

IBARAKI

CERAMIC

ART

MUSEUM

茨城県陶芸美術館

研究紀要 2

2022



2022

茨城県陶芸美術館
研究紀要 2
2022



目次

紙布作家・桜井貞子と茨城の和紙産業

飯田将吾 | 2

〈資料載録〉「紙布の本 著・桜井喜一」

| 10

近代工芸概念と工芸用語(一)

金子賢治 | 18

一九八〇年代後半における工芸の捉え直しについて

—クレイワーク論の行方と工芸的造形論の形成—

井上雅之の造形を道標にした考察—

花里麻理 | 40

紙布作家・桜井貞子と茨城の和紙産業

茨城県陶芸美術館 主任学芸員 飯田将吾

はじめに

本稿で取り上げる桜井貞子（一九二九—）は水戸市在住の紙布作家である。紙布とは和紙から作った糸（紙糸）を織り合わせて作る布の総称で、日本では江戸時代から作られている伝統的な工芸品である。茨城県陶芸美術館では二〇一四年に第二展示室で開催した特集展示「いばらきの伝統工芸Ⅲ 常陸の匠と手仕事」以来、継続して桜井の業績を取り上げており、企画展「茨城工芸大全 染織の巻」でも、彼女を中心とした県内の紙布作家を広く紹介した。これらの集大成として、二〇二二年の一月十九日から五月十五日まで、当館第一展示室にて、「桜井貞子と紙布」というタイトルで彼女の個展を開催した。

本稿ではその成果を踏まえながら、桜井貞子を取り組む紙布について紹介し、その業績を概観したい。さらには茨城と紙産業との関わりについても述べることで、紙の素材そのものの「産地」として、重要な役割を果たす点についても考察していきたい。

1. 歴史の中の紙と紙布

【紙布とは】

紙布の名前は十七世紀の文献にはすであらわれており、島根県石見地方、山口県玖珂郡・阿武郡、広島県比婆郡、宮崎県都城周辺、新潟県南蒲原郡などでも生産されていた事が分かる。

日本には紙布以前にも、紙を素材とした衣装の歴史が古くから存在した。紙衣と呼ばれる厚手の和紙を蒔翦糊で貼り合わせた着物は、寺院における僧侶の簡易的な衣装として用いられており、その名残は現代でも東大寺二月堂の修二会で用いられる僧侶の装束に見られる。僧が着用する紙衣自体は中国南北朝の梁の時代にもあり、仏教文化とともに大陸より伝わったものと考えられる。衣装としての紙の利用を可能にしたのは、日本の伝統的な手漉き和紙が持つ、丈夫で水に強いという性質である。加えて紙漉きによって形成される繊維が丈夫であることや、素材に混じり物がないため長持ちすること、さらに中性で保存性が高いことなども、衣服に耐える素材としての和紙の堅牢性を担保している。

【白石紙布】

さて、話を紙布の歴史に戻そう。江戸時代に花開いた全国の紙布産業であるが、その代表的なものが宮城県の白石で作られた白石紙布である。白石藩は仙台藩伊達家の支藩として江戸時代を通じて存続し、紙布は藩の産業として奨励された。江戸中期の百科事典『和漢三才図会』の紙布の項目にも白石の産業として紹介されるなど、当時から高い評価を得ていたことが窺える。

白石藩主である片倉家が産業としての奨励を始めたのは万治二（一六五九）年より少し前と考えられる。当初は武家の内職として始まり、江戸中期には將軍家や公家、大名家への贈答品として夏の御献上織物として贈られるほどの発展を見せた。だが、明治維新で片倉家中が北海道へ移住したことから、産業としての紙布は危機的状況を迎える。明治期はかろうじて命脈を保つも、大正十（一九二二）年頃に一度断絶を迎えた。昭和に入ってから復興の試みがあったものの軌道に乗らず、桜井が紙布の制作を志した一九七七年時点では、白石の紙布職人としては、遠藤忠雄ただ一人が技術を伝えるという状況であった。

2. 桜井貞子と紙布

【紙布との出会いと試行錯誤】

一九二九年に東京で生まれた桜井が、産地にもゆかりのない紙布の作家を志したのは、全く偶然の出来事からだった。一九六九年当初、桜井は佐賀錦の作家として都内で活動していた。佐賀錦を選んだのは織り機を必要としないことからスペースを必要とせず、都内のマンションでも制作できるという理由からだ。また佐賀錦は経糸に和紙を用いるもので、紙布と違って燃って紙糸にせず、紙の風合いをそのまま生かすのが特徴であることなど、この頃から和紙を素材とする織物への関心は高かったことがうかがえる。

その後、茨城へ移住したことをきっかけに機織り機を導入し、着物としての実用的な素材を模索していく。その中で、四国の太布織たふおりという楮の繊維を用いた織物の存在を知った。茨城が楮の産地であることを知っていた桜井は、この地の楮を用いてこれを制作してみる。それを民藝運動の創始者・柳宗悦の甥で、染織工芸家の柳悦孝に見せたところ、和紙を用いた紙布の制作を勧められた。桜井は技法を調べるため、西の内和紙の和紙業者「紙のさと」を訪れ、そこで白石では現在でも紙布の製作が行われていることを教わったという。

そこで白石に向かい紙布の生産者・遠藤忠雄を訪ねて着物などを見せる。その帰りの車中、桜井の夫・喜一による「このままでは白石の紙布は途絶えるから、我々でなんとか残していけないか」という言葉をきっかけに、紙布の技術の再現を志すことになる。そこから研鑽の日々が始まるも、なかなか紙糸の形にならず、白石に赴いて教えを請うたが、門外不出の技術であるからと断られてしまった。

こうした中、白石藩主の片倉家の末裔で、白石紙布の研究家であった片倉信光氏が多くの作品をコレクションしていることを知る。片倉氏の許可を得て、収集していた現物を実見し、文献も参照する事ができた。それらをもとにして、白石の肌合いへ近づけるための研鑽を一年三ヶ月の間続け、ようやく紙布の素材となる紙糸を生み出すことに成功した。

その後、片倉氏に完成した紙布を見てもらいながら、少しでも白石紙布の風合いへと近づけるべく改良を重ねていく。このように制作上の師がない困難な状況での紙布の再現について「誰についたわけでもない自分にとっては、失敗こそが先生だった」と桜井は述べている。このような状況に耐えられたのも物心両面で彼女を支えた夫・喜一のサポートあつてのことだろう。また紙布を知るきっかけとなり、素材となる和紙の改良に協力した、西ノ内和紙の和紙職人・菊池正氣との出会いも幸運に作用した。

紙布の素材となる和紙は、衣服としての長期間の使用に耐えうるため堅牢かつ糸として加工がしやすいものでなくてはならない。こうした和紙を実現するための、「もつと薄く、もつと均一に漉いてほしい」という桜井の要望に因應するため菊池は努力を重ねる。菊池自身はそれを「桜井さんと私の戦いだ」と、それはやはり紙漉きの意地だったのかもしれない」と述べており、このような紙布作家と和紙職人との試行錯誤によつて、茨城の紙布は形作られていった。

当初は片倉氏に「水戸様の紙布ですね」と言われるなど、なかなか白石の風合いに近づける事ができなかった。だが、紙布のシャツで四年間使い込んだ状態のものを見せた時、ようやく片倉氏から「白石の紙布です」との言葉をもらうことができた。これが言葉にならないほど嬉しかったという。「一人ではやってこれなかった、皆の力だと思う」と述べる桜井の言葉には、これらの人々への感謝の思いが表れている。

【制作工程について】

ここからは桜井による紙布の制作方法を工程順に見ていこう。桜井の紙布は本人の目と経験によつて厳選された和紙のみを用いている。これを寝かせた後で裁断、揉む、績むう、繕むよといった工程を経て、さらに天然染料で染め上げることで紙布のもととなる紙糸ができる。これを高機を用いて織り込み、ようやく紙布として完成するのだ。他の素材と違い、糸から全て作家が作りだすが紙布の特色で、気の遠くなるような複雑な工程は、すべて一人の作家の手作業で行われている。以下にその流れを述べていきたい。

1 裁断(図1)

最初に和紙を裁断し、紙糸のもとを作る工程がある。これについて、漉いたばかりの和紙をすぐに加工してしまうと、湿らせて揉む時にベタベタしてくつきやすいものになる。これはネリという、紙を漉く際に用いる粘液の作用によるもので、この粘りを抜くために和紙は購入してから一年寝かせたものを用いる。そうして準備ができた和紙を裁断するが、まず四枚に重ね折りして屏風たたみにし、その後2〜3mmの均一の幅で、上方向からカッターナイフで切り込みを入れていく。この際、紙の両端は切らずに繋いだままにするのがポイントで、この工夫により、後で一本の長い糸としてつながったまま仕上げる事ができる。

2 揉む(図2)

次の工程では切れ目の入った和紙を湿ったタオルに包んで湿らせる。複数の紙を同時に湿らせる場合は、紙と紙の間に霧吹きをかけて重ねて、その上に板を乗せて一晩置く。その後濡れた状態の紙を平たい石の上に一枚ずつ敷いて、手で転がしながら揉んでいく。最初は濡れた紙が切れやすいため静かに揉んでいく必要がある。また紙同士がくつきやすいため、広げて捌いていく必要がある。だんだんと強く揉んでいくのが大事で、右手と左手の力が違うため交互に向きを入れ替えることも忘れてはならない。こうした手順を繰り返すうちに次第に和紙が丸くなっていく。

この揉む工程こそが、独力で紙布を試みた桜井が最も苦労した点であった。湿らせ方がうまくいかずに思うような糸の形にならないため、さまざまな方法を検討した末、ようやくタオルで包むという方法に辿り着き、紙糸にすることに成功した。

その他にも天候によっては湿らせ加減や揉み加減を調整する必要があるなど、繊細な取り扱いを要する。また凹凸のある石の上で揉み込むため、手のひらの皮が擦れて、血が出ることもあるという。ここで用いる石だが、白石紙布で用いられたというジャツケ石と呼ばれるものは手に入らないため、セメントブロックのような平たく凹凸があるもので代用する。こうしたさまざまな試行錯誤を

経て、初めて細い紙糸を生み出すことができるのだ。

3 績む

揉み込んだ紙糸は、上下がつながった簾状になっているが、それを上下交互に切り離していく。その際に他の糸部分と、つながった部分との太さが均一になるように、湿らせた指で丁寧に揉みながら切り離していくことが大事である。

4 繕る・染める(図3)(図4)

まっすぐ一本になった紙糸を、糸車を使って均一に繕りを掛け、篠竹一本に紙一枚分をそれぞれ巻き取っていく。その後、繕り止めのため熱湯に通し、天然染料で染め上げていく。桜井の使用する染料は自然素材による草木染を主とし、藍色だけでもインド藍、島根藍、刈安を重ねた藍など、多様なものを使い分けており、その他の色彩でもラックグアイやカテキュ、クルミや、玉ねぎなどをを用いてさまざまな色合いを演出している。

5 織る(図5)

染めた紙糸を織り上げる工程。桜井は紙布を織り込むために、従来の高機にスプリングを付けて改造した八枚綜統はちまゐそうどうを用いている。また他の糸と違って紙糸は湯通しすると膨らむ性質を持ったため、そこを計算に入れて、織り込むように気をつける必要がある。

【紙布の種類】

紙布は和紙を素材とするため紙の特性を有する。具体的には通気性が高い上に、軽くて手触りも良く、さらに紙の繊維同士が強固に結びつくことで丈夫なことなどが挙げられる。緯糸を紙糸とし、経糸を別の素材の糸にするなど異なる素材と織り合わせることで、さまざまな風合いや性質の変化をもたらすことができる。異なる素材を組み合わせた紙布の種類について、桜井の手がけるものは大きく三種類に分けられる。

〔諸紙布〕

諸紙布は経(たて)緯(よこ)両方向に紙糸を用いて織る紙布で、桜井の場合は「諸紙布風通緋帯」「竹垣花文」などの作例に見られるように、帯として仕上げる人が多い。白石の紙布では経糸には絹や麻などを用い、技術的に難しい諸紙布については作られていなかった。桜井はそこにあえて挑戦し、2mmの細い紙糸を生み出すことで初めて完成させることができた。諸紙布を用いたものの中でも風通緋と呼ばれる織り方は、表裏両面に模様を織り込むなど特に手が込んだもので、一日に30〜50cmぐらいまでしか織り進める事ができないという。

〔絹紙布〕

絹紙布は経糸に絹糸を、緯糸には紙糸を用いて織る布で、他の紙布に比べ繊細な細工を施すのに適している。桜井の作品では着物やシャツなどの肌触りの良さが求められる衣装に仕立てる例が見られる。その中でも紅梅織は、桜井が再現に成功した白石の技法である。これは経糸に絹糸、緯糸に絹糸と紙糸をバランスよく配することで、それぞれの繊維の美しさを際立たせている。「絹紙布風通緋紅梅織着物」「正氣の詩」はその代表的な作例となっている。

〔綿紙布〕

経糸に木綿糸、緯糸には紙糸を用いて織る布で、敷物や作務衣などに仕立てられる。特に作務衣は桜井が最も多く手掛けた衣類の作品であり、藍で鮮やかに染め上げられたそれは、長年の使用にも耐える。さらに経年によって表面に光沢や滑らかな手触りが生まれ、紙布の風合いを強く感じられるものに変化していく。

【素材となる和紙について】

これまで紹介したような複雑な織りを施す紙布にとって、素材となる和紙そのものの堅牢性が生命線となる。桜井が和紙を厳選するのは、紙糸をより細く仕上げるために、少しでも薄く、堅牢な和紙を必要とするためである。さらに

繰り返し洗濯にも耐えうる繊維の強靱さも求められるため、桜井はこれらの条件に合う和紙でなければ、有名な産地や職人のものであっても使用しない。また和紙の製造には叩解(たひき)という、繊維の塊をほぐして密着を良くする工程があるが、その際に楮の長い繊維を分解させる長刀(ながた)ビータとよばれる機械が使用される。桜井は、これを導入している工房の紙を、遠方からでもわざわざ求めている。和紙の製作者にとって「紙にうるさいと言われてもいいものを作りたい」という桜井の姿勢は、自身のつくった和紙を高く評価してもらえる一方で、品質を厳しく問われることとなり、ありがたくも恐ろしいものだろう。桜井は紙布の材料として左記の三カ所の産地の和紙を主に使用している。

〔茨城 西の内和紙〕

茨城県常陸大宮市で生産されている西の内和紙は、那須楮の産地として古い歴史を持つ。江戸時代には水戸藩の専売品として重視され、藩の編さんした歴史書である大日本史の料紙としても用いられた。初期の紙布作品ではこの西の内和紙が主に用いられている。特に桜井の絹紙布着物の代表作である「正氣の詩」や、「絹紙布風通緋紅梅織着物」「満ちる春」は、それぞれ西の内和紙の制作者である菊池正氣や、弟の菊池三千春の名前を取り入れた題がつけられている。

〔新潟 門出和紙〕

新潟県柏崎市で操業する門出和紙は、伊沢紙と呼ばれるこの地域の伝統的な和紙の系譜を引き、そこで作られる紙は大福帳や障子紙などに用いられてきた。現在の担い手の小林康夫で五代目を数え、職人でデザイナーの村田仙三と共に高度な技術を駆使した和紙を手掛けている。

〔山形 長谷川和紙工房〕

山形県鶴岡市で活動する和紙職人の長谷川聡は、当初金沢で建築を学び、そこから和紙の道を志し、和紙の本場・美濃で修行した異色の経歴を持つ。桜井からの信頼も厚く、上野のきもの美術館での展示では、彼の和紙から作った紙

布作品を案内パンフレットの表紙にしている。長谷川の技は国際的にも高く評価され、イギリスやアメリカでも和紙の講演を行っている。

【活動とその影響】

ここからは桜井の紙布作家としての活動について述べよう。公募展では一九七九年の日本伝統工芸展を皮切りに入選を重ね、一九八八年に第8回今立現代美術紙展で入賞、一九九六年には紙アカデミー賞をそれぞれ受賞している。これには従来の染織とは異なる和紙を素材とする紙布の特性が評価されたことが窺える。

個展については都内のギャラリーや博物館での発表の機会にも多く恵まれており、特に一九八九年に青山の跡利絵之^{あとりえ}で開催された紙布展は、人々に広く紙布を知ってもらうきっかけとなったと桜井は述べている。また、一九九九年には「SHIFU(紙布) 桜井貞子展」を財団法人セイコきもの文化財団付属きもの美術館で、二〇一七年には「紙布×桜井貞子作品展」を紙の博物館でそれぞれ開催している。紙布という素材は、着物と和紙という日本の伝統的な二つの工芸を仲立ちする側面を持つことから、双方を専門的に扱う博物館でも取り上げられ、高い評価を得ている。

桜井の居住地の茨城県内でもその活動はたびたび紹介されている。茨城県陶芸美術館以外では、一九九八年に茨城県天心記念五浦美術館で開催された「和紙WAGAMI わがみ」展への出品はその早い例の一つである。また、常陽藝文センターで二〇〇七年に開催された「紙布一途 桜井貞子展」では、展覧会の一環として紙布の制作工程を収めたDVDも作成され、貴重な記録となっている。こうした長年の活動が実を結び、二〇一六年には第36回伝統文化ポラ賞地域賞を受賞している。

桜井は紙布の技術を後世に伝えるために積極的に活動しており、その影響を受けて紙布を手掛ける作家が茨城を中心に増えている。梶山和世(一九五〇―)は一九七八年に桜井貞子とともに紙布を始め、グループ展や国展、海外での作品発表など、現在でも積極的な活動を続けている。惜しくも物故作家となったが山崎協子(一九三八―二〇一七)は一九七九年に桜井貞子に師事し、絹紙布

のみごとな着物作品等を第一美術展に出品していた。若手では妹尾直子(一九八〇―)が伝統工芸展を中心に活躍している。

その影響は国内にとどまらない。一九八三年シアトル・チェリーブラッサムフェスティバルに絹紙布作品を出品したことを皮切りとして、海外からも紙布の存在を知った多くの人々が桜井を訪ねて、その技術を教わっている。アメリカで一般化したセメントブロックを使って紙糸に揉み込むやり方も、桜井のアイデアを使ったものである。これらの国々では桜井から教わった人々の手で紙布織が実践されており、さらには各国の言語による書籍化もされている。

現在、齢九〇を越える桜井だが、今でも紙を求めて自分の足で産地を訪ねるなど、その活力はとどまることを知らない。「(作品が完成しても)これでいい、100%いいというものはない。(そうした思いは)ずっとあるのじゃないか」というのは、自身の作品に対する彼女の言葉だが、その人生もまた、完成することなく技術の向上を求め続けており、今後の益々の活躍が期待されよう。

3. 茨城で生産される和紙産業に関わる農産物とその危機

ここまで桜井貞子の業績について述べてきたが、その活動に欠かせない和紙と紙産業について最後に触れてみたい。実は楮^{しゅう}やトロアオイなどの和紙製作に必要な原料の産地として、茨城は欠かすことのできない土地となっている。

【楮の産地としての茨城】

茨城県は和紙の原料・楮の一大産地である。そのことは桜井が紙布と出会ったきっかけが、茨城の楮であったことから窺える。加えて、無形文化財への指定においては、この楮の使用の有無が大変重要となる。現在、国内で重要無形文化財保持団体に認定されている和紙の産地は「本美濃紙」、「石州半紙」、「細川紙」、「越前鳥の子紙」の四つだが、これらのうち、雁皮^{がんぴ}を用いる鳥の子紙以外は、その指定要件が「原料はこうぞのみであること」とされている。

また、ユネスコの無形文化遺産には石州半紙技術者会(石州半紙)、本美濃

紙保存会(本美濃紙)、細川紙技術者協会(細川紙)が含まれているが、その分類にも「原料に「楮(こうぞ)」のみを用いる」とあるなど文化遺産に認定される和紙の素材に楮は欠かす事ができない要素となっている。

現代における楮は高知県や茨城県を主な生産地とするが、特に高い評価を得ているのが茨城県大子町の那須楮である。その性質は繊維が細かく緻密なもので、上質な和紙を仕上げるために欠かす事ができないものである。特に「本美濃紙」や「越前奉書」は那須楮のみを原料としている。西の内和紙をはじめ、桜井貞子の紙布の素材となる和紙も那須楮を原料とし、紙布においても必須の要素である。だが近年では、大子における、那須楮生産は高齢化に伴って後継者不足に悩まされている。この状況を打破するため、二〇一六年に大子那須楮保存会が結成され、「大子那須楮」という名でのブランド化をはかり、産業の保護政策を進めている。

【トロロアオイの産地としての茨城】

手漉き和紙の製法に必要な工程として「流し漉き」というものがある。これはネリと呼ばれる植物性粘液を加えることで、紙料液の粘度を高めてその水切れを遅くする。これによって枠を揺すって繊維を配向させることにより、より薄い紙を漉くことを可能にするものだ。この技術は中国から伝わった「溜め漉き」の技法を改良したもので、平安時代には成立しており、世界最高峰の日本の手漉きの技術にとって重要な技法である。このネリに用いられる代表的な植物が「トロロアオイ」だ。この草の根から抽出される粘液が紙の繊維の絡まりを防ぐなど、高品質な手漉きの紙には欠かせないものとなっている。全国の和紙産地でも使用され、先に触れた重要無形文化財の和紙の認定要件にも「『ねり』にトロロアオイを用いる」とあり、重視されていることが窺える。このトロロアオイの実に七割が、茨城県の小美玉市で生産されているのである。

大子那須楮と同じく、トロロアオイの生産農家も減少を続けており、二〇一九年時点で、わずか七件の生産農家を残すのみとなっている。この植物の栽培は機械化ができないため人の手による作業が多いことや、担い手の高齢化が、こうした状況に拍車をかけている。現在、紙漉き職人の要望に応える形

で生産を続けているが、今後、それを維持するのも難しい段階にまで来ている。

那須楮やトロロアオイなど、茨城で生産されるこれらの植物は、日本の高品質な紙作りには欠かせない素材である。しかし、高齢化による生産者不足で、現在そのいずれもが危機的状況にある。これらの農産物に対し、それぞれの自治体レベルでの保護策は講じられているものの、これらを和紙に携わる産業として包括的に捉え、保護するという動きにはつながっていない。このことは、茨城のみの問題に留まらず、日本の和紙文化全体にとって危惧すべき事態ではないだろうか。

4. まとめ

これまで茨城の紙布作家・桜井貞子の業績について述べてきたが、紙布という素材はシャツや作業衣など、通常は絹や綿のみで構成されている衣服と同等の使用に耐え、なおかつその独特の風合いは使用すればするほどに味が出てくる。これは通常の紙を素材として用いただけでは実現できないもので、製法までも厳選された手漉きの和紙の性質を生かすことで、初めて可能となるのだ。つまり紙布とは、現代日本の和紙の水準を測る試金石ともいえる。

ここまでの流れをまとめると、紙布の基となる和紙産業において、茨城県は左記①～③のすべてのプロセスの生産に携わっている。

- ① 原料…那須楮やトロロアオイ
- ② 和紙の生産…西の内和紙
- ③ 和紙を素材とした工芸…紙布

①原料という観点において茨城は日本の和紙生産において極めて重要な位置を占める県と言っても過言ではない。また②についても、西の内和紙を材料として作り出されるさまざまな伝統工芸品が県内には存在する。この紙の丈夫で水に強い性質は、水戸市の鈴木茂兵衛商店の水府提灯や、常陸太田市の雪村うちわなど、③の県内の伝統工芸の素材としても広く用いられている。こうし

た中で桜井貞子の紙布は、和紙を素材とする県内の伝統工芸の中では、最新にして、最も技術を要するものといえよう。

このような「和紙の総合的な産地」としての茨城の側面はもっと周知され、県民の誇りへとつながっていくべきではないだろうか。それには日本の和紙を素材とする工芸の中でも高度な技術と、和紙という素材そのものへの厳しい目が必要とされる紙布を、新しい県の工芸品として評価、顕彰していくことが必要だと考える。それによって人々が「和紙の県」としての茨城県を再認識するきっかけともなり、ひいては日本の和紙産業全体の再興という流れにも繋がっていくと考える。

参考文献・映像

文献

紺野愛子 「藩政時代の宮城県白石の紙布織」『仙台白百合短期大学紀要No.3』一九七四年

片倉信光 『白石和紙 紙布 紙衣』慶友社 一九八八年

菊池正氣・柳橋進 『西の内紙布』多屋孫書店 一九九〇年

村川香代子「紙布の研究・歴史・技法・今後の展開について」『帝塚山短期大学紀要 人文・社会科学編・自然科学編32』一九九五年

「特集 和紙礼讃」『日経アート1996年9月号』日経BP

「公益財団法人紙の博物館編『和紙と洋紙―その相違点と類似点―』二〇一三年

『いばらき工芸大全Ⅲ 染織の巻』茨城県陶芸美術館編集・発行 二〇一八年

片柳草生『残したい日本の手しごと 日本の染織』世界文化社 二〇一八年

菊池理予・林圭史・渡瀬綾乃 「文化財の視点からみたトローアオイ生産技術の現状―茨城県小美玉市の実例を通じて―」『無形文化遺産研究報告14号』国立文化財機構東京文化財研究所 二〇二〇年

『桜井貞子と紙布展』茨城県陶芸美術館編集・発行 二〇二二年

DVD

『紙布一途 桜井貞子』財団法人常陽藝文センター 二〇〇七年制作

参考文献、映像以外の内容については、当館企画「桜井貞子と紙布」展の準備に際し、桜井本人に行った調査、聞き取りによるものである。



図4 天然染料で染めた糸



図1 裁断した糸



図5 八枚綜紉での織り



図2 石の上で紙を揉みこむ



図3 糸車を使って繕る

「紙布の本 著・桜井喜一」

※この文章は紙布作家・桜井貞子氏の夫である故・桜井喜一氏が昭和五十五年にまとめた紙布に関する概説である。西ノ内和紙の会での個人出版を考え用意されていた原稿だったが、惜しくも刊行されることなく喜一氏も鬼籍に入ってしまった。桜井貞子氏と二人三脚で白石紙布の再現に取り組み、自身も多くの図案を考案した喜一氏による成果を紹介することが、今後の紙布を含む和紙文化に寄与する部分が大きいと考え、本稿を載録した。なお、内容については四十年以上前に刊行を予定されていたものであることから、文中で紹介された人物や施設については、鬼籍に入られた方や、閉館した施設も含まれるなど、当時と状況を異にするものが多く含まれる。しかし、当時の状況を紹介するものとして、内容に手を加えず、そのまま載せることとした。

茨城県陶芸美術館主任学芸員 飯田将吾

はじめに

この本は紙布って何だろう。どうやって作るのだろうといった、ごく基礎的なことから説明した、いわば紙布の入門書です。紙布の生い立ちとか紙布の作り方とか、またはそれと関連したいろいろなことを書いてありますから、それを読んで頂ければ紙布や和紙などについて一応「ものしり」になれるはず。更にもっと深い興味を覚えて、布を自分で織って見たいという方にも細かい点は別として十分に「手引き」となるものだと考えています。紙布は三百年もの歴史をもつ由緒ある織物ですが、今ではすっかりすたれて見るチャンスさえ殆どなくなってしまうました。この本を読んで、少しでも紙布に興味を持って頂ければそれに過ぎる喜びはありません。

紙布ってなに？

「紙布」はご存じですか？

しふって聞いたことがありますか？

どうやら知っている方は少ないようですね。「紙布」というのは文字通り紙で織った布。もう少し詳しく云えば、和紙を細かく切って撚りをかけて紙の糸を作り、それで織った布のことです。

徳川時代に寒くて綿の栽培ができない地方で作られたもので、奥州白石のものが特に有名でした。明治の文明開化とともにすっかりすたれてしまったのですが、また最近熱心な人が取組んでいます。でもそれは本当に僅かの人にはすぎません。材料の和紙の生産が少なくなってしまったのと、それにも増して、紙から糸を作るのに物凄く手数がかかることが原因だと思えますが、紙布は軽くて丈夫だし、夏涼しく冬暖かいなど独得の肌ざわりと共に長所も多く、何しろ三百年の伝統があるので、もともとととと大事に盛り立てて行きたい織物です。

紙のもつイメージとして破れやすい、水に弱いなど、実用的でない感じがしますが、糸にしたものは水に強く、特に布に織込んだものは水でも湯でも、揉んでも絞っても平気です。また丈夫さについても永く使っていると、たて糸の本綿や絹の方が先にすり切れてしまつて、紙の糸だけが残っているほどで、まさに丈夫です。

ものの本によると仙台藩からの将軍家、諸大名家、または京都の公卿家への進物品の中に紙布が記録されているといえますから、非常に高級なものが生産され喜んで使われていたのでしょう。また家用に丈夫に織つたものは、農業などの仕事着として無くてはならなかったようです。このように昔は着物、羽織、帯、下着、半襟、袱紗、小物入れなど、また蚊帳、袴、はては頭巾、脚絆などにまで用いられたとあります。従つて織物の種類も多様で、平織、縮緬織、紅梅織、紋織など各種の織り方が行われていました。

残念ながら現在では帯、小物入れのたぐいしか生産されておらず、着物を織つ

たという例は数えるほどしかありません。また織り方も平織が大部分で、殊に縮緬織というのは現在のところ再現できずにいるのだそうです。

材料の種類はたて糸に絹を用い、よこ糸に紙糸を使ったものを絹紙布、たて糸に木綿を使ったものを綿紙布、たて糸にもよこ糸にも紙糸を使ったものを諸紙布と呼んでいます。

紙布のはじまり

(白石の遠藤さんからお聞きしたお話)

大阪城がおちて豊臣家が滅びました。その時に「真田十勇士」で有名な信州上田の真田家も滅んだのですが、その真田家のお姫様を片倉家が引き取ったのです。その時お姫様について来た真田家の人たちが、真田ひもその他の手工芸の技術を白石の人達に教え、その中に紙布もあったのだそうです。

もともと紙布は真田の隠密達が使ったものだそう、隠密が「密書」を携えて敵中を往来する際、万一つかまっても「密書」が見つからないように細かく裁ってコヨリにし、それで織った布を身につけて行ったのだそうです。

白石の遠藤さんが、ためにしに紙に字を書いてからそれを裁ってコヨリにして紙布に織り、その後それをほどこいて再び紙に戻したところ、書いた文字がちやんと読めたといっています。

(編集注：白石の遠藤忠雄氏は桜井氏存命当時白石で紙布に携わっていた紙漣きの職人)

紙布のびきるまで

厳密に言えば、紙布を作るといのは先ず和紙を漉くところから始まるわけですが、これはとても「しろうと」の手におえるものではありません。ですからそれは専門家に任せるとして、ここでは紙布用の和紙を入手したところからはじめましょう。そうすると紙布ができるまでの仕事は、

の三つの段階になります。

(1) 紙の糸を作る

紙布をする人は「糸が出来れば八分まで終わったようなもの」といいます。それほど紙の糸を作るのは手間がかかる根気のいる仕事で、熟練と綿密さが要求されます。糸の出来具合が紙布のよしあしを直接左右するので、とても大事な仕事なのです。

① 紙を裁る

用途によって適当な幅をきめ、図1のように天地約1.5cmを残して切目を入れていきます。用途による幅とは次のような物です。

- ・ 帯・袋物 6 ～ 10 mm
- ・ 木綿の着物 3 mm
- ・ 絹の着物 2 mm

実際に図2のように和紙をW型に折りたたみ、木の台にのせ定規を当ててカッターで切ります。

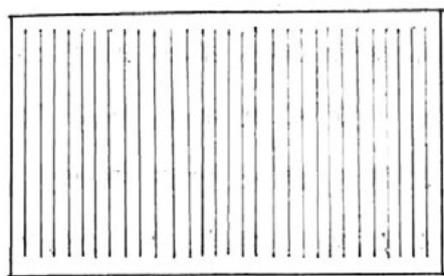


図1

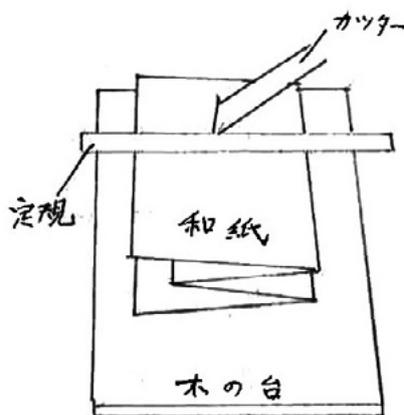


図2

- ① 紙の糸を作る
- ② 紙布を織る
- ③ 仕上げをする

②糸を揉む

①で裁った紙から糸を作るために撚りかけをするのですが、その時に撚りがかけやすいためと、丸くてきれいな糸に仕上げるために、紙をしめらせて揉みます。(図3)私達は図4のようにブロックの上で揉んでいきます。揉み方のポイントには湿らせ加減でカサカサ音がしない程度が一番良く、湿らせ過ぎるとやり難くなります。揉むときには少し力を入れて前後方向に揉みますが、二百回も揉めばきれいな丸い糸になるはずですが、ただし揉んでいる内に糸が二本も三本も一まとめになってしまうことが多いので、時々紙を全部開いて伸ばし、またまった所は静かにほぐしてやります。

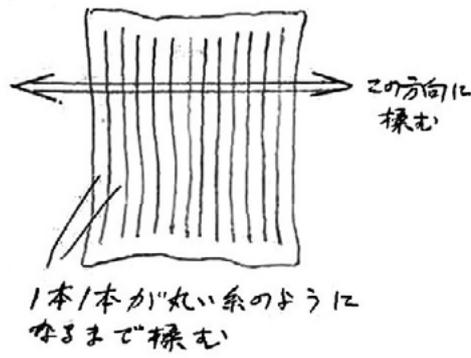


図3

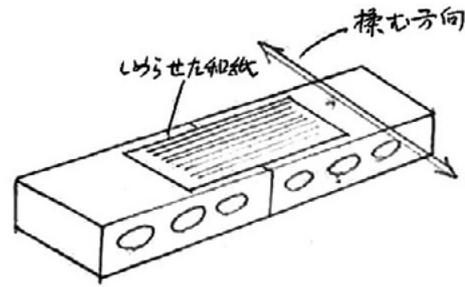


図4

③糸を續む

②で揉んだ紙はわかりやすく書くと図5のようになっていきます。これを図6のように上下を一つおきに切離し、左右の端を図7のように引っ張れば一本の糸になります。しかしこれでは折り返しのところが弱いし、ヒラヒラが出て具合が悪いので、折り返しの所を開いて親指と人差し指でクルクル回して、図8のようにコブを作ります。あまり大きくない、なだらかなコブを作るのがコツです。

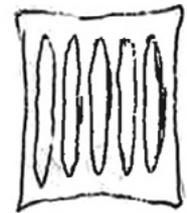


図5



図6

図7

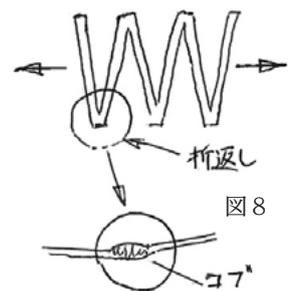


図8

④撚りかける

図9のように一本の糸の片方を固定し、片方を回してやれば糸に撚りがかかります。糸車を使ってこれを繰り返して、連続的に糸に撚りかける方法を図10に示しました。どこがどうなっているのか考えて見てください。

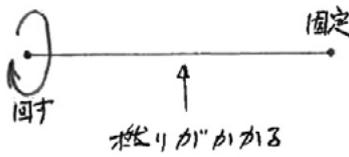


図9

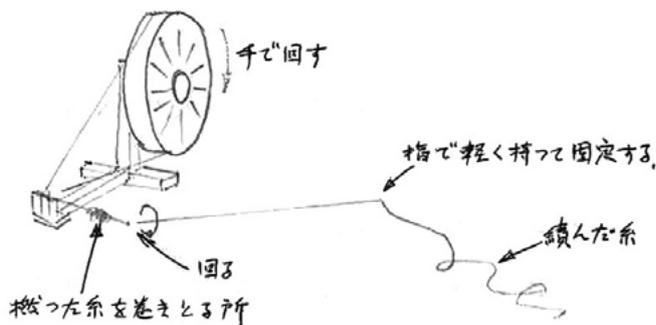


図10

(2) 紙布を織る

これは普通の布を織ると全く変わりありません。ただ注意しなければならぬのは、紙布は普通の布より織り縮みがすること、糸を續んだ時のコブが布面に均等に散らばるようにすることです。

織り縮みがするというのは、絹糸にしろ、木綿の糸にしろ、柔らかい糸ですから、それで織った場合は図11のように、たて糸もよこ糸もお互いにたわむのですが、よこ糸に紙の糸を使った場合には紙の糸が剛いので図12のように、よこ糸はあまりたわまず、たて糸の方が余計にたわむのだらうと思います。ですからたて糸を整えるときに二割くらい余分にすることが必要です。コブについては後の項の「紙布用の和紙」のところの説明します。

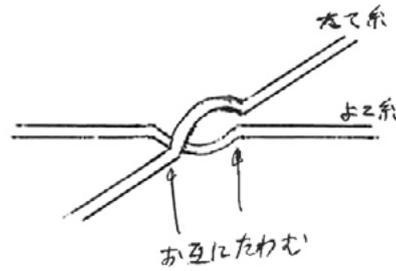


図11

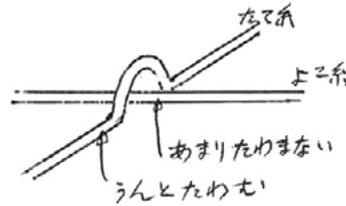


図12

(3) 仕上げをする

織り上げた紙布はかなりかたい感じですから「湯通し」をします。これは「あく水」を温めてその中に紙布を浸してもむのです。

「あく水」とはわらを燃して灰を作り、これを水に溶かしてその上澄み液をとったものです。「湯通し」が終わったら水洗いして灰分を除き、屋外に干して乾燥します。このあとで更に天日で晒すという仕事があります。これは木の灰で作った「あく水」に紙布を浸しては天日に干し、また浸しては天日に干

す仕事で最低三十回はしなければならぬと云われています。この作業によって染めた色はますます冴え、また水に強く、汗をよく取る紙布の特性が一段とよくなるのだそうです。ただし私達の経験では、天日に晒す作業は省略しても特別な支障はないようです。

紙布用の和紙

紙布に使う紙は絶対に和紙でなければいけません。世界に誇る和紙の強さがあってこそはじめて紙布が織れるのですから。では和紙ならどんなものでもよいのでしょうか。昔は大福帳のいらなくなったものから自家用の紙布を作ったといえますから、和紙でありさえすれば紙布に織れるのですが、やはり紙布用に特別に漉いた和紙を使う方がよいのです。

「紙布用の和紙」には二つの意味があります。一つは強さです。絹紙布や綿紙布など着る物を織る場合には、よこ糸に極く薄い和紙を2ミリ幅とか3ミリ幅に裁ったものを使います。いくら和紙が強いといってもこんなに細くすると、どうしても切れやすくなってしまいます。それで紙を漉くときに楮こうぞの繊維をたて方向だけに揃えることによって、たて方向の強さをうんと強くするのです。しかしこれには紙を漉くときに非常に高度な、熟練した技術が要求されます。なにしろたて方向にしか揺すれませんし、そして厚さはなるべく薄く、しかも全く均等でなければならぬのですから。

もう一つはサイズです。紙布判という大きさは約53cm(一尺七寸五分)と約38cm(一尺二寸五分)でした。このサイズが、裁るにも、揉むにも、織るにも一番適した寸法だったのです。「(1)紙の糸を作る」のところで出てきましたが、紙を一本の糸に續んで行く時に折返しかえりの所がコブになり、織った時にそれが布面に散らばって紙布独自の味を作ります。紙布用のサイズではそれが布面に均等に散らばるようになってくるのですが、普通のサイズのものではコブが一ヶ所に集まってしまったり、あるいは全然ないような所が出来たりして、見た目があまりよくないのです。

こうした理由で紙布用の和紙を使うのですが、ではそれはどこで手に入るのでしょうか。関東地方、東北地方で私たちが知っている範囲では宮城県白石市の

遠藤忠雄さんと茨城県山方町の菊池一男さんだけが紙布用の和紙を漉いています。しかし遠藤さんは紙布用の和紙を売っていないようで、私達は地元茨城の菊池一男さんをお願いして特別に漉いて頂いています。ちなみに菊池さんは国の無形文化財保持者として認定されている「名人漉手」ですが、奥久慈へ行く国道一一八号沿いに「紙のさと」というドライブインを設け、和紙や紙製品を販売するとともに、資料館を併設して紙漉きの実演などしているので興味のある方はお出掛けになつては如何でしょうか。

(注)大福帳などを使って紙布を作ろうとする方は、裁ち幅をあまり狭くしない方がよいでしょう。一口に大福帳といっても紙質なども様々ですし、特に大正になってからのものは木材パルプが混入されて紙布になりにくいものがあります。また同じ理由で、水で湿らせて揉むというやり方でなく、乾いたまま揉んだ方が無難だと思います。

(編集注)菊池一男氏は亡くなられているが、紙のさとは現在でも営業している。また桜井貞子氏が使用する紙布用の和紙の産地は現在では新潟や山形など茨城以外にも広がっている

紙布あれこれ

・紙布のふるさと「白石」

宮城県白石市は蔵王登山の宮城側の入口として、また弥治郎系こけしの故郷としてよく知られています。「白石ラーメン」の産地としても有名ですが、徳川時代には「奥州名産白石紙布」の名は天下にとどろいていたのです。仙台藩の家老の片倉家が藩の南の要として城を構え、その家中が紙布を織っていたのです。面白いのは、ここでは紙を漉く人(農民)、糸を作る人(武士)、染める人(職人)、布を織る人(武士)、売る人(商人)と土農工商が一体となって、ちょうど近代的な工場のような分業体制をしいていたことです。

まことに残念なことですが紙布の生産は途絶えてしまいました。今、白石にあるのは蔵王紙を号する遠藤さんの紙漉きと二、三の紙子の工房だけです。しかし片倉家には先人が苦勞して集めた紙布に関する貴重な資料が残っており、それだけが昔を偲ぶ唯一のよすがなのです。

・紙の博物館

東京の王子駅の南口のすぐ前に「紙の博物館」があります。二階建ての小ぢんまりとした建物で、洋紙や和紙の製造工程・紙・紙製品・文献・歴史など、要するに紙に関するは何でも揃っています。二階の第四室の奥の方に紙布が展示してありました。藍染めの仕事着・袴・袴・帯その他で、紙でこんな織物ができるのかとただ驚くばかりです。

・「おろこぎ」

山形県鶴岡市の致道博物館ちどうぼくがくかんでは庄内地方で使われた民具を展示していますが、その中に山仕事や農作業に使う仕事着がありました。刺子・裂き織り・ぜんまい織り・藤布などと並んで紙布の仕事着が掛けてあります。それぞれに風格があり、なかなかいい感じなのですが、紙布には「おろこぎ」と札がついています。自家用のいわゆる「手前織り」のもので、白地に黒とも紺ともつかぬような色の雲のような模様が浮き出していました。それは不要になった大福帳で作ったもので、雲のような模様は墨で書いた字と紙糸にからませた木綿の糸の色で出来たものです。また「おろこぎ」とは「織りこぎん」が訛ったものだそうです。

・紙子

紙子かみこは紙布と同じく、紙で作った材料ですが、紙布とは全く違います。紙布は、縦繊維だけの薄い和紙を細かく裁って糸にして織ったものですが、紙子は縦横方向に繊維を十分にからませた、分厚い和紙をそのまま柔らかく揉んで、柿渋を引き縫合させて作ったものです。紙子は平安時代に僧侶が作ったものがはじまりといわれていますが、風を通さず寒さを防ぐので、戦国時代には武士に、そして紙の供給が潤沢になった江戸時代には一般庶民に広く愛好されました。「奥の細道」の旅をした芭蕉もこれを愛用しています。

紙子は軽いし、暖かくまた安価だったので庶民に親しまれたのでしよう。北は奥州から南は九州まで全国各地で作られたようですが、わりと裂け易く、また洗えないので汚れたら捨てるしかないなど、現代の使い捨ての元祖のような

ところがありました。無理がきかないし、ゴワゴワするので若い人はあまり着なかつたといひます。

・片倉コレクション

片倉家は白石の領主だったので、片倉家の当主の信光さんは和紙や紙布・紙子など白石の伝統物産の保存に非常に熱心です。大正のはじめに生産の絶えてしまった紙布や紙子が、そのまま朽ち果ててしまうのを惜しんで、鋭意復興に努めたのも片倉さんです。その甲斐あって、紙布も紙子も昭和のはじめに再び姿を現したのですが、その時に片倉さんや、一緒に苦心された佐藤忠太郎さんなどが方々から収集した紙布や紙子の製品や端切れ、製造器具などが片倉家に沢山集められています。紙布のコレクションとしては日本一でしょう。先日仙台の博物館でその一部を見る機会を得たのですが、繊細な織物に目を見張ると同時に、よく整理され管理されている様子にすっかり感心してしまいました。私達としては常識的な展示、あるいは簡単に見られる方法を期待したいのですが、所詮は無理な願いなのでしょう。

和紙のこと

和紙というとか特別の紙のような感じがしますが、私達が普通に使っている紙(和紙に対する云い方なら洋紙でしょうか)とそんなに違うわけではありません。どちらもその源を辿って行けば、そもそもは支那の製紙法に行き着くのです。

今から千七百年ほど前に後漢に仕えていた蔡倫さいりんという人が紙を発明したと記録に残っています。木の皮とかボロ、漁網などを石うすでつき砕いたもので紙を作ったと書かれています。おそらくは私達が食用にする浅草海苔のようなものが作られたのではないでしょう。もつとも字を書くために作られたのですから、もつと色白だったに違いありません。紙が発明されるまでは随分と苦労して、いろいろなもの字を書き残しています。石や金属に彫った時代もありました。中国では絹や麻の布とか、木や竹などの板に書いたりしていました。日本でも平城京の発掘で出て来た木簡は木の板に墨で書いたものですし、イン

ドのお経は多羅樹たらじゆの葉に針で彫りつけひもで綴ってあります。エジプトのパピルスは有名ですがこれはカヤツリグサの仲間の草を薄く切つて、ベニヤ板のように貼り合わせて乾燥させたもの、やはりエジプトで作られたパーチメントは羊の皮から作ったものです。

このように紙が発明されるまでは、書く材料を調えるのが大変で費用がかかりましたし、またその保管も容易ではありませんでした。ですから簡単に安く作れて、しかも取扱いが容易な紙はまたたく間に拡がって行きます。紙が中国から朝鮮半島を経て我が国に定着するまでに五百年ほどかかります。歴史では推古天皇の十八年(六一〇年)に僧曇徴どんちゆうが製法を伝えたといわれています。ヨーロッパへ伝わるのはずっと遅れます。一番早く支那式の製紙工場が作られたのはスペインで一一五一年でした。

やがて彼等は木材を使って機械で紙を作りはじめます。ここで和紙と洋紙は別々の道を歩き始めるのです。木材の繊維は非常に短いのに、日本では楮や雁皮の皮の長い繊維をそのまま利用する漉き方を発展させたからです。先程海苔の話が出て来ました。海苔は寒い季節にアミヒビと呼ぶ海中に張った網についたノリを採つて来て、よく洗い細かくきざんで水に溶かし、簀ですくつて適当な厚さとしそれをヨシ簀に張つて乾かしたものです。

蔡倫が発明し、中国から日本やヨーロッパへ伝わった製紙法はこれとほぼ似たようなもので、材料は竹とか、梶、楮、麻などの繊維が使われていました。これは「溜ため漉すき」と呼ばれ、日本でも当初この方法が行われていました。

奈良時代の大写経事業に引つ張られて、日本の製紙業は飛躍的な大発展を遂げますが、そのある時代にどこかの里で日本式の改良が加えられ、「和紙」が産声を挙げたのです。改良された主な点は、原料に「ネリ」と呼ばれるネバネバした液体を加えたこと、紙を漉く段階で余分な原料をもとの槽に戻してしまふ「捨て水」と呼ばれる方法を取り入れたことです。この方法は「流ながし漉すき」と呼ばれ、今でも和紙はこの方法で漉かれています。

和紙を作るには先ず楮かみや雁皮がんびの皮をはぎ、外皮を取り除いて「白皮しろひ」と云われる繊維層だけを残します。次にこれを木や藁の灰・ソーダ灰・苛性ソーダなどで煮て、非繊維分を除き、繊維だけにしてからこれを叩いてバラバラにし、

これに水を入れてネリを加え、よくかき回して一樣の状態にしてから簀ですくつて和紙にしますので。「流し漉き」によれば楮や雁皮などの長い繊維でも効率よくきれいに漉けますし、出来上がった紙はふっくらとして温かみがあり、なめらかでしかも腰が強いのです。

こうしてアメリカやヨーロッパの評論家から「奇跡の紙」とか、「今漉かれていますの中で一番美しい紙」などと絶賛される「和紙」が育ち始めたのです。源氏物語や枕草子などに出て来る「紙屋紙」や「陸奥紙」は有名ですが、「檀紙」、「引合」、「杉原」、「奉書」、「鳥子」、「真似合」等々、多種多様な紙が作られ使われていました。やがてそれは書くばかりでなく、障子や唐傘、提灯など衣料にまで使われるようになったのです。和紙は丈夫でしかも安く大量に供給されたので、こんないろいろな用途が与えられ庶民の生活に根を下ろしたのでしょう。

ことに特筆大書されるべきは、和紙が日本の文化に大きく寄与した点です。世界に先駆けて絢爛たる王朝文化が花開くのは、和紙があつて初めて可能だったのでしょうか、仏教があまねく地方に行き渡るのも、写経などによる広汎なソフトウェアの支えがあつてのことでしょう。下つて江戸時代、三〇〇年の平和は日本の文教のレベルを一挙に押し上げました。「ヨミカキソロバン」が庶民必須のこととなると、これはもう大量廉価な和紙の供給がなくては考えられませんが。

こうして培われた人々の知的レベルの高さが、明治の文明開化を可能にし、ひいては今日、先進国のトップレベルにある日本の姿をもたらしたといつても過言ではないでしょう。和紙は陰の立役者だったのです。

しかし明治になって機械文明が入ってきたときに和紙はそれについて行けませんでした。大量に、従つて安く、また真白で文明開化の象徴のように海の向こうから来た紙は、見る見る和紙を追い払つてしまいました。最近では生活環境もすっかり変わり、一昔前まではどの家にもあつた障子とか、唐傘とか、提灯とかはすっかり少なくなつてしまいました。一時は七万件を数えたという生産者も昭和五十年では八百件に満たないのだそうです。しかしこれは「和紙」が劣っているからではありません。洋風化した私達の生活が和紙の使い道を見失つてしまったに過ぎません。和紙には和紙の良さがあります。和紙でなければ

ばならないものもあります。和紙の特徴は強さと温かさと美しさですが、そうした和紙の良さをもっともつとよく知り、私達の身の回りに生かして行ければ、あるいはもっと内容の豊かな生活ができる日が来るのかも知れません。もう一度和紙を見直して見たいものです。

西ノ内紙

青い空、一万メートルもの高空をフワリフワリと風に運ばれて行く軽気球。のどかな風景ですが実は恐ろしい兵器だったのです。第二次世界大戦の末期に日本軍は偏西風に乗せて気球をとばし、それに焼夷弾を積んで遠くアメリカの森林を焼き払うことを考えました。福島県勿来なごその海岸から飛ばされた気球は、何個かが実際にアメリカに落ちて山火事を起こしたのですが、大被害を恐れたアメリカが嚴重に報道を禁止し、それに欺かれて日本軍が計画を中止してしまつたために、実際の効果は殆どありませんでした。「風船爆弾」も今では「昔のこと」の一つになつてしまいました。この気球にも使われたのが西ノ内紙です。

今でも茨城県山方町（現常陸大宮市）で漉かれているのが西ノ内紙で、ですから私達の織っている紙布は西ノ内紙の紙布なのです。常陸では古くから紙が漉かれていました。今から九百年も昔、平安時代に書かれた「延喜式」にも、紙を納める国として常陸国が載っているそうです。また平安時代の末期から関ヶ原合戦まで、約四百年にわたつて常陸北部に勢力を振るつた佐竹氏は、この北部山間地方に多くの紙漉場を持ち、「佐竹大方紙」、「佐竹杉原」などといった紙を産出したと云います。

西野内というのは山方町の北東部の一角を占める村ですが、ここの旧家の須貝家は江戸時代の初期には西野内を中心とする近郷の各地から紙を買い集め、水戸や江戸表などへ出荷する「紙荷買問屋」として栄えました。同家から出荷された紙は水戸藩の御用紙とか、江戸の商人の帳面紙などとして好評を博し、やがて「西ノ内紙」として広まっていきました。西ノ内紙は楮の繊維だけで漉かれて、三極みつまたや雁皮などが入っていないのが特徴で、やや黄褐色ですが強くても虫もつかず保存に適した紙です。

「黄門様」光圀公が筆を起こし水戸藩の大事業として完成した「大日本史」に

はこの紙が使われていますし、また当時の水戸藩の財政を支えたのも西ノ内紙でした。江戸の川柳に「西ノ内をおくんはれと泣いて来る」というのがあります。哀れな話ですが娘を売る証文を書くために西ノ内紙を買いに来たところなのでしょう。また秋田県横手市には「この紙は西ノ内か白石か、いただき申して獅子のまきがみ」という神樂歌が伝わっていると、白石の片倉さんが教えてくださいました。西ノ内と云えば誰でも知っていた、ということでしょうか、江戸の商家では大福帳は西ノ内和紙で作るのが普通でした。虫がつかず保存が利くからですが、水にも強く、火事の時には井戸に投げ入れ、後で引き上げて乾かせば文字も消えず、そのまま使えたと云われています。

明治二十三年に第一回の衆議院議員の選挙が行われましたが、この時に選挙用紙として西ノ内和紙と程村紙が指定されました。これは大正十五年まで続きました。第二次大戦のときに風船爆弾に使われたことははじめに書きましたが、この気球は直径が十メートルもある大きなもので、これを貼り上げる作業は、なんと有楽町にあった日劇の建物で行われたのだそうです。

さて現在西ノ内和紙を漙いているのは菊池五介さん・菊池一男さん・小野瀬角次さんの三軒だけになってしまいました(昭和五十五年当時)が、昭和五十二年には国の無形文化財保持者に認定され、古い西ノ内の伝統を今に伝えています。昭和五十五年一月八日の朝日新聞茨城版は「80年代を担う」という連載記事で、菊池一男さんの次男の三千春さんの記事を載せています。「西ノ内」の伝統支え 紙布に燃やす情熱“というタイトルが印象的でした。全国の仲間と連絡を取りながら勉強し、研究を続けて行く若い姿。西ノ内の伝統はいつまでも守られて行くことでしょう。

おわりに

「茨城には西ノ内紙があるじゃないか。紙布をやってごらんよ」と私達に紙布へのキツカケを作ってくださいだった柳悦孝先生に先ず御礼を申し上げます。そして何も知らないまま、手探りで紙布の勉強を始めた私達に、いろいろと教えてくださった川口三千子、片倉信光、遠藤忠雄の皆様へ感謝の意を表します。殊にお忙しい時間を割いて、こと細かに紙布の作り方を教えて下さった遠藤さ

んの奥様の御厚意は本当に有難いと思っています。また嫌がりもせず紙布用の和紙を漙いて下さる菊池さんにも御礼を申し上げます。

皆様の御厚意により、何も知らなかった私達もやっと綿紙布とか絹紙布とかを織れるまでになりました。そして今、改めて感じるのは紙布を知っている方の少ないことです。ですから一人でも多くの方に紙布を、紙布の良さを知って頂きたいと思ってこの本を書きました。何分にも未だ勉強が不十分で意に満たない点も多いのですが、幸いにして皆様の紙布や和紙についてのご理解の一助ともなれば望外の喜びです。

なお誤りや思い違いも多々あると思います。お気付の点がありましたらご教示下されば幸甚です。この本を書くに当たって下記の文献を参考にさせて頂きました。厚く御礼申し上げます。

近代工芸概念と工芸用語(一)

茨城県陶芸美術館 館長 金子賢治

1. 発端

「工芸」という言葉を聞いた時の反応、この言葉を使うときに込めるもの、それは実に様々である。一般の方たち、非専門家の方たちは勿論のこと、専門業界の内部でも千差万別。というか、むしろ内部の方が「千差万別」感が強いのではないか。

「陶芸の話をしているので、工芸の話をしていてはない」という言い方が登場したときにはかなり驚いた記憶がある。二〇〇〇年代初期の頃から出始めたのだが、この議論に共通するのは「工芸とは何か」「陶芸とは何か」ということに対する言及がなされずにいきなり「工芸」「陶芸」という言葉が用いられることである。言説者がそれまでの人生の中で頭脳の中に困ってきたその言葉に対する感覚的なもの、つまり単なる言語情緒レベルでものを言ったに過ぎない。

陶芸は工芸である。工芸とは「素材のプロセスに沿って自分の形を作り出す、即ち自己を表現する」近代美術の一分野である。工芸が陶芸、漆芸などと上位・下位概念の対照をなすことなど、今更のことで、あまりにも当たり前である。工芸の基本がキチンと捉えられれば、例えば陶芸が工芸という回路を経ずとも茶道を経て芸術、宗教など様々な精神世界に接続し得る、というようなまどろっこしいことを意識する必要などさらさらない。陶芸は陶芸であるだけで工芸であり、陶芸であるだけで美術である。工芸も然り。工芸であるだけで美術である。「工芸という回路」を経ない陶芸などというのは虚妄、妄想である。

鑑賞の論理だけで捉えると「工芸を経ないで茶道と」などと言う思考につながってしまう。創造の相では陶芸と工芸は一体である。工芸の場合、ここで言う下

位概念は具体的だが、上位概念は全くの抽象である。そんなことはいまさら問題にするまでもない自明のことである。

近年、しばしば遭遇するのは、一冊の近現代の工芸やデザインに関するアンソロジーで、「産業工芸」と「表現の工芸」の区別なく、どちらかを「工芸」と言い、或は双方を横断的にた「工芸」と言う。最後に曰く、「建築部材も工芸である」。あたかもそれが新しい考え方、取り組み、概念であるかのよう。しかしそれは明治からせいぜい大正中頃までの時代のこと、そうした概念のいわば混濁状態を整理・克服し、「美術／工芸／工業」という大枠の把握と、工芸の中の産業と表現、工業の中の機械工業と手工業、そして美術における「現代美術」の進展を塩梅しつつ、近代的な意味での個人作家の「表現の工芸」を中心として近現代工芸を史的に捉えようとしてきたのである。

少なくとも一つの展覧会、一冊の出版物の内側では、「工芸」の近現代をどう捉えているか、一致すればそのまま、不一致ならどう不一致を示しつつ進めればと思う。

こうした混濁状態は、偏に工芸、とりわけ近代工芸史観の訴求不足にある。同じ「工芸」という言葉で違ったイメージを持ちながら議論しているのである。

2. ドウ・ヴァール本の翻訳

それは洋の東西を問わず起こり得る普遍的なことでもある、という思いを強くしたのが『バーナード・リーチ再考』(註1)の翻訳、執筆に関わった時である。

これはエドモンド・ドウ・ヴァールのバーナード・リーチ論に鈴木禎宏、金子のリーチ論、ドウ・ヴァールの金子対談を加えて一冊にし、近代美術・工芸史の中にリーチを位置付けようとするものである。

その翻訳の過程で出てきた訳語問題を論議し、凡例案(金子案)として制作したのは表1のものであった。

ご覧の通り、ドウ・ヴァール個人の用い方の色が濃く出ているものがあり、同じ語句でも前後の関係によって訳し変えないとならないものがいくつもある。

表1 『バーナード・リーチ再考 スタジオ・ポタリーと陶芸の現代』訳語凡例の金子案

A Potter's Book	陶芸家の本
A Potter's Outlook	陶芸家概観
A Potter's Portfolio	陶芸作家作品選集
A Potter's Challenge	陶芸家の挑戦
art form	芸術作品
artisan	職人
artist	芸術家
artist-craftsman	工芸家、個人作家
artist-craftsmanship	工芸家の技
artist-in-clay	土の美術家
artist-potter / individual potter / craftsman potter / studio potter / potter	原則として陶芸家、例外的に陶工
art-pot	陶芸、美術陶器
art-pottery	陶芸、例外的に美術的な陶器
ceramic sculptor	陶芸家
ceramics	陶磁器、陶磁
ceramist	陶芸家
country	地方 cf. country potter: 地方の陶工
craft	手仕事、工芸
craft potter	陶芸家
craft pottery	陶芸
craftsman	工芸家、工芸作家、職人
craftsman potter	陶芸家
domestic pots	家庭用陶器
folk craftsman / traditional craftsman	昔ながらの手工業者
folk pottery	農民陶器(手工業陶器)
folk-art	民衆芸術
functional ware	機能的な器
individual pot	陶芸作品
industrial ceramic manufacture	産業的陶器生産
machine	器械
maker	工芸家、手工業者、作家
maker of (ceramic) pots	陶器制作者
necessary pot	日用陶器
peasant craftman	農民手工業者
porcelain artist	陶芸家
pot	原則として陶器 例外的に器
potter	陶芸家
pottery	陶磁器、陶磁、陶芸、(広義の)陶器、制陶、陶器制作、制陶所
pottery-making	制陶
standard	標準 例外的に規準
standard ware	リーチ窯定番食器
stoneware / earthenware	陶器、但し対比的に用いられている場合は高火度陶器/低火度陶器と訳し分ける
studio	スタジオ
studio potter	陶芸家
The Unknown Craftsman	無名の工人
ware	陶器、器
workshop	工房

前後の文脈によって意味が微妙に変化したりするのは日本語でも同じであり、「陶芸家」と言うよりも「陶芸作家」といった方がしっくりいたりするようなことも往々にしてある。

日本語でやっかいな言葉の一つに「art」がある。極く通常は「美術」でいいのだが、語感、習慣から「芸術」とした方がしっくりいく場合が多い。その狭間でどちらかはっきりしようにもどちらがいいか分からない時、「アート」という言い方の曖昧性に助けられることもある。

しかし近現代の工芸やデザインを論じようとする場合、西洋近代の美術概念を根底において、それとの関係が問題になることがしばしば起きる。そういう時に「アート」「芸術」とやってみると、概念の中でいかなる位置にあるかという最も肝心なことがハッキリしなくなってしまう。

例えばガラスの場合。「studio glass」などで美術概念の中の位置付けが頻繁に問われる言葉である。「glass art」という言葉に最もしっくりいく日本語はやはり「ガラス芸術」であり、あまり「ガラス美術」とは言わない。「ガラス」が「美術」と繋がるのはほとんど「ガラス美術館」一語と言っても過言ではないくらいであり、そのガラス美術館も「ガラス工芸を楽しんでいただく／誰々のガラス工芸作品を鑑賞していただく」という解説が入るのがせいぜいである。

思うに「ガラス美術館」の「美術」は「館」の方に所属する言葉であると思われる。ガラス美術館ではなく、ガラスという造形の館という意味で「美術館」を用いる。だからそれは「何々美術」があるのかないのか、また正しい使い方かを問うというものではない。

例えば「盆栽美術館」というのがあるが、「盆栽美術」という言葉は皆無である。ネット検索で「和菓子」と入れると「和菓子美術」という項目が示されるが、ここでも「和菓子美術」という言葉は皆無である。ただ「和菓子」と「美術」が並んだだけなのである。

また柳宗悦が「民藝美術館」を「民藝館」に変更したことも、少し違う議論になるが、思い起こす^(註2)。

それはともかく、近代美術の概念との関係で工芸諸分野の言葉を用いる場合、それが産業の範囲なのか、表現の範囲なのかを明確にする必要がある。そのた

めには、「glass art」を和訳する際、表現の場合、つまり言い換えると近代美術の概念を問題とする場合、「ガラス芸術」などという曖昧な言葉ではなく、「ガラス美術」という表記にすべきである。

「ガラス芸術」の場合、ともすれば後から振り返るとそれは「芸術」としてもよいくらいの水準を示していたというようなニュアンスを拭えない。単なる産業の産物である古代のガラス遺品と、近代的自我を纏った作家が表現の意図のもとに制作したものを同じ土俵に並べてしまう。言い換えると、出来上がった後のものを百パーセント鑑賞の相のみ眺めることであり、出来上がるまでの作家の創造の意図を全く顧慮しないことになりかねない。もちろん、一般論として「芸術」の方がふさわしい場合も多々あり、その際はこの限りではないことは言うまでもない。

3. 「artist-potter」の注目

さて凡例案の中で最も注目したのは「artist-potter」である。これは「art pottery」の出現と共に導入された新しい陶芸製作実践者を意味する言葉であった。

「art pottery」は一八六〇年代のフランスに始まる。言わずと知れたエミール・ガレやテオドール・デックラによるものであった。それがイングランドで本格的に発展し、地方の小規模な個人工房、ミントンアートポタリースタジオ、ドルトンランベスアートポタリースタジオなどの大製陶工業内に設置されたスタジオ、そしてウィリアム・ドウ・モーガン、マーティン兄弟などの大都会の高質な個人工房などに進化していった。

ここではデザイナーのデザインを基に、轆轤者が形を作り、釉薬の装飾者が絵付けを担当する。デザイナーは全体のディレクター的存在になっていく。デザイナーのデザインが基本になるのだから自然の流れであった。

この限りでは、訳としては「陶器デザイナー」が最もふさわしい。これは近年、陶磁器製作の歴史を次の四段階^(註3)で捉えようとする考え方にも沿うものである。

① peasant potter(農民陶工、半農半陶工) (17c)

② industrial potter(工業陶工、17c)

③ artist-potter(陶磁器デザイナー、陶磁器製作監督、十九世紀後半、一九二〇年代)

④ studio potter(陶芸家、一九二〇年代)

但し、②における手工業から機械工業への変貌などの諸問題がまた別に存在することはかつて述べた^(註4)。

本稿ではまた別の問題を述べる。それは遙かバーナード・リーチ以来、ドゥ・ヴァールに至るまで、幾多の陶芸家、研究者が「artist-potter」を「陶芸家」という意味で用いているということである。

例えばオリヴァー・ワトソンはこうである。

「Bernard Leach is undoubtedly one of the most important and influential artist-potters of the twentieth century.」^(註5)

四段階論からすれば当然「studio potter」となるべきで、ワトソン自身も後にそうするようになっていく^(註6)。しかし「artist potter」の意味、用い方を特に問題化したわけでもなく、事情はそう変わらないのではないかと思われる。

ドゥ・ヴァールが「studio potterは終わった」^(註7)と発言したことを見てもなにかの変化が見取れる。ただしこの発言は何か歴史的根拠を示しての発言ではなく、近年若手作家、評論家などがしばしば口にした「自己表現は二十世紀で終わった」式の見得口上のものであった。しかし確かに「studio potter」観、「言葉+概念」の扱い、位置付けが変化してきているのだろう。

ただし(近代作家としての)陶芸家の意味で用いられている場合は決して「art potter」と連動することはなく。「art potter」はあくまでデザイナー時代の「artist-potter」に特有なものとして扱われている。その意味での区別ははっきりしているのと考えてよいであろう。

「artist-potter」を「陶磁器デザイナー」ないし「陶磁器製作監督」と訳すか「陶芸家」とするか、ケースバイケースであることは言うまでもない。結局それはいかなる工芸観、工芸史観を持つかに関わることである。では次に工芸史観である。

4. 歴史・モダンデザインと近代工芸の胚胎・展開・進化

近代陶芸ないし近代工芸は、十九世紀中頃から後半にかけて、手作りの産業、すなわち手工業(第一のもの)として出発したのだが、それが近代的自我をまとい始めて以来、そこから機械工業を背景としたモダンデザインの理論と実践(第二のもの)が、近代的な意味での個人作家的工芸制作(「表現の工芸」、第三のもの)が分離発展し、複雑な展開を示してきた。

従ってそれらが現代に至るまでに工芸の三つの大枠を形成してきた。大本の第一「産業工芸」(手工業)、第二「モダンデザイン」、第三「表現の工芸」の三つの工芸である。ただし第二のものは戦前までは「工芸」と称される場面もあったが、戦後はインダストリアルデザイン、グラフィックデザインという巨大市場を伴った世界に変貌し、それは「工業」と称される。

第一のものは、例えば日本では縄文土器以来、一万六千年の長大な時間の歴史を持っており、古代、中世を経て、江戸時代二百五十年の平和な時代に高度に、そして広範に発展せしめられ、明治に入り近代工芸の端緒を作り出した。それが明治維新、第二次世界大戦など、幾多の困難な時代を乗り越え、現代にまで受け継がれている。その主なものが経済産業省所管の伝統的工芸品であり、後述のように柳宗悦の民藝と称されるものもこれに含まれる。

一方ヨーロッパでは、産業革命以降、例外はいくつもあるが、基本的に手作りのモノ作りを根絶やしにしつつ、機械化していった結果、次のように描写されることとなった。

「工場はフォークアート(手作りの産業)を實際上英国から放逐した。そしてフォークアートは唯欧羅巴の片田舎に生きながらえている。」^(註8)

「まず近所には、陶工は見当らなかつたし、粘土も、薪も、薪を集める人も何もかもないづくしでしたので、われわれは、自分たちですべてのものを見つけ、自らの手ですべてのことをしなければなりません。」^(註9)

第二のものは一八五一年のロンドン万博を契機としたウィリアム・モリスをはじめとするリフォーミスト(デザイン改革主義者)たちからヨーロッパ大陸

のドイツ工作連盟、ウィーン工房、そしてバウハウスというモダンデザインの流れである。美しい生活造形、気持ちの良い実用品製作を目指し、機械工業の生産過程に、西洋の近代的な美術概念としての純粹美術を構成する概念としての絵画・彫刻を制作するときと同じ美の観念を反映しようとした。生産過程に「美術を応用する」、即ち応用美術概念の胚胎、展開であった。当初、「art industry」「arts and crafts」などと称され、最終的にバウハウスに至り、モダンデザインの理論・実践として確立され、戦後へとつながる。

第三の流れは、富本憲吉とバーナード・リーチが始めた陶芸制作が基本となる。ヨーロッパでは、モリスたちの事蹟に示唆を受けたバーナード・リーチたちの「studio pottery」からアメリカの「studio glass movement」のへ流れ、「ローザンヌ国際タピストリー・ビエンナーレ」からファイバーワークへ流れ、バウハウスの陶磁器デザイナーたちが、陶磁器部門消滅後、美大教師となり、そのもとで陶芸家が育っていく流れなど、何かと第二のものから第三のものが派生していくことが目立つ。一方日本では、第三のものは第一から派生していくのである。この彼我の歴史の違いが根の部分を形成し、それが概念の違いへと進化していくのである。

近代日本の視覚的造形は「美術／工芸」に始まる。「工芸」は「工業」と同義語であり、それは、機械工業未発達時代のこと、手作りのモノ作り、手工業と言うべきものであった。明治三十年代頃から徐々に機械工業が実質化し「美術／工芸／工業」という今にはほぼ近い様相が形成されるのである。この「工芸」と「工業」が離合混交を繰り返し新しい概念を作り出していくのであるが、その際のキーワードが、先に述べた応用美術の初期概念、即ちモダンデザインの初期概念「art industry」の翻訳語である「美術工芸」である。具体的には輸出工芸に「日本画家が図案を描き、工芸職人が製作する」という、まさに応用美術を地で行く製作システムが導入され、製品に同時代性を持たせ、質のグレードアップを図ると同時に、機械化をも推進していったのである。それが「美術／工芸／工業」のうち、「工芸」（手作りの産業）から「工業」（機械工業）が分離発展していく過程である。

閑話解題

さて特に「美術／工芸」に顕著であったのが絵画の立体化とでもいべき独特の明治工芸スタイルであった。最近これら明治工芸を「超絶技巧」と称し、それを現代の、例えば稲崎栄利子などの作品にまで敷衍させようとする。その流れで稲崎系の作風を持った現代工芸家を、「超絶技巧の方たち」などという言い方が同種の作家を言い表すのに便利なフレーズとして用いられるということにまでなってきた。いずれにしても基本は明治工芸を「超絶技巧」と称することにありわけだが、これが適切を欠く。明治工芸スタイルは、「日本画」をまとう工芸^{註1)}とも称されるように、確かに絵画をレリーフ状にした半立体化の模様を纏う。初代宮川香山の作品のようにそれなりに技術を伴うものである。しかしそれは当時の欧米列強を相手に日本文化を誇示し経済的自立のみでなく文化的自律を図ろうとする明治人の気概を示したもので、それに伴う技術であったということである。それを「超絶技巧」という言葉が余りにも先行してしまふと誤解を与える。同時に「東洋人は頭がないから技術で勝負する」という西洋系の人たち特有の曲解に、東洋側自ら補強してやるかの如き役割を果たしてしまうだけである。

ワルシャワに滞在し、ポーランド現代工芸(タピストリーないしファイバーワーク、陶芸、ガラス)の調査をした際(一九九二年後半)、ワルシャワ国立美術館工業デザイン部キュレーターが、走泥社などの戦後日本の造形的陶芸(いわゆるオブジェ焼)をピーター・ヴォーカスなどのアメリカ現代陶芸の模倣であるとして「頭のなさ」を述べていた。

ワルシャワのあるタピストリー作家を訪ねた時の事。彼女のワルシャワ美術大学時代の師^{註2)}は農村部に遺っていた伝統的な技術や模様を発掘に努め、デザイナーと職人との共同製作システムを作り出し、それを現代的なタピストリー製作のエネルギー源にしようとした。その活動は戦後になると一方では作家活動に、他方では国立工芸品センター・ツェペリア^{註3)}などに受け継がれた。

彼女^{註3)}はその手法を受け継ぎ、ツェペリアのデザイナーとして勤めながら作家活動も行ってきた。伝統的な模様が抽象的な糸の集合に変容していく作

風を追求していた。実に素朴で地道な努力の作家であったが、会話の中で極自然に「東洋人は頭がない分技術に…」というフレーズを複数回繰り返していた。全く悪気も何もないのである。かなり驚いたが、西欧系の人たちも、東欧系の人たちに比べると東西交流の経験が豊富だからハッキリと表には出さないが、その種の雰囲気を感じることがしばしばあるので、その系列の事なのである。ゆめゆめ裏打ちすべからずである。

さる陶磁美術館長が、「超絶技巧」と関する展覧会を見た直後に、「現代の若い作家たちと明治のものは明らかに違いますよね」と改めて感慨を漏らしていたが、稲崎に代表される現代作家たちに「明治人の気概」という類のものが無いのは余りにも明白である。それを一線に並べるのはただ鑑賞の論理のみで工芸を、モノづくりを律しようとするからである。最も肝心なのは作品が出来上がってから以降の事ではなく、出来上がるに至るまでの作者の創造のことである。

最近言われる「超絶技巧の方たち」とは「平成十年代様式」^{註14}の第二、異形・過剰装飾の作家たちと全く重なる。彼らの作品については正に作家の数だけ表現の種類がある。例えば目立つのは人間や動物、昆虫の「生と死」への言及、というより侵入である。それは「体を使い切った」という「生きた痕跡」の場合もあれば(根本裕子、^{註15})、冬虫夏草(河野甲、^{註16})という場合もある。また稲崎栄利子のように「生きてるってことを感じ取れる充実感」^{註17}のような精神の自動記録的なこともあり、さらにそれが徳丸鏡子になると「制作そのものが自身の精神のリハビリであり、それなくして生きていけない」(徳丸鏡子、^{註18})と言いつた。パラフィン紙やビニール(土の乾燥防止)で被われた小さな箱型の空間に背を丸めて上半身を突っ込み、空間占有値の極めて低い土の「微細」なパーツを作り重層していく稲崎の制作は鬼気迫るものがある。それらが「超絶技巧」ではあまりにも平板にすぎるとはいえない。

虫たちも「しっかりと足を踏ん張って、自然の循環の一員です」(奥村巴菜、^{註19})とか、大好きな想像上の生きものを大好きな模様で埋め尽くす、その想像上の生きものの蠕動が「さわーっ」と聞こえてくる(今野朋子、^{註20})というものもある。創造の意思で個別に語ることによってその意味、良さが分かるとういうもの

ある。

閑話休題

では「美術／工芸／工業」のうち「工芸」(手作りのモノづくり)にはどう作用したか。ここでは手工業、すなわち手作りの産業としての工芸はそのまま作り続けられたが、もう一つ近代的な意味での作家としての表現を目指す動きが出てきた。「工芸」から「表現の工芸」が派生していくのである。それは文展に外され(明治四十年)、工芸部門の設立期成活動を展開する中で常に「美術並み」という表現の質を求められ続けた。その動きには、もともとデザイン、すなわち機械工業の生産過程に関わる考えながら純粹美術の美の観念を応用しようとする点は無効に働いたと考えられる。ここにアール・ヌーヴォー、アール・デコをはじめとした西洋現代美術、正倉院模様などの日本の古典、エジプト文やアメリカインディアン文様など当時南方模様と言われたものなど、雑多なものが入り込んだ。少し遅れて桃山陶芸、民藝などが持ち込まれるようになる。のちに述べるように、桃山、民藝がその中心ではない。いわば諸美術が応用されたのである。但し「表現」を表す記号として諸美術が作用したに過ぎないことも事実である。取り敢えず「表現」の舞台にまずは乗ったのである。十全な「表現」、つまり「自己表現」は戦後を待たないとならない、ということは何度も指摘してきた^{註21}。

この過程で工業―デザイン系の言葉が「美術工芸」から「優等工芸」を経て結局「工業」(＝機械工業)に落ち着いていった一方で、逆に手作りの「工芸」の方で、近代的な意味での個人作家による「表現の工芸」を意味する言葉に「美術工芸」が採用されていったのである。

様々な経過の結果としてのことだが、その最終的メルクマールは大正十一年の「平和記念東京博覧会」であると考えてよいであろう。そこでは「其ノ本質ニ於テ美術工芸品トシテ推奨スルノ価値アルモノ」が選ばれ、「絵画彫刻、建築工芸ノ四科」が同等とされ、工芸は「美術ノ一科」として「絵画彫刻ト同一ノ標準ニ依リ」審査されるという工芸観が示され、それはもう昭和二年の帝国美術

院美術展覧会美術工芸部創設に直結するものであった。

ここに至って、日本の工芸は、「一・手工業（産業工芸）／二・工業（機械工業）／三・工芸（表現の工芸）」というふうになつたのである。

三つの内第一は産業工芸Ⅱ手工業、第二は工業、第三は工芸と称する。第一の担い手は職人、第二は工場労働者、第三は工芸作家ということになる。例えば「工芸家」といった場合、それは第一や第二の担い手ではなく、近代作家としての工芸制作者を意味する。

つまり工芸と工業の二つの言葉に、現実のモノづくりの諸段階に即して、その意味内容、用い方の変化がもたらされたのである。「工芸」は作家の表現に、「工業」は産業の生産に、という具合に。近現代美術史の概念を根底に置いて論議する場合、コミュニケーションを取るためにはこれを基礎とすることが大切である。

こうした過程の中で開拓されたのが以下の四つの作風を持つ、近代作家としての工芸制作を目指す「美術工芸」と呼ばれた「表現の工芸」であった。それは正に「応用」する美術諸分野（抛り所）の違いによって以下のように区分される。

①西洋の現代美術を抛り所とする。

富本憲吉、楠部彌弼、高村豊周、内藤春治、番浦省吾、磯矢阿伎良、広川松五郎、藤井達吉、竹久夢二

②日本の古典（桃山の茶陶、奈良・平安の工芸など）を抛り所とする。

松田権六、北大路魯山人、荒川豊蔵、加藤唐九郎、金重陶陽、生野祥雲斎、飯塚琅玕斎

③中国・朝鮮の古典陶磁（磁州窯や李朝の白磁など）や古典的唐物をよりどころとする。

石黒宗麿、加藤土師萌、初代・二代田辺竹雲斎

④民藝様式の持っているシンプルな力強さや背景にある宗教的精神などを抛り所とする。

濱田庄司、河井寛次郎、芹沢銈介、黒田辰秋

それが戦後に受け継がれ、(i) 伝統、(ii) 創作、(iii) クラフト、(iv) 前衛の四つに考え方・作風・傾向を純化発展させ、昭和三十年代に工芸地図とでもいふべき棲み分け状況を作り出していく^(註22)。

この「①」④」と「(i)」(iv)」は非常に関係深くつながった一連のものである。但し前者は表現の「抛り所」を基準にして述べたものであり、後者は作者の表現の考え方、思想を基準に述べたもので、本質的に大きな相違がある（詳しくは後述―本稿の続き「近代工芸概念と工芸用語(二)」）。

前者に関しては、最近、随分と言及されることが多くなった。桃山茶陶復興、民藝、李朝を取り上げる論調がしばしばみられるようになり、一方で富本、八木一夫を反民藝・反桃山陶のもう一つの国際派の系譜として立てている^(註23)のが注目される。

桃山茶陶復興というのは、復興そのものではなく、復元・再現過程で得られた表現的・技術的要素を、近代作家としての表現に動員することであり、そのための抛り所ということである。他にも、例えば松田「草花鳥獸文小手箱」^(大正八年、東京美術学校卒業制作)に象徴される奈良時代の漆芸、飯塚、生野らの平安時代の竹工芸など、いろいろな日本の古典が抛り所に指定された。

なんといってもその最大のものは西洋の同時代美術であり、アール・ヌーヴォー、アール・デコの影響は甚大であり、未来派、構成派などの現代美術の影響も確実に表われている。同時に中国・朝鮮も大きい。桃山、民藝が特別なわけではない。「①」④」は工芸における近代作家的表現という点では同じ重みを持って並んでいるのである。

④の「民藝」とは民藝鑑賞・製作運動の民藝ではなく、柳が推奨した古い民衆の雑器の持っている力強さとかシンプルなスタイル、あるいはその背景にある宗教的な精神などを近代作家としての制作活動の刺激剤、即ち抛り所としての民藝ということである。だからそうした刺激剤を糧に近代作家としての表現を実践しようとする近代作家としての工芸家、それがここに挙げた濱田以下の作家である。

言い換えると①～④に挙げた作家はそれぞれ同等の、「工芸は工芸であるだけで美術である」「陶芸は陶芸であるだけで美術である」ところの工芸家、言

い換えると近代作家としての工芸家であり、異なるのはその拠り所だけのことである。

5. 「民藝作家」「民藝陶器」「貴族的工芸」

④の作家を「民藝作家」と称するのはかなり普遍的に行われていることである。また商業画廊の「民藝展」などと言う名称の企画に、濱田、河井、上田恒次などの作家がずらっと並ぶというの間々あることである。しかしこれは当の民藝論関係者から異見が示されている。その代表的なものが水尾比呂志によるもの。

〔前略〕バーナード・リーチ、初期の富本憲吉、河井寛次郎、濱田庄司の諸氏(中略)これらの作家達は、一般に「民藝作家」と呼ばれることが多い。民藝と名づけられた民衆実用工藝の世界には、自身の作品としてものを創造する作家は存在しないのだから、「民藝作家」といふやうな呼称は、それ自体矛盾してゐるし、無論これらの人びとがみづからをさう称したこともない。しかし、かかる呼び方がいつの間にか生じ、矛盾にも拘らずかなり巷間に定着するやうになつたのは、民藝に対する世人の理解の浅さによるほかに、これらの作家達の持つ共通性の故でもある。

その共通性とは何か。第一に、彼等の陶業が民藝運動の一環と見做すことのできる性格のものであることだ。作家個個の際立つた個性の差異はありながら、彼等すべては、民藝の美に対する深い認識と傾倒とに立脚して自己の世界を形成し、そのことを通じて民藝運動を推進しても来たのである。第二には、これも個々の顕著な表現の相違にも拘らず、後期の富本憲吉を除いては、彼等の作品の様式や印象が、民窯の工人達が生み出して来た雑器のそれに親近性を持つことによるのであらう。確かにこの様式や印象は、容易に他の作家達のそれから判別され得る。

だが、「民藝作家」といふ呼称はやはり適切ではない。他の作家達から区別して分類する場合に用ひられる「民藝派」といふ呼びの方が、それ

に比べれば妥当かと思はれるけれども、これも他称であつて、このグループの作家がみづからをかく称したことはなく、また、民藝運動の初期にはいささか蔑称的に用ひられてゐたのが気になる。今、必要に迫られて、私はこの稿のタイトルを取敢へず「民藝運動の作陶家」としたが、より適切な呼称がさらに考案されることを望みたい。(註24)

「民藝作家」ではなく「民藝運動の作陶家」とするという。「民藝作家」という矛盾した名称が流布するに至つたのは世間の無理解と作家達が民藝に対してある共通性を持つてゐるからだとする。その共通性とは、第一に彼らの陶業が民藝の美に対する深い認識をベースにした民藝運動の一環と見做すことのできる性格のものであること。第二に彼等の作品の様式や印象が、民窯の工人達が生み出して来た雑器のそれに親近性を持つことによる、としている。いずれにしても「民藝作家」という呼称自体が自己矛盾であるという指摘が重要である。

柳も「山陽新聞」紙上で同様の問題に言及している。

「民藝陶器」

陶工濱田庄司が無形文化財として推薦された。その名目が「民藝陶器」となつてゐる。濱田自身もこの名稱に抗議を申込んだといふが、民藝協会も、さういふ言ひ方に反対するといふ決議が、過日の全国協議會で行はれた。

(中略)

民藝品といふのは一般の工人達が作る實用品のことであるから、作家の作る美術品を指すのではない。こんな差別は常識なのだが

(中略)

近頃キーンといふ米人が、濱田の作品のやうな個人陶の値が高價なのを詰つて、何が民藝なのだといふ風に論じてゐたが、これも文化財委員と同一、何を民藝と思ひこんでゐるのか、見當違ひの議論なのである。

それで濱田のことを民藝作家などと呼ぶ連中もゐるが、字句の亂用で、混雑を來すばかりであるから、一言述べておきたい。(註25)

この後に濱田の民藝崇敬が述べられ、それが「濱田を民藝作家と呼び」、「作品を『民藝陶器』」だと想い誤られる要因がある、という口上が述べられる。こ

うした立場、見解が先に述べた水尾の「民藝運動の作陶家」論に受け継がれているのである。

後述のように重要無形文化財制度上の語列の問題は指摘しなければならぬが、一方で米人キーンの件に見る現代人の民藝半解状態に対する指摘は実に痛快である。こうした一般の半解状態は「個人作家と民藝」の相違の問題よりはるかに広く一般的なものであり、それが各種のパワーともなって、民藝論の専門家的一部、工芸論・工芸史の専門家、民藝・工芸の流通関係者らの半解状態、「個人作家と民藝」の相違と「工芸と民藝」の相違・類似・一致に関する議論の曖昧性、無関心性を広げ固定化させていく役割を果たす。

柳は「山陽新聞」記事の二か月ほど後に「藝術新潮」誌上でより詳細に語ることになる。柳、小山富士夫、杉原信彦(以上二人、文化財保護委員会)と続く議論の部分を次に掲げる。

「民藝陶器はおかしい

柳 小山君に聞きたいのは、濱田のものを民藝陶器と呼んでいるでしょう、あれは僕らの場合大いに迷惑しているんだ。

小山 そのことは最近私もちよつと聞きました。あの名稱については私も非常に困つたのです。初めに益子焼にしようとしたのですが益子の地元からは非常な抗義が出たのです。私としては陶藝とか陶器という名前をつけたくつたんです。ところが法規的というとほかのものは歌舞伎の中の何とかいうふうにごまかく押えてある、陶藝というと陶器なら何んでも出来るという意味になるので、法的にはその名稱は困るというんです。私は極力陶藝とか陶器ということを主張したのですけれども、それが通らなかつたのです。それで民藝に…。(笑)

柳 濱田のは民藝陶器でも何でもないので。個人作家のものだ。ただほかの作家よりも、民藝に頭を下げている。實に民藝を尊敬しているよ。そこが違うだけなんだ。われわれ作家の方で民藝品というのは、名もない人が實用のために作ったもの、そういうものが民藝陶器なんだ。

小山 それは私もよくわかるんです。ところが大體世間では、河井先生、濱田先生は民藝作家ということで通つていますね…。

柳 二人とも迷惑していると思うね。(笑)それを君のようなオーソリティが…。

小山 私は認めていないんですよ。私としてはこの名前はいけないということと言つたのですが、名稱は専門審議員が決定するので私は専門審議員でないのですからそれをきめる権限がなかつたのです。…先生にも専門委員を御願ひしてあるのですから出て下さればよかつたのですが…

柳 だけど、あれでは濱田の眞價なんかで見てないということになるう。みながいかに認識不足かということを示しているようなものだ。

杉原 いや、見てないということよりも、あの場合は、いま先生があれば個人作家なんだ、しかも民藝が好きなんだとおつしやつた。結局要約して言えば民藝スクールの作家だというか、誰でも母胎を持つているとすれば、一つの民藝という行き方だ、そうしたものをつかんで、それを母胎にして自分の作家的な方向を伸ばしていく、そういう作家として見る場合に、これを民藝陶器ということになると問題が出てくると思うのですが、民藝派陶器とでもいいますか…。

小山 とまかく文化財保護法の方からいうと何かつけなければ…。

杉原 そこでこの扱いがまだほんとうに工藝的に練れてないという問題が出てくるので、その邊でもつと研究したいという面が出ると思うのです。なぜかといいますと、五十六條の三に「委員會は、無形文化財のうち重要なものを重要無形文化財に指定することができる」ということがあるわけです。では無形文化財というのは何かというと、先ほど申し上げたように技術だ。そうなつてきますと、その次の五十六條の三の二項に、「委員會は、前項の規定による指定をするに當つては、當該重要無形文化財の保持者を認定しなければならぬ」となつていっているわけです。

簡単にいいますと、藝術院會員の推薦などはあの人は非常に藝術的に云々といえはいい。ですからあまりその人の持つている技術というものを具體的に言わなくて済むわけです。ところが文化財保護法の場合には、無形文化財としてそれを非常に極限しようとしているのです。そしてその技術が非常に價値の高いすぐれているものだつたら、これを保存して残そう、將

來これがうまく發展するようにしたいというのが、保護法の趣旨なんです。そこでこの技術を指定されるようなグレードにおいて努力しているのは誰だということになると、そこに濱田さんとか石黒さんとかいう名前が出てくる。そうすると、濱田さんが非常にすぐれた作家だということは判る、しかし濱田さんの持つているもので、今度指定しようとする技術は一體何なんだ、焼物だつて一ぱいある、その焼物のうちの何なんだ：

柳 つまり全體としての價值が大事なんだ。局部の價值じゃないと思うな。杉原 ですから、指定基準をきめますときにやはりそうしたものがありますね。たとえば鍋島なら鍋島というはつきりしたものをずっと受け継いで發展させたという作家は、あの人のやつているのは鍋島専門だということがわかります。ところが鍋島のいいところも取れば、九谷のいいところも取つて、自分のものを作るといふ人には、名前のつけようがないわけですね。鍋島とつければ、あんな鍋島はないだろうといわれるし、九谷とつけばあんな九谷はないことになる。

柳 だから、それは單に陶藝というのが一番いいな。

小山 私もそれがいいと思つていますね。

杉原 そういつた集大成したような作家は、こうした名稱をつけるという、一應の約束があればよかつたのじゃないかと考えています。^{註26}
改めて述べると、これらは、先の「山陽新聞」紙上のものを含めて、一九五五年の重要無形文化財保持者第一次認定で濱田庄司が「重要無形文化財工芸技術「民芸陶器」保持者に認定されたこと」に関しての論議で、民藝は民衆の雑器、個人作家とは異質である。しかしその作家は民藝を尊重し、大事に思つている、というある種のパターンが述べられる。それが水尾にも引き継がれているといふことは先に述べた。

重要無形文化財指定・保持者認定制度は一九五〇年文化財保護法制定以降、様々な批判に晒されてきた無形文化財行政の問題点を解決しようとして考え出されたものである。基本的には伝統的な工芸技術（この際、芸能は除いて叙述を進める）を重要無形文化財に指定し、その技術を高度に体得し優れた業績、つまりは作品を作り出している制作者を保持者に認定しようとするもので、「工

芸技術+制作者」がセットになつてゐる。「重要無形文化財工芸技術。。。」「保持者「・・・」という語列で、制作者ないし製作者である「・・・」（人名）が、単なる技術名称である「。。。」「という技術を駆使してモノを作る、ということの意味するのである。

制作者ないし製作者は近代的な意味での作家であることが中心であるが職人的な技術者であることもある。その判定が難しい境界線の制作者であることもある。それはひとえに「素材」ごとの特性の相違」と「それに纏わる製作と表現の歴史の不均等發展」による。第一次認定で「色絵磁器」の富本憲吉と「正藍染」の千葉あやのが同時に保持者に認定されたことが様々なレベルで論議されたが、事実上近代的な意味での個人作家が中心の制度であるのだが、職人的な製作者たちが含まれ、他にも「日本刀」「刀剣研磨」「伊勢型紙突彫」「伊勢型紙錐彫」「伊勢型紙縞彫」「伊勢型紙糸入れ」保持者などがかつて存在した。

いずれにしてもこの場合の「工芸技術」は一万六千年前に始まる縄文土器以来の歴史を持つ日本の手作りのモノづくりの技術のことで、そのモノづくりは古代、中世を経て、江戸時代二百五十年の平和な時代に高度に、そして広範に發展せしめられ、明治に入り近代工芸の端緒を作り出したものである、ということは先に述べた。つまりそのモノづくりは手作りの産業、産業工芸、手工業と言ひ換えることもできる。

従つてこの「工芸技術」は民藝論関係者の言う「名もない人が実用のために作ったもの」「民衆の工人達が生み出して来た雑器」を製作する際に用いた技術に相当するものである。だから先の語列の「。。。」「に「民芸陶器」（例えば民衆が使う陶器を造つてきた技術という意味なら）が、「・・・」に「濱田庄司（近代的な意味での個人作家）」が入つても、技術というレベルの問題としては何の矛盾もない。

しかし問題はそういうところにあるのではない。「民藝陶器」という言葉は技術だけでなく特定の近代人（＝柳個人）の思想が入つた言葉で、さらにある一定の様式的特徴（柳の言う「渋さ」を主とする）まで含んだもので、単なる技術語とは程遠い。「民芸陶器」が重要無形文化財語として存在した当時、この語だけが全く異質であった。本来こういう言葉は無形文化財名称として用いてはな

らない性質のものである。

柳の批判はそこではなく、濱田は個人作家であり、作っているものは民藝ではない、という民藝論一般の原則論を述べているに過ぎない。重要無形文化財・保持者名称の語列はそんなことは語ってはいない。

しかし柳の無形文化財制度、無形文化財行政に対するスタンスはともかく、作家の表現と技術、民藝の意味という点に対する柳の見解は一貫したものであり、前にも述べたが^(註5)、柳の考え方を見るには、この濱田の無形文化財指定・認定問題は格好の機会であり、材料であった、ということが出来る。

一方で、小山富士夫、杉原信彦の反論は論議的を外れている。「民藝作家」「民藝派陶器」などという言葉をも、一般論を説明する言葉として用いているとしても、水尾の心配ズバリの中としか言いようがない。小山の言い訳がましいものは論外だが、杉原の「集大成したような作家に如何なる名称を付けるか」というような言い方も、同じ一次認定で石黒宗磨を「鉄釉陶器」保持者に認定している例などがあるのだから、濱田も例えば「鉄釉陶器」保持者でも十分可能だったはずである。

やはりここに見られるのも工芸における産業と表現の区別に対する曖昧性、無関心性、それを根拠とした民藝理解・受容の中途半端さの深刻性である。そのことは九六(平成八)年に再び島岡達三が「民芸陶器」保持者に認定されたことによく表れている。

水尾の「彼らの陶業が民藝運動の一環と見做すことのできる性格のもの」というような言い方も一般の誤解を助長する大きな要因である。美術史的に抽象化すれば濱田や河井、リーチの作家としての仕事は民藝運動というものと論理的には一線を引いて扱うべきものであり、ごく通常の個人作家的工芸制作の営為の一つである。先に述べた「表現の工芸」四つの作風の他の作家達の仕事と同断である。異なるのは先に述べた作家的制作の「拠り所」だけである。言い換えれば「西洋の現代美術」「日本の古典」「中国・朝鮮の古典陶磁」「民藝様式」が同質同等にただフラットに並んでいるだけである。

こうした水尾のような見解は微妙に鑑賞の論理とオーバラップしている。だから「彼等の作品の様式や印象が、民窯の工人達が生み出して来た雑器のそ

れに親近性を持つ」と述べるのである。個人作家か工人かというのは出来上がった作品・製品のスタイルの問題ではない。それらが出来上がるまでの制作者・製作者の創造性あり方の問題である。これも誤解、半解を助長させるに十分である。

ここで柳、水尾が強調してきたのは、民藝とは「民衆的実用工芸」「一般の工人が作る実用品のこと」「名もない人が実用のために作ったものである」ということである。言い換えると民藝とは手作りの産業であり、それは美術史的に抽象化すれば「手工業」ということである。

それは「工藝の道」から「工芸文化」への柳民藝論確立の頃の文献、そして何よりも「手仕事の日本」で扱われるのはすべて手作りの産業、「手工業」であることによく表れている。

ここで戦後の手工業を代表する経産省所管の「伝統的工芸品」と「手仕事の日本」で取り上げられた民藝との比較を試みてみよう。「伝統的工芸品」は一九七四年制定の「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」に基づくもので、手作りの産業で、七四年の時点で一〇〇年以上の歴史を持つこと、十企業以上ないし三十人以上の同業従事者がいることなどを条件としたものである。一〇〇年前といえは一八七四年、明治七年であり、言い換えると幕末明治初期には産業として一定程度成立していることが必要であった。一方、「手仕事の日本」は昭和十五・一九四〇年前後の全国の民藝、手工業の様子を調査したものである。

先に述べたように日本の手作りの物作り、工芸、技術は一万六千年の歴史を持つている。その代表的なものが「伝統的工芸品」であり、一方で、「手仕事の日本」所載民藝は、少し古めになるが、貴重なラインナップ記録である。その二つを比較して並べたのが表2である。それぞれの性格がよく分かる。

表2 「手仕事の日本」と「伝統的工芸品」の比較：「伝統的工芸品」は平成11年度版（平成12・2000年）の「全国伝統的工芸品総覧」を用いた。「伝統的工芸品」は指定品・未指定品・小規模工芸品、及び工芸用具・工芸材料からなり、ここに掲げたのは「手仕事の日本」掲載品と重なるもののみで、実際にはこの4.5倍のものがある。「手仕事の日本」は昭和23・1948年靖文社版、昭和29・1954年版（「柳宗悦選集」2）、岩波文庫版（昭和60・1985年、ワイド版平成15・2003年）を参照。出てくる地名は正確を図るためなるべく現在のものを（）内に併記した。

手仕事の日本	伝統的工芸品
青森県	
裂織 七戸・八戸	南部裂織 八戸市、十和田市
津軽塗 弘前	津軽塗 弘前市他
自在（真鍮、銅）、五徳、火箸、灰均、炉金 弘前	
米漏斗（いたや細工） 目屋村	
箒 田舎館（南津軽郡田舎館村）	
藁杓、宮形（白木）、独楽（ずぐり、挽物） 弘前の小店	大鯛こけし、ずぐり 南津軽郡大鯛町
通草細工・鞍骨 弘前の小店	あけび蔓細工 弘前市
こぎん（刺子着、東こぎん・西こぎん・三縞こぎん） 弘前	こぎん刺し 弘前市、青森市
菱刺（刺子着） 七戸～八戸	南部菱刺 八戸市
麻布 七戸～八戸	
けら（蓑、織げら・伊達げら） 碓関・金木	
蓑織 弘前	
悪戸焼 弘前	津軽焼 弘前市
八幡駒 八戸	八幡馬 八戸市
檜皮細工 下北郡大畑村小目名（むつ市大畑町小目名村）	
岩手県	
竹細工 鳥越	
南部椀（秀衡椀） 二戸郡荒沢～荒屋新町	秀衡塗 西磐井郡平泉町、盛岡市以南の市町
浄法寺椀 浄法寺村、一戸	浄法寺塗 二戸郡浄法寺町、安代町、盛岡市
漆器、雪下駄 衣川増沢（奥州市衣川増沢）	
漆絵菓子櫃 盛岡	
南部鉄瓶 盛岡	南部鉄器 盛岡市、水沢市
南部紫（紫根染）絞染 盛岡、花輪	紫根染 盛岡市
南部紫織 下閉伊の岩泉（下閉伊郡岩泉町）	
桃山織（帯地） 岩泉	
南部紬 各地	南部紬 西磐井郡花泉町、東磐井郡厩町
竹細工 二戸浪打村鳥越	竹細工 二戸市、二戸郡一戸町
いたや細工 二戸姉帯村（二戸一戸町）	
紙漉 和賀郡成島（和賀郡東和町東成島）	和紙 東磐井郡東山町、和賀郡東和町
染紙 土沢（花巻市東和町）	
金物 江刺郡田茂山	
四尺箆笥 岩屋堂	岩屋堂箆笥 江刺市、盛岡市
窯・九戸久慈	小久慈焼
人形（陶、土） 花巻	
美濃、雪沓、背中当、背負袋 遠野・岩泉・軽米	
捏鉢、箕、編笠、馬の腹掛（紺の麻布に染模様） 盛岡市仙北町	
笠、頭巾、顔綱、背中当、腰廻、手甲、蓑、脛巾、足袋、藁沓 御明神村（岩手郡磐石町御明神）	
雪下駄（栗材） 胆沢郡衣川村増沢	
宮城県	
こけし、独楽、針入れ、玩具 鳴子温泉	宮城伝統こけし 玉造郡鳴子町、刈田郡蔵王町、白石市、仙台市
壺筑 古川	
仙台平 仙台	仙台平 仙台市
仙台箆笥 仙台	仙台箆笥 仙台市
強製紙（紙子紙） 仙台（中田村柳生）	
紙布 白石	白石和紙 白石市
八橋織 仙台	
常盤型（型染） 仙台	
埋木細工 仙台	埋木細工 仙台市
窯・仙台市堤	堤焼 仙台市
編笠、壺筑（竹籠） 仙台～古川	
篠竹細工 岩出山（大崎市岩出山）	岩出山しの竹細工 玉造郡岩出山町
箕 黒川郡宮床村	
手箆 仙台市郡山（川内市太白区郡山）	
木下駒 仙台市木下薬師（仙台市若林区木ノ下）	木の下駒 仙台市
神酒口 陸前	
古裂背中当て、古裂入り藁沓 北陸前、南陸中	
秋田県	
漆器 能代（秋田春慶）	能代春慶塗 能代市
秋田八丈	秋田八丈 秋田市
蓑織 由利郡亀田町（由利本荘市）	
樺細工 仙北郡角館町（仙北市）	樺細工 仙北郡角館町
樺細工 大館町	樺細工
岩七厘 北秋田郡阿仁（北秋田市）	
窯 檜岡	檜岡焼 仙北郡南外村
漆器（茶膳、仏具など） 川連	川連漆器 雄勝郡稲川町
通草籠 横手	あけびづる細工 横手市、仙北郡仙南村
よこだら（竹編籠） 横手	
蓑、深沓 千屋村（仙北郡三郷村）	

手仕事の日本	伝統的工芸品
蓑 鹿角郡花輪付近	
紫根染、茜染 花輪	
箕 (いたや製) 南秋田郡大平村黒沢 (秋田市大平)	イタヤ細工 角館町 (雲然箕)、秋田市 (大平箕)
箕 (いたや製) 雲然村	
わっぱ (曲物) 大館町	大館曲げわっぱ 大館市、北秋田郡田代町、比内町
錠前、五徳 蔵戸	
和紙 平鹿郡睦合村	
山形県	
雪沓 酒田	
曲物細工 酒田	
塗杓子 酒田	
尾花帽子 酒田	
刺子 酒田	
煙管入 鶴岡	
燈石袋 鶴岡	
亀子笊 鶴岡	
雪沓 鶴岡	
蓑 最上郡	
背中当 村山	
将棋の駒 天童	天童将棋駒 天童市
窯・山形 (平清水)	平清水陶磁器 山形市
窯・成島	成島焼 長井市
窯・荒砥の瀬戸山	
糸織 米沢	
米琉 (米沢琉球袖、長井袖) 長井	置賜袖 米沢市、長井市、西置賜郡白鷹町
箒 長井	
笹野彫 笹野	笹野一刀彫 米沢市
じんべい (藁沓) 置賜郡小国郷 (西置賜郡小国町)	
にぞ (蒲製帽子) 〃	
たす (葡萄皮網代編) 〃	
蓑 〃	
藁沓 西置賜郡東根村浅立 (西置賜郡白鷹町)	
節織 山形	
紅花 山形	
銅器 (火鉢、湯釜、仏器、置物等) 山形	山形鑄物 山形市
はびろ (鉄瓶、砲金でも作る) 山形	〃
吉原五徳、灰均、鈴 (真鍮) 山形	〃
自在鉤 (鉄) 山形	〃
藁細工 (草履表、美濃、帽子) 山形	
麻布 (薄手の紙漉紙) 南村山郡高松	
蓑 最上郡	
窯・新庄東山	新庄東山焼 新庄市
生漉紙 舟形村長沢	長沢和紙 最上郡舟形町
盆、木皿 最上郡金山 (最上郡金山町)	
黒柿細工 (小箱、鏡台、机) 鶴岡	黒柿細工 鶴岡市
竹塗、わっぱ (曲物の弁当箱、汁入; 布引もあり)、茶舟 (長方形の茶盆、簀の子入り)	鶴岡竹塗漆器 鶴岡市
絵蠟燭 鶴岡	絵ろうそく 鶴岡市、酒田市
手毬 (色糸でかがる) 鶴岡	庄内御殿まり 鶴岡市
煙草道具 (胴乱、煙管筒; 紙繕細工、黒ないし朱塗) 鶴岡	
じんざり (煙草具、糸編み、煙管入・火打石袋・火口・粉炭入など一式揃い) 鶴岡	
竹細工 (亀子笊ほか)	
荒物 (一渡りの品揃え; 背中当、荷縄など) 鶴岡	
ぱんどり (背中当、藁・古裂・色糸など) 鶴岡	
浦編みの雪沓年 鶴岡	
船筆筒 酒田	酒田船筆筒 酒田市
曲物細工 (浜弁当など) 酒田	
塗杓子 (内朱・外黒塗、大中小三重ね一組) 酒田	
漆器 (仏具、酒樽など) 酒田	
白木の脚立 酒田	
隅切割盆 庄内観音寺 (酒田)	
藁細工 (沓、べんけい) 庄内 (鶴岡、酒田)	
釜敷 余目 (田川郡庄内町余目)	
尾花帽子 庄内	
刺子着 (着物、足袋、あくど (踵) 巻) 庄内~最上	
福島県	
生漉紙 喜多方	
紙製煙草入 福島	
会津塗 若松	会津塗 会津若松市他
絵蠟燭 若松	会津絵蠟燭 会津若松市
窯・本郷	会津本郷焼 大沼郡本郷町
相馬焼 磐城	相馬駒焼
三春人形 磐城	三春駒、三春張子、磐城張子
羽二重 川俣	
煙管 若松	

手仕事の日本	伝統的工芸品
刃物 若松	
生漉紙 喜多方、耶麻郡熱塩村	
紙漉 伊達郡山舟生（伊達市）、安達郡上・下川崎村（二本松市）	上川崎和紙 安達郡安達町
磐城紙 相馬郡信田沢（南相馬市）、岩城郡深山田（いわき市）	いわき和紙 いわき市遠野町
雪駄、雪沓、曲木の櫛、手彫り割鉢、曲物手桶、蓑 檜枝岐（南会津郡）	檜枝岐曲物 南会津郡檜枝岐村
茨城県	
和紙 西野内	西ノ内和紙 那珂郡山方町
徳利 笠間	笠間焼 笠間市
蓋付壺 笠間	〃
結城紬 結城	結城紬 結城市
馬乗提灯 水戸	水府提灯 水戸市
刺繍和鞍 常陸	
栃木県	
日光下駄 日光	日光下駄 日光市
木彫盆 日光	日光彫 日光市
挽物漏斗 宇都宮	宇都宮の挽物 宇都宮市
大谷石 大谷	大谷石細工 宇都宮
樹皮細工 栗山	栗山木杓子・木鉢 栗山村
和紙 烏山	烏山手すき和紙
刺繍和鞍 烏山	
檀紙 向田	
窯・益子	益子焼 芳賀郡益子町、真岡市他
織物 足利	行庵手織・解し織 足利市
綿織物 佐野	
結城紬 絹村（小山市）	結城紬 小山市
真岡木綿 真岡	真岡木綿 真岡市
箒 鹿沼	鹿沼箒 鹿沼市
麻緒 鹿沼	
窯・小砂	小砂焼 那須郡馬頭町
群馬県	
山刀 沼田	沼田鉞 沼田市
山刀の鞘（桜川編、浮彫） 利根郡白沢村高平（沼田市白沢町高平）	
金物（火箸、灰均など） 沼田	沼田鉞 沼田市
割物木皿、はきたて（羽根帯）	
長帚 沼田	利根沼田の座敷箒 沼田市、川場村、昭和村他
しょいご（背負籠） 沼田	
張子の達磨 豊岡	高崎達磨 高崎市、安中市
紙漉き 多野郡、山田郡、吾妻郡	
銘仙 伊勢崎	伊勢崎緋 伊勢崎市他
織物 桐生	桐生織 桐生市他
織物 足利	
埼玉県	
手漉紙 小川町	小川和紙 比企郡小川町、秩父郡東秩父村
雛人形 鴻巣	鴻巣ひな人形 鴻巣市
雛人形 岩槻	岩槻人形 さいたま市
銘仙 秩父	秩父銘仙 秩父市、秩父郡
箒 川越、粕壁（鏡台、針箱、その他一渡りのもの）	春日部桐箒 春日部市、越谷市、岩槻市、北葛飾郡庄和町、南埼玉郡白岡町
〃	春日部桐箱 春日部市、越谷市、岩槻市、北葛飾郡庄和町、松伏町
箒鉄金具 川越、粕壁	
鋳物 川口	
釣竿 川口	竹釣り竿 川口市、鳩ヶ谷市、浦和市、桶川市、所沢市、上尾市
青緋 加須、羽生	
鯉織 騎西、加須	鯉のぼり 加須市
達磨 越ヶ谷	越谷張子だるま 越谷市、春日部市、岩槻市
窯・深谷	
小絵馬 埼玉県	
千葉県	
唐棧 館山	唐棧織 館山市
大漁着の染 銚子	萬祝式大漁旗 銚子市、旭市
建具 清澄山、鹿野山	
東京都	
煙管筒 東京	
手拭・中型 東京	東京本染ゆかた 江戸川区、足立区、墨田区、葛飾区他
羽子板 浅草	江戸押絵羽子板 墨田区、台東区他
熊手 浅草	
犬張子 浅草	
煙管 上野・田村屋	
櫛 上野・十三屋	
組紐 上野・道明	
櫛 浅草・よのや	

手仕事の日本	伝統的工芸品
大太鼓 浅草	
団扇太鼓 東京	
矢筒 (紙繕細工)	
弓懸 (革細工)	
緋 村山	村山大島紬 武蔵村山市、西多摩郡瑞穂町、八王子市他
節織 八王子	多摩織 八王子市、秋川市
黄八丈 八丈島	本場黄八丈 八丈島八丈町
人形 東京	江戸木目込人形、江戸衣裳人形 台東区、墨田区他
神奈川県	
鎌倉彫 鎌倉	鎌倉彫 鎌倉市他
寄木細工 箱根	箱根寄木細工 小田原市、足柄下郡箱根町
挽物 小田原	箱根細工 小田原市、足利下郡箱根町
新潟県	
小千谷縮 塩沢 (南魚沼市)	小千谷縮 小千谷市
五泉平	
明石縮 十日町	十日町明石縮 十日町市
鍋・釜・薬缶 燕	燕釜起銅器・燕させる 燕市、西蒲原郡分水町
刃物 (鎌・鋤・鍬・鉈・鋸・鉋・金・鎚) 三条	越後三条打刃物 三条市
生漉紙 東蒲原郡豊実村新渡 (東蒲原郡豊実村阿賀町新渡)	
朱泥の煎茶器 佐渡	無名異焼 佐渡郡相川町他
竹細工 佐渡	佐渡竹細工 佐渡郡小木町
衣裳筆筒・帳筆筒・桐筆筒 小木	
刺子着 佐渡	
棕櫚編笠 佐渡	
煙草道具 佐渡	
首人形 佐渡	
富山県	
和紙 (赤傘の相竹、たきこみ、本高熊) 八尾	越中和紙
漆器 高岡	高岡漆器 高岡市
銅器 高岡	高岡銅器 高岡市
漆器 城端	
福野紬 福野 (南砺市)	
井波紬 井波 (南砺市)	
麻布 福光 (南砺市)	
竹簾・藤箒 石動 (小矢部市)	
欄間 富山市、井波町	井波彫刻 東砺波郡井波町、城端町、庄川町、福野町、西砺波郡福光町、砺波市
獅子頭、胴幕	
夜具包 (藁材を紺の麻糸で編む)	
自在鉤、樽釣り手	
石川県	
九谷焼 江沼郡 (加賀市)	九谷焼 能美郡寺井町、小松市他
大樋焼 金沢市	大樋焼 金沢市
金銀箔 金沢市	金沢箔 金沢市
刃物 鶴来町	
はばき (蒲製模様入) 鶴来町	
いこ (またたび細工の負籠) 鶴来町	
漆器 輪島	輪島塗 輪島市
漆器 山中	山中漆器 江沼郡山中町、加賀市
能登上布 鹿島郡能登部村 (鹿島郡中能登部町)	能登上布 羽咋市
白山紬 能美郡白峯 (→石川県→白山市)	牛首紬 石川県白峰村、鶴来町→白山市
福井県	
若狭塗 (箸、箸箱、盆、膳、重箱、硯箱、文箱) 小浜町	若狭塗 小浜市
羽二重 福井	
絹糸 福井	
打刃物 武生	越前打刃物 武生市
武生蚊帳 武生	
窯・水坂窯 丹生郡吉野村 (武生市)	
さっくり (麻織物) 鯖江付近	
船筆筒 三国港 (坂井市三国町宿)	三国筆筒 福井市
山梨県	
水晶細工 甲府	甲州水晶貴石細工、印章・印刻、山梨貴宝石 甲府市他
印伝 (革羽織、煙草入、財布) 甲府	甲州印伝 甲府市他
紙漉 南巨摩郡西島村 (南巨摩郡身延町)	西島手すき和紙 南巨摩郡中富町西島
紙漉 西八代郡市川大門 (西八代郡市川三郷町)	市川大門手漉き和紙 西八代郡市川大門町
甲斐絹 谷村町 (都留市)	
硯石 雨畑 (南巨摩郡早川町雨畑)	雨畑硯 南巨摩郡鯉沢町、早川町
長野県	
麻布 (座布団地、服地) 開田 (木曾郡木曾町)	
漆器 福島 (木曾郡木曾町)	木曾漆器 木曾郡榑川村他
指物 (膳、重箱) 福島 (木曾郡木曾町)	木曾材木工芸品 木曾郡木曾福島町、上松町、南木曾町、榑川村他

手仕事の日本	伝統的工芸品
挽物(盆、木皿) 福島(木曾郡木曾町)	南木曽ろくろ細工 木曾郡南木曾町、山口村、下伊那郡清内路村
曲物(飯櫃、湯桶、弁当箱) 福島(木曾郡木曾町)	曲物 木曾郡檜川村
檜木笠、漆器片口(一木割物、内朱外黒) 蘭(木曾郡南木曾町蘭)	蘭檜笠 木曾郡南木曾町
於六櫛(梳櫛) 敷原(木曾郡木祖村敷原)、奈良井(塩尻市奈良井)	お六櫛 木曾郡木祖村
曲物(めんつ(弁当箱)、柄杓) 伊那～飯田	
元結水引、傘、紙漉 飯田	水引 飯田市
内山紙 下高井郡豊郷村坪山など	内山紙 飯山市他
松崎紙、宮本紙 北安曇野郡	
畳表 飯山(飯山市)	
山藪織 南安曇野有明村(安曇野市穂高有明)	
水篋細工(竹行李、網代編敷物・炉縁) 松本市	
叭(薬工品) 信州	
はばき(脛当) 信州	
篠竹細工(手提籠) 戸隠山	信州竹細工 伊那市、上水内郡戸隠村、下高井郡山ノ内町
捏鉢(櫛、撫などの割物) 信州	
手織物 飯田、埴科郡東条村(長野市)	
岐阜県	
美濃紙 武儀郡下牧～戸戸	美濃和紙 美濃市
岐阜提灯 岐阜	岐阜提灯 岐阜市他
傘、油団、団扇(岐阜団扇) 岐阜	岐阜和傘 岐阜市
焼物 多治見、駄知、笠原(織部・志野)	美濃焼 多治見市他
刃物(短刀、小刀、鞘) 関町	美濃伝〔関伝〕日本刀 関市
木工(椀、木皿、高坏、蓋物、印籠(樺皮製、鹿角紐穴、外溜塗内朱))、 鉈鞘 高山	
一位細工(笏、編笠) 高山	一位一刀彫 高山市、益田郡萩原町、大野郡丹生川村、吉城郡古川町 檜笠・一位笠 大野郡宮村(高山市一之宮町)
三番叟釜、金物類(山刀、鉈、桜皮巻鞘)、桜皮編の籠 高山	
飛騨春慶(家庭で用いる一渡りの器物) 高山	飛騨春慶 高山市、吉城郡神岡町
籠類(いたや・桜皮)、背当(「ねこだ」)、背負袋、鉈鞘、笠、はばき 高山	
荒物 古川町	
静岡県	
葛布 掛川、袋井	掛川手織葛布 掛川市
刺子織 磐田郡福田(磐田市)	
凧 横須賀(掛川市)	
藁細工の玩具 小笠原平田村(菊川市)	
重箱(木地蠟塗) 静岡	駿河漆器、駿河蒔絵 静岡市
夜具地(大唐草模様) 静岡	
生紙 志太郡朝比奈(藤枝市)、周智郡鍛冶島(周智郡森町鍛冶島)	
麦藁細工 伊豆	
雁皮紙、雁皮紙織 熱海地方	
石像など 伊豆	
愛知県	
窯・瀬戸	瀬戸染付焼 瀬戸市、尾張旭市
窯・赤津	赤津焼 瀬戸市
窯・品野	
窯・犬山	犬山焼 犬山市
窯・常滑	常滑焼 常滑市他
端折傘 丹羽郡扶桑村	扶桑つまおり傘 丹羽郡扶桑町
鳴海絞、有松絞 鳴海地方(名古屋市)	有松・鳴海絞 名古屋市他
知多木綿 半田	
三河木綿 岡崎地方	
足助紙 東加茂郡旭村(豊田市)	
風車 宝飯郡小坂井(菟足神社で売る)	
ざげち(切紙) 三州(三河の異称)	
三重県	
伊賀傘 上野	
名張半紙 丈六(名張市赤目町丈六)、柏原(名張市赤目町柏原)	
伊賀焼 上野・丸柱(伊賀市)	伊賀焼 阿山郡阿山町、上野市他
伊勢編笠	
伊勢縞	松阪木綿 多気郡明和町
伊勢萌黄 松阪	伊勢木綿 津市
伊勢型 白子(鈴鹿市)	伊勢形紙 鈴鹿市
万古焼 四日市	四日市萬古焼・松阪萬古焼・桑名萬古焼 四日市、松坂市、桑名市
赤蠟燭・竹椅子・桜皮の組み物 桑名町(桑名市)	
滋賀県	
浜縮緬 長浜	
近江麻布 湖東各部落	近江上布 愛知郡愛知川町、秦荘町他
高島縮 今津	
信楽焼	信楽焼 甲賀郡信楽町
漆器(盆・片口・椀など) 朽木	
雁皮紙 栗太郡上田上村桐生(大津市桐生)	近江雁皮紙 大津市

手仕事の日本	伝統的工芸品
京都府	
綴錦 西陣	西陣織 京都市他
窯・清水	京焼・清水焼 京都市、宇治市、亀岡市他
漆器 京都	京漆器 京都市
京扇 京都	
京人形（御所人形、嵯峨人形） 京都	京人形、京陶人形 京都市、八幡市他
京友禅 京都	京友禅 京都市他
絞染 京都	京鹿の子絞 京都市他
組紐 京都	京くみひも 京都市、宇治市
表具 京都	京表具
仏具（真鍮燭・仏飯器、漆器経机・経箱、過去帳、応量器、香炉台、過去帳台、位牌） 京都	京仏具 京都市、宇治市他
木魚 京都	
蠟燭+真鍮芯切鉄・芯切壺 京都	京ろうそく 京都市
香墨・筆 京都	京筆 京都市他
木工（棚・箆笥類） 夷川（京都市夷川通）	京指物 京都市
銅器・鉄器（刃物、鉄、鉄瓶、釜、煙管など） 京都	金属工芸品 京都市、宇治市、久御山町
丹後縮緬・縞・紬 与謝郡など	縫取ちりめん 中郡峰山町他
黄楊櫛、菓子型、棕櫚箆 京都	黄楊櫛 京都市
大阪府	
刃物（小刀、鉄） 堺	堺打刃物 堺市、大阪市
堺緞通 堺	堺手織緞通 堺市
河内木綿	
兵庫県	
柳行李 豊岡	豊岡祀柳細工
間合紙 有馬郡塩瀬村名塩（西宮市）	名塩紙 西宮市
人形筆 有馬（神戸市北区有馬町）	有馬の人形筆 神戸市
淡路焼 伊賀野（南あわじ市北阿万伊賀野）	
文楽人形 淡路島	
丹波焼 立杭	丹羽立杭焼 篠山市、三田市
革細工 姫路	白なめし革細工 姫路市、飾磨郡夢前町
剣道具 姫路	
明石縮 明石	
刃物 三木町	播州三木打刃物 三木市
奈良県	
墨（古梅園） 奈良	奈良墨 奈良市
奈良人形 奈良	
奈良扇 奈良	奈良団扇 奈良市
台付き絵馬 手向山	
刃物 三笠山のほとり	
竹皮の下駄	
宇陀紙 吉野郡国樺村	吉野手漉和紙 吉野郡吉野町
赤膚焼 郡山	赤膚焼 奈良市、大和郡山市
茶筥 高山	高山茶筥、高山茶道具 生駒市高山町
経木織 桜井	
和歌山	
漆器 黒江町（海南市黒江）	紀州漆器 海南市他
番傘（八丁傘） 内海町	
根来塗 根来寺（岩出市根来）	
団扇 粉河（紀の川市）	
高野紙 古沢（伊都郡九度山町下古沢）、河根（伊都郡九度山町河根）	古沢紙 伊都郡九度山町
お櫃入（棕櫚製） 高野山	
曲物 東牟婁郡請川村（田辺市）	
鳥取県	
倉吉餅 倉吉	倉吉餅 倉吉市
番傘 淀江	
雨傘 鳥取市	
窯場・因久	因久山焼 八頭郡郡家町
窯場・牛戸	牛ノ戸焼 八頭郡河原町
手紡手織の木綿 美浦村向国安	
因幡紙 八頭郡佐治（鳥取市佐治町）、気高郡日置村（鳥取市）ほか	因州和紙 八頭郡佐治村、気高郡青谷町
鳥根県	
窯場・浜田～温泉津（大田市）	石見焼 浜田市、太田市、江津市、那賀郡旭町他
石州半紙 石見	石州半紙、石州和紙 那賀郡三隅町、邑智郡桜江町
和紙 八東郡岩坂村	出雲民芸紙 八東郡八雲村
窯・布志名	布志名焼 八東郡玉湯町
窯場（布志名と同系統） 湯町・報恩寺・母里など	母里焼 能義郡伯太町
窯・袖師	袖師焼 松江市
楽山焼	楽山焼 松江市
窯・簸川郡出西村（出雲市）	出西焼 出雲市斐川町
日出団扇 簸川郡塩治村浄音寺（出雲市）	
手帯 八東郡竹矢村大門	

手仕事の日本	伝統的工芸品
出雲算盤 仁田(ママ)郡亀嵩村	雲州そろばん 仁多郡横田町、仁多町
広瀬絨(絞染が残る)	広瀬絨 能義郡広瀬町
織物 安来	安来織 安来市
金物 安来	
竹細工 安来	
裂織 能義郡山佐村(安来市)	
八雲塗 松江	八雲塗 松江市、出雲市、平田市
瑠璃細工 松江	出雲めのう細工 松江市、八束郡玉湯町
舟の垢取 松江	
茶筌 松江	
岡山県	
備中鍬 岡山	
備前焼 伊部	備前焼 備前市他
酒津焼 酒津(倉敷市酒津)	
羽鳥窯・倉敷	
大原窯・浅口郡	
花筵 浅口郡西阿知村	
畳表・蘭草編マット 都窪郡妹尾町(岡山市南区)・早島町	
倉敷緞通 倉敷	
籐細工・通草蔓細工 岡山市富田町	
黒革表紙判取帳	
竹細工「まふご」 足守町(岡山市北区)	
背中当「胴丸」 真庭郡中和(真庭市)	
田植笠 小田郡矢掛町	
撫川団扇 撫川(岡山市北区撫川)	撫川うちわ 岡山市
高田硯 勝山町(真庭市)	高田硯 真庭郡勝山町
紙漉 美作の苫田郡・勝田郡	
広島県	
備後表	備後畳表 福山市、尾道市、沼隈郡沼隈町
備後絨 蘆品郡新市町(福山市)	備後絨 府中市、福山市、芦品郡新市町
柳原奉書 比婆郡庄原町(庄原市)	
竹編行李(座布団入)、鳥籠 広島	
毛筆 安芸郡熊野町、矢野町(広島市)	熊野筆 安芸郡熊野町
山繭織 可部(広島市)	
山口県	
窯・堀越(防府市)	堀越焼 防府市
窯・佐野(防府市佐野)	
萩焼 萩	萩焼 萩市、長門市、山口市
窯・小月(下関市)	
長門細工(紙繕) 長門	
徳地半紙 周防国佐波郡島地村(山口市)	徳地和紙 佐波郡徳地町
硯(赤間石) 下関	赤間硯 厚狭郡楠町
徳島県	
紙織	阿波正藍しじら織 徳島市
宇陀紙	阿波和紙 麻植郡山川町他
阿波藍 徳島	
香川県	
団扇 丸亀	丸亀うちわ 丸亀市
漆塗茶箱・茶盆 高松市	香川漆器 高松市他
風 高松	
飯室(御飯のお櫃入) 木田郡木田村	
一閑張の塵取 善通寺	一閑(貫)張 坂出市、丸亀市
すべ箒 善通寺	
愛媛県	
伊予絨(松山絨) 松山	伊予かすり 松山市
竹細工	伊予竹工芸品 松山市、温泉郡重信町
竹面桶 伊予郡出瀬	〃 松山市
窯・伊予郡砥部町	砥部焼 伊予郡砥部町他
敷物(マウラン製) 西宇摩郡穴井	
手毬 道後	
姫達磨 道後	姫だるま 松山市
高知県	
金物(お染錠、なば錠、鉞、手斧) 高知、安芸郡、香美郡、長岡郡	土佐打刃物 香美郡土佐山田町他県下一円
土佐半紙 吾川郡伊野	土佐和紙 土佐市、吾川郡伊野町他
雨傘 香美郡山田町	
能茶山焼(旧:尾戸焼) 高知	尾戸焼・能茶山焼 高知市
窯・安芸町近く(広島市東区)	
土佐玉(珊瑚細工) 高知	土佐珊瑚 県下一円
裂織 高知市	
竹細工(魚籠、竹の子笠など)	土佐竹細工 土佐市

手仕事の日本	伝統的工芸品
福岡県	
窯・小石原	小石原焼 朝倉郡東峰村小石原
窯・二川 三池郡(みやま市)	
窯・野間 高宮野間皿山(福岡市南区)	
窯・高取 西新町(福岡市)	
窯・上野	上野焼 田川郡赤池町
小倉織(小倉縞)	
博多織	博多織 福岡市
久留米絣 八女郡	久留米絣 久留米市
曲物細工 馬出町(福岡市東区馬出)	博多曲物 福岡市
菱足(鉄) 福岡市	博多鉄 福岡市
花筵 三潞郡木佐木村八丁傘田(三潞郡大木町)	
和紙 八女郡古川村	八女手漉和紙 八女市、筑後市
鳩笛 博多	
羽子板 柳河(柳川市)	
博多人形	博多人形 福岡市他
佐賀県	
伊万里焼 有田	伊万里・有田焼 伊万里市、西松浦郡有田町他
窯・白石(杵島郡白石)	
窯・黒牟田(有田町黒牟田)	
窯・唐津	唐津焼 唐津市、武雄市他
赤塗飯櫃 佐賀の町	
子供笛 神埼郡尾崎(神埼市神埼町尾崎)	
長崎県	
鼈甲細工 長崎	長崎べっ甲
窯・現川	
和紙 北高来郡湯江村(諫早市高来町)	
古賀人形 北高来郡(諫早市高来町)	古賀人形 長崎市古賀町
熊本県	
独楽 熊本	肥後こま 熊本市
窯・八代	高田焼 八代市
漆器仏器	
桶類(白木に箍入り)	川尻桶 熊本市
団扇 来民(鹿本町)	来民うちわ 鹿本郡鹿本町
金太郎、木の葉猿	木葉猿 玉名郡玉東町
大分県	
小鹿田焼 日田郡大鶴村小鹿田(日田市)	小鹿田焼 日田市
竹細工 別府	別府竹細工 別府市、大分市、日田市他
竹製飯櫃 日田郡大鶴村(日田市)	〃
女達磨 竹田(竹田市)	姫ダルマ 竹田市
宮崎県	
かるひ(竹籠) 日向高千穂地方(宮崎県西臼杵郡高千穂町)	かるい 西臼杵郡高千穂町、日之影町
碁石 日向	日向はまぐり碁石 日向市
和紙 日向郡東諸県郡本庄(東諸県郡国富町本庄)	宮崎手漉和紙 日向市
鹿児島県	
窯・苗代川、竜門司	薩摩焼 鹿児島市、指宿市、日置市他
薩摩上布(薩摩絣、琉球絣) 鹿児島	
大島紬 奄美大島(奄美市名瀬)	本場大島紬 名瀬市、大島郡笠利町、鹿児島市、都城市他
黄楊櫛	つけ櫛 指宿市、川内市、開聞町
錫細工	
和紙 日置郡伊作(南さつま市)	
香箱、糸雛	
馬具 鹿児島	
沖縄県	
びんがた 首里	琉球びんがた 那覇市、宜野湾市、浦添市
うちくい	
山藍 国頭地方	
ふく木、てかち	
浮織、綾織、紵織、みんさあ、絣類	
八重山上布	八重山上布 石垣市、八重山郡竹富島
宮古上布	宮古上布 平良市他
久米紬	久米島紬 島尻郡仲里村他
芭蕉布 今帰仁、喜如嘉	喜如嘉の芭蕉布 国頭村大宜味村
窯・壺屋 那覇	壺屋焼 那覇市、中頭郡読谷村
漆器(堆金、沈金、螺細、溜塗)	琉球漆器 那覇市、沖縄市、中頭郡読谷村他
白、船枕、煙草入、垢取 糸満	
下駄 那覇	
草履(阿檀葉製) 那覇	
編笠類、竹笊、帯、子供用太鼓、手毬 那覇	
蛇味線の爪 那覇	

さてよく知られているように、柳は工芸を類別した。主なものは「工芸の道」「工芸と民藝」「工芸文化」に載るもので、造形芸術を美術と工芸に分け、工芸の中で民藝の位置を明確に捉えようとした(表3)。

やはり一番後の「工芸文化」載の表が最も成熟していると思われるが、他のものにもよ

り分かりやすい解説的な点もあり、それを考慮すると表4のようになる。

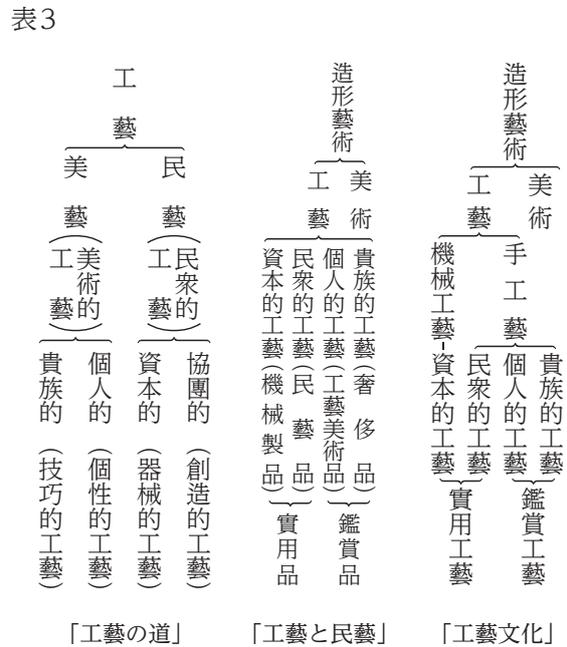
表4
三つのものを
三つをたの
の図し
3類合
表分統



これを近代工芸史の中に位置付けてみる。先に述べた「三つの工芸」との関係を示すと以下のようになる。

- 第一「産業の工芸」(手工業・民衆的工芸)
- 第二「モダンデザイン」(機械工芸)
- 第三「表現の工芸」(個人的工芸)

ここでまず問題を指摘しておかなければならないのは、柳の記述は「工芸」と「工業」が未分化な時代から分離していった時代の、丁度過渡期に属してい



るということである。

「工芸」工業時代、未分化時代から分離の時代へ、それをいつ頃と捉えたらよいか、なかなか厳密なことは言い難いが、一つの指標になるのは名取洋之助の「国際報道工芸株式会社」(一九三九〜四三年)という社名である(註29)。こうした類のものに「工芸」という名が付くのは、石版が主流となった時代、その技法が「工芸的」と意識されたことが主要な理由の一つであったとも言われている。いずれにしてもこうした例を最後にして、戦後になるとほとんどこうした用例はなくなっていく。現在ではわずかに小中高の学校で用いる徽章や制服ボタンを制作する小さな家内工業的企業や看板屋さんなどの社名に用いられるくらいとなっている。

柳のこの類別の「工芸」も多分にその時代を反映している。「機械工芸」「資本的工芸」はともに「工業」がふさわしい。もう一つの問題は「手工藝」である。これもやはり時代を反映したものであれば「手工業」が理解しやすい。ただ「手工芸」は今でも頻繁に使われる。英語でも「handicraft」という言葉があり、これもまたよく目立つ言葉である。しかし歴史的に見て「工芸」は手作りを前提にした言葉であり、それにさらに「手」と付け加えるのは、少なくとも近代美術の概念・歴史として考察・論議にはふさわしくない。

ただ英語の「craft」はその限りではない。「power」「occult」などという意味を経て、大きな力、人智を超えた力というような意味を持つに至り、その大きな力で作ったものという意味にまで拡大した。車や飛行機がまだない頃、人類の夢の乗り物は、長距離を短時間で多くの人、モノを運べる船であり、それは文字通り大きな力で作ったもの、すなわち「craft」と呼ばれたのである。「handicraft」「aircraft」などはこの流れの言葉である(註30)。だから当然機械的、工業的な意味を含んでおり、「handicraft」に十分意味はあるのである。

さて工芸類別表に戻ると、ここで問題になるのは「貴族的工芸」が抜け落ちる、ということである。一体これはどこに位置付けられるか、どこに属するのか。

柳によると、これは以下のように記述される。「貴族的工芸」がその特色を著しくしたのはここ四、五百年この方とみなす(註31)。それは王侯富貴の人々、富んだ貴族らが、豪華な貴族生活にふさわしいものとして、自分たちのために作

らせたもの(註32)。具体的には清朝特に乾隆雍正あたりの官窯五彩、大名の「御庭焼」(註33)、日本で発達した蒔絵(註34)などを挙げる。よく取り上げられるのが乾隆帝で、彼は芸能の驚くべき保護者であり、わけても調度什器を愛した。しかし美の保護者であったとは言いが切れない。清朝工芸の墮落が彼によってたらされた(註35)、という。柳民藝論特有の「鑑賞の論理」決裁の色濃い部分である。「貴族的工芸」に対する柳の基本的姿勢は「すべての貴族的なものが悪いわけではない」が、その性質にいかにも危険なものが多いかは明白な事実である(註36)、とする。

しかし優れて現代工芸論であるはずの柳の民藝論にとって「貴族的工芸」論は何を目標としたのか。「ここ四、五百年この方」としながら、例に上がるのは先に述べたものばかりである。そもそも現代(＝柳の時代)に王侯貴族のための工芸を問題にすることに何の意味があるのか。

例えば柳は「利休型」「遠州好み」に言及している(註37)。これら茶人を「高い貴族的勢力」と呼び、「貴族的な『茶』に落ちがち」と指摘しているところから、彼らの茶道具、即ち「利休好み」「遠州好み」スタイルないし様式の工芸を「貴族的工芸」の一種として位置付けていたのかとも思う。さらにこれに近年、二百万円ほどの価格で流通している「曜変天目」の「写し」などを加えることもできるであろう。

しかし、柳の時代から今日まで、即ち柳の民藝論が優れて現代工芸論であるはずの時代、この種の工芸が問題になるのは、即ち「危険」なものとなるのは、「写し」を「表現」と取り違えることのみである。それと、敢えて指摘するなら、柳が同じところで述べている「歯牙にかけるほどのものでさえない」遠州に目標を置く「けちな仕事」(註38)が民藝に出てしまつ「危険」くらいである。

柳が上げる「蒔絵」を例にとると、現代工芸界で室町蒔絵や高台寺蒔絵が「危険」として立ちはだかったことなどない。むしろ、一例を挙げるなら、室町蒔絵から高台寺蒔絵へと連なっていく秋草表現に間々見られるコンベックス型に大きく湾曲した放物線型の曲線の悠揚迫らざるスタイルは、しばしば現代作家の蒔絵表現のベースともなっており、中世から近世工芸のよきエッセンスを消化した例が間々存在するのである(註39)。

いずれにしてもこれらいくつかの例は柳が民藝活動を開始した大正後半から昭和初期にかけて、そして戦後から現代にかけての工芸界の中で、その表現の成否を左右するほどの影響力を持ったものは皆無である。「危険」などと言えるほどの影響力を持ったとは考えにくい。言い換えると柳の民藝論にとって、かつてこうした工芸が製作され、存在したという歴史的記述ならまだしも、民藝論がこれまでの歴史を考察し、これからの新芸ないし新作民藝製作にコミットしようとするものであるなら「貴族的工芸」記述は機能不全で不要である。

註

1. エドモンド・ドゥ・ヴァール著、金子監訳・解説、鈴木禎宏解説、北村仁美・外館和子訳「バーナード・リーチ再考 スタジオ・ポタリーと陶芸の現代」、思文閣出版、二〇〇七年
2. 柳論文のあちこちに出てくるが、以下の二編参照。「日本民藝館に就いて」(民藝叢書第一編「民藝とは何か」・昭和書房・一九四一年、「民藝とは何か」・講談社学術文庫・二〇〇六年所収)、「日本民藝館」(日本民藝館刊、一九五四年)(共に「柳宗悦全集」以下、「全集」16所収)
3. Garth Clark, *The Potter's Art, A Complete History of Pottery in Britain*, London:Phaidon, 1995
4. 金子「現代世界の陶磁」(「世界やきもの史」・美術出版社・一九九九年)
5. オリヴァー・ワトソン、水沢勉訳「セント・アイブス、陶芸とバーナード・リーチ」(東と西の架け橋 セント・アイブス―風土と芸術―・世田谷美術館・一九八九年)の原文: Oliver Watson, *St. Ives, Ceramics and Bernard Leach*.
6. Oliver Watson, *British Studio Pottery: Victoria and Albert Museum Collection*, Phaido and Christie's, 1990
7. The Symposium at The Launch of 'Rethinking Bernard Leach: Studio Pottery and Contemporary Ceramics', Daiwa Foundation Japan House, 'The Daiwa Anglo-Japanese Foundation, London, 22 Oct. 2007
8. Bernard Leach, *A potter's Outlook*, Handwerker's Pamphlet No.3, 1928, New Handwerker's Gallery, London. 邦訳「陶工一家言」橋詰光春訳(「工芸」29、一九三三)

- 年)
9. バーナード・リーチ「思うこと、思い出すこと」(『學鏡』一九六一年)
 10. 小林純子「日本画」をまとう工芸 東京絵付と明治前期の応用美術政策」(『東京都江戸東京博物館研究報告』2, 一九九七年)
 11. エレオノラ・プルチンスカ(一八八六〜一九六九)。以下を参照。Irena Huml, Współczesna tkanina polska, ARKADY, Warszawa, 1989
 12. Cepelia, Sztuka i Rękodzieło Ludowe/ Rękodzieło Artystyczne, Centralny Związek Spółdzielczości Rękodzieło Ludowe i Artystycznego
 13. ハンナ・チャイコフスカ(一九三四〜)、金子「ポーランドのタピストリー作家を訪ねて 2 タピストリー表現の水脈」(『月刊染織』1188, 染織と生活社, 一九九三年)参照。以下参照。金子「現代・陶芸現象―試的『陶芸の現代史』四段階」(『現代・陶芸現象』展カタログ、茨城県陶芸美術館、二〇一四年)、同「現代Ⅱ 21世紀―平成10年代様式の発展」(増補新装「日本やきもの史」、美術出版社、二〇一八年)
 14. 金子「陶芸フィギュアの現在」(『いきもの狂騒曲―陶芸フィギュアの現在』展カタログ、茨城県陶芸美術館、二〇一九年九月)
 15. 同前
 16. 二〇一二年十月インタビュー。金子「稲崎栄利子について―奇しく、麗しく、そしてモダンに」(目黒陶芸館個展パンフレット、二〇一二年十一月)
 17. 徳丸「自作について―アメリカでの制作体験を踏まえて」(『東洋陶磁学会二〇〇八年度研究会東日本地区第3回研究会』、二〇〇九年)
 18. 金子「奥村巴菜 シロコブソウ様(藤)」(『異形の現代陶芸4』、日本経済新聞、二〇一八年十一月二十八日)
 19. 金子「今野朋子 Creature『Core』」(『異形の現代陶芸2』、日本経済新聞、二〇一八年十一月十四日)
 20. 最近では金子「陶芸の現代史叙説」(茨城県陶芸美術館研究紀要二〇二〇)
 21. この分け方は金子「昭和十年代の工芸の動向」(『昭和の美術』2 十一年〜二十年)、「昭和二十年代の工芸界」(『昭和の美術』3 二十一年〜三十年)(共に毎日新聞社、一九九〇年)などを始めとしてまとめたものである。
 22. 清水穰「柳原睦夫―submersion and surfacing(潜水と浮上)―」(『陶説』737, 二〇一四年)「陶芸考」所収、現代思想新社、二〇一六年)、広瀬一郎「私の仮説ですが、近代日本工芸は」(『生活工芸』の時代、新潮社、二〇一四年)、「広瀬一郎+村上隆陶芸対談」(村上隆のスーパーフラット・コレクション)、カイカイキキ、二〇一六年)、広瀬一郎「近代工芸の終焉」(『工芸批評』、新潮社、二〇一九年)など。他に「ギャラリ
 23. うつわノート」のブログなども注目される。
 24. 水尾比呂志「民藝運動の作陶家」(『現代の陶芸』1、講談社、一九七七年)「現代の陶匠」所収、芸艸堂、一九七九年)
 25. 柳「山陽隨筆 民藝陶器」(『山陽新聞』一九五五年六月)「全集」18)
 26. 座談会「重要無形文化財(工芸)をめぐる」(『芸術新潮』、一九五五年八月)
 27. 金子「現代の工芸とcraft,そして民芸―エドモンド・ドゥ・ヴァールのリーチ論に学ぶ」(註1前掲書所収)
 28. 「工藝の道」(一九二八年、「全集」8)、「工藝と民藝」(一九四一年、「全集」9)、「工藝文化」(一九四二年、「全集」9)
 29. 金子「図案の変貌―四条派からフォトモンタージュまで」(『図案の変貌』展カタログ、東京国立近代美術館、一九八八年)、白山眞理「報道写真と戦争―一九三〇―一九六〇―」、吉川弘文館、二〇一四年
 30. Oxford English Dictionary
 31. 柳「美術と工藝の話」(昭和十・一九三五年、「全集」9)
 32. 柳「貴族品と民藝品」(昭和十二・一九三七年、「全集」9)、「工藝文化」(前掲註28)
 33. 柳「工藝の性質」(昭和十二・一九三七年、「全集」9)
 34. 柳「工芸の道」(昭和三・一九二八年、「全種」8)
 35. 柳「工藝文化」前掲註28
 36. 柳「美と國の民藝」(昭和十二・一九三七年、「全集」9)
 37. 柳「利休と私」(昭和二十五・一九七五年、「全集」17)
 38. 同前
 39. 例えば室町時代の「春日山蒔絵硯箱」(根津美術館蔵、重要文化財)や「簞袖蒔絵硯箱」蓋裏の秋草表現は、高台蒔絵で乱舞する秋草表現につながり、江戸時代の五十嵐蒔絵のそれを経て、現代につながる。大門裕二や七代金城一國斎らの仕事もその系譜につながる。

一九八〇年代後半における 工芸の捉え直しについて

―クレイワーク論の行方と工芸的造形論の形成

井上雅之の造形を道標にした考察―

茨城県陶芸美術館 学芸課長 花里麻理

1. はじめに

本稿は、茨城県陶芸美術館で二〇二二年六月十一日(土)から八月二十八日(日)にかけて開催した展覧会『井上雅之 描くように造る』をきっかけに行った考察であり、井上雅之がクレイワークの最先端を代表する作家とみなされた一九八〇年代後半におけるクレイワーク論の行方と工芸的造形論の形成を検証するものである。二つはともに戦後以降に顕著に多様化した陶芸表現を美術史、工芸史として筋立てた画期的な論であったが、その拠り所とアプローチは対照的で、陶芸や工芸の捉え方も異なっていた。三十年以上が経過して不明瞭になった部分があるように思うため、井上雅之の造形を道標に明らかにして現代の問題として引き継ぎたいと思う。

2. 井上雅之の造形について

井上雅之(一九五七年生)は、多摩美術大学大学院在学中の一九八四年の初個展(村松画廊、東京)で作家活動を始めた頃から造形スタイルを一貫させてきた作家である。その造形は陶のパーツをボルトで組み合わせて一体化させた抽象の形態であり、陶芸としては寸法が殊の外大きく、設置面を自由に発想し

て床に寝かせるように置いたり壁に掛けたりするなどのバリエーションが多いのも特徴的である。形態は、パーツをつくる手法の変化に合わせて変遷してきており、展覧会図録に収録した拙稿ではそれを便宜的に区分して、一九八二年から九四年頃までをロクロによるパーツを組み合わせた時期(図1、2)、九四年頃から九八年頃にかけてをロクロとは別の手法を模索した移行期、そして九八年頃以降は、土を板状にしたタタラによるパーツを積み上げる手法を用いて現在に至っている(図3、4)。

つまり、展覧会では、ロクロでつくった円錐形や円筒形由来の各パーツをそれぞれ異なる色や模様で装飾してアッサンブラージュ的に組み合わせた遊び心を感じさせる軽快な表現から、タタラによる箱状のパーツを積み上げて形をつくり出す思索的で重厚な表現へと変遷した四十年間の軌跡を約七十点の作品によって示したわけだが、実際に際立ったのは、陶というものの独特な存在感、迫力であり、井上の造形の本質がそこにおのずと明かされた。井上は、土の軟らかさ、可塑性、乾燥や焼成による収縮、亀裂、変形、陶の堅牢性や色や質感を含めて、土から陶への過程で自身の関与で起きる現象を形にして表現しているのである。

しかし、このように、井上の造形の本質が一目瞭然になったのも作品を一堂に集めたからであり、初個展から一躍注目されるようになった一九八〇年代後半は、パーツを焼成後に組み合わせることで窯の制約を超えた寸法の大きさや、現代美術のインスタレーションからの感化を思わせる設置方法など、従来のやきものとの繋がりを感じさせない新しさや自由さが「歴史の中で見ると何かを一步進めたんだと思う」²⁾との評価を受ける一方で、作品名を記号化して「何もかも表現しない無機質な作品をつくりたい」³⁾といったメッセージ性の希薄さについては、それをどのように受け止めるべきかの意見が定まらないまま、戦後に展開した用を離れた陶芸表現、すなわちクレイワークの最先端を代表する作家とみなされたのである⁴⁾。

一九八〇年代後半は、現在では、日本経済のバブル景気とその後の破綻によって記憶されるが、美術面も経済の勢いに乗って全国各地に美術館が開館し、都市部を中心に画廊が増え、美術館、百貨店、画廊での展覧会活動も、全集、作



図2 「K-903」1990年
高100×幅130×奥行70cm
滋賀県立陶芸の森陶芸館蔵
撮影：林雅之



図1 「Untitled」1983年
高41×幅56×奥行25cm
作家蔵 撮影：林雅之



図4 「H-183」2018年
高233×幅233×奥行90cm
岐阜県現代陶芸美術館蔵
撮影：林雅之



図3 「H-121」2012年
高169×幅265×奥行314cm
作家蔵 撮影：林雅之

品集の刊行や雑誌の創刊など出版活動も活況を呈し、制作も評論も美術市場も沸騰した時代だった。陶芸については、その前の一九六〇年代、七〇年代と日本の近現代陶芸と海外の動向とを比較対照させる類の展覧会が開催されて、欧米の影響を受けた日本陶芸の特質が改めて認識されたりしたことで表現が多様化して、用を離れた陶芸表現が現代美術に近づいていった一方で、彫刻や現代美術のフィールドでもモノ派の作家たちの木、石、紙、鉄などの物質をできるだけ加工せずに扱う意識への高まりから土を素材とする作品がつくられるようになり、陶芸の最先端と彫刻や現代美術との「クロス・オーバー」⁵、すなわちフィールドの無境界化が顕在化して、井上など一九八〇年代に活躍を始めた作家がそこに拍車をかけたのである。

戦後の陶芸表現の展開を美術史、工芸史として筋立てたクレイワーク論と工芸的造形論は、そうした沸騰の時代に前者は一九八〇年に、後者は一九八七年頃から登場した⁷。ただし工芸的造形論の名称が文献で確認できるのは一九九五年頃である。

二つの論の拠り所とアプローチは対照的で、近代の西洋で成立した芸術観を拠り所としたクレイワーク論は、やきものを二つの系統に分けて、「実用品」⁸「機能」¹⁰に対して「芸術作品」¹¹「造形」¹²「美」¹³とし、後者の系統のうち戦後に展開した用を離れた表現をアメリカ生まれのクレイワークという新語でくくり、一九八〇年代に入ってから急速に顕著になった新しい表現もそのなかに位置づけようとするものだった。日本のクレイワークを定義する展覧会が一九八〇年に開かれると多くのクレイワーク展があとに続き、クレイワークは一九八〇年代を通じて彫刻や現代美術とのクロスオーバー、すなわちフィールドの無境界化を肯定する枠組みとして定着していったのである。

対して工芸的造形論は、「実用」と「芸術」との区別をせず、工芸の制作の内側から造形のなりたちを迫るべく作家の造形思考に着目した。工芸的造形論によれば、戦後の陶芸表現は、作家たちがやきものの既成概念を対象化し、そこからの解放と、その一方で工芸特有の素材や手法に自己をどう関わらせるかを造形論理とすることで表現域を広げてきたのである。

実のところ、二つの論は、論の前提としての「芸術」と「工芸」の言葉の使い方、

つまり意味内容が異なる。前者は芸術と実用すなわち工芸とを区別し、後者は実用の有無を問わず工芸も芸術であるとす。本稿では改めて二つの論の経緯と内容を振り返り、クレイワーク論については、日本のクレイワークを定義した乾由明による論の展開をたどり、言葉の定着とともに内容が広がったクレイワークの実際との乖離を指摘する。工芸的造形論については、論の要の部分形成された一九八七年から八九年にかけての金子賢治の執筆をたどり、そのダイナミズムを明らかにしたい¹⁴。

3. 井上雅之の造形思考について

前章で井上雅之が一九八〇年代後半に批評側からの作品への理解が十分とは言えないままクレイワークの最先端を代表する作家とみなされたと述べたが、井上自身は当時、作品が「やきもので工芸の範囲」¹⁵と位置づけられようと、「彫刻という現代美術」¹⁶と受け止められようと、いわゆるフィールドの区別については結局のところどちらでも構わないと語っている。裏を返せばいずれに区別されても落ち着かない心境だったわけだが、クレイワークは、フィールドの無境界化を許容する点で井上の造形には都合がよかったのかもしれない。対して工芸的造形論は、陶芸の最先端の造形を工芸史における「正統」な展開と解釈して、陶芸および工芸の枠組みのなかに位置づけて相対化するものであったため、自分らしさを際立たせることが作家としてのアイデンティティに繋がる制作者には「正統」という位置づけは意外でしかなかったと思われる。

井上の造形の工芸的であり現代美術的でもあるという両義性はその造形思考からも窺われる。井上の造形思考には当初から二つの特徴があり、何をどのようにつくるかについて、やきものづくりの技術や手法を拠り所としている点で工芸的であり、そこに紐づいていた、用途があるものをつくることを本来とするなどの、やきものの既成概念から解放されていた点で現代美術的だったのである。

ここでいうやきものの既成概念とは、茶の湯での使用や鑑賞のための収集な

ど、使い手や鑑賞側が主体となって育んできた日本の豊かなやきもの文化から生まれた価値体系のことであり、姿形からロクロ目や土味などの細部に至る判断に関わる美意識を含む。この価値体系は、制作者側もおのずと共有しているものであり、そのことは陶芸に出会った頃の井上の考え方にも現れており、多摩美術大学で絵画を専攻していた二年次に陶芸を始めた当初は、茶碗や壺の制作を当然と考えて李朝陶磁の写真集に倣っていた。考え方が変化したのは大学院に入ってからで、ある日、壺を制作するかたわらで増えていく破片をもったいないと思い、「回転に合わせてでき上がった滑らかな表面や、断面の放つ鋭い表情」¹⁷に美しさを感じ、いたずらにそれらを載せたり組み合わせたりするうちに自身の制作スタイルを見出していったのである。

こうした井上の初期の作品について、大学に陶芸講座を設置して指導にあたったいた陶芸家の中村錦平は、「焼き物の特質を捉えた、ありそうでそれほどなされていないユニークな作品」¹⁸と、井上が独自の方法で陶磁器の物質的本質に触れていったことを指摘している。井上自身は一九八八年のインタビューで、「頭で考えるんじゃないやなくて、見たり手の中で考えるって感じ。今でもつくるときはそうですけど、実際、目の前にあたり手の中にあたりしたもので考えるっていうか、見たりいろいろ悩んだりとか……。発見っていう感じかもしれない」¹⁹、「自分のやりたいことがあるんだけど出来ないとか、意外と自分が知らなかったところの素材の良さがあるという関係で依存しているというか……。」²⁰などと感覚的なことを言葉に置き換えるのに慣れない様子で語っている。

このインタビューには、「手の中で考える」とは対照的に「頭の中の制約」²¹という表現も出てくる。自身の制作スタイルを見出してから器をつくらなくなった理由を、使い勝手や細部の仕上げに気を使って「頭の中の制約」が大きくなり構えてしまうからと、器の制作を観念的なものとして自身の制作から割り切ってみせるのである。この割り切りによって、物質性、身体性に重心を置いた新しい造形がくり出されたと言える²²。

ところで、井上が一九八八年のインタビューで手探りするかのよう語った制作の感覚を造形論理として表明するようになるのは、一九九五年の個展(ギャラリーコヤナギ、東京)のリーフレットに「土のかたち」²³を執筆した頃から

ある。以降折々に井上は執筆し、制作については、たとえば二〇一四年に北澤憲昭が企画した展覧会『パランプセストー重ね書きされた記憶／記憶の重ね書き』(ギャラリーAM、東京)のための原稿「描くように造る」²⁴から引用すると、「造型する」²⁵とは「素材(自然)と意図(人為)との応答の繰り返し」²⁶であると述べ、同じ意味のことを、自身が教授を務めた多摩美術大学の二〇一九年の研究紀要で「既に形状をもつ素材が誘う変形と、それへの即座の反応や反射的な再加工への欲求」²⁷と表現する。つまり、井上の制作は、刻一刻と変わる土の状態や自身でつくったパーツの形に促されるようにしてそこに手を加え、そうしたやりとりを繰り返しながらすすむのである。制作は、素材や手法の制約を土台にしなから、経験と未知との間を探索する冒険的な作業であり、形は目の前の状況と応答を繰り返すなかでできていく。別の言葉で言い換えれば、土の状態や形からの触発が井上の制作動機なのである。

4. 一九八〇年代のクレイワーク論の行方とクレイワークの実際

さて、クレイワークという言葉は、日本のクレイワークを定義づけた乾由明によれば、一九五〇年中頃にアメリカの西海岸で始まったピーター・ヴォーコスらによる新しい彫刻的な陶芸を表すために一九六二年頃から使われるようになった造語で、そのため定義がはっきりしているわけではなく、広くは、土、もしくは土を主体とした作品を指すものとして、実際には実用的な器物とは区別して、彫刻的、造形的な土の作品のことをクレイワークと称して、純然たるアートとして認識しようとしたという²⁸。日本でこの言葉が使われるようになったのは一九七〇年前後の陶芸関係者からであり、定着したのは一九八〇年代に入ってからとされる²⁹。きっかけはおそらく一九八〇年の国際陶芸アカデミーの京都での年次大会を記念した『クレイワーク やきものから造型へ』展(西武大津店西武ホール、西武池袋店)と、それに続いて一九八六年に開催された『土・イメージと形体 1981-1985』展(西武大津店西武ホール、有楽町アト・フォーラム)である。また、そうした機運を盛り上げた一つに一九七八年

の第八回世界工芸会議の京都での開催があり、この会議には五十四カ国から約二五〇〇人の作家、評論家、美術館員などの関係者が集まり、陶磁、染織、ガラス、金工、木工、紙、竹、漆の分科会では、たとえばガラスの分科会でスタジオグラスの先駆者として知られるアメリカのハーヴェイ・リトルトンらが講演したように、工芸における最先端の表現がスライドレクチャーやデモンストラーションなどを通して紹介されて日本の関係者を刺激した³⁰。クレイワークという言葉が積極的に使われるようになったのも、こうした機会を経て、日本の用を離れた陶芸表現が海外の動向に匹敵することを示す意識が高まったからと思われる。

改めて、日本でクレイワークの言葉が定着するきっかけとなった二つの展覧会の概要を記すと、一九八〇年のクレイワーク展は、一九四五年以後を「現代」と規定した上で、彫刻や現代美術とのクロスオーバーによって新しい造形がつくり出された「現代」の陶芸の潮流を概観しようとするものだった。展示では、そこに至るまでの近代日本陶芸の歩みも併せて概略的に示され、出品作家は総勢六十五名、出品点数は約二百五十点の規模で、そのうち「現代」の陶芸の潮流を示す作家として選出された三十六名は、図録の掲載順に挙げると、荒木高子、速水史朗、林秀行、星野暁、石山駿、伊藤公象、加守田章二、金重道明、加藤清之、鯉江良二、近藤豊、熊倉順吉、栗木達介、久世建二、松井康成、三島喜美代、三輪龍作、宮永理吉、宮下善爾、森野泰明、中村錦平、西村陽平、笹山忠保、佐藤敏、里中英人、鈴木治、坪井明日香、辻清明、辻晉堂、八木一夫、山田光、柳原睦夫、金子潤、中村豊、重森陽子、梶なな子である³¹。

次の一九八六年の『土・イメージと形体 1981-1985』展では、一九八一年から八五年にかけてのクレイワークの目覚ましい状況が三十四作家の約八十点で示された。展覧会図録に掲載されたあいさつ文からその一部を引用すると、この五年間にクレイワークは「これまでの陶芸」という概念をこえて、現代美術という広い視点から語られるべき新しい動き³²を見せてその意味を拡張させており、「火や窯を通さないもの(アン・ファイヤー)、多種多様な素材を使用したもの(ミックス・メディア)、広大な土地を相手にしたもの(アース・ワーク)、そして空間全体を作品として構成したもの(インスタレーション)

などもクレイワーク」³³とある。出品作家は、秋山陽、伊藤公象、井上雅之、植松永次、小倉亨、金子潤、栗木達介、鯉江良二、笹山忠保、佐藤敏、杉浦康益、鈴木治、高野基夫、堤展子、土門邦勝、中村錦平、中村康平、西村陽平、林秀行、林康夫、深見陶治、星野暁、松井紫朗、松田百合子、三島喜美代、宮下善爾、宮永理吉、三輪龍作、森野泰明、柳原睦夫、山田修作、山田光、吉竹弘、和太守卑良であり、一九八〇年の展覧会に出品した作家は十八名で、入れ替わった十六名のなかには二十代の井上雅之がいて、井上と年齢が近いのは秋山陽(一九五三年生)、堤展子(一九五八年生)、松井紫朗(一九六〇年生)である。二つの展覧会の出品作家の作風が多様のため、クレイワークの枠組みが包括的に見えるが、各展覧会図録の巻頭に掲載された乾由明の論考で、日本のクレイワークは以下のように定義されている。

まず、一九八〇年の論考「やきものと造形 クレイ・ワークの系譜について」で、乾は、近代的な視点ではあるがと前置きしてからやきものの歴史を遡り、やきものは原初の時代から「実用的、機能的」³⁴な土器と、「非実用的、造形的」³⁵な土偶の二つの系統に分けられると述べ、それぞれの展開を西洋とは異なることを示しながらたどった上で、「呪物や信仰といった精神的要求にこたえる」³⁶土偶の造形性に戦後の用を離れた彫刻的な作品のルーツを見ている。クレイワークの言葉が出てくるのは論考の終盤で、「やきものが実用的な機能を失ったとき、それはもはや陶芸というよりも、彫刻に近いものになっている。そこからそれは、セラミックスceramics(陶芸)という既存の用語を避けて、しばしばクレイ・ワークclay work(土の仕事)とよばれるのである」³⁷とし、「クレイ・ワークと器物のやきものとは、きわめて異質である」³⁸と実用を離れた造形的な陶芸表現をクレイワークと結論している。

次の一九八六年の論考「クレイワーク そのモダンとポストモダン」では、走泥社の八木一夫を日本の「実用的な器物とは異なる彫刻的な造形としての陶芸」³⁹、すなわちクレイワークの先駆者と位置づけて、その造形の変遷に合わせ一部の商品作家の作風を分類し、八木が亡くなる一九七九年あたりまでをクレイワークのモダンとして、その後の「従来見られなかった新しい性格の作品が、かなり急速に目立つようになってきた」⁴⁰状況をポストモダンと区切り、

ポストモダンの表現については、「その全体のイメージと意味をあきらかにすることは、現在の段階では困難」⁴¹として、顕著になった新たな現象を指摘するとどめて、「八〇年代のクレイワークは、その可能性の大きな扉を、ごくすこし開いただけかもしれない」⁴²と筆を置いている。

乾が指摘した一九八〇年代に急速に顕著になったというポストモダンの新たな現象は以下の五点である⁴³。①一部の作家は素材である土との関係性が希薄である。②作品がイコニックの性格を持ち、触覚性よりも視覚的な効果が重視されている。③イコニックな表現に私的なイメージをあからさまに表現している。④脈絡のない異質な要素が唐突に組み合わせられていて中心性がない。⑤作品の「場」が空間全体に広がっていてインスタレーション的である。論考では作家の名前を挙げてはいないが、作品の外見上の特徴から少なくとも④と⑤が井上の作風にあてはまると言える。

ポストモダンの表現について評価を留保する論調は、クレイワークをテーマにした展覧会を企画したり論評したりした当時の関係者にほぼ共通するものである⁴⁴。評価の留保は、時代の先端を行く作家の感性を発表作品から知ることの遅延と、表現の変化と多様化があまりにも急速だったからと思われる。

これら二つの展覧会と一九八〇年代の主要なクレイワーク展を一覧にしたのが次頁以下に掲載する表である。表には一九九〇年以降に企画されたクレイワークの枠組みによる展覧会と工芸的造形論にもとづく展覧会を加えている。

表を概略すると、一九八〇年のクレイワーク展以降、山口県立美術館で『現代の陶芸』と題した三つの展覧会が八二年、八四年、八七年と企画され、八八年には滋賀県立近代美術館で『シガ・アニユアル』⁸⁸ 陶・生まれ変わる造形』が開催されている。八六年から九四年にかけて毎年開かれた『セラミック・ア

ネックス・シガラキ』は、作家たちが組織運営した展覧会で、作家間の交流がすすんで活気に満ちたという⁴⁵。八八年の佐賀町エキジビットスペースでの『CLAY ART '88』は、このセラミック・アネックス・シガラキの東京版として計画され、土を素材とする現代美術の作品を新たに加えた展覧会である。

八七年の岐阜県美術館での『今日の造形 新たな展開と可能性 土と炎』展、九〇年の栃木県立美術館での『土の造形』展、東京都美術館での『現代の土』展

も、出品作家のフィールドが陶芸に限らず、彫刻や現代美術にわたったが、『土の造形』展と『現代の土』展は、企画者が「土を素材とする現代美術と現代陶芸の境を明確にし難いという、非常に今日的な状況が存在しているが故に、逆説的ではあるが、土と陶芸における『陶』という概念が境を作ってしまうという現状があるのではなからうか」⁴⁶と述べるほど、フィールドの無境界化に積極的であった。

このように、表に挙げた数々のクレイワーク展は、クレイワークの定着とそれに伴う内容の広がりを示すものである。それは八六年の『土・イメージと形』¹⁹⁸⁵ クレイワーク略年譜」⁴⁷からも見て取ることができ、年譜には、びわこ現代彫刻展など彫刻や現代美術のフィールドでのクレイワーク作家の活躍や、八四年の伊藤公象のベネチアビエンナーレ出品など海外での活躍を伝える記載もある。また、八五年に伊藤公象が戸頃志伸と主宰した『85 瀬沼・土の光景』は、現代美術の作家や建築家が参加した、現在のいわゆる芸術祭の先駆でもあった。

ここで指摘できることは、フィールドの無境界化を肯定的に捉えるクレイワークの勢いと、乾のクレイワーク論とのずれである。乾の論は、クレイワークの表現の多様化やクロスオーバーを認めるが、論旨は陶芸のフィールドにとどまり、先の二本のクレイワーク論に続く一九九一年の『国際現代陶芸展 変貌する陶芸』展（滋賀県立陶芸の森陶芸館）の図録に掲載した論考では、むしろ、クレイワークの陶芸への回帰を述べるのである。

この一九九一年の論考「フォルムの解体 80年代陶芸のメタモルフォーシスについて」⁴⁸で、乾は、一九八〇年代は、それ以前の抽象的なフォルムに対して統一的なフォルムの解体が起き、「クレイワークの彫刻的な造形としてのさまざまな可能性が追求されたあとで」⁴⁹、現代における芸術としての陶芸のアイデンティティが問われるようになり、その現象として「器の意味のあらたな発見」⁵⁰、「人間像の復活」⁵¹、「土と火の根源にまでさかのぼってとらえようとする仕事」⁵²が見られるようになり、「現代の芸術としての陶芸のアイデンティティは、まだそれほど確かではない」⁵³と総括する。

開催年	会期	展覧会名	会場	展覧会図録のあいさつ文中クレイワークや工芸的造形に関わる箇所抜粋引用	出品作家と出品点数
1980	10月25日～ 11月10日 大津西部ホール 11月2日～7日 西武池袋店	CLAY WORK やきものから造型へ	西武大津店西 武ホール、西 武池袋店	(前略) 日本の陶芸は完成された様式と伝統を代々受け継いできました。そして現代の陶芸作家もまた、それらの遺産や、多様化された現代美術の動向の中から、新しい造型言語としての陶芸をめざしています。本展は、近世陶芸史上、エポックブレイク的な作家の作品約90点と、国際的にも活躍している作家の代表作や、新人を含めた160点を合わせて250点にて構成します。 (後略)	65作家のうちクレイワークの36作家(荒木高子、速水史朗、林秀行、星野曉、石山駿、伊藤公象、加守田章二、金重道明、加藤清之、鯉江良二、近藤豊、熊倉順吉、栗木達介、久世健二、松井康成、三島喜美代、三輪龍作、宮永理吉、宮下善爾、森野泰明、中村錦平、西村陽平、笹山忠保、佐藤敏、里中英人、鈴木治、坪井明日香、辻清明、辻管堂、八木一夫、山田光、柳原睦夫、金子潤、中村豊、重森陽子、梶なな子)
1982	4月17日～ 5月9日	現代の陶芸 I いま、土と火でなに が可能か	山口県立美術 館	第二次大戦後の多様な現代美術の展開に呼応するかのようには、陶芸の世界にも用を考えない、純粋に表現活動のために土や火をもちいる人たちがあらわれました。それらの動きは、わが国における陶芸の、たとえば「伝統」ということばにくくられてしまうような特殊状況に對するたたかいであったし、またそれをバネにしつつ豊かな展開をどげできたといえましよう。それはまさに個と、材料としての土や火との対決であり、不断の自己革新と挑戦です。 (後略)	7作家(荒木高子、伊藤公象、鯉江良二、里中英人、星野曉、三島喜美代、三輪龍作)
1984	10月13日～ 11月1日	現代の陶芸 II いま、大きなやきも のになに見えるか	山口県立美術 館	(前略) この展覧会は、陶芸というものを原点にかえて問いかけることをその目的としています。前回は「土」と「火」という基本要素に対する問いかけでしたが、今回は「形」をつくることとはなにかという問いを設定しました。人が土に形を与えるとはなにか。慣性や反復ではなく、つねに新鮮に見るものに語りかけてくる形とはどのようなものか。このようなことを強的に考えるために、作家の方々に大きな作品を依頼しました。大きいのがゆえにもつ迫力、そこから見ええてくるものには、かならず現在という状況が映じだされていることをも確信しての依頼です。(後略)	6作家(井澤乙也、佐藤敏、杉浦康益、中村康平、西村陽平、三輪和彦)と辻管堂、ピーター・ボークス、千葉県立千葉盲学校生徒の作品
1986	1月2日～26日 大津西武ホール 1月31日～ 2月18日 有楽町 西武ア ート・フォーラム	土・イメージと形体 1981-1985	西武大津店西 武ホール、有 楽町アート・ フォーラム	(前略) ここ数年のクレイワークの動きにはめざましいものがあります。これまでの“陶芸”という概念をこえて、現代美術という広い視点から語られるべき新しい動きです。火や窯を通さないもの(ブレン・フレイヤー)、多種多様な素材を使用したもの(ミックス・メディア)、広大な土地を相手にしたもの(スペース・ワーク)、そして空間全体を作品として構成したもの(インスタレーション)などもクレイワークと言えます。その結果、他の造形分野とのクロスオーバーが活発になり、現代造形として一体化する方向にあります。 本展ではこれら21世紀を目指すクレイワークの現状を、国際的に活躍する34作家の作品約80点にてご紹介いたします。 (後略)	34作家(秋山陽、伊藤公象、井上雅之、榎松永次、小倉亨、金子潤、栗木達介、鯉江良二、笹山忠保、佐藤敏、杉浦康益、鈴木治、高野基夫、堤展子、土門邦勝、中村錦平、中村康平、西村陽平、林秀行、林康夫、深見陶治、星野曉、松井紫朗、松田百合子、三島喜美代、宮下善爾、宮永理吉、三輪龍作、森野泰明、柳原睦夫、山田修作、山田光、吉竹弘、和太守 卑良)
1986	10月14日～26日 滋賀県立近代美術 館ギヤラリー 10月28日～ 11月28日 信楽伝統産業会館	セラミック・アネッ クス・シガラキ'86	滋賀県立近代 美術館ギヤラ リー、信楽伝 統産業会館	信楽作家15名、招待作家(東京、京都、大阪ほか)18名	

開催年	会期	展覧会名	会場	展覧会図録のあいさつ文中クレーイワークや工芸的造形に関わる箇所の抜粋引用	出品作家と出品点数
1987	1月6日～2月1日	今日の造形 新たな展開と可能性 土と炎展	岐阜県美術館	今日、土は、その特性が再発見され、広い分野で活用されています。美術、工芸においても多様な造形を示し、特に現代美術では重要な素材の一つとなっています。 (中略) 今回の「土と炎展」は、26作家、89点の作品によって、1950年代から現在に到る、時代的展開を通観すると共に、各々の作家が土の造形の可能性を引き出すために、どのような視点から土に取り組んでいるかを通観しようとするものです。 (後略)	26作家（イサム・ノグチ、辻智堂、八木一夫、荒木高子、鈴木治、速水史朗、伊藤公象、三島喜美代、森野泰明、柳原陸夫、川上力三、宮永理吉、中村錦平、佐藤敏、林秀行、轟江良二、笹山忠保、小林三千夫、星野暁、西村陽平、杉浦康益、久谷薫枝、秋山陽、あんどろ雅信、田嶋悦子、松井紫朗）、89点
1987	2月28日～ 3月22日	現代の陶芸Ⅲ いま、やきものに 心ときめくか	山口県立美術館	近年、クレーイワークはインスタレーション化の傾向を強めつつ、他の現代美術との境界を急速にとりのぞきつつあります。 (中略) このような状況においては、前衛陶芸ということばはもろろん、陶芸ということはすなわち過去のものとなりつつあり、また、そのようなことばにとらわれない作家の活動も顕著になっているかに見えます。本展は、第1回展の「いま、土と火でなにが可能か」と第2回展の「いま、大きなやきものになりに見えるか」の延長上にあり、クレーイワークの豊かな可能性を信じる立場から企画されています。(後略)	4作家（井上雅之、金子潤、佐々木成、土門邦勝）、19点
1987	8月25日～ 9月19日 信楽伝統産業会館 9月22日～ 10月4日 滋賀県立近代美術 館ギヤラリー	セラミック・アネット クス・ジガラキ'87	滋賀県立近代美術館ギヤラリー、信楽伝統産業会館		信楽作家16名、招待作家（京都、大阪、兵庫、東京、金沢ほか）15名
1988	4月9日～ 5月15日	シガ・アニュアル'88 陶・生まれ変わる造 形	滋賀県立近代美術館	(前略) 今回の一陶・生まれ変わる造形一では、現代美術の中でもとりわけ新日の概念の変貌が激しく、また、日本固有の陶芸枠による“伝統”からの捉え方との葛藤の中におかれた“現代陶”を取り上げ、今改めてその存在と可能性を問いかけることによって陶の造形を見つめ直し、真摯な若手作家の姿を提示したいと思えます。	8作家（秋山陽、井上雅之、奥田博士、笠原由起子、堤展子、中村康平、松井利夫、松本ヒデオ）、40点
1988	8月28日～ 9月25日 信楽伝統産業会館 9月27日～ 10月10日 滋賀県立近代美術 館ギヤラリー	セラミック・アネット クス・ジガラキ'88	信楽伝統産業会館、滋賀県立近代美術館ギヤラリー		信楽作家19名、招待作家（京都、金沢、美濃、瀬戸、笠間ほか）12名
1988	12月2日～22日	clay art '88	佐賀町エキジビッツト・スペース（東京）		14名（池田和子、伊藤タダオ、井上雅之、笠原由起子、假屋崎省吾、久谷薫枝、國安孝昌、小松純、高田三平、中井川由季、西村博美、松原明美、三梨伸、望月士）

開催年	会期	展覧会名	会場	展覧会図録のあいさつ文中クレークウエー 工芸的造形に関わる箇所の抜粋引用	出品作家と出品点数
1989	7月5日～23日	今日のクレイ・ウエー ク展 さまざまな「土」のか たち	神奈川県立 民ホール・ ギヤラリー	(前略)今年からは、工芸という枠に囚われない新しい動きを、素材別に 焦点を当てていこうとするものです。その第1回目として、今回土 をとりあげ、7人の作家たちを紹介します。 (後略)	7作家(秋山陽、井上猛雄、井上雅之、中村錦平、中村康平、 柳原睦夫、寄神宗美)、54点
1989	8月29日～ 9月24日 信楽伝統産業会館 9月26日～ 10月8日 滋賀県立近代美術 館ギヤラリー	セラミック・アネット クス・ジガラキ'89	信楽伝統産 業会館、滋賀県 立近代美術館 ギヤラリー		信楽作家18名、招待作家(東京、神奈川、新潟、長野、常滑、 京都、大阪ほか)12名
1989	9月1日～30日	現代工芸の一断面 地水火風 コスミック・イメー ジの饗宴	麻布美術工芸 館		21作家(井上雅之、小川待子、金恵敬、中村隆、吹田千明、 小林正和、高橋植彦、野田収、林辺正子、増田洋美、三橋遼、 黒木利佳、わたなべひろこ、池本一三、熊井恭子、佐藤新平、 中川千早、中川真木、正木隆、三梨伸、森島統)、21点
1989	11月29日～ 12月27日	挑むかたち サントリー美術館大 賞展'89	サントリー美 術館(東京)		18作家(秋山陽、井上雅之、栗木達介、滝口和男、栗本夏樹、 井田照一、川島慶樹、北山善夫、榎葉蒼子、中川真木、橋 本真之、藤田政利、高橋植彦、山科昌子、イムル・シエラ ソメル、フジエテイスラフ・ノヴァーク・ジュニア、ヤン・ ソリチャク、クロード・シャンピ)、47点
1990	7月29日～ 9月16日	土の造形	栃木県立美術 館	(前略)そして20世紀、とりわけ第二次世界大戦後、表現の概念と素材 を拡大する美術にあって土は再びその表舞台に浮上します。特に陶芸 の長い歴史を持つ日本では、焼成や施釉の高度な技術が土の造形素材 としての可能性を拓き、1950年代に「用」を離れた「オブジェ陶芸」が 生まれ、その純化を進めて今日の「クレイ・ウエーク」へと発展します。 一方、戦後の日本美術が戦前の西欧美術追従から脱却する過程で生ま れた「もの」自体への注目、生(なま)もしくは乾燥させた土の立体造 形における素材としての可能性を導きました。そして今日、「クレイ・ ウエーク」と「土を素材とした立体造形」は、広義の造形として日本の現 代美術の一つの特徴を形成しています。 本展は、「クレイ・ウエーク」から「土を素材とした立体造形」まで土の 造形の今日的試みを20人の作家の作品を通じて紹介します。(後略)	20作家(秋山陽、伊藤公象、伊藤知香、井上雅之、笠原恵 実子、笠原由起子、假屋崎省吾、清水征博、久谷篤枝、小 池雅久、齋藤敏寿、杉浦康益、田中正弘、西村陽平、松井 利夫、三島喜美代、三梨伸、森脇隆赫、尹熙倉、寄神宗美)、 32点
1990	8月31日～ 9月24日 信楽伝統産業会館 9月26日～ 10月7日 滋賀県立近代美術 館ギヤラリー	セラミック・アネット クス・ジガラキ'90	信楽伝統産 業会館、滋賀県 立近代美術館 ギヤラリー		信楽作家21名、招待作家(80年代各地で活躍した作家)9名

開催年	会期	展覧会名	会場	展覧会図録のあいさつ文中クリエイターや工芸的造形に関わる箇所の抜粋引用	出品作家と出品点数
1990	10月5日～ 12月1日	現代の土	東京都美術館	(前略) 芸術として高められ、発展を続けた土を素材とした陶芸も、1950年代中頃より実用的な器から離れ、彫刻的な作品を登場させるようになってきました。 そして今日、(土)を素材とした作品は、より多様な表現により、(やきもの)の概念から脱し、土という素材そのものの美しさ、土という自然と人間の関わりや、作品と空間と人関わりに視点を置いたものなどが数多く発表されています。今回は、そのような視点から現在活躍している7人の作家を選び、現代の(土)の造形の一つの動向を提示してみたいと思います。 (後略)	7作家(速水史朗、鯉江良二、國安孝昌、三島喜美代、荒木高子、杉浦康益、伊藤公象)
1990	10月6日～28日	現代の陶芸 1980-1990 関西の作家を中心として	和歌山県立近代美術館	(前略) 長い歴史をもつわが国の陶芸は、完成された様式と伝統を代々受け継いでまいりました。しかし戦後の荒廃と精神的空白のなかで、京都の若い陶芸家たちは、国際的な美術の動きとも呼応しながら、従来のやきものの形態にはもはや託すことのできない新しい表現を模索しはじめました。 (中略) 陶芸の担ってきた実用性の伝統から離れ、陶による個性的なオブジェ造形の可能性を探求するという戦後陶芸の新しい方向は、その模索期以来、多くの作家によって拡大され、今日では大きな流れとなっています。 (後略)	16作家(秋山陽、荒木高子、川上力三、清水征博、笹山忠保、佐藤敏、鈴木治、坪井明日香、林秀行、林康夫、星野暁、三島喜美代、宮永理吉、森野泰明、柳原睦夫、山田光)
1991	4月16日～ 5月6日 滋賀県立近代美術館ギャラリー 6月2日～ 6月26日 信楽伝統産業会館	セラミック・アネットワーク・シガラキ'91	滋賀県立近代美術館ギャラリー、信楽伝統産業会館		信楽作家18名、招待作家(東京、神奈川、常滑、金沢、福井、瀬戸、三重、京都ほか)21名
1991	4月20日～ 5月26日	国際現代陶芸展 変貌する陶芸	滋賀県立陶芸の森陶芸館	(前略)この展覧会は、1950年代以降、世界的な流れとなった「芸術としての」陶芸の1980年代後半の最も新しい姿を紹介、展示するものです。1950年代以降、世界の現代陶芸をリードしてきたアメリカ、各国の特徴を活かしたヨーロッパ各国、伝統と前衛の交差する韓国、そして現代の日本。陶芸の現代を代表する作家の作品を紹介し、現代陶芸を一望する機会として展示します。(後略)	26作家(日本人は9作家(金子圃、秋山陽、井上雅之、鯉江良二、中村錦平、中村康平、松本ヒデオ、三輪龍作、徳丸鏡子)86点
1992	6月28日～ 7月20日 信楽伝統産業会館 9月29日～ 10月11日 滋賀県立近代美術館ギャラリー	セラミック・アネットワーク・シガラキ'92	信楽伝統産業会館、滋賀県立近代美術館ギャラリー		信楽作家16名、招待作家(東京、愛知、京都ほか)6名に福井、紙の作家6名

開催年	会期	展覧会名	会場	展覧会図録のあいさつ文中クレーンワークや工芸的造形に関わる箇所の抜粋引用	出品作家と出品点数
1992	9月1日～14日 (Part 1)、 15日～28日 (Part 2) 神戸西武 10月7日～19日 西武百貨店池袋店	陶芸の現在性	神戸西武 美術 ギャラリー、 西武百貨店池 袋店 絵画・工 芸画廊	(前略) しかし現在の焼きものは「かつて確信した焼きもの」の色やかたちから大きく変容している。「現在の焼きものの色やかたちに至るプロセスは、まさに観者からの『情緒』と、作家としての『自己表出』との葛藤の歴史であった。観者の側(観賞者は勿論これまでのはほとんど評論家)からの表層的印象批評は自己表出としての作品(論)、そして作家(論)を読み解くベクトルへとは向かわず、『かつて確信した焼きもの』との親和力(ある場合には差異)を定点とした『情緒論』であったと言える。『陶芸の現在』を『同時代』と『自己表出』という位相から読解する試みはようやく始まったばかりであり、それは工芸固有の論理の未来に向かう真の見者としての我々の直感と意志とにかかわっている。本展はその文脈のひとつとして企画されたものである。	15作家(秋山陽、井上雅之、勝間田千恵子、川口淳、清水征博、齋藤敏寿、重松あゆみ、滝口和男、田嶋悦子、中島晴美、中村康平、深見陶治、松本ヒデオ、三輪和彦、八木明)
1993	7月16日～ 8月22日	現代の陶芸 1950-1990	愛知県美術館	(前略) 戦後の混乱期の京都で生まれた革新的陶芸団体走泥社は、当初陶芸界の因習打破を目的としましたが、次第にその作陶は伝統的器形や実用性から離れ、当時オブラジエ様と称されたように、土と炎による立体造形として、絵画や彫刻などの現代美術の動向と接近した性格を持つものとなりました。同時にこの期に海外の抽象的陶芸の動向も紹介され、一層造形芸術としての作陶が多くの陶芸家によって試みられることとなります。本展は、こうした走泥社を先駆とする現代陶芸のひとつの流れを、35名の作家の作品により紹介しようとするものです。(後略)	35作家(辻富堂、八木一夫、熊倉順吉、藤平伸、山田光、鈴木治、荒木高子、林康夫、加藤清之、坪井明日香、森野泰明、柳原睦夫、宮永理吉、林秀行、伊藤公象、三島喜美代、佐藤敏、鯉江良二、笹山忠保、中村錦平、三輪龍作、金子潤、栗木達介、寄神宗美、土門邦勝、星野暁、西村陽平、中村康平、杉浦康益、久谷篤枝、秋山陽、清水征博、井上雅之、重松あゆみ、田嶋悦子)、99/作品
1993	8月21日～ 9月19日 信楽伝統産業会館 9月21日～ 10月3日 滋賀県立近代美術 館ギャラリー	セラミック・アネック クス・シカラキ'93	信楽伝統産業 会館、滋賀県 立近代美術館 ギャラリー		信楽作家19名、招待作家(東京、大阪ほか)4名に紙の作家6名と韓国の作家5名
1994	7月5日～ 7月27日 滋賀県立近代美術 館ギャラリー 7月19日～ 8月16日 信楽伝統産業会館	セラミック・アネック クス・シカラキ'94	滋賀県立近代 美術館ギャラリー、信楽伝 統産業会館		信楽作家15名、招待作家(東京、益子、美濃、常滑、京都ほか)10名に韓国の作家6名
1994	9月22日～ 11月27日	国際現代陶芸展 今日のうちつわと造形	愛知県陶磁資 料館	(前略) 今回の展覧は、現代の陶芸を「うちつわ」と「造形」の2分野に分け、日本と諸外国の作家を対比させ、1950年以降の陶芸の展開を探ろうとするものです。(後略)	48/作家のうち造形の日本人作家14名(辻富堂、八木一夫、荒木高子、鈴木治、加藤清之、森野泰明、中村錦平、鯉江良二、三輪龍作、深見陶治、中村康平、杉浦康益、秋山陽、金子潤)

開催年	会期	展覧会名	会場	展覧会図録のあいさつ文中クレーノークや 工芸的造形に関わる箇所の抜粋引用	出品作家と出品点数
1994	12月8日～ 1月31日	クレーノーク	国立国際美術 館	(前略) この展覧会の出品者は比較的わかり世代に属している。これらの作風はそれぞれ異なるが、いずれも焼物の純粋造形を求め、味とか偶然性とかをつとめて拒否しようとする、一途な態度は共通している。(中略) ともあれ、これらにとつて陶芸とは、それに作者の主観が特記されるべきものではない。かれらは、作品にたいして付加される述語ではなく、主語である作品そのものの実存を問題にする。 陶芸王国日本のヌー・サエル・サノーグを端的に示す展覧会である。	16作家87点(秋山陽、井上雅之、清水征博、重松あゆみ、神内康年、杉山道夫、田嶋悦子、堤展子、中島晴美、西村知子、深見陶治、堀香子、松本ヒデオ、明賀政子、寄神千恵子、渡部睦子)
1996	9月14日～ 11月24日	現代陶芸の若き旗手 たち	愛知県陶磁資 料館	(前略) いま、陶芸は、近代美術の表現方法であったインスタレーションやミックスト・メディアと呼ばれる方法を吸収しています。 (中略) それは、これまでの陶芸という概念をこえて、土を素材とした現代造形の一つとしての地位を確立しようとしているのです。しかし一方で、陶芸の世界に深く根ざした作家たちの、あくまで陶芸としての表現にこだわった作品発表も続けられています。 本展は、こうした今日の陶芸の多様な可能性を追求している素材として選び、今日の表現とそのなかに新たな可能性を追求している作家の作品を紹介し、次代の陶芸への展望をみようとします。(後略)	19作家55点(秋山陽、板橋廣美、井上雅之、伊村俊見、小川待子、勝間田千恵子、加藤委、川口淳、小池頌子、小松純、齋藤敏寿、柴田真理子、田嶋悦子、戸田守宣、中井川由季、中島晴美、松本ヒデオ、宮永甲太郎、森野彰人)
1998	7月29日～ 9月13日	陶芸の現在的造形	リアス・アー ク美術館	(前略) 工芸といえば、明治期に導入された西欧近代の概念下での分離ないし区別され差別まであるとされた美術と工芸という範囲内ですが、いまだわたしたちは工芸を識ってはいないのではないだろうか。 (中略) 現在の工芸を注意深く見てみたい。そこには西欧近代の美術概念とは決定的に異なる、新しい造形の理路が存在している。 それは、素材・技術との緊密な関わりからの仕方から立ち上がったこない工芸固有の造形の理路である。(中略)素材・技術との緊密な関係から立ち上がってくる造形表現には、日本文化固有の意識内結合の仕方に通底しているという意味での、すぐれて日本的な工芸の本質があらわれているのである。(後略)	20作家(秋山陽、板橋廣美、井上雅之、加藤委、川口淳、川崎毅、北村純子、清水征博、小池頌子、齋藤敏寿、重松あゆみ、柴田真理子、田嶋悦子、中井川由季、中島晴美、深見陶治、前田剛、松本ヒデオ、宮永甲太郎、森野彰人)、46(作品(予定))
2003	10月9日～ 11月25日	大地の芸術 クレーノーク新世紀	国立国際美術 館	(前略) この展覧会は、造形素材としての土に注目し、土による表現の可能性について、自らの制作を通して探求を続ける9名の日本人作家の試みを紹介するものです。 (中略) 出品される作品の形態は作家ごとに大きく異なり、土との関係性もさまざまですが、多様な方向性の作品を展示することによって、現代社会にそれぞれ異なる仕方で問題的行う、今日の土による造形の諸相を検証していきたいと思えます。 また本展は、当館にとつては1994年の「クレーノーク」展以来、9年ぶりの「クレーノーク」を取り上げた展覧会となるものです。(後略)	9作家(井上雅之、鯉江良二、重松あゆみ、杉山泰平、西村陽平、日野田崇、星野暁、前田晶子、三島喜美代)、44作品

つまり、八〇年、八六年、九一年の三本のクレイワーク論を通観すると、乾は、やきものにおける「実用」と「芸術」の区別、日本のクレイワークの定義、アメリカと日本の文化の違いからくるクレイワークの内容の違い、モダンとポストモダンの区別、彫刻や現代美術のフィールドとの無境界化がすすむポストモダンの現象の指摘など、クレイワークにおけるすべての事象を説明すべく慎重に論をすすめるが、ポストモダンの表現については、八六年の論考で評価を保留したあと九一年の論考で陶芸のフィールドへの回収を示唆するのである。陶芸表現のクロスオーバーを象徴したはずのクレイワークは、実際の勢いと論の内容が乖離したようになって言葉が宙に浮いたようになる。

こうして、クレイワークが、乾の論では、芸術としての陶芸のアイデンティティが話題になり、その一方で現代美術のフィールドからは、『陶』という概念が境を作っていると言及されて混沌とするなか、一九八八年、菅谷富夫がクレイワークを含めた日本の現代陶芸についての体系的な視野がないと指摘し、陶芸関係者は早急に取り組むべきとの意見を雑誌に寄稿する⁵⁴。その翌年、クレイワークの枠組み以上に大事なものは、用を離れた陶芸表現の一九八〇年代における「新しい変貌」⁵⁵をひき起こした「根の部分、事の本質」⁵⁶を捉えることではないかと論じる展覧会が開かれる。神奈川県立県民ホール・ギャラリーでの『今日のクレイ・ワーク展 さまざまな「土」のかたち』展である。

展覧会は、秋山陽、井上猛雄（一九五〇年生）、井上雅之、中村錦平（一九三五年生）、中村康平（一九四八年生）、柳原睦夫（一九三四年生）、寄神宗美（一九四四年生）の七名による五十四点の作品の展示で、出品作家の年齢は、中村錦平と柳原睦夫が五十代、中村康平と寄神宗美が四十代、秋山陽、井上猛雄、井上雅之が三十代の構成で、展覧会名を決めたのは企画した神奈川県立県民ホール側であり、出品作家を選出したのは監修にあたった金子賢治であった。

展覧会図録に掲載された論考「正統の陶芸」⁵⁷で金子は趣旨を述べ、造形のないものに注目して検証した結果、陶芸表現に「新しい変貌」をひき起こした「事の本質」は、戦後の陶芸制作の中で起きた作家たちの新たな気づきであったと指摘する⁵⁸。作家たちの気づきとは、「自己の形を表現しようとするれば、土という素材独特の展開、質感、それに伴う技術に添いつつ、あるいは対決しつつ

制作を遂行する以外に道はない」⁵⁹という造形論理の発見である。つまり、土で形をつくって焼いて陶に変えるというやきもの特有の素材と手法、すなわちやきものの根本的な造形原理への自己の関わりを造形論理として陶芸表現を展開させたのが戦後の個人作家であり、展覧会は世代ごとにも造形論理の中身が異なる七名の作家によって戦後の陶芸表現の展開の一端を示したのである。

5. 一九八七年から八九年にかけての工芸的造形論の形成

一九八九年七月の「正統の陶芸」は、これまで指摘されたことはないが、金子の工芸的造形論の骨子が初めて示された論考である。この論考を中心に、その前の八九年二月に執筆された『CLAY ART』⁸⁸展 素材の制約のなかで⁶⁰とその後八九年九月に執筆された「熊倉順吉の陶芸 正統の確立と『現代の呪物』構築へ」⁶¹とで、工芸的造形論の要の部分は三部作を構成していると言える。

興味深いのは、「正統の陶芸」が、近現代陶芸に関する金子の論考のなかで初期の執筆にあたることである。造形のなりたちに着目して作家の造形思考をたどる論旨は、クレイワークの枠組みが定着していた当時、きわめてユニークな見解だったと言えるが、近現代陶芸に関する執筆を始めた初期の時点で、迅速にもその視座は定まっていたのである。

迅速さは、率直な眼差しがもたらしたものと見える。金子の考えの依り所は、近代の西洋で成立した芸術観を用いて日本の陶芸の展開を捉えようとした乾とは異なり、学生時代の仏教美術の調査研究や、サントリ―美術館勤務時代に担当した『革の工芸』展（一九八〇年）や『日光山輪王寺舞楽装束』展（一九八一年）など近世以前の用途を本来とする工芸についての調査研究を通して培った歴史観であり、そうであったからこそ、八四年に東京国立近代美術館工芸館に移籍して近現代陶芸に本格的に向き合うようになって最初に関心を持ったのが、八九年九月の論考「熊倉順吉の陶芸 正統の確立と『現代の呪物』構築へ」で戦後の工芸界に新たな問題と混乱をひき起こしたのは実用性を離れた作品の登場

であった」⁶²と述べているように、一九五〇年代に四耕会、走泥社、モダンアート協会の作家たちによってつくり出された、用を離れた表現だったのである。工芸史上特異な事象に金子は率直に現代を見たのではないかと思われる⁶³。

用を離れた表現をめぐる金子の考察を、本人による執筆や関わった対談などの文献から追うと、八七年二月の『1960年代の工芸 昂揚する新しい造形』展(東京国立近代美術館工芸館)の図録に掲載した論考「モダンアート協会の生活美術」⁶⁴が最初で、モダンアート協会に属した染色家の本野東一、陶芸家の熊倉順吉、柳原睦夫、杉江淳平の四名の造形を検証し、そのうち走泥社に移籍した熊倉順吉については、同年三月の東京国立近代館工芸館紀要に掲載した「熊倉順吉研究(序章)」⁶⁵で造形の変遷を考察し、八九年九月の『生命のかたち 熊倉順吉の陶芸』展(東京国立近代美術館工芸館)の開催へと繋げている。

「正統の陶芸」で言及される、熊倉同様モダンアート協会と走泥社に所属した藤本能道、四耕会の宇野三吾、走泥社の八木一夫ら、一九五〇年代に用を離れた表現に取り組んだ作家たちの検証を行ったのも同じ頃と思われる⁶⁶。金子は作家それぞれに作風や造形思考が異なることを踏まえた上で、用を離れた表現の制作を続けずに器形の作品の制作に回帰した宇野や藤本の造形思考と、用を離れた表現を追求し続けた八木の造形思考とを対照させ、自身の造形思考の言語化に秀でた八木の言葉を手がかりに、用を離れた表現の、陶芸ならではの特徴を見出ししている。八木の言葉とはたとえば「僕らの仕事というのは、形からということよりも、粘土の生理だとか粘土を構築していくプロセスからの導きみたいなもので発展しているわけで、つまり純粹な美術とちよつと違うところがある」⁶⁷などであり、八木はここで、用から離れた表現を試みる過程で気づいた自身の制作の内実、つまり、自身の思考が、形への意識以前に、素材や手法に紐づいていると気づいたことを明かしているのだが、金子はそれを、素材や手法に対する意識の覚醒と捉え、「新しい造形論理の発見」⁶⁸と読み解いたのである。

制作の内実を語る作家の言葉遣いから、深層にある造形思考を読み解く金子の論法は、同時期に行われた作家との対談という直接的な体験を重ねて手法として確立されていく。対談は、八八年の雑誌「なごみ」に「トーキングセッション」

として連載され、金子が選んだ相手は、高橋禎彦(ガラス工芸 一月号)、川口淳(陶芸 二月号)、辻けい(染色 三月号)、鈴木滋人(染色 四月号)、藤田敏彰(漆造形 五月号)、井上雅之(六月号)、長倉健一(竹芸 七月号)、前田昭博(陶芸 八月号)、秋山陽(陶芸 九月号)、勝間田千恵子(陶芸 十月号)、加藤委(陶芸 十一月号)、後閑博明(ガラス工芸 十二月号)である⁶⁹。

こうして八七年から八八年にかけての執筆と対談をたどるだけでも金子はわずかな期間に十九人の作家の制作の内実に触れ得たわけだが、作家が書いた文章、語った言葉の記録、作家への直接の取材から浮かび上がったのは、工芸の素材や手法を敢えて選び、そこにある手順、つまり制約が制作動機にもなる意識的に向き合う現代工芸作家の姿だった。八九年二月の論考「『CLAY ART』展」⁸⁸展 素材の制約のなかで」は、佐賀町エキジビットスペースでの「CLAY ART」展をその視点から執筆した展覧会評で、論のなかで金子はまず、土を素材とする現代美術の作品と、現代美術のようにインスタレーションの様相を見せる陶芸の最先端の作品とを対比させ、後者の造形が従来のやきものづくりの手順に従って素材の扱いや手法の制約に添ってつくられており、ただしその制約を超えようとする作者の模索のエネルギーが漲った「重苦しさ」⁷⁰が見て取れると述べている。そして後者のうち「トーキングセッション」で対談した井上雅之の造形思考を例にして、出品作家ではないがやはり「トーキングセッション」で対談した秋山陽の造形思考との類似を指摘し、二人の造形思考が用を離れた表現を始めた草創期の八木一夫の造形思考からの展開であると示唆するのである。つまり、この論考のあととなった七月の「今日のクレイ・ワーク展 さまざまな「土」のかたち」展は、用を離れた表現における、草創期から八〇年代へといたる作家たちの造形思考の変遷をたどる展覧会として構成されて、「正統の陶芸」が執筆されたのである。こうして、八七年から八九年にかけて工芸的造形論の要の部分形成されたのであった。

工芸的造形論は、その後、執筆のテーマや関わる展覧会に応じて近現代陶芸や工芸に関するさまざまなトピックを加えて広がり深みを増して体系化されていく。加守田章二についての考察を加えた九一年の「越境物語(あるいは「正統の陶芸」I)」⁷¹、九二年の「土から陶へ」の認識論⁷²、富本憲吉についての

考察を加えた九五年の「越境物語(あるいは「正統の陶芸」)⁷³、同年の「スタジオ・クラフト」と戦後日本の工芸⁷⁴、九八年の「スタジオ・クラフトを介して アバカノヴィチから橋本真之へ」⁷⁵、「現代陶芸の変貌」⁷⁶などである。視座が一貫しているのが、執筆順に追うと点の連なりが線を描くように金子の思考の経緯をたどることができ、論の体系を見渡すことができる。工芸史という大樹から近現代工芸が枝を伸ばし、さらにそこから個人作家が象徴的に制作活動する現代工芸が枝葉を繁らせるイメージがで上がる。金子が見据えているのは、世界の他の地域と比較しても固有に展開した日本の工芸の真髄とその機微の言語化である。

論が体系化されるに従って、工芸的造形論の核心部となる個人作家の制作の内実についても、執筆のトピックに応じて別の言葉で表されていく。たとえば九二年の論考「土から陶へ」の認識論⁷⁷では、制作時の作家の認識の実態を解析して、制作は、作家自身の「鑑賞の論理」⁷⁷と、素材とプロセスに添った「創造の論理」⁷⁸との行き交いのなかで行われるとする⁷⁹。あるいは九八年の論考「現代陶芸の変貌」⁸⁰では、造形のなりたちを構造的に示して、「形からではなく、土の立ち上げ、技術、そのプロセスの中で形ができていく。これはいわゆるオブジェのみの特徴ではなく、器制作をも含めた個人作家的陶芸一般の性格である。陶芸とは、実は、「用+美」という外面の特徴の内部にそうした本質を隠していた」⁸⁰と、器とオブジェの区別の超克を明確に表明している。

体系的な広がりがある工芸的造形論の理論的な側面を際立たせているため、ともしれば難解なイメージを与えがちだが、八七年から八九年にかけての論の要の形成過程を追うと、その原点の特徴は明らかである。端緒はクレイワークと同様、作品の外見的特徴にあったが、造形のなりたちに着目して作家の制作の内実を取材してその造形思考を読み解き、それらを検証して帰納的に考察するという、言わばフィールドワーク的な手法で掘んだ見解であり、極端な言い方をすれば、同時代の作家たちの旺盛な制作活動に導かれるようにして金子の視界が開けた感があり、ものが生まれる現場を取材したダイナミズムがこの論に説得力をもたらしているのである。このように制作の内実から工芸を捉えようとする視点はそれまでにない新しい見方であった。

ここまで工芸的造形論の要の部分の形成過程を金子の執筆をもとに検証したが、金子が共感を覚えた同時代の作家たちのなかに鍛金の作家橋本昌之の作品との出会いも、詳細をここで触れることはしないが重要な事柄として書き添えておく⁸¹。その一方で、工芸的造形論が作家を特定する類ではなく、もちろん一部の作家を評価するものでもなく、戦後の個人作家の工芸の展開を普遍的に捉える見方の提案であることは、金子が論考でその造形思考に触れていない作家、たとえばかこの作家の関島寿子の造形思考との共鳴を示すことによっても示されるように思う。

関島寿子は、編組の技術という視点から見ても現代工芸を象徴する存在である。一九七五年から七九年にかけてのアメリカ滞在中に、表現の造形としてのかこの可能性に気づいたことを、一九八八年の著書『バスケタリーの定式』⁸²で、「超然と存在するかこの造形原理と自己がどう接触するかを探って行く方針が見付かったわけだ。素材と構築法の連係が形態を制限するという現実の、どこに自分を割り込ませるか、どうすれば獲得した私の領分を表現できるのかを考えればいいのだ」⁸³と記している。また、関島の素材観は、「物質である素材から自分の肉体の一部である手を通して受ける抵抗や制限を自覚することによって自分の考え方が変わって行く、自由になって行く」⁸⁴、「素材の問題点を逆利用することは、私にとって大事な技術的革新だったのだが、それにもまして重要だったのは、この結果、造形概念そのものが広がったことであつた」⁸⁵などであり、制作上の制約である素材に導かれて自身が変化するという造形思考は、八木一夫にも井上雅之にも共通するものである。関島は、金子と同時期に工芸的造形という言葉を使用した一人であつた⁸⁶。

6. 終わりに 工芸を捉え直した一九八七年から八九年

本稿では、一九八〇年代後半のクレイワークの行方と、八七年頃から八九年頃にかけての工芸的造形論の形成過程を振り返り、クレイワーク論の限界と、そのアンチテーゼのように示された金子による工芸の捉え直しを明らかにした。

改めると、金子は、戦後の個人作家による造形論理の発見を指摘し、個人作家による表現の陶芸、工芸を、陶芸史、工芸史に位置づけて、工芸というフィールドの確かさを示したのである。一九八〇年代後半の沸騰の時代のなかで育まれていたのは新たな工芸観だったのである。

そして最後に、同時期に起きていたもう一つの事柄に触れる。それは一九八七年の桃居（東京西麻布）の開廊である。

桃居は、個人作家がつくる普段使いの器を扱い、今日に至るいわゆる器ブームを先駆け、牽引してきた画廊である。店主の広瀬一郎の先見の明によるものだが、広瀬の回顧によれば、一九八〇年代後半には「芸術」という西洋哲学にもとづく「大きな物語」への関心が薄れて、そこで語られてこなかった物たちやその歴史に興味を覚えていくなかで、身近な存在である普段使いの器に目がいくようになったという⁸⁷。このことは一見、器とそうではないものを区別する話のようだが、深層にあったのは新しい工芸観であったと指摘することができる。つまり、クレイワークの行方が示したように、器とそうではないものを区別する見方は、西洋哲学に由来する「芸術」という枠組みを用いた見方であり、それでは工芸のフィールドは分断されて全体を見渡すことができないのである。個人作家の制作の真髄は、用の有無を超えて、素材や手法の制約を制作動機として形を表現する作者の造形意識にあり、それを身近に感じられるのが日用の器なのである。

明治期以降、手仕事を核にした工芸は、その芸術性において絵画や彫刻と比較されながら存在してきた。しかし、一九八〇年代後半以降、個人作家の制作を位置づけることによって工芸というフィールドを確かなものにする基盤が形成されたと言える。今日ふたたび顕在化しつつある現代美術とのクロスオーバーを考察する上でも、この先学の軌跡を踏まえて検証されるべきと考える。

謝辞

本稿は井上雅之氏が所蔵する貴重な文献に目を通すことによって可能となったものである。資料のご提供に厚く御礼申し上げます。

1 花里麻理「井上雅之の造形概観」『井上雅之 描くように造る』展（茨城県陶芸美術館 二〇二二年）図録、八―一頁。

2 樋田豊次郎、菅谷富夫、笹山央「近代工芸批評の試み① 座談会 うつろさ、自らの夢を語らず」『季刊かたち』春号（復刊第9号）（かたち社 一九八九年）、八頁。

3 「井上雅之展」『室内』四月号（工作社 一九九〇年）、一五七頁。

4 井上の作品のメッセージ性の希薄については以下のような評論がある。

「文学性」の「一かけらもたない」（小川照「小川照の眼」② オブジェの変容 インスタレーションの時代」『季刊装飾デザイン』第24号（学習研究社 一九八八年）、一〇四頁、「本質的な空虚さ」（樋田豊次郎「私のみた展覧会より 手工芸界の動向をさぐる 才気あふれる造形と、空虚さ」『季刊装飾デザイン』第27号（学習研究社 一九八八年）、「井上雅之の造形は、いわゆるオブジェの範疇に入るものだが、八木一夫のオブジェがある種の文学性や詩的イメージを内蔵していたのに対して、彼の場合は全く何もイメージを表現しないという根本的な相違がある。土の可塑性を利用して思い通りの形をつくって見せるのではなく、最もオーソドックスなロクロの制約の中に自らを置き、何ものをも表現しないこと自体が一つのコンセプトとしてこの作品を成立させているのである。いわゆる愛陶家の良識を逆撫するような虚無的な深淵をのぞかせる」（小川照「この人のやきもの 井上雅之 中井川由季 いま最も新しいクレイ・ワーク」『現代日本の陶芸家たち』やきもの新基地 東京 千葉 神奈川 静岡（学習研究社 一九八九年）、三二六頁などである。また、当時の評価についての考察として、芦刈歩「井上雅之を取り巻く言説についての一考察」『井上雅之 描くように造る』展（茨城県陶芸美術館 二〇二二年）図録、七六―七九頁がある。

5 福永重樹、中ノ堂一信「CLAY WORK 展の構成について」『CLAY WORK やきものから造型へ』（西武大津店西武ホール／西武池袋店 一九八〇年）展図録、一八頁。

6 この文献から、陶芸と、彫刻や現代美術との接近が一九八〇年の時点でなされていたことが分かる。「クロス・オーバー」という表現は当時のその後の文献でも使われていることから、キーワードだった可能性がある。

7 日本の近現代陶芸と海外の動向とを比較対照させる類の展覧会とは、たとえば一九六四年『現代国際陶芸展』（国立近代美術館、国立近代美術館京都分館など巡回）、一九七〇年『現代の陶芸 ヨーロッパと日本展』（京都国立近代美術館）、一九七一年『現代の陶芸 アメリカ・カナダ・メキシコと日本展』（京都／東京国立近代美術館）である。

8 工芸的造形という言葉を文献上で確認できるのは管見の限り以下の文献が最初である。金子賢治「スタジオ・クラフト」と戦後日本の工芸』『ガラス&アート』十一月号（悠思社 一九九五年）、七七頁。また、以下の文献には一九八九年頃の「正統の工芸」という表現が、その後「工芸的な造形」となり、やがて「工芸的造形」になったとの言及がある。

9 渋谷拓、藤井匠編『橋本昌之論集成 工芸批評の時代』（美学出版 二〇二三年）、一五

- 8 頁。
乾由明「やきものと造形 クレイ・ワークの系譜について」『CLAY WORK やきものから造型へ』展(西武大津店西武ホール/西武池袋店 一九八〇年)図録、一〇一―一六頁。
- 9 前掲註8。
10 前掲註8。
11 前掲註8。
12 前掲註8。
13 前掲註8。
14 筆者と観点が異なるが、クレイワークに関する二つの展覧会と工芸的造形論については以下の論考がある。大長智広「ポストモダン以降の陶芸表現へ 一九八〇年代の二つのクレイワーク展と工芸的造形論を中心にして」『愛知県陶磁資料館 研究紀要15』(愛知県陶磁資料館 二〇一〇年)。
15 金子賢治インタビュー「トーキング・セッション」陶芸家井上雅之さん」『なごみ』六月号(淡交社 一九八八年)、六九頁。
16 前掲註15。
17 井上雅之「土のかたち」井上雅之展リーフレット(ギャラリイコヤナギ 一九九五年)。
18 長谷部満彦、岩田糸子、浅野陽、中村錦平座談会「東京の陶芸 将来と有望作家100人上 23区内篇」『炎芸術』九月号(阿部出版 一九八五年)、九五頁。
19 前掲註15、六七頁。
20 前掲註15、六七頁。
21 前掲註15。
22 中村錦平、野口裕史、伊藤字鼎談「美術教育の未来 多摩美術大学工芸学科(申請中)新設にあたって」『グラス&アート』19号(悠思社 一九九七年、四四―五三頁)などに記されているように、戦後の陶芸表現は、やきものの既成概念を対象化し、そこからの解放を目指して展開してきた。また、西村陽平、井上雅之対談「特集 クレイワークを語ろう 自由を誘う土だった」『美術手帖』二月号(美術出版社 一九八七年、五八―六七頁)では、西村と井上が互いの造形思考やその背景を語り合っている。
23 前掲註17。
24 井上雅之「描くように造る」『パランペスト 重ね書きされた記憶』(ギャラリイα 二〇一五年)のための原稿。
25 前掲註24。
26 前掲註24。
27 井上雅之「形への希求」『多摩美術大学研究紀要』第34号(多摩美術大学 二〇一九年)、四八頁。
- 28 乾由明「クレイワーク そのモダンとポストモダン」『土・イメージと形体 1981-1985』展(西武大津店西武ホール、有楽町アート・フォーラム 一九八六年)図録、六頁。
29 福永重樹「クレイワークの意味するもの」『クレイワーク』展(国立国際美術館 一九九四年)図録、出川哲朗「クレイワークの自律的な展開」『大地の芸術 クレイワーク新世紀』展(国立国際美術館 二〇〇三年)図録、一〇頁。
30 前掲註29(福永)のほか、奥野憲一「工芸の現在性」『グラス&アート』21号(悠思社 一九九八年、八一―七頁)を参照したが、参加人数一五〇〇人との記載がある文献もある。前掲註5、一八頁。
31 「あいさつ」土・イメージと形体 1981-1985』展(西武大津店西武ホール、有楽町アート・フォーラム 一九八六年)図録、五頁。
32 前掲註32。
33 前掲註8、一〇頁。
34 前掲註8、一〇―一一頁。
35 前掲註8、一〇頁。
36 前掲註8、一〇頁。
37 前掲註8、一六頁。
38 前掲註8、一六頁。
39 前掲註28、九頁。
40 前掲註28、一一頁。
41 前掲註28、一一頁。
42 前掲註28、二三頁。
43 前掲註28、一一―一三頁。
44 榎本徹「展覧会ノート いま、やきもの色に心ときめくか」『いま、やきもの色に心ときめくか』展(山口県立美術館 一九八七年)図録、三三―三七頁、桑山俊道「陶・生まれ変わる造形」『シガ・アニユアル』⁸⁸ 陶・生まれ変わる造形』展(滋賀県立近代美術館 一九八八年)図録などを参照した。
45 「セラミック・アネットワーク・シガラキ⁹¹」展図録のほか、辻喜代治「セラミック・アネットワーク・シガラキを巡って」『信楽の都市創造性と社会デザイン』大阪市立大学 都市研究プラザ レポートシリーズ30号(大阪市立大学 二〇一四年)、四二―四六頁などを参照した。
46 乙葉哲「現代美術における土の造形」『現代の土』展(東京都美術館 一九九〇年)図録、一〇頁。
47 福永重樹、辻喜代治「1981-1985 クレイワーク略年譜」『土・イメージと形体 1981-1985』展(西武大津店西武ホール、有楽町アート・フォーラム 一九八六年)図録、一一五―一五二頁。

- 48 乾由明「フォルムの解体 80年代陶芸のメタモルフォーシスについて」『国際現代陶芸展 変貌する陶芸』展(滋賀県立陶芸の森陶芸館 一九九一年)図録、一一六頁。
- 49 前掲註48、五頁。
- 50 前掲註48、四頁。
- 51 前掲註48、四頁。
- 52 前掲註48、五頁。
- 53 前掲註48、六頁。
- 54 菅谷富夫「現代日本陶芸 そのコンテクストを求めて」『季刊誌ワコア』十一月号(壁装材料協会 一九八八年)、六一―一頁。
- 55 金子賢治「正統の陶芸」『今日のクレイ・ワーク展 さまざまな「土」のかたち』展(神奈川県立県民ホール・ギャラリー 一九八九年)図録、九頁。
- 56 前掲註55。
- 57 前掲註55、九―一頁。
- 58 前掲註55。
- 59 前掲註55。
- 60 金子賢治「CLAY ART '83」展 素材の制約のなかで」『デザインの現場』二月号(美術出版 一九八九年)、二六―二七頁。
- 61 金子賢治「熊倉順吉の陶芸 正統の確立と『現代の呪物』構築へ」『生命のかたち 熊倉順吉の陶芸』展(東京国立近代美術館工芸館 一九八九年)図録、一一―一七頁。
- 62 前掲註61、一四頁。
- 63 金子賢治「あとがき」『現代陶芸の造型思考』阿部出版、二〇〇一年、五四―五五―五七頁。
- 64 金子賢治「モダンアート協会の生活美術」『1960年代の工芸 昂揚する新しい造形』展(東京国立近代美術館工芸館 一九八七年)図録、一八一―二四頁。
- 65 金子賢治「熊倉順吉の造形思考」として前掲註63の金子著書に再録、二四五―二六八頁。前掲註55。
- 66 乾由明、堀内正和、八木一夫座談会「勃興期の前衛陶芸 走泥社結成の思想的拠点」『懐中の風景』(八木一夫著)講談社 一九七六年、二八二頁。
- 68 前掲註55。
- 69 「トーキング・セッション」は雑誌「なごみ」(淡交社)で一九八八年一月から十二月にかけて連載された。また、同様の企画「工芸家との対話」も一九九〇年一月から一九九一年十二月にかけて連載されている。「工芸家との対話」の対談相手は、藤平伸(陶芸)、太田儔(漆工芸)、伊藤亨(ガラス工芸)、山田光(陶芸)、益田芳徳(ガラス工芸)、近藤昭作(竹工芸)、中村錦平(陶芸)、本野東一(染色)、鯉江良二(陶芸)、高橋節郎(漆工芸)、田口善国(漆工芸)、柳原睦夫(陶芸)である。
- 70 前掲註60、二六頁。
- 71 金子賢治「越境物語(あるいは「正統の陶芸」) 1」『工芸理想』創刊号(一九九一年)、一一―三八頁。
- 72 金子賢治「土から陶へ」の認識論」『陶芸の現在性』展(神戸西武、西武百貨店池袋店)図録。
- 73 金子賢治「越境物語(あるいは「正統の陶芸」) 2」『工芸理想』二号(一九九五年)、七一―五二頁。
- 74 前掲註7。
- 75 金子賢治「スタジオ・クラフトを介して アバカノヴィチから橋本真之へ」前掲註30(『ガラス&アート』21号)所収、三六―四五頁。
- 76 金子賢治「現代陶芸の変貌」『陶芸の現在の造形』展(リアス・アーク美術館 一九九八年)図録、五八―六二頁。
- 77 前掲註72。
- 78 前掲註72。
- 79 前掲註72。
- 80 前掲註76、五九頁。
- 81 金子賢治、橋本昌之対談(文責・構成…今井陽子)「『工芸的造形』から／への道」『現代の眼』東京国立近代美術館ニュース633号(二〇一九年)、634号(二〇二〇年)。
- 82 渋谷拓、藤井匡(編)『橋本昌之論集成 工芸批評の時代』美学出版、二〇二三年、一四―二八頁に再録。
- 83 関島寿子「バスケタリーの定式」(住まい学大系016)住まいの図書館、一九八八年。前掲註82、五七頁。
- 84 前掲註82、八六頁。
- 85 前掲註82、九五頁。
- 86 関島寿子「私とアメリカ(バスケタリー)』『手—もうひとつの生活』35号(丸善株式会社 一九九五年)、一八頁。また、工芸的造形という言葉は一九八六年の『土・イメージと形体』展図録の「クレイ・ワーク略年譜」(前掲註47、一二八頁)でも使われている。
- 87 第759回デザインギャラリー1953企画展「工芸批評」(二〇一九年十月九日～十一月六日 松屋銀座7階・デザインギャラリー1953)の会期中に行われた菅野康晴、広瀬一郎、三谷龍二によるデザインサロントークより(二〇一九年十月九日開催)。この展覧会をきっかけに制作された、井出幸亮、鞍田崇、沢山遼、菅野康晴、高木崇雄、広瀬一郎、三谷龍二による『工芸批評』(新潮社 二〇一九年)には、広瀬一郎「近代工芸の終焉」が掲載されている。

『茨城県陶芸美術館 研究紀要』編集・投稿規定

本研究紀要は、茨城県陶芸美術館における調査研究および事業活動の成果を発表することで、陶芸を中心とした工芸研究および美術普及教育の専門的知見を深めるために発行されるものである。編集および投稿原稿の審査に際しては、館長(委員長)、学芸課長、担当学芸員で構成される編集委員会を設ける。編集委員会は、投稿論文の内容に応じて外部の専門家に査読を委嘱する。

一、投稿資格

茨城県陶芸美術館職員、および『茨城県陶芸美術館 研究紀要』編集委員会によって推薦された者

二、投稿原稿

原則として未発表の

- ① 研究論文
- ② 研究ノート
- ③ 資料紹介
- ④ 事業報告

茨城県陶芸美術館 研究紀要 2

発行年：令和5年(2023)3月

発行：茨城県陶芸美術館

茨城県笠間市笠間2345

電話 0296-70-0011

印刷所：株式会社光和印刷

茨城県陶芸美術館
IBARAKI CERAMIC ART MUSEUM