「フェスティヴァル」におけるアメリカ的「公共文化」の系譜とスミソニアン

小長谷英代

はじめに

今日，文化研究や文化政策を論ずる言説の中で，「フェスティヴァル」が新たな関心を集めつつある。2010年，アメリカ政府の芸術支援機関，NEA（National Endowments for the Arts, 全米芸術基金）による調査報告書―「ライブ・フロム・ユア・ネイバーフッド（*Live from Your Neighborhood: A National Study of Outdoor Arts Festivals*）」―は，近年のアメリカで美術展や音楽会等，様々な芸術文化関連のイヴェントへの参加者数が停滞する中で，野外のアーツ・フェスティヴァルへの参加が着実に上昇傾向にあり，活況を呈していると発表している[(1)]。NEA が芸術文化ジャンルの中で特に「フェスティヴァル」に限定して実施する調査は初めてであり，アメリカ社会の新たな文化的動向を受けての試みである。「フェスティヴァル」に注目するのは，アメリカだけではない。NEA に先だって，ヨーロッパでも，欧州連合の第７次研究枠組み計画（FP7）[(2)]は，共同研究の課題としてフェスティヴァルに関する研究（2008年 -2010年）を組み込み，フェスティヴァルの意義や役割についてあらためて提起している。「アート・フェスティヴァルとヨーロッパの公共文化（Art Festivals and the European Public Culture）」[(3)]というタイトルの同共同研究は，社会経済科学・人文科学分野プログラム，中でも「欧州連合の市民」という研究項目下に置かれている。そしてフェスティヴァルは，民主主義的議論や市民参加の場を創出

する「公共文化（public culture）」として位置づけられ，再評価されているのである（Sassatelli, 2008：15）。

これらアメリカとヨーロッパの政策に共有されているのは，いわゆる「民主主義」の実践の場としての「フェスティヴァル」という考え方である。NEAが前述の調査の中で特に強調している結果の一つは，野外のアーツ・フェスティヴァルが，内容や参加者においてアメリカの文化的社会的多様性を最も良く実現し得ることである。調査は，全米の約8000件の中から1413件を絞り込み，その全容の把握及び分析を行っており，その結果によれば，調査対象の60％のフェスティヴァルが参加者数約１万人弱の規模を持つ。「フェスティヴァル」という文化ジャンルは大規模であると同時に，複合的であり，音楽やダンスの演奏，演劇や映画の上演，ヴィジュアル・アーツ，工芸，フォーク‐アートの展示や実演，等，多様なジャンルを数日間にわたって組み合わせて行われる。また，参加者の人種構成を見ると，アフリカ系アメリカ人16％，ヒスパニック系アメリカ人15％と，実際の現代アメリカ社会をその人口比率に非常に近い形で反映し，フェスティヴァルへのアフリカ系，ヒスパニック系それぞれの参加率は，他の芸術文化イヴェントの場合の約２倍に及んでいる。参加者の年齢層を見ても，若年から高齢まで幅広く，子供に対する芸術文化の教育的要素も強調される。この多様性を可能にするのは，フェスティヴァル特有の場所・空間的条件がある。調査によれば59％のフェスティヴァルは無料で，71％は公園，広場，大通り等で行われる。フェスティヴァルは「公共に開かれた場」を創出し，博物館や劇場等の屋内施設と比べれば，そこでは人々の参加や行動はほとんど規制されない。NEAやEUの共同研究は，この「フェスティヴァル」という文化の表象モードにおける，多数の人々を集め，交流を創出する公共の場としての有効性，可能性に着目し，期待しているのである。

こうして今日，フェスティヴァルに対する関心が高まっているとすれば，「フェスティヴァル」はどのように「公共文化」であり得るのか，また個人，

社会，国民国家の関係性に，どのような議論の場を形成し得るのか。この問いに対し，本論では，アメリカで「フォーク・フェスティヴァル」が形成されてきた社会歴史的プロセスに焦点を絞り，その中でフェスティヴァルを意義付けてきた特徴を考察していく。特にフェスティヴァルにおけるナショナルとヴァナキュラーの関係に注目し,「スミソニアン・フォークライフ・フェスティヴァル (Smithsonian Folklife Festival)」とグラスルーツ・レヴェルでの「フォーク・フェスティヴァル」の系譜を探りながら,「フェスティヴァル」が，民俗学的・人類学的研究，及び多様な社会運動が展開する20世紀のアメリカの歴史的脈絡において，どのように位置づけられ，再解釈されてきたのかを考えていく。

1.「フェスティヴァル」と「公共文化」

アメリカとヨーロッパで「フェスティヴァル」を再評価する観点は，各公的組織の政策的関心だけから生じたわけではなく，それと政治，社会，文化に関する人文科学・社会科学の領域横断的研究との相互作用的関係において形成されてきた。ただ，ここで言う「フェスティヴァル」—前述のNEAが調査対象としたような現代社会の大衆的フェスティヴァル—は，学術的研究において定義されてきた「フェスティヴァル」の伝統的想定を大きく超えたものであり，特にグローバル化の加速に伴って，改めて再概念化されている文化ジャンルである。

近代の学問対象としての「フェスティヴァル」は，儀礼（ritual）等と共に主に社会人類学，宗教社会学，古典学といった分野で扱われてきた。分野によって定義や研究の視座は異なるとしても，フェスティヴァルは概ね，古代の信仰や暦法に由来する集団的文化現象として概念化されてきた。フェスティヴァルと儀礼の違いは必ずしも明確ではないが，例えば人類学者ビバリーJ. ストーチェは，両者の違いは近代の制度的宗教が土着の信仰を抹消しようとした結果

生じたのであって，近代宗教の権威において執行される「儀礼」に対し，何等かの形で「残存」した土着の信仰が「フェスティヴァル」，あるいは「フィエスタ（fiesta）」と捉えられるようになったと説明している（Stoeltje 1992, 261-262）。そしてデュルケムの社会学的基盤においては，フェスティヴァルは儀礼と同様，集団の象徴的表象であり，聖俗二元論に基づいて理解される。つまりフェスティヴァルは，前近代的社会の宗教生活に由来する「聖」なる「伝統」として理解され，その研究では，社会の統制及び帰属感の強化・維持機能に焦点が置かれてきた。こうした研究枠組みにおいては，現代の都市で行われ，商業的，娯楽的側面が強い「世俗」のフェスティヴァルは，「正統」な研究対象からは除外され，長い間見過ごされてきた（Sassatelli 2010）。

しかし，20世紀後半以降，「文化」とその研究枠組み及び諸概念に関するポストモダン的内省，批判が進展する一方，人類学的，民俗学的研究では，「フェスティヴァル」の理解についても革新的展開があった。学問間や学問と社会間の壁を越え，あるいは文化のジャンルを越えた領域横断的研究が推し進められていた当時，特にヴィクター・ターナーやアーヴィング・ゴフマンらによる象徴作用の人類学的，社会学的研究やコミュニケーションのエスノグラフィの発展を契機に，「フェスティヴァル」は硬直的な概念枠組みを超えて，現代社会の中で，エスノグラフィックにとらえられるようになっていた。「スミソニアン・フォークライフ・フェスティヴァル」はそうした動向の中で，現代社会に「フェスティヴァル」を再構築していく最も先駆的な試みであり，後に詳述するように，学術的研究，文化政策，市民的表現の接点から「フェスティヴァル」を創り，アメリカ社会におけるその意義や可能性を考える場であった。

そして前述のNEAやEUの例に見られるように，今日の「フェスティヴァル」にはさらに新たな意義が求められようとしている。特にアメリカでは，1990年代，多文化主義における差異 / アイデンティティをめぐる政治が勢いを増すと同時に，それがアメリカの国家的解体を招きかねないという懸念や危機感も高

まっていた（Goldberg 1994：12-20；テイラー1996）。人文科学分野でも，20世紀末に向け，いわゆる「文化左翼」的研究者はカルチュラル・スタディーズや差異の政治学等を志向する一方，社会的，政治的運動から徐々に退いていた，といった批判的意見が投げかけられていた。それによれば，文化左翼は傍観者的姿勢に留まり，社会にコミットしてこなかった，したがって「社会正義のための闘争」を自国の「道徳的アイデンティティ」に繋げるべく，国家の政治・経済の現実的問題へと行動すべきであった（ローティ 2000：55, 97-100）。こうした議論の中で，「文化」を再考する一つの視点として浮上してきたのが，「公共文化（public culture）」の考え方である。

「公共文化」の言葉は，様々な分野の異なる視点から用いられ，その意味は決して統一的に把握されているわけではないが，アメリカ研究では，「公共文化」の言葉の浮上は，それら批判を受けて研究の方向性の見直しを示唆するものである。「公共文化」を「個々人から成る多様性の集団間に，意味の共有を目指す交渉のプロセス」として概念化し，差異か平等かではなく，「公共文化」のプロセスにその答えを求めていこうとしている。とりわけ，2001年の同時多発テロ以降，公共文化はコミュニティの新たな在り方の創出に向け，公共領域への「参加（engagement）」を示唆する概念にもなっている（Shaffer 2008：ix-xvi）。

また1990年代以降，グローバル化に関する研究の急速な拡大に伴って，「国家」，「文化」，「民族」の境界の流動性や可変性が主要な論点として前景化されるようになっている。社会科学分野では，アパデュライを始めとした文化人類学者等が，グローバル化における文化の流動やコスモポリタンな現象，あるいはそれに伴う「近代」や「国民国家」等の問題をあらためて捉え直すべく，学術誌『公共文化（*Public Culture*）』を立ち上げ，以来，「公共文化」論の主要な言説の場を形成している。その中で，アパデュライとブリッケンリッジは，「公共文化」をグローバル化の観点からとらえ，これを単に文化現象のタイプ

だけではなく，実験的，仮定的に文化的議論の「ゾーン（zone)」という「空間性」あるいは「場所性」を含意する概念として意味づけている。その「ゾーン」は「文化の異なるタイプ，フォーム，ドメインが新たな，予期しない方法で，相互に遭遇，探索，競合するアリーナ」として特徴付けられている（Appadurai and Breckenridge 1988)。

こうした「公共文化」に関する学術研究を，実際，文化政策に位置づけていく例が，前述の EU の共同研究「アート・フェスティヴァルとヨーロッパの公共文化」である。同研究は，主に社会学者の観点から，「公共文化」を，「公共」のため「特定の問題や現象に関する公共的表象を形成する議論」と捉え，特に「フェスティヴァルが公共文化の場として，どのように民主主義的議論とトランスナショナルなアイデンティティ形成に表現を与え得るのか」を中心的問いとして設定している（Sassatelli 2010：5-15)。ここには，ヨーロッパにおける「多様性（diversities)」と「共通性（commonalities)」に関する相互理解を追究すべく，民主主義実現の場としてのフェスティヴァルに対する新たな期待が見える。一方，アメリカでは，すでに1960年代には，フェスティヴァルの民主主義的意義が認識され，公共機関による実験的な試みとして始まったのがスミソニアン・フォークライフ・フェスティヴァルである。そのどのような在り方に「公共文化」を捉えていくことができるのだろうか。

２．スミソニアン・フォークライフ・フェスティヴァル

スミソニアン・フォークライフ・フェスティヴァル（これより以後，SFF と表記）は，音楽，工芸，語り，舞踊，祭り，料理等，多様な表現文化のジャンルを，複合的に組み合わせるフェスティヴァルであり，アメリカ，ワシントン D.C. で独立記念日の前後二週間にわたって開催される。毎年，全米及び海外から数多くのパフォーマーとその関係者の一団を招き，およそ100万人の来場

者を集めて行われる大規模なイヴェントである。SFF が，アメリカの他のフェスティヴァルと大きく異なるのは，やはりこれが連邦政府の機関，スミソニアン協会（Smithsonian Institution）によって主催されることである[(4)]。スミソニアン協会は，NEA，NEH（National Endowment for the Arts，全米芸術基金）と並んで，アメリカの文化政策を担う中心的機関であるが，その主要な役割は，特に19の国立博物館群という国家的文化表象の場を通して，文化政策を実践的に具体化していくことである。SFF はこのスミソニアンの政策的実践の一環として，個々の人々に対するより直接的な働きかけを企図したプログラムである。実際，その文化政策の要に「文化民主主義（cultural democracy）」の理念を掲げ，アメリカの地方或いは国外に普及，推進していく模範の文化表象として設定されている。1967年に始まって以来今日まで，およそ半世紀を経て，全米各地のフェスティヴァルの発展に少なからぬ影響を及ぼしてきたといえる。

SFF は，その名称にある「フォーク・ライフ」―人々の生活―の概念を特徴とし，アメリカの数多くのアーツ・フェスティヴァルの中でも，「フォーク」性を打ち出す。主役は「フォーク」―「普通の人々」―であり，その生活の中で受け継がれてきた伝統的文化に強調的に光をあてる。したがって，例えば「音楽」でも，フォーク・ソング，ブルーグラス，カントリー・ミュージック，ブルース，ジャズといったいわゆる「フォーク」系のジャンルが中心である。これらはアメリカの代表的音楽ジャンルであり，もちろん他のアーツ・フェスティヴァルでも演奏される。ただ，SFF と他のフェスティヴァルとの違いは，そのプレゼンテーションの考え方や仕方にある。

SFF で紹介される表現文化のジャンルは，民俗学，人類学，民族音楽学の研究者が行うフィールドワークに基づいたものである。パフォーマーは，基本的に各地域コミュニティを拠点に活動するセミプロやアマチュアのグループ，あるいは観客の前に立ったこともない「普通の人々」である。彼らは SFF に招かれることによって，アメリカの中央舞台で演じる機会と栄誉を与えられる。

また，単にパフォーマーが舞台の上で演じ，観客が遠くから観るというだけではなく，観客も積極的な参加を呼び掛けられる。さらにパフォーマーによる演奏と共にワークショップやディスカッションを設けて，観客とのインタラクションを積極的に創出し，その充実を促す。こうした側面は，「普通の人々」であるパフォーマーと観客に，文化を媒介して自己表現・主張の機会を開いていく試みであり，そこには人々が「自ら語り，お互いに語りあい，公に向けて語る」といった，「民主主義社会における市民参加型モデル」が意図されている（Kurin 1997：122）(5)。

SFF は「フェスティヴァル」であると同時に，「オープン・エア・ミュージアム（open-air museum）」であり，スミソニアン協会が企画，運営する以上，スミソニアンの他の博物館群と同様に「博物館」の系譜にも属す。「オープン・エア・ミュージアム」の発想は，SFF が始まった当時の1960年代，民俗学者ドン・ヨーダー（Don Yoder）が主導して，スウェーデンの研究からアメリカの民俗学研究に導入していた博物館展示における新しい展開であった。ヨーダーはアメリカの研究が文学的，言語的側面に偏重してきたのに対し，地域研究を基に，言語，精神，物質文化（material culture）を含むフォークの生活全体をとらえていく「フォークライフ（folklife）」研究を提唱していた（Yoder 1995：25）(6)。したがって，SFF に用いられた「フォークライフ」の言葉は，この学術的文脈を含み，SFF には，フォークソング等，音楽的伝統だけでなく，陶器，キルト，家具など様々な生活の工芸品を含むフォークライフの側面を打ち出されてきた。

SFF におけるこの博物館の系譜からみれば，前述のようなパフォーマーと観客の関係を前景化したことは革新であり，それはフェスティヴァルという異なるプレゼンテーションのスタイルとの混淆によって可能になったことである。既存の博物館における展示が，文化の伝統・歴史を「もの」として項目的に位置づけてきたとすれば，この革新によって SFF は視点を「生きている人間」

に転換させ，つまり，「文化」，「伝統」，あるいは「民俗」といった概念を人間によるコミュニケーションの「行為」あるいは「プロセス」として捉え直していた。この「もの」から「行為」への転換は，SFF を主催するスミソニアン協会という公的領域と，民俗学や人類学を中心とした学問領域が相互に合流することによって可能になり，それはまた1960年代のアメリカの社会史的脈絡においてもたらされたものである。実際，研究者は大学や学界組織の聖域から抜け出し，パフォーマーやスミソニアンという公共部門と協働すると同時に，ワークショップやディスカッションではパフォーマーと観客を媒介するようになっていた。

こうしたプレゼンテーションの変革の理論的基盤を成していたのは，当時，民俗学と社会言語学の接点で興隆していた「パフォーマンス」中心の理論である。実際，SFF を企画，運営したのは，スミソニアンの中でも「パフォーミング・アーツ部門（Division of Performing Arts）」である。「パフォーマンス」に基づくパフォーマーと観客のインタラクティヴな関係への視点は，SFF において「博物館」の文化表象を大きく揺るがすと同時に，「フェスティヴァル」を二元論に基づく理論的枠組みから切り離し，現実の社会的実践の中で再構築した。民俗学者や人類学者にとって，「フェスティヴァル」は，人々の表現文化を行為やパフォーマンスとして理解し，社会におけるその機能，個人の創造性，あるいは個人と社会の関係等を考えていく実験であった。スミソニアンの政策担当者にとっては，SFF は，アメリカの民主主義を象徴的に称え，効果的に促進する場であった。同時に，パフォーマーは文化的表現をもって，それぞれの経験やライフ・ヒストリーを公に披露し，訴え，また観客にとっては，文化をそのパフォーマーとの関わりを通じて学び，考える場となっていた。オープン・エアのインフォーマルな空間における，この多元的かつインタラクティヴな作用は，パフォーマーと観客―「観られる者」と「観る者」―の関係，あるいはパフォーマーと研究者 / 政策担当者―「表象される者」と「表象する者」―の関係

の非対称性を崩し，流動化させていく。そして，それは集団的なレヴェルに，自発的なコミュニティが再構成される変容へのプロセスとしてイメージ化され得るのである。

「フェスティヴァル」の場に創出されるこの社会的相互作用関係は，民俗学的，人類学的研究だけでなく，アメリカの文化政策においても注目されるべきものであった。SFF において，「フェスティヴァル」が民主主義の場の形成という明確な目的の下に，学術的，実験的に提示され，文化政策的な言説を伴って奨励されていくことによって，現代アメリカ社会に新たなコミュニティの形を想起する場として，その意義や機能がより明確に再認識されてきた。しかし，1970年代から1980年代初頭までの「コミュニタス」的調和的コミュニティの理想は，1990年代以降の多文化主義，あるいはグローバル化の議論の中で，すでに説得力を失い，今あらためて新たな形が模索されている。フェスティヴァルにおけるミクロなレヴェルの関係性を，グローバル化と国民国家のより大きな空間的，歴史的枠組みに位置づけてあらためて考えていく必要がある。

３.「公共空間」としてのナショナル・モール

SFF におけるパフォーマーと観客を中心としたインタラクションは，確かに国家を主柱とする大きな関係性の中に位置づけられている。現在，SFF のプログラムは，「地域」，「州」，「国 / 国民（nation）」，「特定テーマ」等のテーマから３つ（または４つ）を組み合わせて構成され，それら異なるレヴェルは，「フェスティヴァル」という文化的空間あるいは体験の中で統合される。ただ，SFF は1998年に現在の名称に変更されるまで，「フェスティヴァル・オブ・アメリカン・フォークライフ（Festival of American Folklife）」の名称で創設されており，もともとそこには「アメリカ」という国家的枠組みが想定されていた。それは，参加者が，パフォーマーも観客も同一の場でアメリカの文化的「ルーツ」

や「伝統」について，体験的に再発見し，共有することによって，同じ「アメリカ人」であることを自覚する，いわば国民化のプロセスを伴うことを示唆した。また，SFF は，国家と個々の参加者，国家と地方の関係性が，空間的に把握される場であった。というのも SFF はアメリカの「独立記念日」を挟む期間，国家にとって最も記念すべき象徴的時間帯に開かれるだけでなく，「ナショナル・モール」という国家の政治と知の中心を印す空間にも置かれている。ナショナル・モールは，その周辺を連邦議会議事堂，ワシントン・モニュメント，国立アメリカ歴史博物館，国立自然史博物館，国立航空宇宙博物館等，国家の政治と歴史を意味づける建造物群に囲まれた広大な芝生の広場である。そこは，建国の父祖や歴史の物語が想起されるべき厳かな空間である。しかし，ナショナル・モールは，必ずしも国家権力を誇示するための空間ではなく，また国家の確固たる理念の基に一貫して統制されてきた空間でもない(7)。

ナショナル・モールの意義が議論され始めたのは20世紀に入ってからであり，本格的に整備され，また現在のように NPS（National Park Service, 国立公園局）によって統一的に管理されるようになったのは1930年代になってからである（Kurin 1998：18-22)。それ以前は，決して国家的に重要な単一的空間として認識されていたわけではない。アメリカ建国後まもなく，建築家ピエール・ランファン（Pierre C. L'Enfant, 1754-1825）がモールの設計図を提案していたが，その時点では実現には至らず，モールはその後半世紀以上，放置されていた（Kurin 1998：18-21)。南北戦争時には軍用地として利用され，その後，一部には鉄道や駅が建設されていた(8)。20世紀初頭，アメリカの国際的覇権の拡大とナショナリズムの高揚の中で，あらためて国家の基盤を築いた「歴史」がナショナル・モールに「発見」され，モールは国家の権威と威信を象徴すべく，秩序ある統一的空間として開発されてきた。モールの全体像には，一旦忘れられていたランファンの設計が―彼以降，整備が始まるまでには，いくつかの設計案が提出されてきたにもかかわらず―採用された。ランファンの設計は，

元々ジョージ・ワシントンの命を受けているため，モールの空間に最も正統的意味を付与する。SFF は，こうした国家の歴史と知を集約したモールの時間性と空間性の中に意味付けられている。

一方，ナショナル・モールには，国家に対するアメリカ市民の主張や運動の歴史も刻まれてきた。その主要な一歩は，再開発が進んで間もない1939年，アフリカ系アメリカ人歌手のマリアン・アンダーソン（Marian Anderson, 1897-1993）が，リンカーン・メモリアルの前で野外に集まる観衆の前で歌ったことによって記されている(9)。当時，アメリカ南部の公共施設では，人種分離政策が根強かったが，アンダーソンはワシントン D.C. にある憲法記念館（Constitution Hall）でも，歌うことを拒否されたため，リンカーン・メモリアルの前で開かれた空間に向けて歌うことによって，人種差別に抗議した。この出来事は，ナショナル・モールを，表現の自由を実現する空間として意味付けていく，新たな方向性を切り開くことになった。そして言うまでもなく，1963年のキング牧師によるワシントン大行進は，モールの歴史を変えていく決定的な転機となった。モールでは，その後，ヴェトナム戦没者の追悼，反核運動や環境運動の集会など，様々な「市民」の議論や活動が展開してきた。また，毎年の恒例行事として，スミソニアン・フォークライフ・フェスティヴァルの他，独立記念日，メモリアル・デイ，ヴェテランズ・デイ，さらにはシンコ・デ・マヨ（メキシコの戦勝記念日），ブラック・ファミリー・リユニオン，ナショナル・チェリー・ブラッサム・フェスティヴァル等，を組み入れ，アメリカの歴史，文化，エスニシティの多様性を象徴する空間になっている。このほかにも，年間を通して数えきれないほどの大小の様々な集会や行事が常に繰り広げられ，今日，ナショナル・モールは「公共空間」としてますます重要性を持つようになっている（Turner 2008：73-73；Kuring 1998 ）。

SFF が始まった1967年は，まだワシントン大行進の熱気が冷めない，公民権運動の気運がアメリカ社会を大きく揺り動かしていた時代である。「文化民主

主義」を信念に掲げるSFFは，まさにこの時代を生きた人々の思考や経験が創り出した表現文化である。SFFの中心的創設者であり，その後，長年にわたって制作責任者を務めたラルフ・リンツラー（Ralph Rinzler）は，1971年のインタヴューの中で，「フェスティヴァルは，アメリカ文化の多様性を強調することを目的としています。（アメリカ文化は）単一的あるいはメルティングポット的文化ではないのです」と述べている(1971)。つまり，SFFは，ナショナル・モールの建造物群が象徴する，国家の単一的物語に対し，文化的多様性を主張することを意図して開設された。SFFはパフォーマーとしての市民がそれぞれの日常の生活の中で継承してきた文化的伝統をもって，それぞれの過去からの経験や記憶を提示していく場として構想されたフェスティヴァルである。したがって，フェスティヴァルは，ナショナルな歴史とヴァナキュラーな歴史が交わり，交渉する空間に創造されていくのである。

しかし，SFFを立ち上げたリンツラーや関係者，あるいは彼と協働しつつ，フェスティヴァルの学術的裏付けを提出した民俗学者や人類学者は，この時初めて「フェスティヴァル」という文化的形態に，民主主義実現の可能性を認識したわけではない。SFFが具現するいわゆる「公共文化」としての「フェスティヴァル」の在り方は，スミソニアンによるナショナルなレヴェルでの文化的創造として実践される以前から，「フォーク・フェスティヴァル」において，すでにアメリカ各地のグラスルーツ的運動の中で始まり，広く発展していた。したがってSFFはむしろ，ナショナルが，このヴァナキュラーなフェスティヴァルのモードを取り込むことによって再構築されたものである。

４．フォーク・フェスティヴァルと「フォーク」概念の系譜

「フォーク・フェスティヴァル」はヴァナキュラーな伝統として形成されていくプロセスで，20世紀のアメリカ社会の様々な運動と結びつき，それら運動

が描く「フォーク」のイメージによって意味付けられてきた。「フォーク」は，ヴァナキュラーの文化を特徴付ける主要な概念の一つであり，フォーク・フェスティヴァルは人々が「フォーク」のイメージを具体的に体験する主要な場になっていた。

「フォーク」は，近代の産業・都市社会のブルジョア的市民の対立的概念として，アメリカでは19世紀末以降，主に民俗学的言説の中で語られてきたが，20世紀初頭のメディア，音楽，娯楽産業の発展に伴って，大衆文化・消費文化に媒介され，アメリカの国民的アイデンティティの形成に関わっていた。そこでは，「フォーク」は産業化，都市化に汚されず，コミュニティの昔からの生活様式や手作りの工芸を堅実に継承する，アメリカ的―特にアングロサクソン的―「伝統」の守護者として理想化されていた。いわば「フォーク」は，近代の資本主義社会の物質的繁栄の中で，失われた人間性や，分断された共同体的紐帯を回復する概念であった。そして20世紀を通じて展開するリベラルな社会運動の多様な文脈の中で，「フォーク」のイメージは，アメリカ人の拠り所となる文化的に保守的価値観を具現する概念として様々に再解釈され，多義性を強めつつ，「フォーク・フェスティヴァル」を方向付けていく。

特に20世紀初頭，革新主義時代の社会改革運動では，キリスト教組織の活動家やリベラルな教育者が，イギリスの美術工芸運動をモデルとして，アパラチア南部の山岳地域で，近代化からとり残された貧困層の救済と，彼らの荒廃した共同体の再建を目指した（Becker 1998：54；Whishant 2009：51-59；小長谷 2011）。というのも，近代人の目線において，僻地の貧しい共同体には，アメリカ人の先祖，初期アングロサクソン系移民の文化が残存し，それは長年住む山人たちの歌，音楽，手工芸品等の伝統に継承されているとされたからである。彼らはアメリカ国民のルーツたる「フォーク」を体現する存在であった。したがって改革者たちは，職業訓練及び教育を行う施設として，フォーク・スクールやセトルメント・スクールを設立・運営し，そのプログラムにフォーク・ソ

ング，フォーク・ダンス等，音楽的伝統や，手作りのバスケットや家具等，手工芸の伝統を用いていた（Becker 1998：58）[10]。

こうした活動の一環として，社会改革者たちは「フォーク・フェスティヴァル」を企画し，フェスティヴァルを通して地域の人々に，アングロサクソン的「フォーク」の伝統文化の保存と継承への意識を推進する主要な役割を果たしていた。中でも，1920年代末から1930年代にかけて始まったノースカロライナ州アッシュヴィルの「マウンテン・ダンス・フォーク・フェスティヴァル（Mountain Dance and Folk Festival）」，ケンタッキー州アッシュランドの「アメリカン・フォーク・ソング・フェスティヴァル（American Folksong Festival）」，ヴァージニア州南西部の「ホワイト・トップ・フォーク・フェスティヴァル（White Top Folk Festival）」は注目を集め，いずれも中産階級の活動家―それぞれ法律家，裁判所の速記者，音楽教師（Gagné 1996：21-22；Cantwell 1996：273）[11]－の主導で始められていた。これらフェスティヴァルは，多くの場合，プログラムの中に，フォーク・ソング，フォーク・ダンス，フォーク・ミュージックのコンテストを組みこみ，優れたパフォーマーに賞を授与していた。それは，パフォーマーに伝統技能の継承を奨励し，観客に地域の伝統への称賛や愛着を喚起すると同時に，ラジオやレコードによって媒介される大衆文化の悪影響，あるいは急増する異質な移民の脅威に対して，アングロ・サクソンのルーツを受け継ぐコミュニティの「本物」の伝統を守るべくナショナリスティックな志向を示すものであった（Becker 1998：32-40）[12]。

「ヴァナキュラー」な文化として定着していくフォーク・フェスティヴァルは，フォーク・ソングやフォーク・ミュージック等，音楽的伝統の催しであっただけではなく，手工芸品の展示，実演，販売，等を伴う行事にも発展していたことを大きな特徴とする。それは，コミュニティの伝統的生活様式の全体性を捉えようとする「フォークライフ」の考え方を具現するものであった。例えば1933年，ペンシルヴァニア州カッツタウンで，文筆家のウィリアム・トロク

セル（William Troxell）等によって始められたフォーク・フェスティヴァル（Kutztown Folk Festival）は，その初期的なあり方を示し，昔風の様々な伝統工芸や農業に携わる人々と来場者の交流を促す機会へと再生されていた（Cantwell 2007：273）[(13)]。同フォーク・フェスティヴァルがドイツ系アメリカ人―「ペンシルヴァニア・ダッチ」のコミュニティ行事に基づくものであったように，フェスティヴァルにおける表現ジャンルの多元化は，エスニシティや文化の多元性を開くことにも繋がっていた。

1934年，地方の演劇運動の活動家，サラ・G・ノット（Sarah G. Knott）が創始した「ナショナル・フォーク・フェスティヴァル（National Folk Festival）」は，民俗学者等のフィールドワークや助言に基づいて，本格的に，音楽と手工芸を統合したフォーク・フェスティヴァルとしては最初の例であり，同時に，フェスティヴァルのプログラムに，ワークショップやセミナーを導入し，まさに後の SFF の原型を提示していた（Cantwell 2007：284-287）[(14)]。また，創設者ノットの意図によって，これがヴァナキュラーな伝統を，ナショナルなレヴェルから統合的にとらえていた点でも，SFF の一つの前例となっていたといえる。ノットは，当時のアメリカが大恐慌の経済苦境に喘ぐ最中にも，あえてフォーク・フェスティヴァルを立ち上げることで国民の結集を呼び掛け，また実際，フェスティヴァルはエレノア・ローズヴェルトの支援を受け，ニュー・ディールとも連携していた（Knott 1946, 84；NCTA, 1）。したがって，ノットは，アパラチアの山人をモデルにした単一的な「フォーク」のイメージとは異なり，「フォーク」を人種・民族において多元的に描き，フェスティヴァルでのパフォーマーを，アングロ・サクソンに限定せず，ヨーロッパ系に加え，先住民とアフリカ系の歌い手や楽器奏者を招く，当時では画期的な試みであった。ノットは，フェスティヴァルの構想・運営において，ベンジャミン・A・ボトキン（Benjamin A. Botkin）を始めとする民俗学者の他，コンスタンス・ローク（Constance Rourke）やゾラ・ニール・ハーストン（Zora Neale Hurston）等，

作家の協力を得ており，彼女の多元的「フォーク」概念は，彼らとの交友に少なからぬ示唆を受けていると思われる（NCTA, 1)。

ナショナル・フォーク・フェスティヴァルは，ナショナルなレヴェルの行事として，初回開催地のミズーリー州セントルイスの他，全米の様々な都市を順に移動して開催されており，アメリカのヴァナキュラーな文化に，「フォーク」のイメージと共に，「フォーク・フェスティヴァル」の形式や方法を啓蒙する重要な推進力となってきた。実際，マサチューセッツ州のローウェル・フォーク・フェスティヴァル（Lowell Folk Festival），メイン州のアメリカン・フォーク・フェスティヴァル（American Folk Festival），ヴァージニア州のリッチモンド・フェスティヴァル（Richmond Festival）等は，いずれもナショナル・フォーク・フェスティヴァルの開催地となったことをきっかけに始まっている。また，フェスティヴァルを主催してきたナショナル・フォーク・フェスティヴァル・アソシエイション（National Folk Festival Association, NFFA）は，1960年代末から，内務省やNPS（国立公園局）と連携して，フェスティヴァルのプログラムも，より公的な性格を強めている(15)。例えば，NFFAはNPSとの協定の下，NPSから資金を受ける代わりに，NPSの文化プログラムを引き受けており，1971年から11年間連続で，フェスティヴァルをヴァージニア州にある国立公園ウルフ・トラップ・ファーム・パーク（Wolf Trap Farm Park）で開催している（NCTA, 2)。同公園はナショナル・フォーク・フェスティヴァルの開催を機に，今日，国立公園としては唯一，音楽や演劇等様々な文化的イヴェントの会場として利用され，公園の名称もウルフ・トラップ・ナショナル芸能国立公園（Wolf Trap National Park for the Performing Arts）に変更されている。さらにNFFAは，1976年には，伝統芸能全国協議会（National Council for the Traditional Arts）に名称を変更し，多くの文化的イヴェントの企画・運営を行い，事業の内容を大幅に拡大している。ナショナル・フォーク・フェスティヴァルは2013年には80周年を迎え，その長年の継続によって，アメリカの

フォーク・フェスティヴァルの伝統をグラスルーツのレヴェルで根強く支えてきた。したがって，スミソニアンのフェスティヴァルの企画はこうしたヴァナキュラーな「フォーク・フェスティヴァル」によって積み重ねられてきた下地の上に成立し得たといえる。

しかしSFFの形成に関わる「フォーク・フェスティヴァル」には，もう一つ重要な展開がある。ナショナル・フォーク・フェスティヴァルが，1960年代以降，NPS等，連邦政府の機関との連携を強めたのは，フェスティヴァルの存続のためであった。というのも，1930年代以来，同フェスティヴァルが掲げてきたナショナリスティックな統一性のメッセージは，もはや戦後世代にアピールせず，来場者の減少等，低迷期があった。ただ，人々の関心は決して「フォーク・フェスティヴァル」から離れたわけではなく，「フォーク」の概念がノットの描いた理想から変化していたのである。1950年代半ばから，アメリカの「フォーク」は，新左翼の台頭とともに新たな意味に置き換えられ，いわゆる「フォーク・リヴァイヴァル」が新たな社会運動の中で大きなブームとなって人々の関心を引きつけていた。

その新たな「フォーク」の概念は，すでに1930年代に形を成していたが，アパラチアで理想化された「フォーク」やノットが描いた「フォーク」とは正反対に，当時はそのイデオロギーの「非アメリカ的」メッセージのために危険視されていた。ソヴィエト共産主義の下では，農民を主とする民衆―「ナロード（*narod*）」―がプロレタリアートの意に読み込まれていたが（Dorson 1972：17-20），1930年代に，いわゆる旧左翼が台頭したアメリカでも，労働運動及び階級闘争の高まりにおいて，「フォーク」は「労働者」として再解釈され，ウディ・ガスリー（Woody Guthrie）やピート・シーガー（Pete Seeger）等，左翼運動に関わっていたフォーク歌手たちの歌によって表現されていた。その「フォーク」は，アパラチアの前近代的伝統の「職人」ではなく，近代資本主義に搾取される肉体労働者，当時スタインベックが『怒りの葡萄（The Grapes of

Wrath)』に描いたような土地を追われた貧しい農民を意味した（Reuss 1975：90-91；Cantwell 1996：257-259)。ガスリー，シーガーを含む，アルマナック・シンガーズ（Almanac Singers）等，人民戦線（Popular Front）に加わった歌手のフォーク・ソングは，ラディカルな「プロテスト・ソング」として，アメリカ社会の不正や抑圧に対する抗議を代弁するようになっていた。マッカーシズムによる統制が強まる第二次大戦後には，ガスリーやシーガーは，危険分子のブラックリストに加えられていたが，彼らが社会的活動を制限され，活動の場を大学のキャンパスやサマー・キャンプに移したことは，結果的に次世代の学生，若者を新しい運動へと刺激することにもなった（Cantwell 2007：268)。

ただ，公民権運動を始め，ヴェトナム反戦運動，フェミニズム等，新たな社会運動が，アメリカ社会を激しく揺り動かすようになっていた1960年代，新世代のフォーク歌手が歌うフォーク・ソングは，前世代の労働問題というより，次第に人種差別や戦争の暴力を問題化していった(仲正 2008：55)。ボブ・ディラン（Bob Dylan)，ジョーン・バエズ（Joan Baez）に代表される，いわゆる「フォーク・リヴァイヴァル」の中で，「フォーク・フェスティヴァル」は，また新たな形で興隆し，その主な舞台となっていたのは，大学のキャンパスである。ペンシルヴァニア州のスワースモア・カレッジ（Swarthmore College）のフェスティヴァルはその先駆けで，1940年代末からガスリーやシーガーの参加によって，1955年には2700人を越える来場者を集めていた（Gagné 1996：21-22；Cantwell 1996：273）(16)。旧左翼の活動が社会で厳しく監視された状況下でも，大学内では学生主導によるフォーク・イヴェントは可能であった。

知識人，大学教授，学生はリベラルの主要な支持基盤を成し，1960年代，大学は政治的メッセージを発信する主要な場となっていた。大学でのフォーク・コンサート開催は，1920年代から前例があったとはいえ，その頃は屋内で行われ，1960年代のような学生運動の意図によるものではなかった。20世紀初頭に興隆した「フォーク・フェスティヴァル」が，「フォーク」の伝統の下に，統

一的「アメリカ」を唱えたのに対して，1960年代の，キャンパスの「フォーク・フェスティヴァル」では人種，エスニシティ，ジェンダー等，多様性を許容する「アメリカ」を訴えた。また前者では，パフォーマーや観客に対して，キリスト教社会改革者やノット等活動家を始めとする知識人が，発言権を持ち，その理想に基づいて行われたのに対して，後者では，主催者，パフォーマー，観客自身が，自らの主張や抗議の行為等，明確に参加の意識や目的を持ち，「フォーク・フェスティヴァル」に新たな可能性をもたらしていた。さらに，大学キャンパスでの「フォーク・フェスティヴァル」の興隆と連動して，1959年には「ニューポート・フォーク・フェスティヴァル（Newport Folk Festival）」が始まり，「フォーク・フェスティヴァル」はアメリカ社会全体を動かすかのような熱気を帯びた社会運動になっていた（佐藤 2010；源中 2010）。

「フェスティヴァル」の非日常的な表現のモードが，その時空を日常社会から切り分け，社会にその存在や主張を際立たせるとすれば（Abrahams 2005：149-152, 1977；Turner 1982：20-60），この新たな「フォーク・フェスティヴァル」は，高まっていた市民的運動を一つの「公共的」な空間として，社会に象徴的に提示しようとしていた。つまり，スミソニアンが SFF を始める以前に，アメリカのヴァナキュラーの「フォーク・フェスティヴァル」は，20世紀を通じてリベラルな社会運動の中で展開しながら，すでに多様なメッセージを発する，「公共文化」の場となり得ていた。

5．「公共」のフェスティヴァル――スミソニアンの実験――

SFF が始まる1960年代後半までに，「フォーク・フェスティヴァル」は，様々に意味付けられながら，人々の文化的表現の場として根付いていた。それでも，もともと博物館を本体とするスミソニアン協会が，その文化プログラムに「フェスティヴァル」という異なる表象のモードを取り入れたことは確かに画期的で

ある。ただ，スミソニアンの柔軟な姿勢は，その時代のアメリカ社会の趨勢では，もはや驚くべきことではなかったであろう。当時は，民主党政権によるリベラルな政策の下，文化，芸術，歴史に関する一連の法制度的基盤が形成されていた時代であった。1965年に米国芸術人文科学基金法（National Foundation for the Arts and Humanities Act），1966年に米国歴史保存法（National Historic Preservation Act）などが制定され，それぞれによって，米国芸術財団（NEA），米国人文科学財団（NEH），歴史保存に関する諮問審議会（Advisory Council on Historic Preservation）が設置されていた。また，当時，スミソニアン協会の長官を務めていたS. ディロン・リプリー（S. Dillon Ripley）は，歴代の長官の中でも最も影響力を持った１人であるが，その20年間の在任期間（1964-84年）に８つの博物館を新設し，テレビや雑誌発刊など積極的な事業を展開して連邦予算や企業財団からの寄付を大幅に増大させていた。

また，スミソニアンと民間の関係は決して硬直的に隔てられているわけではなく，リプリーは組織を拡大すると共に，有能な人材を民間から柔軟に配置していた。彼は1966年に博物館サーヴィス部門のディレクターとしてジェイムズ・R・モリス（James R. Morris）を採用し，翌年，新たに設置した「パフォーミング・アーツ部門」のディレクターに彼を抜擢した。モリスこそ，モールでのフェスティヴァル開催の発案者であった(17)。モリスは，ノース・カロライナ州アッシュヴィルのアメリカン・フォーク・フェスティヴァル（American Folk Festival）の製作を指揮した専門家であり，スミソニアンが彼を採用したことは，まさにナショナルとヴァナキュラーな文化領域との連結点を象徴していた。そしてモリスが，フェスティヴァルの実現に向け，その企画・運営の主力となる要員として市民活動家のリンツラーと民俗学者のヘンリー・グラッシー（Henry Glassie）を招き入れたことも，スミソニアンに「フォーク・フェスティヴァル」をめぐるアメリカ社会のさらに多様な脈絡を凝集することになった。

リンツラーは，学生時代，スワースモア・フォーク・フェスティヴァルの製作に携わり，その後ニューポート・フォーク・フェスティヴァルでは，ディレクター兼フィールドワーカーを務め，アメリカ各地で古いフォーク・ソングとその歌い手を「発掘」していた（Gagné 1996：25-26）(18)。また，彼は音楽活動の専門に加えて，工芸職人支援の非営利組織を立ち上げ，どちらかといえば旧世代の社会改革者を継承する活動家であった。彼は，学生時代からチャールズ・シーガー（Charles Seeger）から民族音楽研究の教えを受けると同時に，ヨーダーやグラッシーが提唱していたフォークライフ研究にも強い影響を受けていた（Gagné 1996：28-30；Cantwell 1996：304）。したがって，フェスティヴァルの構想において，音楽ジャンルだけでなく，様々な生活の工芸品を含む「フォークライフ」の側面が盛り込まれ，強調されたのは，そうしたリンツラーの経験や思考によるものが大きい。すでにナショナル・フォーク・フェスティヴァルや地方のフォーク・フェスティヴァルに示されていたように，フェスティヴァルにおけるジャンルの多元性は，結果的により多様な文化の表現の可能性を開くことになった。

また，フェスティヴァルの名称に用いられた「フォークライフ」という術語は，この時期，政治的にも確かに肯定的評価を受けていた。1976年制定された「アメリカン・フォークライフ保存法（American Folklife Preservation Act）」，同時に議会図書館に設置される「アメリカン・フォークライフ・センター（American Folklife Center）」の名称にも用いられていた。ヨーダーによれば，「フォークライフ（folklife）」はスウェーデン語（*folklif*）起源の語で，彼の「ペンシルヴァニア・ジャーマン」のフォークライフ研究が示すように，地域を前提とした「フォーク・カルチャー」を総括的にとらえる概念である（Yoder 1990：25-29）。「フォークライフ」研究における，この生活文化の地域性や全体性を強調する視点は，ヴェトナム戦争や人種差別等社会問題の混迷によって，アメリカ社会が次第に方向性を失い，あるいは分断するかのような時，一種の

安定のメタファーとなり得たであろう。また，それは，近代以降，様々に政治的に意味付けられてきた「フォーク」に，新鮮なイメージをもたらしていた。

こうして，SFF は，1960年代末のアメリカの社会的，政治的，及び学術的文脈が重なり合う地点に立ち上げられた。モリス，リンツラー，グラッシーらの接点に，地方のコミュニティや大学のキャンパスに展開してきた「フォーク・フェスティヴァル」の伝統と，民俗学に興隆していたフォークライフ研究とパフォーマンス研究の洞察が合流していた。そして第一回の SFF では，国内外の研究者を集めた学術会議が開催されており，SFF は，確かに民俗学的，人類学的研究と，文化政策，社会運動，さらに日常的実践との有機的関係を築いていくという明確な目的の下に構成されたフェスティヴァルであった。SFF は，娯楽の場である以上に，パフォーマー，観客，研究者等が，同じ目線に立ってアメリカの文化，民族，社会について学び，考え，話し合う場として設定された。

1967年の初回以来，今日までおよそ半世紀の歴史の中で，SFF がどのように，「文化」の議論，教育，創造の場としての在り方を探ってきたのか，各年のフェスティヴァルを成す言説や全体の構成に伺うことができる。特に，フェスティヴァルがどのようなテーマのもとに，どのような言葉を使って語られているか，またプログラムがどのように構成され，実際にどのような集団が参加しているのかといったことには，それぞれの歴史的，政治的，経済的状況下での，アメリカ社会の問題や関心が投影される。

例えば初年度から1970年代半ばまでのプログラムでは，「工芸（Crafts）」「働くアメリカ人（Working Americans）」「労働（Labor）」といったテーマが連続し，これらと「ネイティヴアメリカン・プログラム」，「アフリカン・ディアスポラ」のテーマがそれぞれシリーズとして並置されており，当時のアメリカ社会と研究分野が，「階級」，「人種」，「民族 / エスニシティ」に主要な関心を置き，またそれによって「アメリカ」の社会・文化を論じていたことを示唆する[(19)]。

また1970年代半ばを境に,「階級」のメタファーとしての「工芸」と入れ替わり,「コミュニティ」のテーマが打ち出されていたことには，階級や人種・民族の違いよりも,「アメリカ」を束ねる何らかの共通性，共有性が模索され始めたことが伺える。特に1975年から「コミュニティ」は５年間の連続テーマに設定され，中間年の1978年には「コミュニティ」は,「エネルギー」や「家族」といった，環境や生活の側面の他，民族，職業，地域等，より多元的な観点から論じられている。

1980年代,「文化の保全（Cultural Conservation)」が主要なテーマとして連続で扱われているが，大きな変化として,「アメリカ」がより国際的な観点から捉えられるようになっている。というのも，1970年代に際立っていたアメリカ社会への内向きの視点，つまり「ネイティヴアメリカン」や「アフリカン・ディアスポラ」といった人種や階級のテーマは，1980年代以降，姿を消している。確かに，アメリカと諸外国との関係は，1970年代初期から「新世界での昔の様式（Old Ways in the New World)」というシリーズでテーマ化されてはいたが，それは「未来」に向かう新しいアメリカと，移民が「過去」に置いてきた故国を非対称的に並べることによって,「アメリカ」の進歩性，発展性を強調するものであった。しかし，1982年に「韓国」，1983年に「フランス」，1985年に「インド」，1986年に「日本」というように，1980年代以降は，アメリカと他国との「ある意味」対等な国際的関係が，視野に入れられるようになっている。それは，アメリカ社会で文化の多元論的理解がより広く浸透する中で,「アメリカ」を論ずる内向き志向及び一元的観点が変容，修正されつつあったこととも捉えられるであろう。

さらに大きな変化は，1990年代末から「遺産（heritage)」の語が，SFF の主要概念として登場したことである。それと同時に，SFF を主催していた「フォークライフ・プログラム・カルチュラル・スタディーズ・センター（Center for Folklife Program and Cultural Studies)」[20]は，1999年に名称を現在

の「スミソニアン・フォークライフ文化遺産センター（Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage)」に変更している。この「遺産」という言葉は，UNESCOの中心的文化政策の一つであり，SFFの主催組織がそれを主題化したことは，SFFを「アメリカ」を越えて，UNESCOというグローバルな枠組みに捉えるようになったことを意味する。実際，当時，同センターはUNESCOとの連携を強めていて，リンツラーの後継者として，フェスティヴァルを主導するリチャード・クーリン（Richard Kurin）の積極的なリーダーシップの下，UNESCO「無形文化遺産条約（Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage)」に向けてのプロセス及びその2003年の採択以降，条約の推進において重要な役割を果たしていた(21)。

一方1990年代初頭のアメリカでは多文化主義論争が過熱する中，特に1992年に起ったロスアンジェルス暴動の衝撃は，人種・民族問題の複雑化，深刻化によるアメリカ社会の分裂状態を印象付けるものであった。アメリカ社会の不安と混乱に呼びかけるかのように，その年のSFFでは，当時スミソニアン協会長官を務めたロバート・マックアダムズ（Robet McC. Adams）はプログラムの冒頭に，「文化の多様性と対話―博物館の役割（Cultural Diversity and Dialogue)」と題するメッセージを提示している。翌年1993年には，政権側からは初めてクリントン大統領夫妻，ゴア副大統領夫妻の名で「モールにおけるアメリカの再結合（America's Reunion on the Mall)」が，また当時の内務省長官ブルース・バビット（Bruce Babbitt）によって「モールにおける文化の対話（Cultural Conversation on the Mall)」が呼びかけられている。

そして，1994年のクーリンの言葉は，彼自身，及び学術議論やアメリカ社会における「公共（public)」への意識の高まりを明確に示している。彼は「フェスティヴァル―文化の公共を創る―(The Festival：Making Culture Public)」というエッセイで，グローバル化に伴う，新たなコミュニケーション・メディアやテクノロジーによる権力及び知識の拡大と，文化の表象における公共機関

の役割について問題提起し，次のように述べている。

公的機関は，21世紀の社会秩序を加速的に創り出している権力に敏感でなければならない。つまり，意味を生産（及び統制）し，人々にそれを拡散する（押し付けているともいわれる）力のことである。特に文化的なものに関する意味の生産は，市場の専門家，マスメディアの有力者，政治家，ジャーナリスト，その他多数によって成される。しかし商品化された文化が，世界の主要経済産業となって現れる時，また文化的アイデンティティの問題が重大な政治に関与していく時, 文化研究分野の学者や学芸員には,「公共」の文化理解（public understanding of culture）に参加していく機会と責任がある。我々は，我々の考えやアプローチを—それらは多数に及ぶが—「公共」の言説，対話，議論の中に組み込んでいけるような，「公共」の場とメディアを選んでいかなければならない。研究者及び科学者として，我々は「公共」の「人種」理解に失敗してしまった。「文化」について同じことを繰り返してはならないのである（Kurin 1994：11)。

クーリンの警告は，あらためて「公共」において「文化」の表象にコミットするフェスティヴァル，つまり「公共文化」としてのフェスティヴァルの役割と責任を再確認している。

おわりに

以上見てきたように，フォーク・フェスティヴァルはアメリカの様々な社会運動の中で，確かに人々が「文化」の意味を問う場を創出してきた。フェスティヴァルは，個々の時代における人々の関心や問題を様々な文化のジャンルを通して象徴的，多元的に構成し，人々がそれらを空間的，体験的に無限大に多様な視点から考え，論じる場になっているのである。さらに注視すべきことは，フェスティヴァルが「文化」を捉え，表象する観点は，決して固定せず，歴史

的プロセスの中で常に変化してきたことである。ナショナル・モールの威厳ある国家的建造物や記念碑が，国家の歴史や権力を不動の絶対的なもとして提示するのに対し，SFF，あるいは全米各地のフェスティヴァルでは，ヴァナキュラーな歴史が変幻自在に演じられる。ナショナルな空間を，無数のヴァナキュラーの文化で繰り返し満たしていくのである。「公共文化」としてのフェスティヴァルの主要な意義と可能性は，このフェスティヴァルにおける文化の多数性，流動性，可変性にあるのかもしれない。

1　NEA は同調査について，「要旨」及び報告書（二分冊）―「概要報告」「７つの事例研究」―を発行している。尚，「アーツ・フェスティヴァル」の「アーツ（arts）」をどうとらえるか，またその定義に何を含め，何を含めないか，様々な観点が在り得る。かつて音楽，演劇，文芸等各ジャンルの境界が限定的であったとしても，現在のアーツフェスティヴァルは，より多様な文化表現に開かれる傾向にあるといえる。

2　７年間（2007年～2013年）のプログラムで４項目「協力」・「構想」・「人材」・「能力」から成る。このうちフェスティヴァルに関する研究は「協力」にあたり，加盟国間の共同研究活動によって実施される。

3　プロジェクト名には「アート・フェスティヴァル」が用いられているが，その内容の記述には，「アーツ・フェスティヴァル」と併用して用いられている。

4　スミソニアン協会は1846年に連邦議会の承認によって設立され，19博物館と９研究機関を運営する。予算の65％を連邦政府から受けるが，長官の任命権は理事会が持つ。理事会は，最高裁判所長官，副大統領，上院議員と下院議員から各３名―民主党，共和党から同数―に加え，理事会の指名を受け議会で承認された９人の「市民」で構成されている。The Board of Regents. *Smithsonian*［http://www.si.edu/Regents/members.htm］参照。

5　Mission and History. *Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage*［http://www.folklife.si.edu/center/mission.aspx］参照。

6　フォークライフ研究は，ペンシルヴァニアでドイツ系アメリカ人，アルフレッド・シューメイカー（Alfred Shoemaker）によって本格的に始められた。ヨーダーは，シューメイカーの広範な研究及び社会活動等の成果を継承し体系化した。Bronner

1998：166-312参照。

7　SFF は，最初の約15年間，その時間的・空間的設定が必ずしも定着していなかった。例えば1967年，独立記念日までの 4 日間の日程で開始し，その後 4 ～ 7 日間の間で変動していた。しかし1977年からの 4 年間は10月のコロンブス・デイ前後の日程への変更，またモールの会場スペース範囲の縮小，さらに1979年には博物館の建物内での開催等，独立記念日と屋外モールというフェスティヴァルの時間的，空間的意義が失われていたが，1981年以降，開催時期は独立記念日前後の日程に戻され，期間も 2 週間に拡大された。

8　History and Culture. *National Mall & Memorial Parks*［http: www.nps.gov/nacc/ history culture/index.htm］参照。

9　Marian Anderson at the Met: The 50th Anniversary. *The Metropolitan Opera*［http://www.metoperafamily.org/_post/education/marian-anderson/html/early_career.htm］参照。

10　ニューイングランド出身のバラッド収集家，キャンベル（Olive D. Campbell）がデンマークのモデルに基づいてノースカロライナに設立したフォーク・スクールでは，住民の経済的支援や自立に向けて，工芸品作りの訓練を行っていた。

11　それぞれのフェスティヴァルは，順に，ランドフォード（Bascom L. Lunsford），トマス（Jean Thomas），ブキャナン（Annabel M. Buchanan）によって始められた。Cantwell, 270-275；Whisnant, 185, 190-191.

12　「マウンテン・ダンス・フォーク・フェスティヴァル」は現在，アッシュヴィルの民俗遺産委員会（The Folk Heritage Committee）によって行われている。

13　ペンシルヴァニアでのフォーク・フェスティヴァルの発展には，注 6 で述べたアルフレッド・シューメイカーが中心的役割を果たしている。またウィリアム・W・ドナー（William W. Donner）によれば，カッツタウン・フェスティヴァルは，グラウンドホッグ・ロッジ（Groundhog Lodges）と呼ばれるペンシルヴァニア・ジャーマンの集まりとして始まった。Don Yoder. 2003. *Groundhog Day*［Mechanicsburg, PA: Stackpole Books］, pp77-83. 参照。

14　創始者のノットは，ノース・カロライナ州のコミュニティ演劇局（Bureau of Community Drama）でカロライナ・プレイメイカーズの設立者と共に活動していた。Michael Ann Williams. Tribute to Sarah Gertrude Knott. *Program in Folk Studies, Western Kentucky University*［http://www.wku.edu/kentuckyfolkweb/ KYFolklife_Knott.html］参照。

15　NFFA は1933年にノットが設立したフェスティヴァル主催の組織である。

16　Will Treece. The Swarthmore Folk Festival. *Swarthmore Collete: Daily Gazette*, March 21, 2011.［http://daily.swarthmore.edu/2011/03/31/folk-festival/］参照。

17　James R. Morris. *Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage*［http://www.folklife.si.edu/center/legacy/morris.aspx］参照。

18　リンツラーはグリニッジ・ヴィレッジで自らのグループのブルーグラスの奏者として活動する一方，ビル・モンロー（Bill Monroe）やドック・ワトソン（Doc Watson）等，ブルーグラスを代表するパフォーマーの才能の開花を導いている。

19　Programs by Year. *Smithsonian Folklore Festival*［http://www.festival.si.edu/explore_festival/year.aspx］参照。

20　1967年，主催組織となっていたスミソニアンのパフォーミング・アーツ部門は，1980年にフォークライフ・プログラム局（Office of Folklife Program）として新設され，その後，フェスティヴァル開催だけでなく，アーカイヴの整備・管理等を含むリサーチ機関としての役割を強化して，1992年に「フォークライフ・プログラム・カルチュラル・スタディーズ・センター」に名称変更されていた。1999年にさらに現在のように変更した背景は，第一義的にはUNESCOの文化遺産政策の影響が大きいが，「カルチュラル・スタディーズ」の左翼的ニュアンスは，文化的保守層には必ずしも好意的に受け止められなかったとも考えられる。

21　1999年の７月，ワシントンDC.でスミソニアンフォークライフ・文化遺産センターとUNESCOが「1989年伝統文化及び民間伝承の保護に関する勧告についてのグローバル化における評価—地域の強化と国際協力—（A Global Assessment of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation）」のテーマのもと，合同会議を開催している。同センターの名称変更は，この会議が契機になっている。

参考文献

Abrahams, Roger D.1977. Toward an Enactment-Centered Theory of Folklore. In *Frontiers of Folklore*, ed. William R. Bascom.　pp.79-120. Boulder: Westview Press.

__________. 2005. *Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Appadurai, Arjun, and Carol A. Breckenridge. 1988. Why Public Culture ? *Public Culture Bulletin* 1 (1): 5-9.

Becker, Jane S. 1998. *Selling Tradition: Appalachia and the Construction of an American*

Folk, 1930-1940. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Bronner, Simon J. 1998. *Following Tradition: Folklore in the Discourse of American Culture*. Logan: Utah State University Press.

Cantwell, Robert. 1996. *When We Were Good: The Folk Revival*. Cambridge: Harvard University Press.

__________. 2007. Feast of Unnaming. IN *Public Folklore*, eds. Robert Barron and Nick Spitzer, pp. 263-305. Jackson: University Press of Mississippi.

Dorson, Richard M. ed. 1972 *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Flores, Richard R. 1995. Private Visions, Public Culture: The Making of the Alamo. *Cultural Anthropology* 10(1): 99-115.

Gagné, Richard. 1996. Ralph Rinzler, Folklorist: Professional Biography. *Folklore Forum* 27: 20-49.

Goldberg, David Theo. 1994. Introduction: Multicultural Conditions. IN *Multiculturalism: A Critical Reader*, ed. David Theo Goldberg, pp. 1-41. Oxford, UK: Blackwell.

Holston, James, and Arjun Appadurai. 1996. Cities and Citizenship. *Public Culture* 8: 187-204.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.

Knott, Sarah Gertrude. 1946. The National Folk Festival After Twelve Years. *California Folklore Quarterly* 5 (1): 83-93.

Kurin, Richard. 1994. The Festival: Making Culture Public. *1994 Festival of American Folklife* (program): 6-11.

__________. 1997. *Reflections of a Culture Broker: A View from the Smithsonian*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.

__________. 1998. *Smithsonian Folklife Festival: Culture Of, By, and For the People*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

Mulcahy, Kevin V. 2001. The State Arts Agency: An Overview of Cultural Federalism in the United States (working paper at a symposium organized by The Cultural Policy Center at the University of Chicago), pp1-23.

National Council for the Traditional Arts. *NCTA Major Programs* (leaflet).

__________. *National Folk Festival History* (leaflet).

National Endowment for the Arts. 2010. *Live from Your Neighborhood: A National Study*

of Outdoor Arts Festivals [Executive Summary].

__________. 2010. *Live from Your Neighborhood: A National Study of Outdoor Arts Festivals* [Volume One: Summary Report].

__________. 2010. *Live from Your Neighborhood: A National Study of Outdoor Arts Festivals* [Volume Two: Seven Case Studies].

Orta, Andrew. 2004. The Promise of Particularism and the Theology of Culture: Limits and Lessons of "Neo-Boasianism." *American Anthropologist* 106(3): 43-487.

Reuss, Richard A. 1975. American Folksongs and Left-Wing Politics:1935-56. *The Journal of Folklore Institute* 12 (2/3): 89-111.

Ripley, S. Dillon. 1973. The Festival: A Living Museum. *Festival of American Folklife* (program), 4.

Sassatelli, Monica. ed. 2008. *European Public Culture and Aesthetic Cosmopolitanism* [Euro-Festival: Work Package 1 Main Report].

Shaffer, Marguerite S. ed. 2008. *Public Culture: Diversity, Democracy, and Community in the United States.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Stoeltje, Beverly J. 1992. Festival. In *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communication Handbook*, ed., Richard Bauman, pp. 261-271. New York: Oxford University Press.

Taylor, Betsy. 2002. Public Folklore, Nation-Building, and Regional Others: Comparing Appalachian USA and North-East India. *Indian Folklore Research Journal* 1: 11-113

Turner, Edith L. B. 2008. The People's Home Ground. In *The National Mall: Rethinking Washington's Monumental Core*. eds., Nathan Glazer and Cynthia R. Field, pp. 69-78. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Urban, Greg. 1993. Culture's Public Face. *Public Culture* 5: 213-238.

Whisnant, David E. 2009. *All That is Native and Fine: The Politics of Culture in American Region*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Williams, John A. 1975. Radicalism and Professionalism in Folklore Studies: A Comparative Perspective. *Journal of the Folklore Institute* 11: 211-234.

Yoder, Don. 1990. *Discovering American Folklife: Studies in Ethnic, Religious, and Regional Culture*. Ann Arbor: UMI Research Press.

片山泰輔．2006.『アメリカの芸術文化政策』日本経済評論社.

工藤安代．2008.『パブリックアート政策――芸術の公共性とアメリカ文化政策の変遷――』勁草書房.

小長谷英代．2011.「アメリカの「民俗」と「口承性」――バラッドにおける差異の構築性とナショナリズム――」『立命館言語文化研究』23：

源中由記．2010.「Who Hates the Bo(b) Dy(lan) Electric?――ボブ・ディランの電化を語る政治・文化・歴史の言説『現代思想』38 (6)：216-227.

斎藤純一．2000.『公共性』岩波書店.

佐々木毅．1993.『アメリカの保守とリベラル』講談社.

佐藤良明．2010.「私たちの始まり」『現代思想』38 (6)：96-103.

仲正昌樹．2008.『集中講義！アメリカ現代思想――リベラリズムの冒険――』日本放送出版協会.

テイラー，チャールズ．1996.「承認をめぐる政治」『マルチカルチュラリズム』C. テイラー，S. ウルフ，M. ウォルツァー，J. ハーバーマス，KA. アッピア，A. ガットマン編，pp37-110. 佐々木毅，辻康夫，向山恭一訳．岩見書店.

ボドナー，ジョン E. 1997.『鎮魂と祝祭のアメリカ――歴史の記憶と愛国主義――』野村，木村，久田，藤本，和田訳．青木書店.

ローティ，リチャード．1998.『アメリカ未完のプロジェクト――20世紀アメリカにおける左翼思想――』小澤照彦訳．晃洋書房.

Festivals as Public Culture:
Their Genealogical Histories in the United States and Smithsonian.

Hideyo Konagaya

"Festivals" have increased their significance as a space of public culture that can attract a large number of diverse audiences and create community-like interactions instantaneously in contemporary urban settings. This potential of the festival to appeal to and involve the larger public has thus drawn much interest of public cultural institutions which seek a new way of understanding a public sphere that should create and enhance democratic discussion and dialogue among citizens.

While the concept of "public culture" has emerged as a key term to organize scholarly attempts to rethink "culture" in closer relation to social issues and concerns, as well as to globalizing conditions, this paper explores the festival as a mode of public culture, focusing on the ways in which it has developed within a specific socio-historical and political context of the United Sates. The analysis particularly pays attention to the Smithsonian Folk Festival, one of the most influential, large-scale, public events at the nation's capital, looking into its genealogical relation to the vernacular history of a "folk festival," with regard to cultural policy and social movements.