

II—4

近代日本の中の伝統工芸

(議長 石井米雄)

ブライアン・モーラン

発表　ブライアン・モーラン

序

日本人は伝統崇拝にふけっているとしばしば言われる。確かにコーネル大学のロバート・スミスがいうように、日本人は彼らの過去の記録を処理し、意識的にイデオロギーを作り出す術にたけている。それが天皇の崇敬、親孝行にしても (Gluck・1985)、伝統的美意識にしてもそうである (尾崎・1925)。しかしながら、日本人が伝統を「発明」することについて特別にユニークであると考えてはならない。イギリス人も一八七七年から第一次大戦まで、彼らの君主制について結構な仕事をやってのけたし (Cannadine・1983)、スコットランドのキルトも伝統的なハイランドの衣装というのではなくして、一七〇七年の統一のちにイギリス人によって発明されたのだった (Trevor Roper・1983: 19)。

『伝統の発明』とこの本で Hobsbawm (1983a: 14) が指摘しているように、英国や日本のような近代国家には奇妙な矛盾がある。「近代国家とその付属物のすべては新しさの反対であることを自称する。すなわち遙かな古代に根源を持ち、また「建設された」ことの反対、つまり自己確認以外の何の定義をも必要としない「自然な」人間社会であることを主張する。」こうした近代国家が一九世紀後半に「伝統」という觀念に興味を持つようになったのは、当然である。近代国家の形

成が引き起こした急速な社会変動―「古い」伝統が適合する社会のパターンを堀り崩すようなまきとその変動のゆえに、近代国家は伝統の「発明」に積極的に参加するようになる。

こうした発明された伝統は公式でも非公公式でもあり、国家のもので民間のものでもあり、政治的また社会的でもありうる (Hobsbawm・1983b: 263―4)。この伝統は次のように定義される。

通常、公然の、あるいは暗黙のルールによって支配された、儀礼的また象徴的な性質をもつ一連の慣習。それは過去との連なりを自動的に暗示する行動の規範と価値を反復によって教え込む。事実、可能な限り、それらの慣習は適当な歴史的過去とのつながりを確立しようと試みる。(Hobsbawm・1983a: 1)。

英国国会議事堂をゴシック様式で再建しようという一九世紀の決定や、浜田庄司による益子の民芸陶器の発見は、こうした「伝統」の例であろう。日本橋の三越本店の玄関に置かれた二つのライオンの鑄鉄の像は、トラファルガーのイギリス海軍の勝利に結び付いているが、その上の壁に、普段気づかれずに立っている (西欧的なので、伝統的でない) 商業の神ヘルメスの像には余り関係はなからう。

近代日本は様々な面において、西洋の近代国家がおこなったような神話作りに、一八七〇年代から第一次大戦の勃発に

いたるまでふけていた。日本はフランスの第三共和国のようには公共建造物に情熱を向けはしなかったが、ドイツの第二帝国のように自身の歴史を解釈しなおし、皇室を国民の意識の前面に押し出した。ヨーロッパとアメリカの双方がしたのと同様に、日本は教育を第二の教会同様のものとし、その「学閥」は新しいエリートとなった。柔道や空手のような「伝統的」武術を、近代日本は国民意識と人為的な共同体を養成する一つの手段としたのである (Hobsbawm・1963b)。

美術、特に陶芸もこの伝統の発明という日本人好みの現象の例外ではなかった。私が陶芸を取り上げたのは、次のような理由からである。つまり、陶芸には多かれ少なかれ伝統を志向する社会があり、その技法に多かれ少なかれ伝統志向の歴史的、様式的な時代区分があり、それゆえ伝統的な表現形態に固執し、また離反する様々なジャンル、形式が存在しているという点である (Hauser・1963: 150)。近代日本の芸術史において、陶磁器はおおむね「伝統」という概念に縛られた芸術の一つの分野であった。西洋では陶器(用語の違いに注意)がごく最近まで芸術の一形式と見なされなかった。まさにその故に、日本人は彼らの「陶芸」を特に重視したのではないかと私は考えている。日本人は陶芸にいくつかの西洋芸術と異なる、従って明らかに「日本的」な特性を持つもののように考えたのだ。こうした特性というものがいったい何

を意味するのか、またなぜそれが近代、現代日本という特定の歴史的、社会的環境において生み出されたか、これがこの論文で語ろうと思う主題である。

永仁の壺事件

まず、美術についての論議を陶器の伝説で始めよう。

太平洋戦争後しばらくして(あるいは戦中、ひょっとして戦前に)、鎌倉時代の自然灰釉の壺が作られた。それはうまい具合に数年後に道のつくられたちようどその場所に埋められた。ブルドーザーの運転手が細心だとか、工芸に興味があるとかいふことは有り得ないことだが、この特別な道を掘っていた男は壺を「発見」して、いずれにもせよ、それを傷つせずに土から取り出したのだった。

その壺はその時たまたま近くに立って眺めていた陶器商の手にもつすぐ入ったという。その壺が蒐集家の手に入っているまで二、三年かかったという人もいる。いずれにしても、その壺は底に書かれていた二つの漢字によって、永仁年間(一二九三―九八)に作られたものとして注目を集めた。そうして一九五〇年代に有名な陶芸家、加藤陶九郎が彼の陶器大辞典の扉絵にそれを使い、かなりの長さの記事を書くにおよんで、その壺はますます貴重品扱いされるようになった。

話はここから本当に面白くなる。当時有名な評論家で、日

本の伝統的な陶磁器の専門家だった小山富士夫がどこからかこの壺のことを聞きつけた。その当時、彼は文部省の文化財保護委員会事務局に勤めていたが、その壺を見て、それが重要文化財に指定されるべきだといった。その壺は対のもので、片方は海外に売られたという噂があつて、この壺はきわめて貴重な鎌倉時代の陶器の遺品と言われたのである。こうして一九五九年に小山の扇動によって永仁の壺は重要文化財に指定されたのである。

それから騒動が始まった。壺の発見された瀬戸の人たちは、はやくからこの壺が偽物だということを言っていた。しかしそれが公式に重要文化財に指定されると、当時パリ訪問中だった加藤陶九郎は、日本の新聞記者をよんで永仁の壺は他ならぬ彼自身によって作られたものであることを発表したのである。

大変な騒ぎになった。マスコミはさらに予期した以上のニュースに出くわすことになった。陶九郎の息子、岡部嶺男が問題の壺は陶九郎ではなく自分が作ったのだと、父の発言を否定したのである。実際、嶺男は東京のデパートで壺が形の上で一致することをデモンストレーションして、一層騒ぎを大きくした。「専門」委員たちはただちに壺は偽物であると断定し、小山は職を辞任させられた。

この話を悲喜劇にする二重のアイロニーが生じた。小山富

士夫はその時まで加藤陶九郎の親友だったが、永仁の壺事件で彼らは絶交した。同時に、嶺男は彼の父を恨んで妻の姓を名乗るようになり、その後、陶九郎とは口もきかなかったという。

私は以上の物語を、それが人類学者として見逃せない美術工芸のある体質を表すものと考えて紹介したのである。第一に、芸術家、批評家、美術商が評価の基準を作り出す「美術界」(Becker-1982)というものがそこに現れている。この点は後に詳説するが、美術界の人もこの基準がどのように作られるかについて、様々な解釈を持っている。言葉を変えれば、何が伝統を作り上げているかについて、一致した見解がないばかりか、様々な人が異なる形で伝統について語っているということを、私は議論したいのである。

第二に、永仁の壺事件の意味するところは、基準の創出は「公式」の美的価値に基づいているのではないということである。たしかに、表でどう言われたにせよ、永仁の壺が重要文化財に指定されたについては、形態、線、材質、その他の美的価値が美学者によって適用される通常のやり方とは、まったく関係がなかったのである。壺の形や模様は、それが公式に重要文化財に指定され、また偽物と判定されたあとも、変わりはないのだ。この点において永仁の壺事件は、日本では品物がたまたま古かったというだけで重要とされてい

るのではないかという考えを裏づけているように見える。ドイツの美学者であった Arnold Hauser (1982: 148) が警告しているような伝統の側面である。もっと重要なのは、美術が少なくとも三つの異なった種類の価値観の混合物であるということ、この話が表しているということだ。すなわち、美的価値観、商品価値観、そして社会価値観である (Moeran, 1987, 1989)。

第三に、永仁の壺事件は、ある作品が「芸術」として分類されるためには、その作品がある特定の文化のなかで美術史の既知の時代区分にはめ込まれなければならないということを示している。この歴史はまさに「美術伝統」と呼べそうだが、しかし芸術社会学者ならそれを「視覚のイデオロギー」 (Hadjinicolaou, 1978: 95—102) とまとめうる「ものの見方」 (Berger, 1972) と呼ぶことだろう。この場合、「視覚のイデオロギー」は一九世紀半ばにはじめて西洋との本格的な接触をおこなった時にかきたてられ、戦後の急速な「アメリカ化」のなかではずみのついた「日本的なるもの」の一つということができる。

第四に壺をつくったのは陶九郎なのか嶺男なのかという議論は、いろいろな点で矛盾している。なぜなら永仁の壺のような伝統美術品はその魅力が「無名の」陶工によって作られたという点に負っているからだ。(柳宗悦が民芸の理論

によってある程度展開した点である。) 事件に関わった作者の確認に対する欲求は、次の Hauser (1982: 136) の言葉の意味するものを暗黙の前提にもっている。「芸術作品という概念は、それが一部は生きた、一部は固定された、個人作家と結ばれた創造物であり、文化財産であるという二通りの形のものだという考え方にもとづいている。」同時に日本社会において、個人が「自分」をどの程度彼が属するグループに没するべきかという問題を、伝統という概念が隠蔽していることも、永仁の壺事件は示してくれている。⁽¹⁾

日本の陶芸部落における伝統

さきに述べたように、伝統という言葉は人によって違う事柄を意味することがある。ある人々にとって、伝統とは実際の、あるいは作られた歴史の感覚がまわりついている。他の人々には一種のノスタルジーを伴っている。さらに別の人々には進歩を計る尺度である。ほとんどいつでも、それは変化した途端に通用するようになる概念である。それでここでは日本の小さな陶芸の共同体を例にとって、先に述べたような伝統の概念を検討してみよう。

皿山 (小鹿田^{おんた}) は大分県日田市の一四家族の小さな村落である。私がこれから述べたいことは、この共同体の外に住んでいる人々は、伝統という言葉をそこで作られる陶器の意味

で用いるのに対して、皿山に住んでいる人々自身は、伝統を彼らの共同体の社会組織を指して用いているということである。この論文の終わりで詳しく論ずるが、関東と関西の都会に住むよそのたちは、田舎に「伝統」を求め、西洋に対する「日本的なもの」の定義としようとしている。これに対し、皿山の陶工たちは伝統という概念を、日本の都会生活との接触から引き起こされる変化から彼らの共同体を守るために使っている。このように「伝統」の内容と目的はそれぞれの集団で異なっている。しかし私の考えでは、どちらのケースでも、「伝統的」と考えられているものの内容は、実際には全然伝統などではないのである。

皿山に関する最も早い紹介は、柳宗悦（一八八九—一九六一）が一九三一年にその共同体と陶器を「発見」した時のものである。学者、思想家、評論家であった柳は、日本に「民芸」⁽²⁾として知られるようになった美学上の観念を発展させた最初の人物である。一九二〇年代の半ばから、彼は一連の論文を発表し、美はただ「貴族的」な芸術にのみ見い出されるのではなく、日常生活で用いられる普通の手作りの品物にもあるのだという主張をおこなった。彼は田舎を旅行して歩いて、このような品物を捜し、またそれを作った「無名の工人」を尋ね歩いた。このような旅の途上で、柳は皿山（小鹿田）の話聞き、やがてそこを訪れたのである。

柳はその陶器と村の人々に強い感銘を受けた。二、三ヶ月後に彼が報告しているところによれば、小鹿田は完全に彼の民芸の理想にかなっていた。その陶器は機能的で、何百年続いた伝統的な技法で無名の職人によってつくられていた。陶器の種類とその形と釉薬は、一七〇五年に部落ができた時からほとんど変わっていなかったのである。陶工たちは「自然に密着した」製造技術を用いていた。粘土は川の水力を利用した唐臼で準備され、釉は自然の材料のみを用いて作られていた。やきものは共同窯で薪を使って焼かれていた。近代技術は完全に無視されていた（柳・1931）。

この時、柳は初めて小鹿田の「伝統」という言葉を用いた。たしかに小鹿田の陶器と社会組織は、それが長い間世代から世代に受け継がれてきたという意味で、伝統的と言ってよかったろう。しかしながら、その後の五〇年間に相当な変化が生じたのである。

一九三〇年代には、皿山の陶工の家族は皆、水田耕作に従事していた。彼らの多くは、大工、石工、林業なども行っていた。陶器は年寄りが暇な時か、天気が悪くて田畑や山に出られない時に作るだけのものだった。市場の需要がフルタイムに陶器を作っても経済的に充分でないという理由と共に、生産は粘土、釉、薪の入手と準備という技術的な面からも制限されていた。

すべて一四軒の家は様々な種類の共同作業(てまがえし)で結ばれていた。農業の面では、人々は田植、稲刈り、焼畑での雑穀の耕作、萱を刈って家の屋根を葺く、といった作業に力を合わせていた。陶工たちは、粘土や白土、釉としての長石や鉄錆、時には共同窯の薪などを準備するのにお互いに協力していた。

しかしながら、一九五〇年代には陶工の間の協力はすたれはじめた。ひとつには改善された交通のためであり、もう一方では市場における需要の増大によってである。部落への新しい道ができたおかげで、陶工たちは薪を近くの日田にある製材所から運んでもらえるようになった。彼らはまた白土や釉の長石、鉄錆を車で運んでくることができるようになった。そのうちに彼らは材料の粘土を掘るためにブルドーザーを借りられるようになった。一九五〇年代には一族あたり延べ年一五〇日の人手を要した仕事で、一九七二年には年五〇日以内で済むようになった。部落の家族の間での共同作業はほぼ完全に消え去った。

その上、一九五〇年代に始まる民芸陶器に対する需要によって、陶工たちは注文に応ずるため、より多くの時間を割かねばならなくなった。その結果、農業は女たちが行い、男たち―父と子―が陶芸を農繁期だけを例外としてフルタイムで行うようになった。一九六〇年代半ばまでに、陶工たちは農

業をやめても生活が成り立つようになり、また増大する陶器への需要と政府の減反政策によって、農業からはなれるようになった。その結果、共同作業は陶器を作らない残りの四つの家によってのみ続けられた。

このような社会組織の変化は、疑いもなく共同体の連帯意識に影響した。連帯感とは共同窯の解体によってますます弱められた。戦後にいたるまで、共同窯の使用は部屋(ふくろ)変わりのシステムによって運用され、窯の空間は焼くことに参加するすべてのメンバーに平等に割り当てられていた。その結果、陶工の家は同じ量の材料を使うばかりか、同じ数の壺を作り、売っていたのである。それゆえに共同窯は、相互の協力と皿山部落の内部での経済的な平等に寄与していたのだ。しかし、市場での需要の増大にともなって、幾人かの陶工たちは自分の個人窯を造って焼く方が利益があがると考えたので、共同窯の制約からの解放は、陶工たちの間で経済の個別化をもたらし、陶器を作らない家よりも陶工たちが豊かになるということを引き起こした。皿山の経済的な平等はもはやなくなったのである。

社会集団としての共同体も商業活動によって脅かされた。一つの例は小売価格である。焼物の商人はだいたい市場の状態と焼物の質によって価格を決定する。しかし、すべての陶工たちが一定の卸価格で自分の焼物を売っているのに、小

売の商売人は様々な小売価格をつける。もしも商売人がある焼物を他のものより高く、あるいは低く評価したとすれば、彼は実際それを作った陶工の腕前を評価したことになる。彼らがこうしたことを意識していることがわかるのは、彼らが焼物を小鹿田焼という名前ではなく、陶工個人の名前でしばしば売ろうとすることからわかる。皿山の村落の社会組織では、部落がうまく機能するためには部落内の各個人が平等に取り扱われねばならないということを、商売人は理解していないようである。だから個人の才能というものは、全体としての共同体を転覆させないという条件のもとでのみ許されるのである。だから、特定の陶工の名前を売り出して、その作品に高い値をつけることで、商人は陶工の連帯感を破壊しているのではないかと思わざるを得ない。

同様の問題が、若手の陶工たちが陶芸展に参加することを決めた時におこった。一九七〇年代に、日本民芸協会や民芸協団が東京と大阪で開いた展覧会に個人として参加するように勧め、一人か二人の陶工が主要な賞を受賞するという出来事があった。その結果、彼らはマスコミの注目をあびて、共同体全体の代表として話することになった。しかし、皿山は「伝統的に」年功序列で運営されてきたために、年上の陶工たちは彼らの権威が外からの力によって侵害されたことを不愉快に思ったのである。

共同体は、別の軸によっても分けられることになった。陶器を作る家と作らない家という軸である。この二つのグループの間の感情の行き違いは、収入の不平等に由来していたが、陶器に対する一般の賞賛がそれを一層深刻にした。マスコミと民芸協会の両方が陶工にばかり注目して、陶器を作らない家を無視したのである。このような注目が、全体として組織されている部落の原理をぶち壊していることに、まったく気づかなかったのである。

共同体の連帯感が、陶器を作る家と作らない家、若手の陶工と年寄りの陶工、という二つの分裂によって脅かされると、皿山の住民によって二つの概念がしばしば持ち出されるようになった。その一つは「昔」であり、この概念は共同体全体にかかわっており、もう一つは「伝統」であり、この概念は特に陶工たちに関係がある。過去を思い起こすことで、小鹿田皿山に住む人々は共同体の全ての家を統合しようとし、陶器を作る家と作らない家の感情の対立をおさえようとした。一方、陶工たちは伝統という言葉を用いて彼らの仕事を規格化し、小鹿田焼という製品の名前を市場にのせることで、よそのものによる個人の才能の発掘に対抗しようとした。二つの概念は共に、以前行われていたことが一番良いのだ、という直接、間接の前提をふくんでいる。

この「昔」をいつにとるか、人によってある程度異なる

が(Moeran・1984: 232—3)‘ おおむねそれは今まで述べてきた社会変動の前の時期、一九六〇年以前を指している。よそのものに話をする時は、部落の人は一様にかつてどんな生活をしていたかに立返ろうとする。お金がなくて、食べ物も着る物も買うのに不自由だったつらい時代、朝から晩まで畑や山で働いた苦勞の多い話 (Dore・1978: 65; Moeran・1985: 39—42)。部落の人たちは、古き良き時代は永遠に過ぎ去ってしまったことを知っているから、古い生活様式はある郷愁をもって語られる。「昔」は第一に、仲間たちにかつて皿山がどうであったかを思い起こさせるばかりではなく、今でもどうあるべきかを語っているものであり、第二には、外の世界に対して村の統一された防衛線を提示しているのである。

伝統という概念は、皿山に住む人々とその外に住む人々の両方によって使われている。陶工たちがこの言葉を取り入れたのは比較的新しく、おもに二つの機能を果たしてきた。第一に、小鹿田焼が市場性を持つようになるにつれて生じた才能と個人主義の問題を調整する手段として用いられた。個人の特殊な才能は共同体全体の機能に対して常に脅威になるため、陶工たちはお互いに粘土や釉やデザインを極端に実験的なものにすることを規制しあった。そのため他の民芸陶器、例えば丹波、益子、小石原にはみられないような注目すべき画一性(3)が小鹿田焼には見られる。第二に「伝統」は、共同体

がもはや様々な点で伝統的ではないがゆえに思い起こされるものとなった。村の社会組織が混乱しているために、陶工たちにとって陶器の伝統を維持することが意味をもつのである。それが崩れつつある共同体意識を強化するのに役立つからである。陶芸における伝統の概念は共同体全体に外の世界に対する明確な自己意識をあたえる効果があった。

小鹿田焼の「伝統」という観念は、マスコミと民芸運動に携わる人々によっても使われた。陶工たちは、彼らが田舎の農家のために「伝統的な」焼物をつくることで、賞賛された。例えば、大きな水甕、味噌を入れる蓋つきの容器、らっきょう壺、醤油差しに雲助。だが実際には、これらの大きな壺類は今ではもとの用途をはたしていないし、純粹に機能的なものでなく、装飾的なものになったので、「伝統的な」小鹿田の陶器は形に変化がおこった。それでも、四〇年前にはコーヒークップや茶碗や花瓶は作っていなかったという事実が、小鹿田焼を伝統的と見ることを妨げはしない。ここでの「伝統」という意味は、したがって現実の陶器について言われるのではなく、陶器作りの技術、特に近代技術に頼らないで「自然の近く」にとどまっている技法について言われているのである。

陶工にとっては、「自然の近く」ということは唐白を利用して粘土をこねることを意味していた。別の所で指摘したよう

に(Moeran・1984:72—84)、小鹿田の陶工たちが地元の石混じりの陶土を使うことは、一軒の家で一人の息子が家に残って父と一緒に働くという家族制度を生み出していた。その上、陶土を準備する方法が陶器作りに従事する家の数を制限していた。言葉を変えて言えば、陶土を準備する「伝統的な」技法は、陶工たちの意識の中で伝統的な形の社会組織に置き換えられていたのだ。

同時に、「伝統的な」技法はしばしば社会変動を押える決まり文句(idiom)でもあった。例えば、ある陶工が伝統的な形の茶碗を作らないと非難される時は、実際には彼は他の陶工たちの守っている範囲を踏み越えて、一人だけの路線を歩もうとしていることを非難されているのだ。また、ある陶工がけろくろを使って陶器を作れば彼の精神は陶器に残るが、もしも電動ろくろを使えばそれが消えてしまうと説明する時、実際に彼の言わんとするところは、けろくろを使い続けることが、機械が導入されて競争原理の生産が行なわれれば混乱してしまう「共同体の存立」を確保しているということなのだ。別の陶工が、もしも研究を熱心にすれば陶器の形が完全に変わってしまうと言ったとしよう。例えば研究の結果、今つくっているコーヒークップのにぎり手は小さすぎ、縁のところがゆがんでしまうとなれば、その陶工は結局有田から新しい「型」を取り入れなければならないであろう。しか

し、もしも一つの型を取り入れれば、他の陶器のために他の型を取り入れねばなくなる。だから、研究熱心は小鹿田焼を墮落させるのだ、ということになるのである。

このように、生産の方法の変化は、陶工の目にはほとんど必然的に彼らの共同体の組織に影響する社会変動を引き起こすのである。例えば新しい型の採用は、陶土を準備するための機械の購入を導き、新しいタイプの窯の建設、徒弟や専門の職人の雇用にいたるだろう、という考え方を皿山の人々は持っている。究極的には共同体ばかりか、家族制度まで脅かされる。もしも小鹿田焼の供給過剰が大量生産によって引き起こされるならば、生活を成り立たせるために、陶工たちは個人名を売り込むか、できる限りお互いに生産をカットしなければならなくなるだろう。少なくとも、これまで共同体という言葉が用いられてきた意味においては、共同体としての皿山は消え去るだろう。陶工たちはこのように「伝統」というものを利用する。それは彼らが陶器に執着しているからというより、彼らが皿山を一つの共同体として尊重しているからである。

伝統的な美術や工芸と日本社会

ある一つの芸術世界の中で、伝統という概念は、誰が何について語っているかということによって、様々な解釈が生ず

るということを説明してきた。よそものが伝統と言う時、彼らは小鹿田の陶器とその技法をさしている。陶工自身は伝統という概念を彼らの社会構造を保持するために用いている。この点で、我々は伝統という概念が決して一つではないということに注意せねばならない。我々は複数の伝統について語っているのである。

この点について、我々が複数の「伝統」を美術や工芸を表現する美的概念と切り離してしまうならば、我々は問題について極く限られた理解しか持ち得ないということに留意せねばならない。私はすでに「昔」という言葉が、皿山の共同体の中では伝統という概念のうちで大きな部分を占めていることを示した。

ここでは、批評家、マスコミ、一般の愛好家が日本の伝統工芸を評する時好んで使う民芸、自然、手作りという概念について検討したい。私の問いは美術評論家がするような「何が良き伝統工芸か」といったものではない。むしろ人類学者として、「ある人々にとっての良き伝統工芸とは何か、それはどのような種類の人々によって、どのような評価基準で受け入れられているのか」というふうに問いたいと思う。

まず民芸について話してみたい。民衆的な美術や工芸は、地方または国の共同体とは区別された彼ら自身の連帯感を強調する傾向があるといわれる (Graburn・1976: 4; Tomars・

1940: 55)。先に私は、陶芸がどのような形で皿山の陶工たちの慣用句 (idiom) になっているか、また伝統という概念が小鹿田の陶芸と皿山の共同体にどのような個性を与えるのに役だっているかを指摘した。こうしたことは、この特殊な日本の陶芸部落にだけあるということではなく、皿山の社会組織を揺がしたと同様な種類の圧力に直面した他の社会にも見られる現象である (cf. Brody・1976: 76; Gill・1976: 113)。

同時にカリフォルニア・バークレー大学の人類学者である Graburn (1976: 5) は、「観光」美術、「空港」美術もまた外の世界に対して民族的な境界線を示していると言う。たしかに、小鹿田の陶工は民族的なものには関心がないが、地方の集団にアイデンティティーを求めている。しかしここで私は、「民芸」は国のレベルで民族的なものに関わっていると言いたい。柳はしばしば彼の民芸という概念が日本に特有なものだと強調した⁽⁴⁾。同時に我々は、彼の民芸の概念が日本の一九二〇年代と一九三〇年代の国家主義の指導者たちによって押し進められたいくつかの儒教原理を反映していることを知っておくべきである (Moeran・1984: 24—5)。言葉を変えれば、柳の民芸の理念は相当部分、歴史の産物だったのである。民芸が一九五〇年代、日本が最も激しいアメリカ文化の影響にさらされていたその時に、はじめて大衆的な人気をかちえたことは、たぶん驚くべきことではないのだ。

こうしたことのすべては、以下のようなことを推測させる。小鹿田の陶工たちが彼らの社会組織をくつがえそうとする外からの影響から彼らの共同体を守ろうとして伝統という概念を利用したことが同様に、日本人全体が西洋の新しい文化に直面して民族的なアイデンティティーを維持するために彼らの伝統的な工芸に戻っていったことである。日本政府が職人個人あるいは職人の集団に重要無形文化財、伝統工芸文化勲章といった称号を授与することを見れば、特殊日本的なイメージの創造と保持を当局者がいかに重要視しているかわかるのである。

次に注意すべきなのは、一九世紀のヨーロッパに現れた伝統的な「民衆の」folk 美術工芸という概念は、おおむね田舎に住み、教育がなく、地方の伝統にしたがう下層階級の美術工芸に自己を同一視するものであったことである。この民衆芸術は、都会の教養ある上流階級と対照され、本質的に共同体的ものと見なされた (cf. Tomars・1940: 46)。こうした傾向は日本では柳宗悦によって定式化された (cf. 柳・1955)。

次に、伝統的な美術工芸ははじめ外の世界に住む人々によって評価されたのであって、その生産者によってではない、という事実を確認しておこう。そのうえ、伝統工芸の生産者と享受者の間には、自然と工業化、田舎と都会、手作りと機

械製、個人的と無名といったように、伝統を表す審美的な語彙において、分裂があるようである。

次に自然について。日本の美学には、もしも作品の作り手が「自然の近く」にとどまり、近代的な機械を使わないでいれば、その作品を工芸としてでなく、芸術として見なす傾向がある。こうした人々は、伝統工芸を作る職人が自然に囲まれ、静かな平和の中でひとり仕事をしている姿を想像する。その結果、彼らは自然というものが審美的に眺められるようなものではない、という事実にまったく気づかない。自然は職人がその中で生存する環境なのであり、材料を提供するものなのだ。自然は彼の成功と恐れの源泉なのである (Tomars・1940: 390)。

人は生存競争でそれに直面していない時に、自然を理想化する。別の言葉でいえば、伝統的な美術工芸の質を自然への近さに結び付けて考えるような美学上の理想は、必然的ではなく、通常工業化によって発生する都市化に端を発している (Tomars・1940: 391)。しかし日本では、自然にかえるというノスタルジアは近代の民芸品にのみ見られるのではなく、奈良時代や平安時代の都市に住む貴族によって生み出された絵画や詩にも見られる。それはまた一六世紀、日本史のなかで最も荒々しく、騒々しい時期に実現された禅宗の単純さと静けさを強調する美学の中にも見られるだろう。英国の田園

が初期の工業都市の煤煙と廃棄物に汚染されていたまきにその時期に、ターナーやコンスタブルたちのイギリス風景画がその最盛期をむかえたという例を参考にすれば (Mukerjee・1948:210—211)、都市化によって、また一八世紀以来の工業化によって引き起こされる自然の破壊が、自然と田園を「美」の権化であるとする美学の理論が生まれるきっかけだったと言うことができるだろう。

様々な点からみて、伝統的な美術工芸品を買う日本人は、「自然」という概念を用いつつ、おそらくは無意識のうちに、自然という言葉を彼らの都会的な文化がどれほど進歩したかを計る基準にしているのだ (cf. Graburn・1976:13—14)。例えば、皿山を訪れる人たちの大部分は、陶工たちが良い作品を作ったのは、彼らが自然の材料と手段を用いたからだと信じるばかりか、陶工たちが自然に依拠し続けることを望み、彼らが経済的な観念に屈してはならないと考えている。柳の自然の概念の中に見られる精神の基調は、現在の民芸の指導者によって受け継がれ、日本の大衆の多くの部分に広がっているようである。皿山の陶工だけでなく、その他の地方の伝統工芸の職人は、ほとんど全ての日本人がかつてそうしていたような形で働いている。今や日本の工業がすっかり進歩してしまったので、人々は過去を振り返り、自分たちがどれだけ進歩したかを目のあたりにしたいのだ。日本人は、自分た

ち自身と国家の富が計れるように、伝統的な職人が昔のままであることを望んでいる。そのかわり、彼らは職人の作品に「芸術」としての栄誉を与えることにやぶさかでない。「伝統」はここでは「純粹さ」の同義語である。

次に手作りについて。「伝統」という概念に関連して、手作りの品物が高度産業社会において高く評価される様相についても、一言しておきたい。機械製の品々はたいていその使用目的にぴったりかなっている。それらは機能的で、能率的で、安い。しかしその値段が安いということが、製品を誰でもが使えるということを引き起こす。したがって機械製の品を消費することは、ヴェブレンの概念を用いれば「通俗な」(common)消費であって、「名譽な」(honoric)消費ということではない。それに対して、手作りの品は能率的に生産することができない。それは質でも量でも機械製品にかなわない。しかしまさにこの点で、「特別な尊重という目的により適合的事の特性をあらわす品は、機械製の製品に比べてより高いランクにあるということになる」(Veblen・1925:159)。

「名譽の消費」というこの概念は、美的な趣味に二通りのしかたで影響する。手作りの品は通常、多数の生産ができないため比較的高価である。この観点から、ヴェブレンは人々は物の美しさをそれ入手するために要するお金の量によつ

て計ろうとする傾向がある、と論じた (Veblen・1935: 128)。たしかにそれを裏書するように、日本の陶芸に関して私が集めたデータでも、大衆は伝統的な美術工芸をそれが高いという理由で美しいと見なす傾向があり、また高くなければ美しいとは思わないということがある。その一方、手仕事の質的な面と思われる点にも、大衆は魅力を感じているのだ。彼らは手仕事の「美」を侵害するいかなる形の機械化も新しい技術的な工夫も、「美的でない」として非難する (cf. Tomars・1940: 200—201)。そればかりか、大部分の芸術が手作りであるがゆえに、手作りの物なら何でも、また時代遅れになった技術を用いていれば、「芸術」と見なされることがある (McLuhan・1964・ix)。

最後に、現代の工業化社会における個人と、「共同体」との関係について述べたい。柳のような純粹主義者は、個人的なものは普通の人のために作られる伝統工芸の鑑賞には不要だと強調してきた⁽⁵⁾。それとは逆に、今日では多くの人々が、職人の作品の不完全さに彼の個性を認めている。この点ではヴェブレンの言う通りである (Veblen・1935: 159)。私のインフオーマントたちは、手作りの作品は作り手の性格を表現しているが、機械製品はそうでない、と口を揃えて言った。このように日本の大衆の中には、手作り、不完全さ、個性という観念連合があり、その対極に機械、完全性、没個性という連

合がある。

しかし個性という考え方は、もう一度「芸術」という概念を暗示する。現代の「第一世界」の文化では、工業化が非個人的な社会環境を生み出したために、個々の職人が賞賛を受けている (Nisbet・1976: 134)。大規模な都市化社会に住んだ人々が、はじめて無名性の意味を自覚しはじめる。個々の職人が公衆の前で「芸術家」という称号を求めるようになるのは、この時期に当たっている。「伝統」の見かけ上の本性が、世代から世代に「受け継がれる」ものであり、それゆえに「非個人的な」ものだとなれば、上に述べたような傾向の持つアイロニーは注目に値する。はじめ職人芸と密着して定義された「伝統」は、最後に「芸術」のほめ言葉になりお世話のである。

〈注〉

(1) 識者によれば、戦争直後から陶九郎の窯の壺はすべて嶺雄が作っていたと見られるので、永仁の壺を作ったのも嶺男だろう、と言う。嶺男は父に仕込まれたのだから、日本の陶工たちの間では普通のことだが、銘が陶九郎になっていたとしてもおかしくない。これはルネサンス時代のヨーロッパでは当り前のことだったが、近代西洋の「芸術」観からすれば、一つの矛盾である。

(2) 日本の民芸運動の歴史的背景と思想に関するより詳しい議論は、熊倉 (1979) と Moeran (1984: 9—27) によって行われている。この部分のデータは小鹿田焼に関する私の論文 (Moeran・1984) に基づいている。

(3) 小鹿田の陶工たちは (そして彼らだけが) 作品の違いを見分けられ、誰がその焼物を作ったかを、簡単に言い当てることができる。

(4) 柳の民芸の美学が、普通認められている以上に大きくウィリアム・モリスによって影響されていることを、私は力説してきた (Moeran・1984 その他)。

(5) こうした理念は、様々の点で、日本人は集団志向的で、大部分が中流階級だといふ二重の神話を裏書するものである。

BIBLIOGRAPHY

- Becker, Howard 1982
Art Worlds. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Berger, John 1972
Days of Seeing. Harmondsworth: Penguin/BBC.
- Brody, J. J. 1976
“The creative consumer: survival, revival, and invention in southwest Indian arts”. In Nelson Graburn (Ed.)

Ethnic and Tourist Arts. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Cannadine, David 1983

“The British monarchy, c. 1820-1877”. In Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dore, Ronald 1978

Shinohata: portrait of a Japanese village. London: Allen Lane.

Gill, Robert 1976

“Ceramic arts and acculturation at Laguna”. In Nelson Graburn (Ed.) *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Gluck, Carol 1985

Japan's Modern Myths. Princeton: Princeton University Press.

Graburn, Nelson 1976

“Introduction: fourth world arts”. In his edited *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Hadjinicolaou, Nicos 1978

Art History and the Class Struggle. London: Pluto Press.

Hauser, Arnold 1982

The Sociology of Art. London: Routledge & Kegan Paul.

Hobsbawm, Eric 1983a

"Introduction: inventing traditions". In Hobsbawm and Ranger (Eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hobsbawm, Eric 1983b

"Mass producing traditions: Europe 1870-1914." In Hobsbawm and Ranger (Eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kumakura, Isao 1979

"A tocsin for our times: the *mingei undō*". *Japan Interpreter* 12, 445-448.

McLuhan, Marshall 1964

Understanding Media: the extensions of man. New York: McGraw-Hill.

Moeran, Brian 1984

Lost Innocence: folk craft potters of Onna, Japan. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Moeran, Brian 1985

Okubo Dirary: portrait of a Japanese valley. Stanford:

Stanford University Press.

Moeran, Brian 1987

"The art world of contemporary Japanese ceramics". *Journal of Japanese Studies* 13: 1, 27-50.

Moeran, Brian 1989

"Making an exhibition of oneself: the anthropologist as potter in Japan". In Eyal Ben-Ari, Brian Moeran and James Valentine (Eds.) *Unwrapping Japan*. Manchester: Manchester University Press.

Mukerjee, R. 1948

The Social Function of Art. Bombay: Hind Kitabs.

Ozaki, Yukio 1926

"Ōbeimanyūki" (1888-90). *Ozaki Yukio Zenshū*, Volume 3. Tokyo: Heibonsha.

Smith, Robert 1983

Japanese Society. Cambridge: Cambridge University Press.

Tomars, Adolf 1940

Introduction to the Sociology of Art. Mexico City.

Trevor-Roper, Hugh 1983

"The invention of tradition: the Highland tradition of Scotland". In Hobsbawm and Ranger (Eds.) *The Inven-*

tion of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press.

Veblen, Thorstein 1925

The Theory of the Leisure Class. London: Allen and Unwin.

Yanagi, Muneyoshi 1931

"Hita no Sarayama". *Kōgei* 9, 1-11.

Yanagi, Muneyoshi 1955

Kōgei no michi. Selected works, Volume 1. Tokyo: Nihon Mingeikan.

コメント 熊倉功夫

四点ほど申しあげたいと思います。

一つは、このシンポジウム全体のテーマにかかわってくることで、先にいただきました趣旨を見ておきますと、その中に各専門分野はそれぞれ独自の問題意識と方法論を持っており、例えば個人的記述を基本とするのが歴史学的研究なら、モデルの構築に関心の重点を置くのが社会科学研究であると述べられていますが、こうした集まりでは、どちらかというとモデル論が中心になりがちの中で、今日のモーランさんのお話はいへんに具体的に展開してくださった非常に貴重な事例ではないかと思えます。お話を聞きながら、私はやはり研究には個人的記述ということが大事であると感じました。

次に第二点ですが、筑波大学では今年の入学試験の中に、「戦後の高度経済成長の経過とその問題点について述べよ」という問題を出しました。賛否両論ありましたが、結果としては大変おもしろいことに気がつきました。回答はすべて、「高度経済成長によって生活が大変楽になった。しかし精神的荒廃が起こった」と判で押したように同じでした。つまり、高度経済成長と日本人の心が必ず対になって想起されるのです。これはやはり日本の教育がそういうふうに見えるのだらうと思うのです。

「恒産あれば恒心あり」という大昔からの言葉もありますが、私はそもそも物質的豊さと精神的豊さとは別個の問題であり、それを結びつけるということがイデオロギーのイデオロギーたるゆえんであろうと考えています。つまり、我々はイデオロギーという形で別個の問題を結びつけて、それが客観的分析であるかのように勘違いしていることがたくさんあると思うのです。それが、まさに今日の中心的な問題であります伝統という問題において、非常に明確に現れてきたように思います。

今モーランさんがお話になりました皿山の生活というのは、今なお続けられています。モーランさんはそれに大変感激し、シンパシーを感じておられるわけですが、私は皿山の人にとってみると、こんなしんどい話はないだろうと思うのです。あういうしんどい生活を続けるには、よほど強力なイデオロギーがなければ難しいだろうと思います。そこでは、伝統というものがいかに強力なイデオロギーとしてたられているか、そのことをモーランさんは一方で指摘されました。

その時の伝統というのは、先ほど久野先生が「古くはないが、古くからある」という大変精巧な言い回しをなさったわけでありますが、もう少し言えば、「古くはないが、古いものを含んでいる」ということかもしれません。問題は、「古くはないが」というところに重

点があるのか、「古いものを含んでいる」というところに重点を置いて理解するのかということ、語り手の問題意識がどこにあるかを示すのではないかと思います。今日のお話では、「古いものを含みながら古くはないものを古く見せてしまった」さまざまな事実をうかがったように思います。

モーランさんは英文の報告の中で“inventing tradition”という言葉を使っておられますが、伝統という言葉には“inventing”という言い方で言われるような、いささか「捏造された」と言いますか、「案出された」と言いますか、「でっちあげられた」という意味合いが付随しているように思われます。だとすると、伝統という言葉をつくってきた明治という時代が、私には大変いかがわしい時代ではないかという気がするのです。そうしますと、日本の近代を明治という異常な時代を標準に考えることはできないのではないかと、と考えられ、明治という時代を落としてしまつて、幕末から大正をつなぐことで何か別の視点がでてくるかもしれないという気がいたします。このことは永井荷風がすでに明治四二年に指摘しております。

「明治は誠に無邪気な滑稽な詐欺時代だ」というふうに言っております。そして彼は江戸芸術論を大正年間に猛烈な勢いで書き続けるわけです。そうしますと、明治というものをどこまで標準として置くことができるか、明治につくられたイデオロギーとしての伝統というものをどこまで客観的に押さえられるか、ということが一つ大事なポイントではないかと思われまふ。

第三点といたしまして、柳宗悦の民芸論について今日お話が出てきたわけですが、やはり柳が「民芸」という言葉をつくりました大正という時代が、私は非常に重要だと思うのです。そのことを最も早く指摘されたのはここにいらつしやる吉田光邦先生でありまして、吉田先生は大正期の農本主義の中に柳の民芸論を位置づけようとなつた。つまり、大正という時代は滔々と農本主義的なナシヨナリ

ズムが流れていた時代だというふうに、従来の大正デモクラシーと全く別の側面を指摘されたのです。

これに私は大変影響を受けたのですが、大正時代は一方で柳田国男が民俗学を提唱し、津田左右吉が『文学に現はれたる我が国民思想の研究』という大著を発表して平民文学というものを書いた時代で、たいへん国学的発想が強く現れてまいりました。そのことを羽仁五郎は「新国学」というふうに整理しようとしたが、まさに新国学の時代というのが大正時代にあつたと思います。

そうしますと、先ほどから話に出てくる自然回帰というものも、国学がまさにそういう方向性をもっていると思うのです。ただ、そこで自然回帰ということだけをとりえてみれば、これは日本史を見る限り、まさに奈良時代から延々と底流として流れ続けており、そのことを国学者も指摘してゐるわけでありまふ。そういう日本の文化にある自然回帰願望というべきものと、もう一つは産業社会化への反省としての自然回帰とが二重に重なることが、大正という時代にいくつかのナシヨナリズム的傾向を強く打ち出してくることになるのではないかと思います。

考えてみますと、民芸というものが一九五〇年代にもう一度山があるということ言われますもの、これとたいへん状況が似ているわけでありまして、一九五〇年代というのは、日本のデザイン思想の上で大きな画期の時代であつたからです。そして今また問題になるとすれば、それはポスト・モダンの問題であるというふうにも思ひます。

ただここで申しあげたいことは、今申しましたように、大正期のナシヨナリズムの中に柳の民芸論を位置づけるなら、柳の民芸論はまさにイデオロギーそのものであつたということです。とすると、これはイデオロギーとしての美学の最後の提示だつたように思うのです。ですから、柳の民芸論はその中に非常に深く人間論を含んで

おります。人間はかくあるべきだということが、最初にあるのです。そのことは柳田国男の常民論にもあるように思います。柳田の常民論、柳の民衆論というのは、そもそも現実の何かを指して論じているのではなくて、彼らのイデオロギーとしての人間論ではないかというように、私は考えております。従って、それは現実と遭遇した時に常にいろんな矛盾と葛藤を引き起こしていく。その実例がモーランさんの示された皿山の人々の悩みの中に様々の形で出てきているように思います。

最後に申しあげたい四点目は、日本の伝統工芸というものを考える時、今日はその半面についてモーランさんはお話しになったよう

石井 ありがとうございます。まず最初にモーランさんから何か。

モーラン いいコメントをしてくださってありがとうございます。

柳の民芸論の底流には美学論よりも人間論があるという話には、私も同意します。私にとって一番おもしろいところは、ウィリアム・モリスと柳宗悦を比較した場合、モリスはたいへん社会学的な考え方を持っていたのに対して、柳は美学しか書いていないように思われますが、実際は美学の下におっしゃる通りの人間論がある。ただ、それを人間論というべきか、社会論というべきか難しいところだと思います。私の考え方としては、日本社会はどういうふうにあるべきか、ということを書きたかったんじゃないかと思います。

最後の輸出の問題もたいへん興味あるところですけど、今は何も申しあげられません。

吉田 いま民芸論が生まれて、柳の民芸論がモリスの影響を受けていると言われましたが、私はその通りだと思います。と同時に、私は柳の立場はソーシヤルなものを全く欠いていたと見ます。これは逆に言えば、日本の工芸の一つの性格ではなかったか。日本においては昭和の初期にプロレタ

に思ふのです。日本の伝統工芸論というものの主流は、むしろ今日お話しになった部分ではなくて、戦前の商工省などの官界に指導された帝国工芸会の人々によって興こされたような、輸出産業としての伝統工芸論というものが一方に強力に流れております。これはまさに中岡先生が主張された手工業と近代的機械産業というものを結びつけることにおいて、非常に大きな展開を示しました。それと全く相反する形で手工業を固定しようという動きが、今日のお話の中心でしたが、両方を合わせて考えないと、日本の伝統工芸論というものとは成立しないのではないかと今思っています。

リア芸術ということがあれば論じられましたが、工芸においては全くございません。プロレタリア芸術が良いか悪いかは別といたしまして、とにかくそういう影響を受けなかった。私の知っているのはただ一例、京都の市立美術館に奥村という漆の作家の「ソ同盟を守れ」というタイトルの器が一個ある。これしか私は知りません。それほど工芸というのはソーシヤルなものには向かわなかったのです。

それから先ほど熊倉さんもおっしゃったんですけど、日本商工省が輸出工芸というものを非常にプッシュした。と同時に、昭和初期における日本の農村の非常な貧困、この貧困をどう救うかという問題で、商工省はいま一つ施策を行っております。それは工芸指導所の設立です。昭和二年ですけれども、これを最初に置いたのは実は仙台であります。これはつまり、日本の東北六県の農村の貧困を救うためです。ここにあったイデオロギーはグロピユウスであります。グロピユウスのいわゆる産業と結びつく考え方です。ですから昭和の初期には、日本にはモリス型、それからいま一つはグロピユウス型、この両方が入ってきている。商工省の工芸指導所の人たちはパウハウスへ相当留学しております。そこで新しいデザインを

覚えてくる。しかも、いずれもこれが産業のレベルで行われたということ
が非常におもしろい問題でございまして、盛んに海外に工芸の練習生を送
りますけれども、全部商工省でありまして、文部省ではございせん。ア
ートということはあまり考えなかったということです。

それからいま一つ、先ほど日田の皿山のたいへん詳しいデータをお示し
になりましたが、ただ、最近の日田の皿山というところは、完全に個人的
なものに分立してしまっていて、伝統というものは一つの技術の代名詞に
なりつつある。伝統とはイコール技術である。従って、昔の唐臼で土を
つくり、人力のろくろで物をつくるというフォームを残すことが伝統であ
る、という概念になっているんじゃないかと思えます。現代の日本の伝統
という概念、特に工芸のレベルというならば、少なくとも江戸の末期の技
術を維持するという、そこにとどまってきたのではないか。だから、日田
の皿山に関する限り、伝統が共同体をつなぎとめる役割はもう終わってし
まったんじゃないか。丹波もそうでございまして、益子はもうとうに消え
ました。それで、「伝統技術」という言葉が最近随分流行するのだと考え
ます。

上垣外 柳のナシヨナリズムということについては、僕はあまり言い過ぎ
ないほうがいいんじゃないかと思っています。というのは、私の知人で修
士論文に柳宗悦に取り上げた人がいまして、その人はその後『柳宗悦全集』
の編集に携わったんですが、それには日本民芸館の人も参加していたそう
です。そこで感じたことは、どうも民芸館の人たちは柳とイギリスとか西
洋の関係を隠したがる、と言うのです。つまり、柳のいわゆる民芸
理論というものも、柳自身のイデオロギーと日本民芸館のイデオロギーと
は、僕はどこか離れているところがあるのではないかと思っています。柳
が特殊日本の美を賞揚した人というようなイメージは、柳を受け継いだ
日本民芸館の人たちによってつくられたのではないかという疑いを、僕は
持っているのです。ですから、もっと柳自身の手紙とか、あるいはイギリ
スの友人なんかとの交友を調べて、柳と西洋の思想の関係を詳しく調べた

いと思っています。その点でモーラン先生のお仕事に非常に興味を持っ
ています。

それからもう一つは、柳に社会的な関心がなかったというのは、これは
明らかに言い過ぎだと思います。と言うのは、柳が朝鮮の芸術論を書いた
時には、明らかに朝鮮のその当時の社会状況というものが彼の心の中にあ
ったと思うからです。それから現在中央博物館になっていきますソウルのも
との朝鮮総督府ですが、あの建物がつくられる時に、総督府は皇嘉門とい
う李朝の王宮の門を壊そうとしたんですが、その反対運動も柳はやって
います。それから朝鮮民族美術館というのを設立しようとしているいろいろ奔
走しますが、そういうことはやはりかなり強い社会的関心から生
まれていると思うのです。

熊倉 ナシヨナリストであるということは、決してユニヴァーサルなもの
に関心がないということではない。つまり柳の場合は、ある意味で非常に
良きナシヨナリストであったと思うのです。彼は『手仕事の日本』の中で、
「我々が固有のものを尊ぶということが他の国のものを侮るという意味を
伴ってはいけません。真に民族的なものはお互いに近い兄弟である」とい
うふうに言っておりますし、いま私は柳の手紙の編集をやっておりますが、
その中で、特にバーナード・リーチ宛の手紙の中には、たいへんコスモポ
リタンな反戦思想が当時の日本人としては突出した形で出てくるわけです。
ですからそういう意味で、彼がいわゆる右翼的なファシストだということ
では決していないのであって、ナシヨナリストだという意味です。

もう一つの、柳が社会的関心を欠いていたのではないかという点につい
ては、「社会的」という意味合いが問題だろうと思います。言われるような
社会問題に対して、彼が非常に強い関心を持っていたことは事実です。た
だ吉田先生が言われた意味は、彼は社会組織について必ずしも社会科学
的な訓練を受けていなかった、という意味だろうと思います。それはモリス
についてもそうだろうと思うのです。モリスの影響を受けていたかどうか
というのはいへん微妙なところですが、私の考えでは、モリスの影響を

受ける前に彼の思想は形成されていて、昭和二年に大熊信行のモリスに関する本が出た時、そこで彼ははじめてモリスを知ったのではないかというふうに私は推定しています。いずれにしても、空想的な社会認識というのが非常に強い。それがために、彼が工芸運動の上で一番失敗するのは流通問題なんですね。流通という社会組織にかかわるところで、彼はやっぱり見通せないものがあつたという点を、吉田先生は言われているんだらうと私は思います。

モーラン 私が皆さんに聞きたいことは、モリスと柳との関係です。大熊さんという人が昭和二年にモリスの理論を紹介しますが、明治四二年ごろのバーナード・リーチのダイアリーを読むと、彼はいろいろモリスの話をして、富本憲吉と一緒にモリスのような組合をつくらうというような発言もありますから、きっと柳はそのへんを知ってたんじゃないかと思うんですけど、皆さんはどう思われますか。

上垣外 正確に申しあげられなくて申し訳ないんですが、大正何年でしようか、土田杏村の書いたものの中にかなり詳しくモリスの「Arts and Crafts」の紹介があつたように思います。土田杏村は京都で仕事をしてましたし、柳は関東大震災の直後に京都の同志社に来るわけですね。直接どういふ交友があつたか、私はまだ調べてないのですが、少なくともそういうものは読んでたんじゃないかと私は思っているのです。それから、柳は英語がたいへんによくできたんですから、モリスを英語で読んでいた可能性があると思いますが、ちゃんと実証的に調べてないので、それ以上は申しあげられません。

吉田 モリスのことは、彼の『ユートピア便り』というのが非常に早く日本に紹介されておりまして、モリスは日本人のインテリにとってはかなり知られていた存在であつたということが一つ。

それからいま一つは、大正の初めになりますが、当時ドイツにクルスタノ・インダストリーという考え方がございました。これを日本では「美術工業論」と訳しまして、当時の経済学者、例えば戸田海市あたりが論じ

ております。権田保之助あたりも「美術工業論」というものを書いておりまして、これが大正の十年ごろまでに二冊本として出ているはずですが。そういうことで言えば、これはドイツの考え方ではありますが、モリス的なものは既にかなり紹介されていると考えられる。

それからいま一つは、大正八年に山本鼎、彼が信州に農民美術研究所というものをつくりまして、ソ連あるいは北欧あたりの木彫をモデルとして、これを商品として農村救済に役立てようとした動きもある。だから、柳とモリスの関係というのは、もう少し早いんじゃないかと私は思う。

熊倉 私がそう申しますのは、柳自身が「大熊信行の『社会思想家としてのラスキンとモリス』」に啓発されたということを書いていてということが一つ。それから昭和二年の二月に書かれた「工芸の協団に関する一提案」の中にはモリスの影響があまりないのですが、大熊の本が出た後に書かれた「来たるべき工芸」にはその影響が非常に強く出てくるということがあるのです。

石井 問題が柳宗悦論になつてしまいましたけれども、もとの伝統に戻つても結構ですから、どなたかコメントいただけますか。

山折 皿山における「つくられた伝統」としての陶器が、市場原理に従つてやがて村落構造ともども崩壊に追いこまれていく、そのへんのことは全くその通りだと思いますし、非常に教えられました。ただ、そのことに關して、陶磁器に関する本質論と言いますか、美学の議論が何らかの形でそこにかかわっているのではないかと思います。ちょっと申しあげたいことがあります。恐らくモーラン先生にはあまりご興味ないであろう美学論の問題なんです。陶芸評論家に井出川さんという方がおいでになります。あの方が陶器と磁器は違うというところから出発して、一種の陶芸芸術論を展開しておられる。陶器というのは限りなく土に近いというのですね、つまり物そのものの味とか手ざわりを表現する世界だといっている。それに対して磁器というのは限りなく土の世界から離れようとする、つまり、白磁とか青磁というのは土から遠心的に離陸した世界で繰り広げられ表

現された芸術だということですね。そういう土への求心的なものと土から遠心的に離れたものというのが、陶器、磁器の芸術作品としての性格に関係しているであろうと、こう言うのですね。

だから、彼の議論によると、例えば永仁の壺事件のような問題が起こるのは、土に近い芸術作品というものは本当に良いものか悪いものか普通の人間にはなかなか識別できないからだろうということですね。彼はそういう言葉は使っておりませんが、一種の第二芸術論を展開していると思います。一方、磁器というのは明らかに第一芸術であり、だれが見ても良いものは良いということがわかる。土への求心性に基づいた陶器は第二芸術であるがゆえに、どんな人がつくっても、だれか権威ある人に良いと言われれば、それは値が高くなる。箱書きを書けば、それによってその作品に価値が付加される。そういう危険性と言いますか、そういう可能性が陶器には本来的に備わっている。そういう議論を展開しております。

そういう陶器自体が持っている性格が、皿山における陶器世界、陶器をつくる人々のさまざまな社会生活の転変にいろんな形で影響を与えたと思うのですけれども、それはどうお考えですか。

モーラン 陶器と磁器と違いがあるというような問題は、人類学者としての考え方からは、それはイデオロギーの一つで、あってもなくても構いません。人類学者としては、人間がそういうことを言い出すということが、たいへん面白い。「美」でも「伝統」でも、どういうふうにそういう価値観をつくり出すかというのは、たいへん面白いんじゃないかと思うのです。ご質問に応じられなかったと思いますが、人類学者としてはそういうふうと考えています。

中西 小鹿田焼の日田は天領ですね。天領であるということにおいて、今日お話しになった共同体とか個性とかいうふうなものが、特殊な意味を持つかどうか。例えば九谷とか有田などを考えれば、そこでは非常に個別的な作者というものをつくってききましたね。小鹿田焼にはそういうことはないというお話でしたが、そこには天領としての制約があるのか、それとも

もっと普遍的な問題なのでしょう。

モーラン 私は天領ということが皿山に影響を与えたとは思いません。というのは、上からの特別の注文はなかったですし、焼物をつくった人たちは近所の農家を歩いて回ってそれを売っていました。小石原のほうも、皿山から大体二〇キロぐらいですが、山を越えて行くと福岡になるのですけれど、そこも藩のほうから注文はなかったようです。結局、市場に応じてつくったんじゃないかと思うのです。

中西 さっき九谷のことを申ししたのは、大名の政策として、藩政の一端として陶器をつくることをしますでしょ。そういうことはやらなかったのですね、天領は。

モーラン 皿山は日田市内から一七キロぐらい離れています。その山に入ると、皿山部落は他の周りの部落と特別に違いはないんです。大体同じような生活をしていますし、特に半陶半農の時代はそうだったでしょう。先に申しましたように、唐臼を使う関係から本家分家関係が生まれてきますが、その本家分家関係を見ると、隣の部落のそれと全く同じような現象です。ですから、別に皿山が天領だということは関係ないんじゃないかと思うのです。

もう一つ技術のほうになると、私は吉田先生にはほとんど全部賛成しておりますが、面白いところは、新しくつくられた技術もあるんですね。小鹿田皿山の場合、例えば飛鉋とか刷毛目というのがありますが、皿山の飛鉋は大正時代につくられた技術です。だけど、民芸評論家が書くところ、いつも昔の中国の唐時代の……ということになってしまいます。そのへんはちょっと気をつけないといけないと思います。

石井 ありがとうございます。

私は、今日のお話は両方とも伝統ということで、議論が比較的やさしくなると思いましたけれども、やっぱり伝統のセマンティクスというものを考えていかないと、なかなか難しいなということを思いました。