶ 3 文化のローカル化

日本におけるフォーク運動というのは、文化のローカライゼーションのプロセスとしても捉えられる。関西フォークは鶴見のようにベトナム反戦運動とも関連があり、これはグローバル化プロセスの諸問題のローカルな展開であると考えられると思われる¹¹⁾。

片桐の議論は、いわゆる輸入文化といわれるように西洋の価値観を輸入することによって、海外のうたを日本という磁場に収斂させていくということだけではないように思われる。（もちろんそのような側面がなかったということではない）。「炭坑町のブルース」の替え歌の歌詞の変化を見ればわかるように、彼らの活動はもっとアマルガムなものであり、

脚注

7. フォークのころの「うた」を現在において、カバーしているバンドは少なくない。たとえば、サンボマスターはライブで岡林信康の曲を演奏している。後に日本語におけるロック音楽をひとつのかたちにしたのはぴゅいんど（細野晴臣、鈴木茂、松本隆、大滝詠一が在籍）は、岡林のバックバンドとして中津川で開かれた音楽フェスティバルで演奏していた。
8. たとえば、アフリカ・バンバータの証言としては、英国BBCで製作された『20世紀ポップ・ロック大全集 ダンシング・イン・ザ・ストリート(9)〜ヒップ・ホップ & DJ スタイルのルーツ』（1998年、NHK ソフトウェア）がある。
9. 初出は『現代詩手帖』1975年3月号。音源は、片桐、中山容、

秦政明編集の『関西フォークの歴史 1966～1974(1)』エイベックス・イオ、『続 関西フォークの歴史 1966～1974(3)』エイベックス・イオ、で聴ける。
10. 鶴見は柳田の議論からも「限界芸術論」を考察しているが、片桐はこの論文で鶴見に言及しており思想的な関連が伺える。鶴見と片桐は「記号の会」において交流があった。（鶴見, 1969 = 1992）（原田, 2001）参照。
11. グローバルに展開されるポピュラー音楽がローカル化されるときに諸問題について考察している、ポピュラー音楽の研究者、トニー・ミッチェルの議論も参照（Mitchell, 1996）

そのように歌い継ぐことで彼らの「自前の文化をもとめて」⁽¹²⁾ いたということである。

またフォーク・キャンパーズ「プレイボーイ・プレイガール」のようにボブ・ディランの原曲にかなり自由に歌詞をつけ、歌い継いでいくところなど、むしろ複数の文化を混ぜ合わせる（混交、ハイブリッド）という側面やアメリカ文化のローカライズという観点からも考察することができる。

近年 CD で再発された高石友也、岡林信康、中川五郎らが在籍していた URC（アンダーグラウンドレコードクラブ）レーベル⁽¹³⁾ のレコードリリースのディスコグラフィーを見ると、たとえば評論家の竹中労は、桜川びん助、博多淡海、沖縄の春歌、笑福亭松鶴などの庶民芸能を編集したレコードを制作しており、URC は日本というフィールドにおいてメジャーレーベルとは異なるインディペンデントな活動を行っていたことが伺える⁽¹⁴⁾。また、ポエトリーリーディングにおいては、替え歌研究のオーラル派の詩人有馬敲のように、替え歌、民謡などの日本の民衆文化と接点もある⁽¹⁵⁾。有馬は、片桐ユズルや中山容などとともに京都今出川通の喫茶店「ほんやら洞」という文化の空間に集う詩人たちであり、彼らはフォーク文化と交差するのである。

ここで関西フォーク運動と深いかわりのある中山容、片桐ユズルといった詩人、知識人がアメリカ文学の研究者であるということも無縁ではないだろう。彼らは、ボブ・ディランの翻訳、あるいは日本におけるポエトリーリーディング運動をとおして、アメリカの文化（カウンター・カルチャー）が「多文化」へのまなざしを内包しながら、開かれた「公共圏」へつながることを「日本」というフィールドにおいて実践していたと考えることが出来るのではないと思われる⁽¹⁶⁾。例えば、片桐を中心にしたフォークソング運動のミニコミ誌「かわら版」は「かわら版」キャラバンとして返還後の沖縄にも行っている。これはプロテスト・ソングとしてのフォーク運動という「うた」の空間と関わっているのである。

また、高石友也、岡林信康、中川五郎の共著である『フォークは未来をひらく』（高石、岡林、中川、1969）において、「まえがき」を執筆した大阪森小路教会牧師で関西におけるフォーク運動の先駆ともなったフォークキャンプの実行委員長であった村田拓は、高石友也の曲「ベトナムの空」のうたのなかから、高石が「ハノイやサイゴン、大阪もみんな同じ空」というところが歌われたときに「それまで歌われていたベトナムの姿が、急にぼくの身近に迫ってきたということだ。」（村田、1969 4）と書いている。これはフォークといううたを通してベトナムと大阪が連続しているという意識があらわれている。また、村田が「自分たちのことばで！ぼくたちのフォークソングの運動が、はじめから、アメリカのフォークソングに学びながらも、英語ではなく日本語で、ことに民衆自身のことばで歌い、迫ろうとしてきた理由なのである。」（村田、1969 7）というように述べるときに、アメリカ文化であるフォークソングが日本という空間のなかで「うた」というメディアによって民衆文化と接しながらローカル化される様が捉えられているといえるであろう。村田は、フォークソングと民謡との相同性を指摘している。

「フォークソングは、こういう性質のものだ。民謡だってそうだ。」（村田、1969 7）。

脚注

12. 『ほんやら洞の詩人たち』の副題は「自前の文化をもとめて」となっている。
13. URC（アンダーグラウンドレコードクラブ）は高石友也と秦政明によって設立され、日本初のインディペンデント・レーベルであるといわれている。岡林、高田、はっぴいえんどなども在籍した。黒沢 1992。その他、URC に関する資料として、（鈴木 1987）、（前田・平原 1993）、などを参照した。URC のレコードリリースについては、（黒沢 1992）と『レコード・コレクターズ』（2003 年 4 月号 特集 URC）を参照した。そのほか、URC の

- 音源 CD 化プロジェクトの CD も参考にしたが、そこにはオリジナル・レコードに収録されていた岡林信康のうたが省略されていたが、その後、岡林のオリジナルアルバムは再発されている。
14. （森 2003）、（辻、2001）など。
15. たとえば、（有馬 2003）。
16. アメリカと日本の民主主義をめぐる問題圏として、鶴見が活動の中心であった「ベトナムに平和を！市民連合（ベ平連）」や「思想の科学」などの活動もある。高田渡はベ平連には批判的である。（高田 2001）を参照。

先に言及したが、中川五郎は前掲の『フォークは未来をひらく』（高石、岡林、中川、1969）において、ヒット曲となった「受験生のブルース」ももともととはボブ・ディランの「ノース・カントリー・ブルース」の替え歌であると述べている。そして、同じく中川の「主婦のブルース」もアメリカのフォーク歌手、ピート・シガーの「主婦のなげきうた」がアイルランドの昔の歌のメロディを借りて歌っている事に注目している（中川、1969 169-170）。

鶴見の議論でいえば、「大衆芸術」と分類されている「歌ごえ」や、その展開において「流行歌」と関連するものとしてフォークソングは位置づけられるだろう。しかし、そのはじまりは、以上のように「限界芸術」とも密接な関係を持つ人々のなかから生まれてきたものと捉えられるであろう⁽¹⁷⁾。

フォークソングの理念とその始まりは、民衆文化との接点を探るといえるものだろうが、それがレコードというメディアに録音されることによって、大量生産が可能なポピュラー音楽として大衆に受け入れられる⁽¹⁸⁾。またフォークソングの歌い手たちは、その後「流行歌」を歌うものもいるしプロフェッショナルな歌手と位置づけられてもいる。そして、その消費のされ方も「流行歌」として受け入れられているところがある⁽¹⁹⁾。そのため、むしろ本稿では「限界芸術」の「大衆芸術」への流入が、フォーク音楽における「替え歌」にも現れているというところに注目するのである。

▶ 4 「うた」「文化」「日常生活」

そして、このようなフォークミュージックによる「うた」の空間は、「文化」というものを再考する契機にもなると思われる。

1968年8月京都で行われた「第三回関西フォークキャンプ」に東京から参加し、翌年URCからデビューしたフォーク歌手、高田渡⁽²⁰⁾は彼のアルバムにおいて、ラングストン・ヒューズの詩を多く取り上げている。ヒューズはアメリカの黒人文化運動である文芸復興運動（ハーレム・ルネッサンス）の中心人物として知られているが、彼はジャズとのコラボレーションのアルバムを製作している。ちなみにヒューズを日本に紹介した木島始は、ジャズについてやデューボイスの『黒人のたましい』、リロイ・ジョーンズ『ブラック・ミュージック』などを翻訳していた。

ところで高田は、後にリリースしたCDである『日本にきた外国詩…。』の歌詞カードにおいて、外国の詩が日本に入ってくることによって日本語に親和的なものに変化していくことに期待を寄せている⁽²¹⁾。これは一見すると「日本」という土台に外来文化を変形させながら受容したというように読めるが、むしろヒューズのような詩人の「うた」を歌うということは、そこに別のベクトルが導入されていたということもいえるのではないかと思われる。つまり、アメリカにおける黒人文化復興の中心人物の日本語に翻訳された「うた」を歌うことによって「日本」という文化にゆらぎを与え、文化を再考する実験なのではないかということである⁽²²⁾。だから、ここでいう「日本」とは複数の文化のさまざまな

脚注

17. 片桐ユズルは、フォーク歌手の古川豪は「限界芸術としての歌から出発して、いまや芸術家としての歌というキビシイ道をあるきはじめてしまったのだ。」（片桐、1974 = 1979 134）とフォークの歌と「限界芸術」について述べている。そしてひとはフォークソングを「限界芸術」の立場から評価していないという（片桐、1974 = 1979 135）。また、岡林信康は、自身の「山谷ブルース」がフォークソングとして歌っているのにレコードには「流行歌」と書かれてあると述べている（岡林、1969 110）。

18. （Tagg、1982 = 1990）の議論も参照。

19. たとえば、加藤和彦、北山修、はしだのりひこのフォーク・クルセダーズは社会現象を巻き起こした流行歌のアイドル的グループだった。（桜井、1993）も参照。

20. このあたりの記述については、（高田、2001 = 2008）を参照した。

21. 高田渡 2001『日本にきた外国詩…。』アージェント・コンシビオ AGCA-1002

22. 高田は「ブラブラ節」のように、添田啞蟬坊にアメリカ民謡の曲をつけて歌っているが、もちろん彼はヒューズや山之口、添田の「うた」だけを歌っていたのではない。

要素が混交したものとしても捉えることができるのではないと思われる⁽²³⁾。

そして、このようなフォーク音楽による「うた」の空間は、日常生活の実践の場所という側面もある。高田渡が当時のことを「自分の日常生活をそのまま歌うことが最高のプロテストソングではないかと思ったのだ。」(高田 2001 = 2008, 127) というように、フォーク音楽は日常生活というものを意識して歌われていたことがここから伺える⁽²⁴⁾。

鶴見も日常生活のなかの文化を考えている思想家である。このような日常生活、文化の思想というのは戦後のヨーロッパの研究者にもあり、現代文化研究の関連では、アンリ・ルフェーヴルやレイモンド・ウィリアムズなどが日常生活についての分析を行っている。特にウィリアムズは文化について取り上げていて、これはカルチュラル・スタディーズの分析に影響を与えているのである^(25,26)。

これを鶴見との思考の相同性から考えてみると、鶴見は『アメリカ哲学』(鶴見, 1991b) に収録される論文を書いた 1940 年代後半から、すでに小市民の日常生活にまなざしを向けていたのである。鶴見がアメリカ哲学から得たプラグマティズムの思想には日常生活という観点が含まれているのであった。また、鶴見は漫画やテレビ、本稿で取り上げた流行歌など大衆芸術文化に積極的に言及し、人々の生活の基礎となる日常生活を考察していたのである⁽²⁷⁾。

▶ おわりに

本稿では鶴見俊輔の「限界芸術論」の問題を、1960 年代半ばから関西を中心としたフォーク運動とともに展開させて考察してきた。鶴見と片桐の当時の思想的な親和性は、片桐が鶴見に言及しているところからも伺える。そこで片桐が「替え歌」という実践を鶴見の議論とも関連させながら考察したことは、それが当時のフォーク音楽の方法論のひとつとしてあるということを明らかにするものであろう。

そして鶴見や片桐のような音楽による洋楽のローカル化とフォーク音楽という実践から、音楽というメディアやそのエージェント(行為者)の複合的な関係が浮かび上がってくるのである。西洋音楽は明治時代に音楽取調掛から東京音楽学校(その後の東京藝術大学)を中心にローカル化されてきた⁽²⁸⁾。それは主に専門家集団によるものであった。しかし、1960 年代半ばからのフォーク音楽のローカル化は、主に西洋音楽の非専門家である大学教授やフォーク歌手がその役割を担っていたというところが異なっている。本稿で考察したように、このようなフォーク音楽のローカル化は非専門家やフォーク歌手というエージェント(行為者)の働きからも捉えられる⁽²⁹⁾。

文化人類学者のアルジュン・アパデュライはグローバルな文化のフローについて、「(一) エスノスケープ[民族の地景]、(二) メディアスケープ[メディアの地景]、(三) テクノスケープ[技術の地景]、(四) ファイナンススケープ[資本の地景]、そして(五) イデオスケープ[観念の地景]」(Appadurai, 1996 = 2004 69) というように五つの次元から考察することを提案しているが、ここでエージェント(行為者)の役割についても言及している

脚 注

23. 「日本」という文化がゆらぎをはらんだものであるとの指摘は、文学研究においても見られる。(小森, 1998)。
24. 同書で、高田は高石や岡林とのうたに対する違いについても述べている。
25. 詳しくは、(粟谷, 2008) を参照。
26. 鶴見は同志社大学教授当時の 1969 年に、『大衆の時代』(鶴見編・解説, 1969) を編集し翻訳を当時の大学院生たちが担当していた。ここで取り上げられているのは、ベンヤミンやアドル

- ノ、マクルーハンなど、その後のメディア文化研究においても言及されることの多い思想家たちであった。
27. 特に鶴見の限界芸術論の方法論で言及された柳宗悦は、後に何度も取り上げている。(鶴見 1987 = 1991, 2001)
28. 日本における西洋音楽のインパクトは、まずは幕末の海軍における軍楽隊であった。(笠原 2001)
29. グローバル化の理論については、(小川(西秋) 2010) も参照。

(Appadurai, 1996 = 2004 70)。ここで、片桐ユズルは米文学者として、ボブ・ディランの歌詞やアメリカの思想を日本に紹介するグローバリゼーションとローカライゼーションのプロセスにおけるエージェントであったわけだが、もう一方で日本におけるフォーク運動にある部分理論的な意味づけを与えた人物であったのだ。

このようなフォーク運動の「うた」は、日常生活者の視点も取り入れながら歌われ、それがあつた時は替え歌にされ変形されることなどによって「ハイブリッド化」の契機にもなっている。以前から親しまれているうたをうたうこと、歌い継ぐこと、あるいは時にはそれを替え歌にするということ、これは文化が混交し流動化することだけではない。むしろ「うた」を媒介することによって、ある契機 (moment) が意味に接合され、そこに人々の実践が生まれている。鶴見の批評活動における「限界芸術」は、「純粋芸術」や「大衆芸術」を媒介し、「日常生活」の位相とも関連しながら人々の日々の行いからメディアや文化を考えるものなのである。

●文献

- Appadurai, Arjun, 1996 *Modernity at Large*, University of Minnesota Press. = 2004 門田健一訳『さまよえる近代』平凡社
有馬 敏 2003『時代を生きる替歌・考』人文書院
栗谷佳司 2008『音楽空間の社会学』青弓社
Awatani, Yoshiji, 2010 'Media Space and "Users"' *Keio Communication Review*, vol. 32.
Certeau, Michel de, 1980, *L'Invention du quotidien, I, Arts de faire*, Gallimard. = 1987 山田登世子訳『日常的実践のポイエティック』国文社
原田 達 2001『鶴見俊輔と希望の社会学』世界思想社
池井 望 1996『比較限界芸術論』井上俊ほか編『日本文化の社会学』岩波書店
笠原 潔 2001『黒船来航と音楽』吉川弘文館
加太 こうじ・畑実夫編 1970『流行歌の秘密』文和書房
片桐ユズル 1974 = 1979『替え歌こそ本質なのだ』片桐ユズル・中村哲・中山容 編『ほんやら洞の詩人たち』晶文社
小森陽一 1998『「ゆらぎ」の日本文学』日本放送出版協会
黒沢 進 1992『日本フォーク紀』シンコー・ミュージック
前田 祥文・平原康司 1993『60年代フォークの時代』シンコー・ミュージック
Mitchell, Tony, 1996, *Popular Music and Local Identity*, Leicester University Press.
三橋 一夫 1979『フォークってなんだ』日本放送出版協会
村田 拓 1969『はじめに』高石友也, 岡林信康, 中川五郎 フォークキャンプ監修 1969『フォークは未来をひらく』社会新報
森達也 2003『放送禁止歌』知恵の森文庫
中川五郎 1969『はくにとってうたとは何か』高石友也, 岡林信康, 中川五郎 フォークキャンプ監修 1969『フォークは未来をひらく』社会新報
岡林信康 1969『俺とフォークソングの怪しい関係にかんする報告』高石友也, 岡林信康, 中川五郎 フォークキャンプ監修 1969『フォークは未来をひらく』社会新報
小川 (西秋) 葉子 2010『サステナビリティとノンリニアリティ』小川 (西秋) 葉子, 川崎賢一, 佐野真由子編著『〈グローバル化〉の社会学』恒星社厚生閣
桜井哲夫 1993『思想としての60年代』ちくま学芸文庫
鈴木勝生 1987『風に吹かれた神々』シンコー・ミュージック
Tagg, Philip, 1982 'Analysing popular music' *Popular Music*, 2 = 「ポピュラー音楽の分析」三井徹訳『ポピュラー音楽の研究』音楽之友社
高石友也, 岡林信康, 中川五郎 フォークキャンプ監修 1969『フォークは未来をひらく』社会新報
高田 渡 2001 = 2008『バーボン・ストリート・ブルース』ちくま文庫
辻 俊一郎 2001『フォークソング運動—二十五年目の総括』新風舎
鶴見俊輔 1962『流行歌の歴史』加太 こうじ・鶴見俊輔他『日本の大衆芸術』社会思想社
鶴見俊輔 1967『限界芸術論』勁草書房
鶴見俊輔 1969『限界芸術論再説』川添登編『現代デザイン講座 4 デザインの領域』風土社
鶴見俊輔 1969 = 1992『記号の会について』『鶴見俊輔集 3 記号論集』筑摩書房
鶴見俊輔 1975『鶴見俊輔著作集 4 芸術』筑摩書房
鶴見俊輔 1976『限界芸術』講談社学術文庫
鶴見俊輔 1987 = 1991『柳宗悦』『鶴見俊輔集 2 先行者たち』筑摩書房
鶴見俊輔 1991a『鶴見俊輔集 6 限界芸術論』筑摩書房
鶴見俊輔 1991b『鶴見俊輔集 1 アメリカ哲学』筑摩書房



鶴見俊輔 1999『限界芸術論』ちくま学芸文庫

鶴見俊輔 2001『鶴見俊輔集 続4 柳宗悦・竹内好』筑摩書房

鶴見俊輔, 長谷川幸延, 福田定良 1956 = 1996「文化と大衆のこころ」『鶴見俊輔座談 文化とは何だろうか』晶文社

鶴見俊輔, 多田道太郎, 樋口謹一 1968「ルソーのコミュニケーション論」桑原武夫編『ルソー研究 第二版』岩波書店

鶴見俊輔編・解説 1969『大衆の時代』平凡社

(栗谷佳司 同志社大学嘱託講師)