

民藝は、いま何を与えるか

丸 田 健*

— What Does *Mingei* Craft Have to Offer Today? —

Ken MARUTA

要 旨

本稿では、柳宗悦の民藝思想の基礎を辿りながら、現代に通じる民藝の意義を考察する。民藝理論では、直下に直観されるべき道具の美が強調される。しかし民藝的諸道具にある価値は、それだけではないだろう。諸道具には様々な指示内容があり、それらにも人間にとって重要な価値がある。そしてそれらを知ることで始めて見える美の側面もある。民藝的道具はまた、使用を通じ、様々な親密な関係を作らせるものである。これらの、美や指示内容や用途性の全体によって、民藝は我々を、生活へ向かわせる。民藝には、人間存在の根源に触れる重要な価値があるが、他方、手仕事道具の存続は危ぶまれている。民藝は多くを与えつつ、同時に、人間がいかに生きるべきかを考える課題も突き付けているように思われる。

キーワード：民藝、直下の美、道具の指示、文化的意味、親しさ

I はじめに†

人間は、道具なしに生きることはできない。人類の歴史の中で、先人たちは多くの道具を作ってきた。それらはもともと、人間が自分の手を働かせて作ったものだった。大量生産の工業製品の生活道具——それらには、便利なハイテク機能を搭載しているものも多い——が普及した現代社会において、伝統的な手仕事による道具製作は困難な状況にある。手仕事の一例である民藝的な物づくりも、後継者不足・材料不足などの要因が重なり、存続に費やされる努力の大きさは並大抵でない。ところが、そういった状況と裏腹に、近年、若い世代も惹き付けて、民藝への関心が再度高まっているという。新しい書籍、美術館企画、雑誌特集などが目に付く。民藝への関心の高まりは、これまでも定期的に繰り返されてきた。しかし民藝という視点が登場して、すでに100年が過ぎようとしている。その間に、生活スタイルも大きく変わった。21世紀という現代において、人々は何を民藝に求めているのだろうか。また民藝は私たちに、まだ何を与えることができるのだろうか。

民藝は様々な社会的事象と接点をもつため、それに対する見方は、立場によって異なりうる。以下では、民藝思想の基本を確認しながら、民藝品——あるいは伝統的な手仕事の生活道具——について、理論的側面からの理解を整理し、現代に通じるその意義を明らかにしたい。

II 民藝とは

民藝という工芸ジャンルを作り出したのは、思想家の柳宗悦（1889-1961）である。彼にとって、民藝品は単なる道具ではない。彼は、当時残されていた庶民の生活道具に独特の美を見つけ、その美を世に広めるため、民藝運動を開始したのであった。

「民藝」という表現は、民藝運動の実質的な宣言である「日本民藝美術館設立趣意書」（1926年）から、公式に使われ始めた。柳は「民藝」の語を、生涯にわたって活動を共にした陶芸家の濱田庄司（1894-1978）や河井寛次郎（1890-1966）らと、「民衆的工芸」の略称として考案したのであった。民藝に含まれるのは、衣食住のために使われる雑器、また雑具、民器、民具と言いつけるものである。それらは、食器や衣類や調度品などの数々である。柳はさらに、大きな道具としての民家・民屋も、また庶民が生活の中で楽しむ大津絵などの民衆画も、民藝に含めた。民藝はこのような、非常に広範囲にわたる生活道具を視野に入れるものである。もちろん民衆の道具のすべてが美しいわけでないことは、柳も承知するところである。強調点は、貴族的な工芸作品でなく、日々の暮らしに使われる民衆的な生活工芸にこそ、最も優れた仕方で工芸の美が宿るのだ、という見方にある。

ところで工芸とは、技を使って何かを作ること、またそうやって作られた物のことである。柳は工芸の本来の姿は民藝にあると考えるのであり、彼が単に「工芸」と言うとき、それは基本的には民衆的工芸の意味であることが多い。我々も以下で「工芸」と言うとき、特に断りがない限り、民藝を指すことにする。

民藝運動は、濱田と河井という柳の同志以外にも、多くの人々と接点を持ちながら開始され、徐々に大きな流れとなって展開していった。柳宗悦に様々な関係した人物として、バーナード・リーチ（陶芸家）、浅川伯教・巧兄弟（朝鮮陶磁研究家）、富本憲吉（陶芸家）、黒田辰秋（木工家）、芹沢銈介（染色家）、棟方志功（版画家）、大原孫三郎（実業家）、吉田璋也（医師兼民藝プロデューサー）、その他大勢の人々を挙げることができる。

民藝運動の目標は、大きく三つに分けることができる。それらは、第一に、美の基準となる民藝品を蒐集し展示すること、第二に、その美に関し理論的な考察を行うこと、第三に、民藝品を現代にも製作し普及させることである。

第一の蒐集・展示という目的は、1936年に東京駒場に開設された美術館「日本民藝館」を本拠にして果たされた。第二の目的である民藝の美の解明は、柳が執筆した多数の著作に、その結実を見ることができる。ところで日本民藝館の展示品の多くは、江戸時代に作られた古作品である。柳の見るところ、民藝的物づくりは江戸の庶民文化の開花によって、徳川時代の中期にピークを迎え、明治以降は、近代化の進展とともに衰退に向かい始めたものである。民藝運動はそれに抗い、第三の目的として、現代における民藝の美の実現を試みたのであった。この、新たな美

の製作・普及は、日本民藝館にて新作民藝展を毎年開催したり、関係者が主催する工藝店を通し、全国の民藝品や所謂「民藝作家」の作品を流通させたりすることによって行われた。

III 美という明るさ

民藝品は生活道具なのだから、実用されることに、その本命がある。だがすでに述べたように、柳にとって民藝的道具は、単なる実用品以上のものであった。それらには美があるからであり、美こそが民藝思想の最大の強調点である。

道具を介して美が普段の生活の中にあることは、重要なことである。柳はこのような美を、苦しみや不安に満ちた我々の生活に潤いを与えるものとして描写している：

美が厚くこの世に交わるもの、それが工藝の姿ではないか。味気なき日々の生活も、その美しさに彩られるのである。[……] [工藝] は貴賤の別なく、貧富の差なく、凡ての衆生の伴侶である。[……] ^{あした} 晨も夕べも品々に囲まれて暮れる。それは私たちの心を和らげようとの贈り物ではないか。[……] この世の凡ての旅人は、色様々な [工藝] の間を歩む。さもなくば道は砂漠に化したであろう。彼らの美に守られずしては、温かくこの世を旅することが出来ぬ。工藝に潤おうこの世を、幸あるこの世といえないであろうか (柳 1984 : 101)。

美しさは、それを感じる人の心を動かす。美しいものに出会い、疲れていたり沈んでいたりした心が活気づき、肯定的気分が生まれる、という経験は誰もが思い起こせよう。いわば場面が明るくなり、世界が明るくなり、自分が明るくなる¹⁾。生活の中に何か美しいものがあれば、それを見ること触れることで、その瞬間、心が弾む。民藝が与えるものは、一つにはそういう効用がある美である。

柳は、美しさを見るには知識・観念はしばしば邪魔になるものだという。美はただ直観されるべきものであり、ただ物を直下に見ればよいのだと、彼は繰り返し強調する (cf. 柳 1984 : 321-2)。人はしばしば、「美は非凡な作品に宿る」という先入見に惑わされるため、毎日の生活で使われる荒物道具を、なかなか審美的な眼を通して見ようとしなない。そのせいで、道具に備わる卑近な美は気付かれることがない。そのような見過ごされている美を世に知らせるために、柳は美しい物を集め、まずはそれらを我々に直下に見ることをさせたのだった。

*

ただし柳は、知識を否定して、直観にとどまったわけではない。柳の言葉に「見て知りそ、知りてな見そ」という^ひ偽がある (柳 1986 : 304-5)²⁾。これは、「見てから知れ、知ってから見るな」という意味である。柳は、最初に虚心に直観されるべき美を、後から知的に分析して、それを言葉にする努力も行った。

民藝的な美の特徴を観念的に語るなら、それは「用即美」と言う表現で表せる。工藝の美は、実用的道具にこそ備わる美である、ということだ。つまりそれは、用と一致して現れる美であるが、他に「用美相即」や「用美一如」という言葉も、同じことを意味している。

彼はこの用の美に対し、より具体的な特徴づけを試みている。それらの特徴は、①渋さ、②平常性、③健康性、④単純性、⑤国民性、⑥地方性である（柳 1985：156ff.）。これらは優れた工藝に備わるもので、工藝の目標となる性質である。

最初の四つ——渋さ、平常性、健康性、単純性——は、民藝の美の根本を特徴付ける性質である。それらは、少しずつ重複しているものだが、民藝に備わるべきものとして、第一に挙げられるのは、初代の茶人たちの美意識である侘び・寂びに通じる、控えめな渋い美しさである。第二、第三の点として、その美は突出した個性を見せるのではなく、寧ろ作為のない平常なものであり、健康的であることをよしとする。しかもそれは、不要なものだけを落とした——ただの単調さとは異なる——深みのある単純性を示すものである、とされる。

五点目、六点目——国民性、地方性——は、①～④で捉えられた工藝美に、文化的なアイデンティティを加えるものである。柳は、工藝美に何か国民的な特徴があることで、それは自分たちの美になると言う。そして国民の特徴は畢竟、地方的なものを合わせたものだから、ローカル色を伴う美がよい、ということになる³⁾。

*

どの時代の人間にも、生活の潤い、精神的豊かさは必要である。そして民藝的な美は、21世紀の我々にも共感できる美的潤いを提供すると思われる。民藝館の収蔵品をみれば美しい物が多く見つかる。焼物であれ、染織であれ、編組品であれ、素朴で優しく、かつ力強い造形や色や模様などに、独特の美しさを感じられる。多くの人がそう感じるからこそ、民藝への関心が今日まで続き、また近年のように、それがいつそう高まったりすることもある。簡素で個性を主張しない美は、古びにくい。生活の中に、健康的な美という光があれば、その分、毎日が明るくなる、ということは納得のいくことである。

以上、民藝的な美には時代に流されない普遍性があり、それは私たちにも直観できるものであることを見た。しかしそれが重要であるにしても、工藝が与えるのは、生活の中で出会う直観的な美しさだけだろうか。

IV 道具の指示

1. 工藝の成立条件

民藝思想において最初に、そして最も強調されるのは、その直観的な美である。しかし伝統的な手仕事の生活道具が十分に理解された場合、それが人間に与えるものには、直観的な美を入口としながらも、他に多くあるのでないか。そしてそれらのことも、美に劣らず重要でないか。このことを我々は、工藝を成り立たせるものが何であるかを見ることを通して、気付くことができると思われる。早速、それを見ることに取り掛かりたい。

柳は、工藝を発足させるもの——つまりそれを成立させる条件——として、六つのことを挙げている。それらは、①用途、②材料、③手と道具、④技、⑤労働と組織、⑥伝統である（柳 1985：119ff.）。

①用途

民藝品は美を備えた生活道具なのだから、用途があることは、その最も基本的な成立要件である。

用途に関しては後でまた戻ることになるが、民藝品が道具であることや、道具の実用性についてはすでに触れた。したがって、用途についての解説は一旦これだけにしておき、続く各条件について手短かに説明を加えていく。

②材料

材料無くして、物は作れない。民藝の素材は自然素材であり、基本的には人間の生活世界にある身近な自然——野山や海など——から調達されるものを使う。種類は多岐にわたり、植物質のものには木、竹、草、樹液がある。動物質のものには獣、鳥、魚、貝、虫がある。礦物質のものには、石、土、金属がある。材料には、製作物の本体の材料だけでなく、そこに組み合わせられるパーツの材料、色や絵をつけたりする材料、接着したりするのに使われる材料、などがある。

③手と道具

民藝は、手による仕事の基本であり、そこには作り手という人間の存在がある。作り手とは、作る際、手指を器用に使うだけでなく、身体他の部分も駆使し——つまり腕や足や胴や口も使い、目や耳や鼻や肌で感じながら——作業する人間の全体である。製作にはまた、用途に応じた道具も多く使われるが、それらは皆、自動機械などでなく、作り手が自分の手足の延長として操るものである。そしてそれらの諸道具もまた、元々は当人か他の人による手仕事によって、身近な素材から作られた。光が当たる最終産物の道具だけでなく、その道具を作るための諸道具にも、手を動かす人間の存在がある。

④技

物を作るには、技が必要である。柳の考えによれば、技には二つあり、一つは繰り返しの修練によって身につける技、もう一つは専門的な知識として学ぶ技である。柳は前者を「技量(伎倆)」、後者を「技術」、と呼び分ける。技量は身体的なもので、技術は頭脳的なもの、という区別であろう。民藝作品を作るのに、技量と技術が必要だとして、これら以外の第三の技として、柳が「技巧」と呼ぶものがある。これはいわば過剰な技であり、それを追求することは、用途という本質から工藝を離れさせ、工藝を誤った方向へ導くものだとして、美を考えると、柳は技巧には否定的である。

⑤労働と組織

物ができるには、職人が手を動かし、技を発揮しつつ素材を加工するという、仕事をしなければならぬ。他の条件が同じ場合、いいものができるかどうかは、職人の仕事の質にかかっている。職人は自分の仕事に対する矜持や向上心や探究心を持ち、絶えず努力を続けねばならない。手仕事に必要なのは、強くて良い心がけ、つまり道徳心に支えられた労働である。良い労働ができれば、結果として良い作品が生まれ、それは作り手に、仕事をするための充

実感や喜びも与えるだろう。手仕事においては、作り手の精神性、人間性が問われてくる。

もうひとつ重要なのは、工藝は一般的に個人の努力だけでできるものでなく、様々な人との協同によって初めて可能になるものである、ということだ。工藝が成立するには、直接作る人だけでなく、必要な素材や道具を作る人などが不可欠である。また工藝の工程はしばしば複雑で、それぞれの段階で熟練が必要なため、目的のものを作る作業そのものも、分業で手分けされることも多い。そこで工藝には、協同し、助け合うためのギルド的な組織も必要になる。柳が言うには、工藝は個人現象でなく、社会現象なのである。

⑥伝統

工藝の背後には、以上のような道具をその土地で作り出してきた歴史・伝統がある。さらにまた、作り出されたものを、日々の暮らしで使ってきた伝統もあるだろう。伝統は、自然条件に制約されつつ、文化的な所産として育ち、伝えられてきたものである。日本の場合、自然や神仏に対する信仰も、伝統の一部を成している。こういった精神的伝統が、工藝の背後にあり、それが物づくりに指針を与え、また作られるものに文化的特色を与えてきた。

民藝の諸道具は、それが成立するための以上のような条件を、それぞれに背負っている。それゆえ手仕事道具を記述する際は、多かれ少なかれ、以上のような項目に触れることになるだろう。それらの項目を多く反映する今日的な具体例を、いくつか見てみたい。

2. 事例⁴⁾

①小鹿田焼

小鹿田焼は民藝的な焼物の代表的一例であり、柳（1931）が紹介したことで、今日全国的に知られるようになった。窯場は、大分県日田の山間の小さな集落にある。集落は全部で十数戸しかなく、そのうち9戸が窯元である⁵⁾。周囲には山があり、土があり、川があり、焼物づくりに必要なものが揃っている。18世紀初頭に、朝鮮系の技術を持つ陶工によって窯が開かれてから、約300年間続いている。かつては半陶半農の生活で、甕や壺など、農家で使う大きな道具を作っていたが、現在、作り手は焼物専業になり、家庭の食卓で使われる皿や鉢などを多く焼いている。機械力に頼らず、伝統的な方法で作っている。

集落に入ると、川の流れを利用して稼働している唐臼の音が聞こえる。唐臼は土を細かく砕くのに使われている（写真1）。原料の土は、集落の裏山の採土場からとってくる。原土は窯元の間で均等に分け、それぞれの家で自分たちが使う陶土に精製していく。一年中、昼夜なく稼働している唐臼は、数分おきに、ししおどしの仕組みで杵が落ちる。これによって、10日から二週間、原土を細かく砕く。砕かれた土は、各窯元の庭先にある「土こし舟」という水槽に運ばれ、そこで繰り返し水簸をして、砂と粘土を分ける。取り出した粘土から、天日などで水分を蒸発させて、ようやく陶土ができあがる（所要は約一か月である）。小鹿田焼の陶土には、他所の土を混ぜたりはしない。一度に作れる陶土は限られており、以上の手順で二回陶土を精製することで、一回の窯焼き分の作品が作れる。このサイクルを年に何度も繰り返す。

成形は轆轤を使って行われる。小鹿田の土はきめ細かいが、延ばしにくく、土練りも成形作業

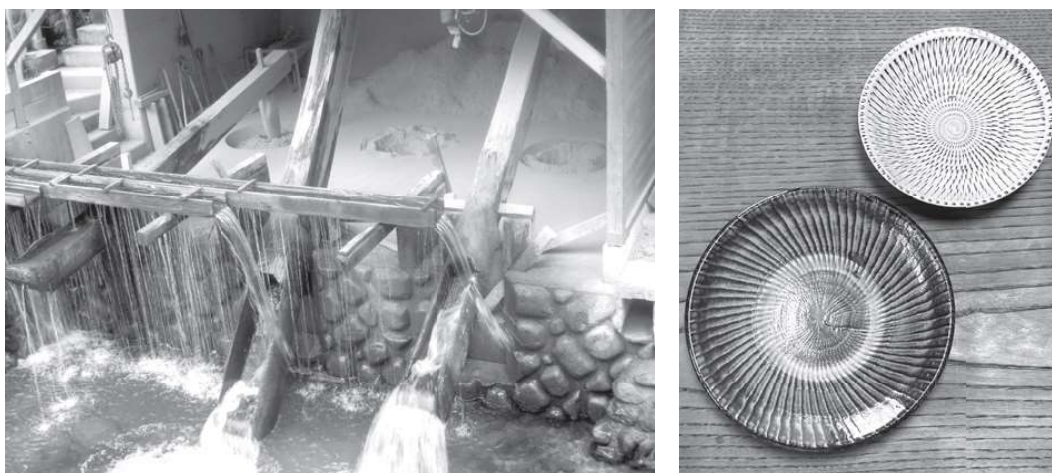


写真1 小鹿田焼
(左、唐臼 (2018.9.14 撮影)。右、皿。)



写真2 芭蕉布
(左、糸芭蕉の畑 (2018.3.14 撮影)。右、庶民の着物 (ギャラリー啓提供)。)



写真3 漆椀
(左および中央、漆掻きの様子 (浄法寺、2014.8.28 撮影)。右、椀。)

も力を要する。轆轤は足で動かす蹴轆轤を使う。焼いたときの割れを防ぐため、大きさによって成形方法を使い分ける工夫がされる。小鹿田の土は黄色い。鉄分が多く、焼くと暗い色になる。そこで、白い化粧土を施して明るさを与えることが多い。また素地を轆轤で回転させながら、それに素朴な装飾を加える。刷毛目、櫛書き、指描き、飛びカンナといった装飾技法がある。例えば刷毛目は、糊刷毛で白土を塗るとき、強弱をつけることで、パターン模様を出す方法である。また飛びカンナは、回転した素地に弾力性のある金属片を当てることで、小刻みの連続模様をつける技法である。模様をつけた素地は天日で乾燥させ、焼く前に釉薬をかけるが、釉がけの際にさらに特徴的な模様を加える打ち掛け、流し掛けの方法もある。例えば打ち掛けとは、釉薬を柄杓で素地に部分的に打ち掛けることによって、垂れ模様をつける方法である。釉薬には、透明釉、飴釉、黒釉、緑釉が使われるが、材料は近隣から調達し、昔から伝わる方法で調合を行っている。

成形が終わったものを最後に焼くが、焼成は近隣の山から得た薪を焚いて、すべて登り窯で行う。集落の中央に共同の登り窯があり、個人で登り窯を持つ窯元以外は、(八連房式の)この窯の部屋を分け、共同で焼き上げる。二か月に一回程度、年に五、六回焚く。毎回、時間をかけて窯詰めをし、成功を祈願して火を入れる。まずあぶり焼きをして湿気を落とし(約16時間)、その後、連房の下の窯から順に、1250度ほどにまで温度を上げて焼き上げる。二晩以上、寝ないで火を見守る。火を消した後は、窯を開けるまで三日間ほど自然冷却し、ようやく焼きあがったものが取り出せる。

小鹿田は土地が狭く、産地としては拡大できる余地がなかった。そのため外部から人を入れず、家族経営を保ってきた。一子相伝で技術を伝え、一家総出で、焼物を作る。伝統的には男性は土練り、成形を担当し、女性は土づくり、釉薬づくりなどを担ってきた。また共同体で土を掘り、共同窯の運営も協力し合う。集落が一体となって、現在も伝統を守り続けている。

②芭蕉布

日本人の三大衣料原料は、麻、絹、木綿だとされる (cf. 永原 2004)。江戸時代になると、木綿から作った布が急速に普及したが、それより前、主たる布は絹織や麻織のものであった。絹は古くに中国から伝えられたが、麻の利用はさらに古く、縄文時代から麻製の布が作られていた。麻というのは大麻のことであり、かつては日本人の生活に馴染み深いものだった。他に苧麻(ちよま、あるいは、からむし)の利用も盛んであった。大麻布も苧麻布も、植物の靱皮繊維から作る布である。しかし靱皮繊維の布には実は他にも、多数のものがある⁶⁾。沖縄の芭蕉布もその一つである。

以下では糸芭蕉の繊維から作る、芭蕉布を取り上げる。戦前、柳宗悦(2016)は芭蕉布について「いまどきこんな美しい布はめったにない」と述べた。薄くて風通しがよく、清涼感のある肌触りのため、近世の琉球では、王族も庶民も、それぞれの芭蕉布の着物を着て過ごした。

かつては沖縄各地で行われていた芭蕉布づくりは、機械織の普及によって衰え、さらに先の沖縄戦の打撃によって、まったく荒廃してしまった。現在、大宜味村の喜如嘉で、芭蕉布づくりが残っている。その場所で芭蕉布が、消えずに、しかもより洗練された作品に高められて残ってきたのは、平良敏子という女性が先頭に立ち、経験者をまとめたり後進を指導したりして、復興を

牽引したことによる。彼女は大正九年に喜如嘉に生まれた人である。ここは庶民向け芭蕉布の古くからの産地の一つで、彼女が子供のころは、どこの家でも女性は芭蕉布を作っていたという。彼女自身も子供のころから手伝いの経験があった。太平洋戦争中は沖縄を離れ、倉敷の航空機工場で働いた。織物と関係深い倉敷で過ごしたのは、偶然であった。終戦を迎えたとき、民藝運動の支援者であった大原孫三郎を父にもつ大原総一郎の世話で、倉敷で織物勉強会に加わった。そこでは柳の支持者であった外村吉之助が指導に当たった。一年ほどの研修の後、平良は喜如嘉に戻り、そこで芭蕉布づくりの復興のために生涯を捧げたのだった。

芭蕉布の素材は糸芭蕉という多年生の草本植物であり、布づくりは、これを畑で育てるところから始まる（写真2）。「原木」は人の背より高くなる。繊維が柔らかくなるよう、また太さが上下均一になるよう、葉や芯を定期的に切り落とし、三年間育てる。成熟したら切り倒し、玉ネギのように層を成している皮に切り込みを入れ、一枚ずつ剥ぐ。内側にいくほど繊維が柔らかいので、質によって皮を分ける。煮て柔らかくし、竹ばさみでしごいて繊維を取り出す。均一の太さに細く裂き、一本、一本、根気よくつないでいくことで、糸を作る⁷⁾。この糸績みの巧拙によって布の良し悪しが左右されるため、もっとも熟練が要る作業だという。上質な糸はわずかしか取れないため、着物を一つ作るのに、200本の糸芭蕉が必要とされる。丈夫にするために、糸には撚りかける。模様には、縞や緋がある。緋にする場合は、図案に従いつつ、束ねた糸を、色をつけない部分は括り防染して染める。緋模様は、沖縄の自然や日常にあるものを表したものが多。染めには主に、琉球藍と車輪梅という沖縄の植物を用いる。それらから、藍と茶の色が得られる。糸が準備できると、経糸を機織り機に巻き取り、一本ずつ綜統と箆に通し、織の準備を終える。布になるまでは芭蕉の糸は切れやすいため、織の作業では、絶えず糸に湿気を与えねばならない。緋模様の場合は、図柄を微調整しながら、緯糸を通していく。織り上げた後は、布を洗い、延ばして布目を整える作業がある。

他の工藝同様、芭蕉布づくりは工程も多く、膨大な時間・労力がかかる。決して一人の力だけでできる仕事ではない。現在は保存会で後継者を育てながら、芭蕉の栽培から、糸づくり、そして機織りまでの工程を、すべて喜如嘉で継続する努力がなされている。製品は繊細な着物だけでなく、粗い繊維を使って座布団地や暖簾、テーブル用マットなども作る。織手の育成だけでなく、糸芭蕉の栽培の継続、他の材料・道具の確保など、年々増していく難しさに向き合う人々によって続けられている。

③漆椀

民藝では、陶磁器や布ほど注目される機会が少なかったものだが、生活工藝としてもう一つ別のものに触れておきたい。それは漆器である。漆器とは木地に漆液を施した器であるが、現在のように焼物の器が生活の隅々にまで浸透する前は、日本人の暮らしの中で多く使われていた食の道具である。日本には木々が豊富にあるため、木工轆轤が伝播すると、挽物の器が量産された。木の器に漆を塗ることで、木地が丈夫になるとともに、漆独特の美しさが加わった。現在でも、熱い味噌汁を入れて手に持つ日常の容器として、漆の汁椀は比較的よく使われているだろう。

漆ないし漆液は、アジアを原産とするウルシノキから採る樹液素材である。採り立ては香りよ

く、舐めるとえぐみを感じる。かぶれることで知られるが、繰り返し触れると耐性がつく。日本列島における漆の利用の歴史は古く、縄文時代に遡る。土器や木器に塗ったり、衣料にも使ったりしている。古代の時代から植樹が奨励され、各地でウルシノキが植えられていた。現在では岩手県浄法寺町を中心に、茨城県大子町や栃木県那珂川町などで、漆掻きの仕事が残されている。

漆は空気中の水分から酸素を取り込み、硬化する性質がある。塗料として以外に、接着剤としても利用できる。硬化すると、透明な褐色になる。本格的な塗りに使うには、攪拌して成分の粒子を均一に整え（ナヤシ）、生漆から水分を蒸発させて抜く（クロメ）という精製をする。漆器には伝統的には朱と黒の色があるが、朱の顔料としては辰砂や弁柄がある。黒を得るには、顔料として炭粉を混ぜることもあるが、鉄による化学反応で黒色変化させることが多い。精製された上質の漆で塗った塗面は、樹液と思えない光沢を放つ。

ウルシノキから樹液を採るには、樹を十数年育てるところから始める。ウルシノキは日照条件と水はけがよいところを好み、手入れが必要である。木が育てば、幹に傷をつけ、滲み出る樹液を少しずつヘラで掬い取る(写真3)。漆を掻くシーズンはおよそ5月から11月の半年で、この間、計画的に傷をつけた木を数日間休ませながら、他の木とローテーションで、漆の採取をする。手作業でしか採取できない。漆掻き職人は、夜明けから日没まで、木と木の間、また山と山の間を移動して仕事をしてきた。一本の木は、そのシーズンで満身創痍になり、樹液は採り尽くされる。十数年育てた木からとれる液は、平均してわずかコップ一杯ほどだという。貴重な素材である。シーズンが終わると伐採する。翌年、切株から新芽が出るので、世話をすれば、苗から育てるより早く成長する。成長すれば、またその木から漆を掻く。

漆工もまた、多くの人に関わる仕事である。漆掻きがその仕事をするために、まずウルシノキを栽培する林業の仕事がある。漆掻き専用の特殊な形状のカンナを作る鍛冶屋もいる。また採れた生漆を精製するのは、漆精製業者の仕事である。さらに漆を塗る椀木地を木工轆轤でカンナ挽きする木地師の仕事もある。漆の塗りに用いる特殊な漆刷毛を作る人もいる。塗りは、塗ることと研ぐことの交互の繰り返しだが、研ぎ炭を作る炭焼き職人、また漆を濾す、薄い濾し紙を漉く和紙職人もいた（現在、研ぎ炭や漉し紙などは、大方は人工素材に代替されている）。それぞれに専門性がある職業である。そういった仕事との協同の上に、塗師が器物に漆を塗るのである。椀を本格的に仕上げるには、縁や見込みの部分に布を貼って補強し、生漆を混ぜた下地を、粗いものから細かいものへ何度も塗り重ねる。下地ができれば、そこに精製漆を下塗りから上塗りへと重ねる。このように、塗師の仕事にも工程が多く、輪島のような大きな産地では分業が行われてきた。

かつて産地を超えて関係者が集まった「明漆会」というグループがあった⁸⁾。会では、漆工は様々な技術の複合であることを強調し、工業化が押し寄せる現代において、互いを尊重しながら、伝統を引き継ぐよい漆器を作る道を模索した。漆工——またそれ以外の工藝全般——を考えると、素材を含め、総合的に考えようとしたその姿勢は、現在も重要だと思われる。

3. 指示の豊かさ——文化的意味

我々は道具について考察を続けているのだが、そもそも道具を理解しているとは、どういうこ

とだろうか。基本的にはそれは、その用途が分かっている、ということだろう。或る道具がその道具であるために、用途は最も本質的なことである。それゆえ、道具の使い方が分からない人は、その道具を理解していないことになる。

しかし道具の理解は常に、このような「用途的理解」に尽きるのではないだろう。というのも今しがた、伝統的な手仕事の道具の具体例を、幾つか見た。それによって民藝的道具がどのようなものか、より明瞭になったことと思う。用途以外に、その他の成立要件——つまり材料や作り手や歴史といった道具の背景事情——を知ることで、道具理解は深まったはずである。それは単に用途を知るという実用的な理解でなく、文化的背景を知ることによって得られる理解であるから、我々はそれを、道具の「文化的理解」と呼ぶことができよう。そのような理解の次元が、場合によってあるのであり、民藝的な道具は、まさにその種の理解を要請する類の道具だと言える。

そして文化的理解が深まれば、我々が見たり触ったりするとき、その道具は自らの背景を、様々な面から、語りかけるだろう。道具はそれらに我々の注意を向ける——つまりそれらを指示する——のである。我々は、或る時はその道具を生み出した自然風土や、太古に遡るその時間を思い浮かべたり、或る時はそれを作った人々のことを思い浮かべたりする。伝聞で知っているのではなく、実際に産地を知っていたり、作り手たちを知っていたりすると、道具が指示する内容は、より肌身で実感できるものとなる。このように背景を具体的に知れば知るほど、道具が指示する世界は一層の広がりや深みを増すだろう。

そしてそういった指示に、我々は価値を見出す。なぜだろうか。それは、人間の生活は、身近な自然を基盤に成り立ってきたからである（その自然は災害や病ももたらすが、より多くの恩恵をもたらす自然であり、また信仰等、精神的な意味にも満たされた自然として、人間が親しい関係を築いてきたものである）。また人間の生活は、生身の人間が、手や道具や技を使って、そういった自然に働きかけ、何かを作り出すことの上に成り立ってきたからである。また人間の暮らしは、そのようなことの積み重ね、つまり伝統の上に成り立ってきたからである。自然や手仕事や伝統は、人間の生活の古い基層にあるものである。道具の文化的理解によって、手仕事の諸道具は、人間が生きることの基本を、それぞれの由来に即して、我々に語る。そういったことを豊かに語るから、手仕事道具は共感可能なものとなり、我々にとって用途以外の意味をもつのである。

*

道具の背景に関する文化的理解は、民藝の美の理解にも影響を与える。柳は、美はまず直観されるもので、知識でもって物を見てはいけなかった。彼は、「知ってから見るな、見てから知れ（見て知りそ、知りてな見そ）」と言ったのだった。だがこの言葉に従うにしても、見てから知ることの終着点とするのではなく、その知識をもって再び同じものを見返すと、最初に知識なしに見えたのとはまた違うものが、新たに見える。例えば美しいのは道具そのものだけでなく、それを生んだ自然にもしばしば美しさがある。そして自然の姿は、道具に直下に見えるわけではない。しかし文化的理解があれば、道具が、それを生んだ自然を我々に想起させる。そのことで我々は、背景にある自然の美しさを間接的に感じるができるのである。同様に、道具を作った職人たちの、手際のよい動作にも美しさがある。またよい道具を生み出そうと、長年努力を重ねた心意気にも美しさがあると言えよう。作り手の動作や心も、道具に直下に見えるわけではない。

しかし文化的理解があれば、道具はそういったことを想起させることで、直観美とは異なる美しさを醸し出すようになる。道具の文化的理解をえることで、直下に見える美は、当初はなかった深さを加えた美となり、底光りしてくるのだ、と言えよう。

*

ここで、大量生産される現代的な生活道具と、簡単な比較をしておこう。昔ながらの手仕事道具と、それと同じような用途で使われる工業製品の道具——例えば合成素材の食器や衣料など——とを比べることで、何が言えるだろうか。工業製品にも、その成立の背景がある。工業製品にも、それが見せる指示の世界があるだろう。それはどんな世界だろうか。

大量生産品は、その素材や作り手などについて、手仕事品とかなりの違いがある。まず大量生産品の素材は、工業的に加工された素材である。それらの原料も元は地球のどこかから得られたものだが、混ぜられて均質化されたり、化学的処理を施され全く異なるものに変化していたりして、元々の自然の痕跡は消されている。また大量生産品の作り手は企業であり、そこには生産技術があり、工場設備がある。工場は大概オートメーション化されており、そこでの人間の関わりは、作る喜びを伴う手仕事の労働とは異質のものだろう。また伝統との関わりで言えば、そのような物作りには、むしろ伝統を無用にする技術的革新を見て取らざるをえないところがある。大量生産物は、以上のような事柄を指示するだろう。しかし手仕事道具の指示と違い、工業製品が見せる指示に、人間の根源性に触れる共感的な価値を我々が見出すことは、通常殆どないように思う。基本的に我々が工業製品に期待するのは、利便性の高い使用的価値以上のものではないのではないか。他にも、工業製品には、デザイン的な美的価値も重要かもしれない。もしそれが有名メーカーの製品であれば、それはステータス等のブランド的価値をもつ。だが結局、工業製品の指示は、手仕事道具の豊かな精神的指示に匹敵するものではないだろう。現代人はたしかに、工業製品に盛り込まれた技術的英知の恩恵に大いに与っている。しかしそれらの製品には、少なくとも手仕事品と同種の文化的意味は見出しがたいように思われる⁹⁾。

V 使用が与える親しさ

民藝の意義について、用途の観点から改めて考えてみたい。道具には使用があることから、手仕事品について指摘できることがいくつもある。それらを見ていくが、すべてに共通するキーワードは「親しさ」である。

①道具との親しみ

柳は、民藝の美は「親しさ」の美である、とも述べる（柳 2005：37-230；柳 1984：105）。健康で温かく、それは用を招く美である。美に加えて民藝的道具は、その文化的指示もまた道具の魅力となって、人を惹き付け、使用を招くだろう。

ただし手仕事道具は、素材の特性がそのまま表れた素朴な道具であり、その特性に合わせ、使い手に対し、丁寧な扱いを要求する。例えば陶器は、プラスチックのように軽くて、丈夫で割れないというものではない。ぶつければ欠けたり、割れたりする。また漆器は、硬い物を引き摺れ

ば傷つきやすく、また太陽光が当たる場所においておくと塗面が紫外線劣化し、艶を失う。竹筴はよく乾かさないと黴びるし、鉄製品なら錆びる。このように、民藝的な道具は、使用上の、特有の注意点がある。しかし、こういったことは慣れの問題であり、手仕事道具は決して、使用を拒むものではない。人が古くから使ってきた道具なのだから、当然、使い易さがある。我々は道具の特性を理解し、道具に配慮しながら、それらを使えばよい。我々はプラスチック品を扱うときのように横着はせず、物に対し謙虚になり、道具の要望を聞きながら、それらを扱う。我々はいわば道具と対話する、と言うこともできるかもしれない。それらは使い捨てでなく、必要に応じて補修もしながら、長く使うことも多い。道具はときには親から子へ引き継がれる。そして器物の美は、そのように長年付き合うことで「育つ」ものでもある。丁寧な使用によって、美は衰えるのではなく、重厚な風格を得るようになる。道具に手ズレなど生活の跡が積り、そういった古びがまた、自然な美しさを加えるのである。そういったことによって、私たちは器物と親密になり、愛着が生まれ、離れがたくなるだろう。

②我々自身との親しみ

民藝的道具としてあるのは、衣食住のための基本的な生活道具ばかりである。民藝的道具の用途は、例えばメール交換、ネット情報の検索、また電子決済といった、新式の生活スタイルに即したものであるというより、昔から人間が行ってきた、生きるための基本的な行為のためのものである。民藝的道具を使うということは、卑近で基礎的な生活の場面に、関わるということである。

しかも民藝品は自動機械ではないため、それらの行為を、使用者が自分の体を動かすことで行うことになる。つまり、それらの生活道具を使うことは、自分で調理することであったり、できたものを自分で盛り付け、それを卓に並べることであったり、食後は、丁寧に洗って拭き上げ、戸棚に一つずつ片づけることであったりする。それは、例えば買ってきたものを、そのままテーブルに置き、終わったら容器ごと捨てる生活ではない。手仕事道具を使うことは、ただ生活するのでなく、日常の卑近な細部に手間や時間をかけることに、我々を仕向ける。そういった道具を、道具にも気遣いながら使うことは、自分自身の生活と——あるいは自分自身の存在と——ゆっくり親しむ機会を与える。その結果、道具には我々の使用の記憶が蓄積し、道具はやがて、自然や作り手や伝統を指示するだけでなく、家族や友人との団欒など、我々自身の生活の思い出も指示するようになるだろう。

③道具の指示世界との親しみ

それだけでもない。我々が道具を使い、それと親しむことによって、我々は道具の指示の世界とも親密になるだろう。我々の日々の生活——我々が生きていること——が、自然や作り手や伝統といった、大きな文脈の中につながりを得る。そのようなつながりの意識は、時流に容易に流されない拠り所の感覚を、我々の日々の暮らしに対して与えてくれないだろうか。

ということで、民藝的道具には美しさがあり、文化的意味があり、使用が生み出す親しさの効果があり、それらすべてによって、我々を自分自身の生活の根本に誘う。

VI おわりに——人間とは何か

人間とは何であろうか。最後になるが、工藝を通して、人間とは何かを考えることができるように思われる。あらゆること——世界の存在、身体が存在——を疑い、その結果「われ思う、ゆえにわれあり」と結論したデカルトは、人間をなにより内省的な精神として捉えた。それは世界がなくとも、自分の体がなくとも存在することが疑えない、考える私——精神としての私——である。それに対しハイデガー（2013）は、人間の在り方を世界内存在だと捉えた。デカルトと異なり、ハイデガーにとって外界の存在や身体が存在こそは、疑われることのない自明の前提了解である。人間はすでに身体を持って世界の中にあり、道具を通して世界と交渉し、また他者とも交渉しつつ、存在する。そのような連関の中で、人間は自分や世界を理解している。和辻哲郎（1979）は、世界を特に風土的に理解し、人間は風土の中で風土に規定されて存在し、自分を理解しているのだとした。いわば人間のありかたは「風土内存在」である、ということである。

しかし20世紀以降は、テクノロジーが急速に進展し、グローバル化も進み、我々はますます風土と離れた生活を営んでいる。外気を遮断する高気密住宅で暮らすことで、快適性が得られる。食べ物も世界各国から運ばれ、どの地のものを食べているのかさえ分からない。生活道具も人工素材のものが多く、風土とはおよそ関係がない。我々は風土と切り離されているどころか、自動機械の肩代わりによって、身体をほとんど動かすことなく、多くのことが達成できる。我々は自分の身体からも、切り離されているかのようである¹⁰⁾。

それに対し、民藝は本来、徹頭徹尾、風土的であり、身体的である。民藝から見えてくるのは、風土的世界である。それは風土の中で、身体を持ち、風土と交渉しながら、人間が生き、物を作り出し、使用してきた歴史を表している。それを失うことは、人間の根源的な能力、記憶、拠り所を失うことなのではないか。

民藝的物づくりは、長らく苦境にある。例えば素材に関し、漆、絹、大麻、楮などの供給は、昔と同じでない。素材は枯渇したり、高価になったり、あるいは生産する人間がいなくなったりしている。そのため素材を輸入に頼ることも稀でない。例えば漆の国内消費量全体のうち国産漆が占める割合は数パーセントにすぎず、ほとんどが輸入頼みであることは、よく知られている。和紙の原料でさえ、国産のものだけでは賄えなくなりつつある。「文化自給率」という言葉があるとすれば、工藝素材の自給率の低迷・低下は、大きな問題だと言えるだろう（とは言え、輸入素材を一概に否定するべきでもない。江戸時代を見ても、生糸や漆の輸入が行われていた。一つの文化は、しばしば他の文化に依存している。輸入素材が、現地の人々の風土的暮らしとどうつながって作られてきたかを知れば、工藝の全体性はさらに豊かに見えてくる可能性がある）。いずれにせよ、素材の輸入が不安定になりうることも含め、伝統的手仕事を続けることは、至難の業である。だがそれが苦境にあるという事実は、決して、民藝の存在意義の低下を意味しないだろう。逆に、時代に圧迫され、衰退しつつあるものだからこそ、それは——つまりその素材も、作り手も、歴史も——ますます重要性を増している（そしてそれを理解して、使うことの重要性も）。世界が激しく変化する中、民藝を、数百年も前の過去そのまま保つことは、現実的でない

だろう（例えば現代の漆掻き職人が、山中の移動手段に自動車を使っていけないというなら滑稽である）。しかし、時代の変化があるにせよ、民藝的な手仕事は決して消え去ってはならないものであるように思われる。そこには多くの人間的価値が、凝縮されているからである。人間がそれを全く失うことは、人間の原点の喪失だと思われる。民藝的なものの保持、再構築は、差し迫った課題である。だが、もし手仕事の存続を望むのであれば、我々はそれを、どのような形であれば実現できるのだろうか？人間はこの時代に、何をまだ選択して生きていくことができるのだろうか？民藝は、それが持つ様々な特性によって我々を生きることの基本に差し向けつつ、同時に、我々自身が今後どんな世界に住みたいのか、また未来の世代にどんな世界を残したいのか——これらのことを、問いかけていると思われる。

注

†この稿は、令和4年度の奈良大学 Web 令和館講演のために準備した一般向け講演の原稿に、若干の手を加えたものである。

- 1) 仮に人を陰鬱にする美や殺伐な気持ちにする美などがあるとしても、それらは本筋の美ではない、と柳は言う（cf. 柳 1985：162f.）。
- 2) 偈とは、柳が晩年、自分の心境を短く言葉に表したもの（cf. 柳 1986：326ff.）。^{こころうた}心偈とも言われる。
- 3) 国民性との関連で、柳の次の文章も合わせて掲げておきたい：「[……] 吾々が固有のものを尊ぶということは、他の国のものを謗るとか侮るとかいう意味が伴ってはなりません。[……] それに興味深いことには、真に国民的な郷土的な性質を持つものは、お互に形こそ違え、その内側には一つに触れ合うもののあるのを感じます。[……] 世界は一つに結ばれているものだというのを、かえって固有のものから学びます（柳 1985：240）。」
- 4) 次ページの写真は、筆者が撮影したものである（一点を除く）。各民藝品の製作工程等の詳細は、今回、主に文献表に記載の資料を参照した。
- 5) しばらく前まで窯元は 10 軒あったのが、後継者の不在により、2019 年に 1 軒が閉窯した。
- 6) オヒョウ布、科布、藤布、太布（楮布）、葛布など。
- 7) 数年前に筆者が喜如嘉を訪問した時、彼女は現役でこの作業をされていた。平良氏は本稿準備中に亡くなった。
- 8) 明漆会の中心人物であった澤口滋、奥田達朗の名前を、ここに記しておく。
- 9) ここでは手仕事道具と工業製品を対比させたが、中間的なものがあることは否定しない。
- 10) 生きる主体としての身体というより、美容的関心や健康管理の対象としての身体なら、現代人も持っている。

文献

- 笹氣出版編（2007）『「鳴子漆器」澤口悟一・澤口滋の託言——漆工は樹木の文化である』、笹氣出版。
- 澤口滋（2012 [c.1969]）「漆の仕事」（明漆会のしおりより）、『民藝』（特集 日本の漆椀）第 720 号、日本民藝協会、9-15 頁。
- 志賀直邦（2016）『民藝の歴史』、ちくま学芸文庫。
- 平良敏子（1998）『平良敏子の芭蕉布』、NHK 出版。

- 長田明彦、中川千年、貞包博幸監修（2012）『小鹿田焼——すこやかな民陶の美 増補版』、芸艸堂。
永原慶二（2004）『苧麻・絹・木綿の社会史』、吉川弘文館。
ハイデガー、M.（2013 [1927]）『存在と時間』、熊野純彦訳、岩波文庫。
丸田健（2016）「手仕事から人間論」、奈良大学編『生きること人間論』、32-54 頁。
丸田健（2017）「漆工とは、工芸とは：明漆会と漆工複合体」、『奈良大学紀要』45号、266-242 頁。
柳宗悦（1931）「日田の皿山」、『工藝』9号、聚楽社、1-11 頁。
柳宗悦（1984 [1957]）『民藝四十年』、岩波文庫。
柳宗悦（1985 [1942]）『工藝文化』、岩波文庫。
柳宗悦（1985 [1948]）『手仕事の日本』、岩波文庫。
柳宗悦（1986 [1955]）『南無阿弥陀仏』（付 心偈 [1959]）、岩波文庫。
柳宗悦（2005 [1928]）『工藝の道』、講談社学術文庫。
柳宗悦（2016 [1943]）「芭蕉布物語」（松井健解題）、榕樹書林。
和辻哲郎（1979 [1935]）『風土』、岩波文庫。

謝辞

写真提供をしていただいたギャラリー啓の川崎啓氏に感謝いたします。またかつて浄法寺を案内していただいた漆掻き職人の瀬古昌幸氏にも、この場を借りて改めて感謝申し上げます。

Abstract

In this article, we will discuss the relevance of *Mingei* (folk craft as defined by Soetsu Yanagi) to the contemporary world, by tracing the basic thoughts of Yanagi's *Mingei* philosophy. In the *Mingei* theory, a particular emphasis is placed on the beauty of ordinary household craft ware that is to be directly and intuitively perceived. However, intuitive beauty is not all there is to *Mingei* craft ware. For one thing, those craftworks have various meaningful references for humans, other than direct beauty. Additionally, there is beauty that is not intuitive, i.e., beauty that can only be grasped by knowing those references. *Mingei* craftworks are also such that they make us forge intimate relations with various aspects of the world, by our using them with our hands and bodies. *Mingei* craft ware invites us to live our lives, as it were, more “authentically” by the whole complex of its beauty, references, and utility. Although it thus embodies some root values of human existence, its survival into the future is in grave danger. While *Mingei* reveals many values to us, it simultaneously gives us a challenge as to how we should choose to live in this age of relentless “progress”.

Keywords: *Mingei*, intuited beauty, references of craft ware, cultural meaning, intimacy.