

手仕事の今日性

―民藝とネオ民藝の試みを参考に―

上村 博

はじめに

本論文は近代における手仕事評価という現象にかかわるものである。産業革命以降、さまざまな領域で機械的な生産システムが普及するとともに、個人の手仕事の役割は相対的に低くなってゆく。しかし、その一方で（あるいはむしろそれに応じて）手仕事の意味を評価する言説が現れてくる。さきかげとなるのは十九世紀末のイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動であるが、二十世紀に入ってから日本でも、柳宗悦らの民藝運動が手仕事の役割を強調してきた。そしてまた、すでに相当な年数が経っているにもかかわらず、それらの運動は繰り返し参照され続け、最近の日本でも、民藝にかかわる展覧会や書籍の出版は盛んである。たとえば、二〇二一―二二年だけでも、東京国立近代美術館での展覧会「柳宗悦没後六〇年記念展 民藝の一〇〇年」、また奇しくもその後には京都国立近代美術館で小さな企画展「眼で聴き、耳で視る―中村裕太が手さぐる河井寛次郎」が開かれた。またそれらに少し先立って、深澤直人氏企画による「民藝 MINGE」生活美のかたち展¹⁾も無印良品の各地の店舗を巡回している。そしてまた、民藝にかかわる文献も途切れることなく出ている。今世紀に入ってから、社会思想的背景にかかわるもの（たとえば、柳田國男と柳宗悦のかかわりを考察した前田英樹『民俗と民藝』（講談社、二〇一三年）のほか、民藝を近代の集合的デザイン運動として考察するものとして、熊倉功夫（共編著）『柳宗悦と民藝運動』（思文閣出版、二〇〇五年）、土田真紀『さまよえる工藝―柳宗悦と近代』（草風館、二〇〇七年）があり、さらに最近出た、柳の経営者の側面を論じたものとして長井誠『経営者柳宗悦』（永声社、二〇一三年）というものもある。これらは柳宗悦個人の思想に集中するというよりも、大きく国内外の時代状況のなかで民藝を捉えなおすことを可能にしている。

民藝がはじまった当時の政治的・経済的情况と今日のそれとでは勿論違いはあるものの、民藝は関心を惹き続け、手仕事、手わざ、職人技に繰り返し注目

が集まってきた。この百年間、手仕事の意義が問われ続けてきたわけである。このあとの百年間も、形を変えて同じように問われ続けるかもしれない。ますます技術が高度化し、流通が大規模になるなか、なおのこと人間にとっての仕事の意味は問いつづけられるだろう。実際、手仕事の有効性をめぐる問題には原理的な緊張があつて、それは何らかの実践活動やデザイン潮流によって解決できるものというより、近代以降の社会を生きる我々にとって不可避の条件となっているもののように思われる。つまり、手仕事に向けられる期待感や産業革命以降の生産手段に関わる問題というだけではなく、今日を生きる我々の存在のありかた、生きかたに由来するものではないだろうか。だからこそ、時代の状況が変わる都度に、新たな形で手仕事への評価や再評価を行う必要が生まれてきたのではないだろうか。

先に挙げた民藝を巡る先行研究は、歴史的運動としての民藝を扱うものであつた。それに対し、民藝を今日の我々の実践的経験に置き直して考察するものもある。濱田琢司『民芸運動と地域文化 民陶産地の文化地理学』（思文閣出版、二〇〇六年）や鞍田崇『民藝のインテリマシー「いとおしさ」をデザインする』（明治大学出版会、二〇一五年）、そして民藝的なさまざまな今日の実践に目を向けた軸原ヨウスケ・中村裕太『アウト・オブ・民藝』（誠光社、二〇一九年）などがそうである。ここでは産地や制作者や受容者の個人的、集団的取り組みのなかで、民藝が既成のジャンル内の営みではなく、文化的な価値観を変えてゆく戦略的な道具となりうることを示唆されているように思われる。本論もその立場に近いが、さらに制作行為そのものの過程に審美的な評価がどのように組み込まれるのかに注目することで、手仕事評価の議論の歴史に通奏低音のように持続している、外部からの、他者からの視線の問題に対し、新たに積極的な意味を見出したい。その点で参考になるのが、竹中均『柳宗悦・民藝・社会学論』（明石書店、一九九九年）である。ここでは「カルチュラル・スタディーズの試み」と副題が添えられているが、ただ柳の研究というよりも、柳その人の方法論の考察として実践と評価にかかわる興味深い指摘がなされている。本稿でも、実践がどのように審美的価値と関わるのかという観点を持ちつつ、民藝運動をはじめとする、いくつかの手仕事に関わる議論を読み解き、ついで今日における制作のありかたを考察してゆこう。

そのため、第一章では、手仕事の意味を早い時期に評価した言説として、十

九世紀のラスキン、モリスの言葉をあらためて確認したうえで、それを他の手の創造性を巡る典型的な議論、とりわけコンラート・フィードラーやアンリ・フォションの議論と対照しつつ、芸術理論において手が担わされてきた意味を考察する。ついで第二章では、民藝運動の主導者柳宗悦の手仕事観と、民藝への批判的な立場とを突き合わせつつ、それらを大きく近代的な芸術論の枠組みの中で俯瞰することで、彼らの主張がどのような問題系に関わっているのかを検証したい。それは「手仕事」とどまらず、「手」が代表する土地や自然との関係を考えることになる。最後に第三章では、制作行為という、既知の存在を産出するだけにとどまらない行為にとつての審美的態度の意義を論じよう。ここでは「ネオ民藝」という最近の芸術運動の実践を参考にして、今日の手仕事のありかたに新たな方法論があることを提示したい。結論を先取りするならば、特に民藝に（そしてラスキンにも）みられる審美的態度は、一方では文化収奪の様相を持ちつつも、他方では制作者が自分自身を否定するような認識論的組み換えをもたらず可能性をもっているのではないだろうか。手仕事への期待は、身体や土地や自然に向けられる近代的な視線に近いものであり、一種のオリエンタリズムでもあるだろう。しかしそれはまた、今日の人間にとつて避けがたい視線であるばかりでなく、決して否定しなくてはならないものでもない。手仕事への期待やその美化は、芸術活動が、ただの文化消費財の生産活動でもなく、そしてまた創造的天才の占有物ということでもなく、孜孜として生活する市井の人々にとつて、みずからが価値の産出者であることを思い出そうとする態度の現れではないだろうか。

一、手の礼讃

(一) 石と未完成

傑出した芸術的天分を持つ建築家、画家、彫刻家たちが社会的な地位を向上させたルネサンス以降、西欧での芸術家の仕事は、職人技とは一線を画するようになった。無名の請負仕事ではなく、個人の名前を冠する作品となる。習熟した手の作るものというより、知的に設計されたものであり、いきあたりばったり、成り行き任せに出来上がったものではなく、あらかじめ考えられたプランにしたがって完成された作品となる。まさにディゼーニョ (disegno 構想設計) の芸術である。そして十六世紀半ばにフィレンツェで生まれたディゼーニョ芸術

のアカデミー *Accademia delle arti del disegno* (1563) のあと、社会的に評価されてきた美術の基本軸は変わらない。しかし、アカデミー成立とほぼ同時代に、すでに美術のなかにも、未完成なもの、早描きへの関心が芽生える⁽¹⁾。それはのちに近代の芸術の特徴的な面ともなるが、とりわけ未完成で生成途上にある作品を評価した人物として、ジョン・ラスキンを挙げるができるだろう。ラスキンは、ゴシック建築を評価し、大勢の無名の職人たちが、長い時間をかけ、それぞれの仕方で創意を発揮していることを指摘する。これはキリスト教建築の特性であって、ギリシャやアッシリア（そして十九世紀イギリスの）職人たちの奴隷的な作業とは違う、という。奴隷的な職人は自分たちで過つことなく完璧にできることしか与えられていないが、キリスト教建築の職人はそれぞれの長所や短所も含めて自分たちの力を出している、というのである⁽²⁾。

「以下のことは十分に語られたと思う。当初「ゴシック」という言葉を非難の言葉にした粗野であることや未完成であることは、実際のところ、正当に理解されたならば、キリスト教建築の最も高貴な性格のひとつなのであり、そしてまた単に高貴というだけでなく本質的な性格なのである、と。信じがたい逆説のように見えるが、それにも関わらずきわめて重要な真実なのが、未完成でないような建築は本当の意味では高貴ではありえない、ということである。」⁽³⁾
未完成であることを、欠落として考えるのではなく、自由な生成途上の状態と考えることは、手仕事の評価にとつて重要である。完成品を規範として考えるなら、理想的な完成図の実現を妨げる可能性のあるもの、たとえば筆や鑿のあとなど、制作中に残された身体的な痕跡は消極的にしか評価できない。しかし、そもそも芸術を恒久的な像を作ることに限る必要があるだろうか。もし芸術制作に自発性の現れのほうを重視するならば、作りかけ、塗り残し、継ぎ足しなど、像をかたちづくるなかでのさまざまな身振りのあとのほうが、より注目すべきものとなる。この点は今日の手仕事評価を考える最後の章でも重要になるだろう。

手仕事の意味を考える上で、重視するものが完成された作品なのか、あるいはそれを形作る行為なのか、という観点に加えて、それとも関連するが、ラスキンはもうひとつ大事な指摘をしている。それは仕事と楽しみとの関係である。奴隷的な職人は部分的な単純作業をあてがわれているだけで、自分の仕事という意識もない。「人々はパンを得るための仕事に喜びを見いだせないので、喜

びの手段として見なすのはただ富のみである。」⁽⁴⁾しかし、分断された仕事ではなく、個人が自分の思索に基づいて実施する仕事は仕事そのものに喜びがある。「労働によってのみ思想は健康になり、思想によってのみ労働は幸福になる」⁽⁵⁾。「適切に仕事をするなら、そこから楽しみが咲いてくる」⁽⁶⁾というように、ラスキンが人間の活動において注目するのは、できあがった作品の良し悪しというだけではなく、活動そのものに内在する価値であり、それは喜びとして感じられるものである。これは分業が労働者の疎外をもたらしというマルクスの議論を想起させる。実際、ラスキンに深く影響されたウィリアム・モリスも、マルクスを批判的に継承しようとする。ただ、モリスの場合も、「来たるべき社会には本当の芸術、人間の手仕事の楽しみの表現」が欠かせないとし⁽⁷⁾、また「手で行うことが辛いすべての仕事は著しく改良された機械によって行います。それをするのが楽しいすべての仕事は、機械抜きで手で行います」⁽⁸⁾というように、楽しみや喜びは決して手仕事に付随的に発生する感覚ではなく、むしろその本質をなすものと考えられている。

以上、まず産業化社会のなかで手仕事がいかに評価されてきたのか、その早い例としてラスキンの考えをとりあげたが、これは「手」というより、手に代表される職人的な仕事についての肯定的な言説である。一方で、文字通り身体の一部としての「手」の役割を考察する議論もいくつかある。つぎにその例としてコンラート・フィードラーとアンリ・フォションというふたりの芸術研究者を取り上げよう。

(二) 手と目

フィードラーはその『芸術活動の根源』(二八八七年)で、芸術活動を言語とは別の認識活動ととらえ、造形芸術家は視覚を通じて現実の産出と認識を行う、と考えた。フィードラーの芸術学はしばしば「純粹視覚性」として語られる⁽⁹⁾。しかし、それはただ出来上がった視覚的な像だけを重視する理論ではなく、むしろ視覚がいかにして生成するかという動的な過程を考察したものである。見る、という行為があるだけでは何もはじまらない。視覚が漠然とした、混沌とした感覚的刺激の状態にとどまらず、それが明瞭な認識に高まるためには、単に見るだけでなく、感覚のデータに働きかけて形を作るといふ積極的な仕事が必要である。そこで活躍するのが手である。手は、目が見たものをとらえようと運

動し、形を描く。この身体的なはたらきがあることで、ぼんやりした光のかたまりは形象をもった知覚に変容していく。『芸術活動の根源』の第四章ではまさにそのかわりが述べられる⁽¹⁰⁾。フィードラーではことさらに身体が前面に出てくることはないが、このような手探りで現実が徐々に形成されるという過程に注意することは、認識における行為の役割の重視ということにもつながる。たとえば、行為的直観という言葉を使う西田幾多郎がフィードラーを参照するのは自然である⁽¹¹⁾。

このような考えは十九世紀末から二十世紀前半の芸術学のひとつの強い傾向をなしている。フィードラーに先行する彫刻家アードルフ・フォン・ヒルデブラントにとつても、またヒルデブラントと親交のあった美術史家ハインリヒ・ヴェルプリンにとつても、芸術活動が作り出すものは審美的な対象でもなければ言語の代理物でもない。また芸術の歴史も審美的な規範への接近や乖離(上昇と頹落)についてではなく、時代や地域、民族や個人に固有の知覚形態が問われるようになる。形式主義(フォーマリズム)あるいは様式論と呼ばれる研究態度は、造形物を視覚的に読み解かれる象徴的な図像の集積というよりも、個性的な形を与えられた空間と考えるが、しかるにそのような形は一瞬で与えられるものではない。手が描くことで作られ、また実際に手を動かさないとしても、目で触るように知覚することで生まれてくる(ヒルデブラントのいわゆる「運動表象」である)⁽¹²⁾。ヒルデブラントやフィードラーにあつては知覚される像を作るものとして身体運動に相応の役割が担わされている。

このような近代芸術学で重視されるようになった「形」について、とりわけそれを形づくる手のはたらきを主題化した典型的な文章として、美術史家フォションの「手の礼讃」(一九三九年)を挙げることができよう。フォションはすでに『ロマネスク彫刻家たちの芸術』(一九三二年)や『形の生命』(一九三四年)で形の自律的な展開を語っていたが、このいささか文学的なエッセイのなかで、文字どおり手のはたらきを讃え、それがいかに芸術制作にとって枢要なものかを述べている。「夢と現実とを区別するもの、それは夢見るひとは芸術を生み出せないというところにある。彼の手は眠ったままである。芸術は手によって作られる。手は創造の道具であるが、まず認識の器官でもある」⁽¹³⁾こう書くように、フォションにとつても、手は作業するだけではなく、認識と創造のためにあり、また現実を生み出すものという点でフィードラーと共通する。ただ、ヒルデブ

ラントやフィードローは最終的に目に与えられる像を問題とするが、フォションにあつては手と目の関係は比較的等価である。同じ箇所では彼が書くように「精神と手とのあいだには、命令する支配者と従順な奉仕者との関係のような単純な関係があるのではない。精神が手を作り、手が精神を作るのである。」まず精神に構想された形があつて、それに従つて手が制作する、という順序ではない。手が作るに依りて、精神も作られる、というのである。

このように手を位置づける近代の芸術学の立場を、歴史的にもう少し俯瞰して見てみると、それは精神的な直観を重視し、そのことによつて芸術活動を知性的な（そして社会的に上級の）活動とするような、少なくともルネサンス前半までの芸術観とは明らかに違うことがわかる。しかしまた、それにもかかわらずルネサンス以降も、造形芸術に知的な性格が強調されてきたことは、何も近代の生み出した芸術観の故というわけではなく、むしろ古代以来の身分的秩序やそれと結びついた職業体系に関わるものであろう。実際、知的なものの優位はアカデミーの制度とともに十九世紀まで続くが、それは芸術制作や受容の原理的な理由からではなく、知的な専門エリートとして社会的に認められ、知的な仕事を期待されてきた芸術家たちの職業的理由からである。しかし、その職業的要請とは別に、すでに十七世紀初頭には芸術家の評価のなかに単なる数学的な意味での知性よりも別の特殊な能力が高く評価され始め（たとえばフェテリコ・ズッカロの内的ディセーニ *Disegno interno*）、色彩素描論争を経て、感性や身体性への注目は進んでいた。そしてカントの『判断力批判』（二七九〇年）が定式化した、知的な理解力とは別の能力としての審美的な判断という考え方によつて、芸術という自律的な領域に理論的な根拠が与えられることとなる。さらに十九世紀末のフィードロー以降は、もはや規範的な「美」も不要な、目や手の捉える形の世界が芸術の世界となる。

近代の芸術理論は近代の芸術制度と必ずしも相即しているわけではない。近代の（国家的な）芸術制度は知性的な活動とされた美術を上位に価値づける制度であり、そこでは理性的な目の仕事に対して、手の仕事は機械的なものとして下におかれる。しかし、規範的な美や古典的教養と切り離された自律的な形の世界としての芸術のなかでは、実のところ、そうした優越は本来ありえないものである。ギリシャ古典期の彫刻もローマ末期の工芸も、ラファエッロの絵画もベルシャの絨毯も、いずれもそれぞれの時代や地域の形の個性であり、個々

の様式のなかでの巧拙はあつても、ジャンルとしての差別はされることがない。それは近代以降の美術館での常設展示でもあきらかに認められる姿勢である。傑作を目玉商品にする企画展示とは異なり、常設展示では個々の時代、地域、ジャンルは等しくそれぞれの場所を与えられ、有形の視覚対象として一様な視線を受け止めるのである。制作者の目的が美の生産にあるのか、実用にあるのかを問題にするのは、職業的な関心からである。その関心から離れて対象を眺め、鑑賞するという近代の評価態度は、単純で素朴な手仕事も含めて、すべてを審美的な対象とすることを可能にする。つまり、手の礼讃は近代化への反動ではなく、近代化の帰結である。ラスキンやフォションが中世の職工の仕事に投げかけたような視線（と評価）が、中世の人々のそれであつたかどうかは怪しいだろう。勿論ひよつとしたら、中世にも近代を先取りした芸術性があつたかもしれない。しかし彼らの議論が顕著に近代的な芸術的感性のあらわれであることは間違いない。手の仕事は、芸術がもはや都市や国家の壮麗な記念物を作るものではなく、個人の自発的な思索や認識活動の独特なあらわれとなった時代だからこそ、ことさらに重要なものになつてくるのである。

二、民藝運動と手仕事

前章では十九世紀から二十世紀にかけて、手仕事が評価された理論的背景を振り返つた。手仕事に期待されたものは、単に自分の労働の意味が実感できるような仕事や、そのような仕事を可能にする小規模な共同体に戻れば実現されるものではない。むしろ、手仕事の評価は中世のギルド的な職業人の発想ではなく、きわめて近代的な審美性と結びついたものである。その点で、近代日本で手仕事を積極的に評価した民藝運動が、西洋の近代芸術をいち早く受容した白樺派の柳宗悦によつて提唱されたことは自然であろう。民藝運動は、手仕事を論評や研究としてとりあげるといっただけでなく、制作、展示、販売といった実践的な活動としても推進した。そこで以下では民藝運動での手仕事の位置づけを確認したい。そこでも近代芸術に特徴的な手仕事への審美的関心が認められるが、単に手仕事を非概念的な活動として評価するといっただけでなく、さらにそれが周縁的なもの（地方、異文化、過去）への距離感と憧憬として現れていること、またそれが単に文化的優越感の結果ではなく、そもそも近代の制作者自身への批判的契機となつていたことも見て取れるだろう。

(一) 無意識と自然

民藝運動の主導者柳宗悦は手仕事にこだわった人物である。しかし勿論、手仕事を産業として成り立たせるといふのは無理のあるものだった。当初は柳宗悦と志を同じくしたものの、やがて袂を分かった陶芸家富本憲吉はバーナード・リーチに宛てた手紙で「この近代の機械の時代に彼の考えは全く間違っている」⁽¹⁴⁾という。しかし、柳が手仕事を称揚するとき、当然それは商業的な有利さの故ではない。それは手による制作物の持つ、別の性格が理由である。それを柳は「美」という語で語る。それも、病弱な美や華美ではなく、「健康の美」である。それは「一番自然な本然の状態」で「弱々しいことや、神経質なことや、たくらみの多いことや、角のあることや、冷いこと」を去った状態である⁽¹⁵⁾。これをもたらすのが、機械ではなく手仕事なのである。「機械に依らなければ出来ない品物があると共に、機械では生れないものが数々あるわけであります。凡てを機械に任せてしまうと、第一に国民的特色あるものが乏しくなってしまう。機械は世界のもを共通にしてしまう傾きがあります。それに残念なことに、機械はとかく利得のために用いられるので、出来る品物が粗末になりがちであります。それに人間が機械に使われてしまうためか、働く人からとかく悦びを奪ってしまいます。こういうことが禍わざわいして、機械製品には良いものが少なくなってきました。これらの欠点を補うためには、どうしても手仕事を守られねばなりません」⁽¹⁶⁾機械を否定して手仕事に帰ろうと語っているわけではなく、健康な美しさをもった品物を作ること、そしてまた働く人の悦びを確保するために手仕事が必要だというのである。「悦び」という点はラスキンやモリスとも共通する点であるが、さらにまた「健康の美」も、ただ鑑賞物として賞翫されればよいというだけではなく「自然」であることが重要だという点で、ラスキンのゴティック観に通じる⁽¹⁷⁾。

このような「健康」「健全」なものづくりにおいて手の役割が強調されるのは、それが「法則」に縛られないこと、あるいはそうしたことを意識しない自発性を持っているからである。手の評価は決して前近代な考えではなく、いかにも近代的なものであることは先に見たが、柳の議論でも、手仕事を知識や自意識と対比されている。彼は陶工の作業を無心に念仏を唱える信徒になぞらえ、美や芸術の何たるかとは無縁にただ轆轤を回し、絵付けをするという。「だが凡てを知らずとも、彼の手は速やかに動いている。名号は既に人の声ではなく神の

声だと云われているが陶工の手も既に彼の手ではなく、自然の手だと云い得るであろう」⁽¹⁸⁾手は自然に近いのである。「なぜ手工が優れるのであろうか。それは自然がじかに働くからである」⁽¹⁹⁾。

ところで、自己の意識を消し去ること、自然に合致することを求める態度は、勿論、個性が当たり前になった時代だからそのものである。西欧的な教養を身につけた柳が、そのような素朴さを理想化することを揶揄したのは北大路魯山人である。彼は柳が下手物だけに注目して上手物の生命を見ない点を批判し、またさらには富本憲吉や河井寛次郎らの作品が高値で売られている矛盾も指摘している⁽²⁰⁾。手仕事の自然性を強調するのと同じような姿勢は、柳の蒐集や論評のなかで地域性や過去性の強調としても現れてくる。しかし、それはただの都会の知識人の理想の押し付け、あるいは価値観の投影なのだろうか。このような傾向は、民藝だけに関わるのではなく、芸術的言説が地域や異文化を扱う際に共通して認められる。次節では、この自然らしさへの期待についてよりつぶさに見てみよう。

(二) 手・目・地方色

手仕事に対し、それを(たとえ「健康」なものとしてあれ)審美的に眺めようとする視線に存する矛盾については、出川直樹氏の『民芸 理論の崩壊と様式の誕生』(新潮社、一九八八年)に詳しく論じられている。また竹中均氏⁽²¹⁾や金谷美和氏⁽²²⁾が論じるように、柳の態度はエドワード・サイードらの批判するような一種のオリエンタリズムである。素朴さや自然らしさを地方の工芸に求めて、鑑識眼を持った都会からの来訪者が審美的に評価するというのは、結局のところ他者の恣意的な視線を当事者に関わりなく投げかけているだけのように見えるし、工芸を美術的な価値観のなかで評価することは工芸そのものの特性を見失いかねない。

実は、こうした矛盾は柳自身がある程度自覚していたことでもあろう。たとえば民芸協団の必要性を述べた文章のなかで、モリスの活動に触れて、それがあまりに美術に寄っていたことを批判して、それがモリスの失敗だったという⁽²³⁾。これは、先に挙げた魯山人の批判のように、柳自身にそのまま返されそうな言葉である。ただ、柳のように多くの仕事をなした人物、また新しい価値観を言葉にした人物が必ずしも一貫した態度、言明をしつづけるとは限らないし、ま

た逆に矛盾のない言動であれば正しいのかということも自明ではない。さらに言えば、論理の破綻（出川氏の言葉で言えば「理論の崩壊」）は、そもそも柳もその中に含まれるような近代の芸術評価や展示行為に内在している原理ですらあるように思われる⁽²⁴⁾。そこで、ここでは、柳を巡るオリエンタリズム批判の詳細に立ち入ることはせず、むしろ柳において頻繁に見られる地方色や過去の参照を、特に手で作る行為と目で見える行為の関わりという点から考え、外部の鑑賞者の視線がどのように制作の過程に組み込まれるのかを考えよう。

柳は日本全国は勿論のこと、朝鮮半島、台湾、中国大陸へと旅をするが、そこでたびたび言及されるのが「地方色」である。地方色は、十九世紀のヨーロッパで大いに流行った芸術制作上の主題であり、文学、舞台、造形芸術で好んで各地の風俗や景観が取り上げられた。それは異国趣味のあらわれでもあるし、また他方で地域や民族、国家のアイデンティティを示すものでもあった。とりわけ日本が西欧文化を急速に受容した十九世紀後半から二十世紀はじめにかけてのさまざまな潮流、ロマン主義やオール・ヌーヴォー、オール・デコの作品でも頻繁に扱われた。同時代の機械的な生産に批判的な柳は、おのずと大都市の工業的な生産品ではなく、地方の個性があらわれたものに愛着を示す。

柳は、都会の商業主義と機械製造によるものづくりのシステムは粗製濫造の病的な状態を生んでいるが、地方ではそのような過剰なことがまだなく、実直さ、誠実さが残っており、かつ手工芸をもって地方の産業を振興させることができる。[「それ故民藝の生長にとって望ましい事は、地方色を甦らす事です。仕事を家庭に結ぶ事です。手工の伝統を活かす事です。その地の材料に立場を据える事です。』⁽²⁵⁾そしてこの箇所ですぐ続けて、柳は地方色が実用品のなかに出るべきことを述べる。「ですが作る物は、単に過去の反復ではいけないのです。最近における生活様式の変化は新しい器物を要求します。実用品を作る事が民藝の趣意である限り、現代の器物へと進展せねばならないのです。多くの人は地方色の出た物といえは、すぐ玩具や人形の類を連想するようです。しかしかかるものは軽い趣味に墮しやすく、健全な発達のためには、用途を旨とした器物を遥かに望ましいのです。民藝を生活から離れた趣味の上に築く事は避ける方が妥当なのです。』⁽²⁶⁾柳はここでは趣味的な対象として民藝を見なすことを斥け、それがあくまでも同時代の生活の中で実用品として機能することを求めている。

他方で、それにも関わらず、彼の鑑賞者としての眼は時々に出現する。高麗の陶磁器のうえに民族の「淋しい涙」を読み取るうとした「朝鮮の友に贈る書」（一九二〇年）は、朝鮮半島の情況への彼の強い思い入れが感傷的に筆を走らせただけかもしれない。しかしその後も「琉球の富」（一九三九年）と題する文章でこう記す。「首里はどんな他の都市よりも古格を止め統一を有っているのです。」⁽²⁷⁾「わずかに遠い天平の文化にその美を追う吾々は、沖繩に来て今もそれが作られて建てられているのを驚きを以て見張らないわけにはゆきません。」⁽²⁸⁾日本の内地では失われてしまった、過去の調和ある町並み、ものづくり、生活が、首里には残っている、というのである。ここで語られる「古格」あるいは過去の伝統は、京都にも奈良にもなく、首里にだけある、とされる。そこには首都の華美な文化に対する地方の質朴さという対比が現れている。首里も都であり、京都に劣らず華やかな（そして古格を失った街と見られてもおかしくはないのだが、東京や京都から遠く隔たった周縁の都市として、生活者は持ち得ない、審美的に街を眺める来訪者の視線が投げかけられている。同様のことは台湾の民具についても現れている。「台湾の在来の陶器には何といってもまだ骨が残っている。漢代以来の力というものがまだ失われていない点は驚くべきものです。日本などでは少数の地方窯以外は、ほとんど全部弱々しいものを作っている。これは日本の恥です。ところが台湾や南支の在来の陶器は、世界のどこに出してもひけをとらない実に立派なものがある。そういうものを日常使っていた民族に向けて、今の内地製品のようなものは恥しくて到底提供されるものではない。」⁽²⁹⁾地方色と過去性は結び付けられ、古風を残した骨のある強さを立派なものとして称揚する。

これらの発言に柳の時代的な限界は容易に見て取れよう。これは民藝に関わる人々だけでなく、同時代の日本の知識人、芸術家たちがアジアに向けたオリエンタリズムの視線に通じるものがあり⁽³⁰⁾、柳の言葉の端々に沖繩、台湾、朝鮮半島の文化への親近感や敬意が示されている。地方色の意識や残された過去の美風をそのなかに求めようとする視線はあくまでも来訪者の恣意的な関心のあらわれでしかない。

しかし、柳が、たとえば東京から台湾を訪れた画家とあきらかに違うのは、彼が制作者たちと共に新しいジャンルを生み出そうとした点である。西洋風の水彩画の技法で台湾風景を主題に描く、ということもひとつの地方色の表現であ

るが、地元の手芸作者の技術を生かして当時の時代状況にあわせた製品を作るということも地方色の表現である。柳が土産物の玩具にあらわれたような地方色ではなく、実用品にあらわれた地方色を目指したのは、いわば目によって捉えられる地方色だけではなく、手によって作られる地方色こそを重視したからである。しかしまた同時に、その手が目標とするものは鑑賞眼によってのみ与えられる。実践者としての柳は懐古主義者というよりも、自らの目を頼みとする一種の文化構成主義者である。柳は民藝の運動に「指導者」が必要だとする。そして彼は、職人の能力は今も昔もそれほど変わらないと言いつつ、ただ美意識が低下してきたため、「彼らに方向を与え、彼らを結合する力」が必要という。そして「何が作物の正しい標準なのかを指示する者が要る」と言う⁽³¹⁾。

しかしこの指導者は「手本」は与えるかもしれないが、概念的な規範を提示するのではない。つまり、その際に用いる目は、地方色の演出プロデューサーのノウハウというわけではなく、あくまでも審美的な性格が勝つたものである。土田眞紀氏は、民藝の中心的な性格に美を見る「眼」を認め、そして次のように記す。「民藝」は客観的な事実として民衆に用いられてきた道具の集合体ではなく、「美」を唯一の基準に自らの「眼」を一貫して働かせる過程を通じて徐々に形成されてきた一つの理念であった。⁽³²⁾「瞬時に「もの」を捉えることができる「眼」は、そのものにまつわる情報をすべて捨象し、概念に頼らざるを得ない思考、思想の枠組を一挙に飛び越えて見ることもできる。」⁽³³⁾

ここで土田氏が強調するように、それは言語によって知られる規則ではなく、あくまでも美を見る「眼」なのである。つまり、柳の目はオリエンタリストの目、それも現地の制作に役立つアドヴァイザー的な目というだけではない。制作過程のただなかで、手と協同して創作をする目という、近代芸術論の主要テーマが論じてきた目でもある。

民藝では、こうした審美的な規範性を与える外部的な目が評価者として前提されている。これは一方では地域の手仕事を中央の知識人が愛玩するようなことになりかねないが、他方では惰性的な手仕事に新たな役割を与えるということが可能になるのである。とはいえ、柳の考えたような「生活様式の変化」が要求する「新しい器物」が手仕事によって提供されたのだろうか。手仕事がそのような役割を十分果たし得たのか、また今日もそれを期待できるのかという点は疑問が残る。

そこで最後に、この審美的な判断を行う目の役割が、今日なお手仕事にどのように生かされるのかをあらためて考えよう。そのことで、民藝が今なお言及され続ける理由とともに、もはや産業としてではない手仕事評価のあり方も見えてくるだろう。

三、手仕事における審美性

民藝は「民衆的工芸」というにはあまりに審美的な付加価値を添えられた高級品になっていった。それは当時から柳らが見出した民藝品が三越ほかの都会の百貨店で売買され、また今や、河井寛次郎や濱田庄司ら民藝の作家たちの器が国立近代美術館に収蔵される「作品」になったことから明らかであろう。それらは普段遣いの道具というよりも、様子の好ましい鑑賞物として、都会の生活の中に受け入れられている。そして今日の手仕事への関心の高まりも、実は同じような轍を踏んでいるように思われる。実際、洗練されたモダンデザインのプロダクトにせよ、「ロハス」や「ヒュッゲ」といったライフスタイルで選ばれる小物にせよ、そこにも単なる使い勝手の良さや手頃な機能性というだけではない、審美的な関心が働いているのではないか。しかしまた同時に、それらにみられる趣味的なものを見方を単に不純なものとして排斥するだけでは不毛である。

本章では、民藝が提唱された当時から避けがたく高級な商品ないしは鑑賞物とされてきたという事態の根底にある審美的な関心を、ただ否定するのではなく、むしろその必然性を踏まえつつ、積極的な役割がどこにあるのかを考察したい。その際、ひとつの有力な批判的実践として「ネオ民藝」の試みを参考にしよう。ここでは、かつての民藝運動に胚胎していた地域性と文化的中心（京都や東京）との緊張関係が、作り手と受け手との身体性のダイナミックな協働作業として組み直されることにより、工芸のあらたな理論的地平が開かれていると思われるからである。

民藝では個人作家や批評家と職人との関係がしばしば問われる。先に引用した箇所でも、柳は職人にだけ任せるのではなく、「指導者」が必要と考えていたが、その両者の違いは、無意識と意識との違いでもある。「民藝を意識的作物に止めてはならないのです。意識は批評家や作家の道ではあっても、職人たちの道ではありません。職人たちはむしろ無意識にいい製作を産むようにするほう

が自然なのです。それを守護するのが吾々の意識の任務なのです。」⁽³⁴⁾しかし、柳、そして民藝に対して指摘されてきたさまざまな問題のなかで、この両者の分業という考えが、最も実践的な困難を抱えているように思われる。なぜなら、それは作物の自然さを作り手の無意識に根拠づけようとしているが、しかし産業化の進む中で、そのような素朴な作り手はそもそも職業として成り立たないからである。いきおい、河井や濱田といった意識的な個人の作品が突出した存在感を持つてくる。廉価な工業製品に対して、見た目に現れた味わいや巧みな手のあと、希少性などが付加価値となるため、結局は美術の評価に近い形となってしまうだろう。そして無意識の作物は産業化から取り残されたような地方に、また過去に求められ、結局、柳の時代から繰り返されてきたように、地域の、自然の、伝統の良さが、危機感や喪失感を伴って語られ続ける。

しかし、今日の手仕事としては、芸術的な味わいを目指すほかにも、道が必要なものではないか。職人がその自然な手とともに文化の目を持ったとしても、本当は不都合はない。批評家や個人作家と職人を分別して、意識と無意識、目と手というように役割をあてがうのではなく、それぞれが双方を持つのがむしろ自然ではないだろうか。

「ネオ民藝」という、やや人を食った名称の運動が二十世紀の終わり頃からはじまった。提唱者の松井利夫氏はエリート的なキャリアを持つ陶芸家で、ギャラリーや美術館に作品を展示する個人作家の典型でもあるが、彼はまた同時に新しい芸術制作・受容のしくみの考案者でもある。廃材や不要な器物を利用した「サイネンショー」、震災後の東北支援活動としての「一汁一菜の器」や「子ども芸術の村」など、個人制作にとどまらない活動では、芸術家や職人のみならず、一般の参加者を巻き込んだ制作活動の場が作られている。「ネオ民藝」はそれらの活動を漠然と包含した概念であり、その特徴は、商品や展示物としての作品づくりという点にはなく、ものづくりを核としたコミュニケーションの場を設けることにある。流行り言葉でソーシャリー・エンゲイジド・アートとかリレーショナル・アートと言ってもよさそうであるが、松井氏はむしろ「しくみ」づくりという。その「しくみ」は、生き方のしくみであり、新しい制作活動のしくみでもある。そこでは、個人の仕事が集会的な制作のなかで生かされるとともに、作り手と受け手の立場、そしてまた素人と専門家の立場が交換

される。

たとえば、二〇一一年東北に始まり、二〇一六年熊本震災時まで続いた「一汁一菜の器」の活動では、専門の作家が作品を作って罹災者に提供したり、作品のチャリティ販売をしたりということで終わるのではなく、器を東北に運ぶことで出現する、器と現地の作物との交換の場にぎわいが活動の主眼である。生活の必要物資を供給するというだけでなく、また味わいのある器を愛でもらうのではなく、作り手と受け手とが器を介して生活を作るしくみが問題となっている。松井氏は次のように言う。「一汁一菜の器プロジェクトは食と器のしくみでしょ。器と中身の関係はすごいだいで、それを軸にした民藝活動をしたんです。かつての民藝運動って木工、陶器、染色とか、素材や技術で分けていたでしょう。そうではなくて、生活と器をセットで語ろうと。」⁽³⁵⁾また、「子ども芸術の村」⁽³⁶⁾での活動も、たとえば二〇一六年から宮城県石巻市雄勝町行われた帆立貝の貝殻をかたどった「ほってえ皿」の制作プロジェクトでは、陶芸の技術を持つ作家が主体となるといふより、雄勝の小学生たちが「子ども芸術カンパニー」を作って製品の企画から関わっている。これは子どもを職業的芸術家に育てるということでも、また一時的な芸術的ワークショップに子どもたちを集めるということでもない。そこでは、子どもたちが器やジュエリーをデザインし、制作するなかで、作家や地元の人たちと、協同して集会的な制作活動を楽しむという、まさに「村」というにふさわしい共同体を作ることが目指されている。とりわけ、技術的に未熟な素人のかかわりは重要である。松井氏は「多くの素人が関わる中で目利きになる、技術もついてくる」「どう素人が入って来るかを考える」という⁽³⁷⁾。彼と対談したコミュニケーションデザイナーの山崎亮氏は「コミュニケーションデザイナーはネオ民藝だったんだ」とさえ言う⁽³⁸⁾。

ここで大事なのは、審美的な判断をする専門家が職人を指導する、という民藝の構図に対し、ネオ民藝では「素人」が制作活動の中に取り込まれているという点である。民藝では（あるいはまた他のさまざまなデザイン運動でも多くの場合）素人はあくまでも購買者である。しかしネオ民藝では、もはや産業の成立が目標ではないだけに、美術的な素養のある芸術家、批評家と職人の関係だけが問題になるのではなく、素人の介在が前提になっているのである。このことで、民藝が前提にしていた目と手の分離が揺るがされることになる。なぜなら、素人は目（洗練された鑑識眼）も手（高度に熟練した技術）も、はじめからは持っていないから

である。素人は双方を手探りで学ぶ。また下手は下手なりに、素人は素人なりに目も手もはたらかせることができる。高い美意識を持つ専門家にとっては平凡でナイーヴな価値観しかないかもしれない。器用な腕利きの技術者にとってははもどかしくも複雑な工作かもしれない。しかし、それらの稚拙さや素人臭さは、完成品を基準に置くなら到底評価はできないだろうが、未熟なものであれ、制作の過程自体を楽しむ、また未熟なものから次第に制作に興味を深めていくという点では、素人が専門家に譲る必要はない。それどころか、素人の目と手との関わりによって、審美的にもすぐれた価値を生み出すことすらできるだろう。専門家は素人の目と手にあわせてものづくりをせざるをえないが、そのことで、最初に想定され固定された完璧な作品のかわりに、生成途上の制作者コミュニティが作り出す、その都度に新鮮な制作物がもたらされるのである。

このコミュニティは、中央集権的な生産消費のシステムと別個に成立する、ローカルなものである。しかもかつて求められた地方色をことさらに標榜することなく、用いる素材や技法や構成員によって、それはおのずと地方色を帯びてくるだろう。地方色は制作者集団の依拠する土地や身体という自然が生み出すのである。こうして、ネオ民藝での共同制作は、自然と人間の美意識との関係を再考させる。民藝が無名の職人に求めた自然は、ネオ民藝では、職人よりも素人に、また素人と共に制作する作家にもあるだろう。民藝の受容者は購買者あるいは鑑賞者でしかなかった。しかしネオ民藝では受容者は作り手の一部に取り込まれることになり、そのことで、もはや受け身の存在ではなく、自身自身の審美的な判断も求められるようになる。他方で、職人や作家も否応なしに素人の作品を受け止める側になる。この相互の関わりによって生み出されるのは、最終的には民藝品ではない。ここでの「作品」とは、手探りで何らかの審美的な成果を得ようと試行錯誤する集団そのものと言っても良いだろう。これは合奏の演奏者が自分たち自身を聴き手とし、演奏を楽しむのにも似ている。作品を見ることが作ることとは本来わかれるべきものではなく、作りながら見る、見ながら作るという過程は職人でも美術作家でもあるはずであろう。素人との作業は、それをあらためて集団のなかで再認識させる。そのようなローカルな協働の場がローカルな色を生み出すのである。ネオ民藝はそうした地域的な（地理的ではなく、ローカルな）コミュニティの数だけあるだろう。地域コミュニティが生み出すとともに、手仕事を地域コミュニティを生み出す。

ところで、自然が無意識にさまざまな形を生み出す力と、それを審美的に評価する力との二者が芸術制作で働く、というのは、実は、まさに近代美学を開いたカントの『判断力批判』の描く構図でもある。カントは天才と趣味との協働作業を語り、溢れんばかりの形を生み出す天才と、その産物を評価して選択する趣味という二つの能力を語るが、天才とは自然のことだとも言っている（二四二節）。この両者は芸術家というひとりの人物のなかで働いているのだが、民藝にあつては、作り手の自然を強調するあまり、趣味という審美的な能力を別の人間（知識人、批評家、美術作家）に委ねてしまう。それには、柳があくまでも民藝を組織的な産業として考えようとしたという理由もあるだろう。しかし、それは結局、職人の自然も批評家の審美眼も損ねてしまうのではないか。実際、芸術制作にあつては、規則に従って手を動かすというより、それとは無関係に自発的に生まれた形態があとから規範的なものとして判断される。逆に、手の自然を持たない「指導者」は何も思い描けない。審美的な眼と熟練した手とが緊密に連携する場だけが「健康な」品物を作るだろう。それはたとえば柳と河井との比較的对等な関係であれば可能になったものだったし、また松井氏と東北のこどもたちとの交流もそれを可能にしたことだろう⁽³⁹⁾。

結び

河井寛次郎は「手考足思」という詩を書いている。その詩にある「私は木の中にいる石の中にある 鉄や真鍮の中にもいる」という表現は、大理石の塊に知的なイメージを直観するミケランジェロの詩（最高の芸術家が見て取るものはただ石の中にある意匠しかない）と異なり、アイデアを見る知性とそれに従う手わざとを区別するのではなく、自分自身を物の側に移し入れ、その内側から思考するという、ものや身体に即した態度である⁽⁴⁰⁾。河井の書いたものは、個人作家と職人の関係など、柳の思想に近い考え方が記されている一方で、実作者として柳とは異なる考えも示している。「機械は新しい肉体」（一九五〇年⁽⁴¹⁾）というのもそうだが、もうひとつ顕著なのは、技術的な過程に内在する思考の重視である。「考えは間違つてもからだは間違えぬ*考えで見ない からだで見える」⁽⁴²⁾という言葉の方には、熟練した手を持つ作家の自負も感じられるが、先に挙げたフォシヨンのロマンティックな手の礼讃と同じく、実際のところ、手で作ることによつてこそ、新たな形象が描き出され、見ることによつてこそ、新たな手わざが生

み出されるという、制作知のありかたを伝えようとしているのではないだろうか。アリストテレスは「制作」を認識と実践のあいだにあるものとして、制作にもある種の認識が伴うと考えたが、これは習慣（そしてまた芸術）という後天的に獲得される能力の性格でもある。制作的な知は、実践を通じて獲得される。実際、「家を建てることによって建築家になり、竖琴を弾くことによって竖琴奏者になる」⁽⁴³⁾のである。

身体は変わることのない単一の運動体ではない。細胞レベルの微細な運動の集積であるとともに、日々継ぎ足され、組み替えられる、変化する運動系でもある。手わざ、手仕事、工芸の意味は、既存の運動系のなかで反復生産される目的を追求することだけにあるのではない。手仕事を通じて、我々は物質との接触や、不慣れな技術に馴染むことで生じる、偶然的な、あるいは自発的な変化を受け入れ、新しい習慣、新しい身体を手に入れることができる。手仕事は近代のロマンティックな職人技で終わるものではない。身体を通じた学習行為である。手仕事の作るものは「美術工芸」になることも、あるいは洒落たインテリアになることもできるだろう。しかしそうした産業としてのありかたと並んで（あるいはそれよりも）重要なのは、ネオ民藝の試みにも見られるように、手仕事が、生産者・提供者から受容者・消費者への一方的な関係を取りはらい、みずから作る技という古くて新しい芸術概念を回復させてくれる営みであることであろう。

ただ、ネオ民藝にも陥穽はある。素人と玄人の手と目がうまく更新されて創発的な関係をもたらさずかどうかは、多分にその場の構成員や制作環境に左右されるからである。かつての民藝の影響で、いかにも手作り感を露出した既視感あふれる民藝品的なものが多数作り出されたように、ネオ民藝も、それ自体の手法を模倣する（マニエリスムの）仲間内の活動のようなものとなってしまふことは十分にある。それを予防するためには、手の反復的循環を目によって螺旋的な運動に転換するような、外部的な視点をどのように構造的に組み込むかということが課題になる。しかしこれはもはやネオ民藝に限らない制作学的問題であり、別稿での議論が必要だろう。

註

- (1) Cf. Rudolf Wittkower, Introduction, *Catalogue of Masters of the Loaded Brush*, New York, 1967.
- (2) ジョン・ラスキン（福田晴慶訳）『ヴェネツィアの石』中央公論美術出版、一九九四〜九六年、第二巻、第六章「ゴシックの本質」九〜一〇節。ただし、引用文は筆者の訳を使った（以下同様）。
- (3) 同第二二節。
- (4) 同第一五節。
- (5) 同二二節。
- (6) ラスキンの『胡麻と百合』第一部、一八六五年。
- (7) ウイリアム・モリス「ゴティックの本質」への序文「一八八二年」。
- (8) 同「ユートピアだより」一八九〇年、第一五章。
- (9) たとえば Moshe Barasch, *Modern Theories of Art 2: From Impressionism to Kandinsky*, New York University Press 1998, p.122.
- (10) コンラート・フィードラー（山崎正和、物部晃二訳）『藝術活動の根源』『近代の藝術論』（中央公論社世界の名著）一九七四年、六一頁。
- (11) 西田とフィードラーの関係については数々の論考があるが、ひとつだけ例を挙げる。浅倉祐一郎「西田幾多郎とK. フィードラー―その芸術論をめぐって―」『比較思想研究』三四号、二〇〇八年。
- (12) アードルフ・フォン・ヒルデブランド（加藤哲弘訳）『造形芸術における形の問題』、中央公論美術出版、一九九三年、第一章。
- (13) アンリ・フォション「手を讃えて」（阿部成樹訳）『かたちの生命』筑摩書房、二〇〇四年所収。なお、訳者によるフォションの手仕事論もある。「アンリ／フォションにおける手と手仕事をめぐって」中央大学文学部紀要『言語・文学・文化』二二〇号、二〇一七年。
- (14) Letter dated Dec. 21, 1929, conserved in *Modern Japanese Ceramics Image Database*, https://www.dh-jac.net/db1/mjci/detail_e.php?num=ber=141790083000. (二〇一三年五月六日閲覧)
- (15) 柳宗悦『手仕事の日本』一九四六年、第三章「品物の性質」。
- (16) 同所。
- (17) 「ゴティックな構成要素の三番目は自然主義である。つまり、自然の物事

- (18) をそれ自体を愛し、それらを率直に、人工的法則に縛られずに表現することである。」(ラスキン『ヴェネツィアの石』前掲章四一節)。
- (19) 「下手ものの美」『越後タイムス』一九二六年九月一九日。
- (20) 「工藝の美」(一九二七年)、柳宗悦『民藝四十年』岩波文庫、一九八四年、一一七頁。
- (21) 北大路魯山人「柳宗悦の民藝論をひやかすの記」(一九三〇年)『魯山人著作集』五月書房、一九八〇年、二四八頁。
- (22) 竹中均「柳宗悦・民藝・社会理論…カルチュラル・スタディーズの試み」(明石書店、一九九九年)。
- (23) 金谷美和「民衆的工芸という他者表象―植民地状況下における中国北部における民芸運動」『民族学研究』六四巻四号、二〇〇〇年三月。
- (24) 「工藝の協団に関する一考察」一九二七年。
- (25) ちなみに河野眞氏は、「そうした矛盾は決して例外的ではなく、むしろ各国の工藝博物館の多くが持ち合わせている一般的な自己撞着とも考えられる」と言う。「民藝論へのスケッチ―問題の概観とドイツ・オーストリアの学史の検討(一)」愛知大学国際コミュニケーション学会『文明二一』三三二号、二〇一二年、六頁。
- (26) 「民藝の趣旨」(一九三三年)、『民藝四十年』岩波文庫、一九八四年、一六七頁。
- (27) 同所。
- (28) 「民藝四十年」岩波文庫、一九八四年、一九八頁。
- (29) 同書二〇六頁。
- (30) 『民俗台湾』第二十三号、一九四三年。
- (31) たとえば、千葉慶「不安と幻想―官展における〈満州〉表象の政治的意味―」池田忍編『表象／帝国／ジェンダー…聖戦から冷戦へ』千葉大学社会文化科学研究科研究プロジェクト報告書、第一七五集、二〇〇八年を参照。
- (32) 「民藝の趣旨」三、『民藝四十年』岩波文庫。
- (33) 土田眞紀『さまよえる工芸―柳宗悦と近代』草風館、二〇〇七年、二二七頁。
- (34) 同書二一八頁。
- (35) 「民藝の趣旨」『民藝四十年』岩波文庫、一九八四年、一七〇頁。
- (36) 村松美賀子「生きやすい世界をつくるためのアート 後編「しくみ」づくりと「ネオ民藝」運動」『アネモメトリ』三七、二〇一六年。
- (37) こども芸術の村ホームページも参照 <http://avt.jp/> (二〇一三年五月六日閲覧)
- (38) 山崎亮と松井利夫との対談動画「松井利夫さん、どうして陶芸家になったんですか?」(S-18) <https://www.youtube.com/watch?v=7ON-FbqtWPo> (二〇一三年五月六日閲覧)
- (39) 同動画。ネオ民藝については、そのほか以下も参照。Hiroshi Uemura. From Romantic localism to a new aesthetics of place: Rethinking locality via the example of the Neo Mingei movement. *The Korean Journal of Art and Media*, Vol. 16 No. 1, 2017.
- (40) 作り手について、アマチュアなども含めた個人作家の拡張という興味深い指摘をしているのが、鈴木禎宏氏の次の論考である。「情報技術革命と工芸の将来 民藝運動を手がかりとして」稲賀繁美編『伝統工芸再考…京のうちそと…過去発掘・現状分析・将来展望』思文閣出版、二〇〇七年、五四頁。
- (41) 河井寛次郎『蝶が飛ぶ 葉っぱが飛ぶ』講談社、二〇〇六年所収。
- (42) 同書一六頁。
- (43) 「いのちの窓それ以後」(一九四六―一九四八年)同書七六頁。
- (44) 『ニコマコス倫理学』第二書第一章四節。

The Actuality of Handiwork - A Study on Mingei and Neo-Mingei Movements

Hiroshi UEMURA

This essay attempts to clarify the significance of handiwork in industrialized and post-industrial societies. The importance of handiwork has been emphasized since the 19th century, when the modern system of mass production was established. John Ruskin and William Morris not only emphasized the poor quality of machine products, but also advocated the viewpoint that the productive activity of human hands need not be perfect, but that the very imperfection of handiwork is what makes it noble. This paradoxical presentation is based on the fact that they pay homage not to the product of work as a result of work, but to the process of engaging in work itself, which reveals the freedom of the worker and procures joy. At the same time, modern art theorists such as K. Fiedler and H. Focillon also describe the artistic process guided by the hand and the eye. Such remarks about the hand are nothing but a natural consequence of modern aesthetics, which rejects unchanging normative beauty and finds in works of art the expression of human cognitive activity.

The idea of the joy of labor is also found in the writings of Muneyoshi Yanagi, the founder of the Mingei, folk art movement. Yanagi's encouragement of handicrafts appears to be a futile attempt to restore the harmonious relationship between man and labor, but its impact has been profound and continues

to this day. Yanagi's tribute to handicrafts contains a one-sided aesthetic judgment directed at local artisans. It is what E. Said calls Orientalism, but such a gaze from an intellectual like Yanagi is not merely a cultural appropriation, but can also be a necessary step toward restructuring the system of local craft production.

However, due to Yanagi's dichotomy between craftsmen and artists, or between natural-naïve production and cultural-aesthetic appreciation, the Mingei movement faces an inherent difficulty. In an industrialized society, such simple craftsmen cannot exist, and therefore, Mingei products tend to be expensive works of art. Today, however, handicrafts can also demonstrate other qualities outside the industry of crafts. The "Neo-Mingei" movement advocated by ceramic artist Toshio Matsui, in common with Mingei, emphasizes handwork, but it is no longer a movement aimed at restoring industrial craftsmanship. Matsui's activities attempt to form a community based on handicraft, in which not only professionals but also amateurs participate. In doing so, the handiwork is not the labor of a simple craftsman who is judged by sophisticated critics, but rather promotes a creative community that once again returns to the perspective of the pleasure of work.