

# 柳宗悦の民芸思想とその中国伝統工芸の 伝承・発展への示唆について

## The Folk Art Thought of Yanagi Muneyoshi and the Revelations of which Concerning Inheritance and Development of Chinese Traditional Crafts

鍾 朝 芳\*

ZHONG Chaofang

### (要旨)

中国は濃厚な郷土色と民族的風格を備え、且つ種類も豊富で多彩である伝統工芸を有しているが、近代化が進む中で、現在の中国伝統の工芸伝承・発展は地域的特徴の弱さ、現代性の欠如などの問題を抱えている。このようなことは生活文化の個性の衰退を招いている。日本の柳宗悦は民族文化の独自性を保つことと美の国を建設し人々の生活を潤すことにおいて、民芸を伝承し発展することの重要性と必要性を強調した。こういう意味で、日本の民芸に関する柳宗悦の思想は大きな現実的意義を持っていると考えられる。東アジアの伝統工芸にはある程度の共通性が認められるので、中国の伝統工芸の伝承・発展を検討するために、日本の柳宗悦の民芸思想を代表として取り上げて考察する。

本論文は日本の伝統工芸などの伝統文化の保護と発展に重要な役割を果たしている柳宗悦の民芸研究の思想を論じた上で、その研究が中国伝統工芸の伝承・発展への示唆について検討する。以下は結論である。

柳宗悦は独特の視点で、名も無き職人の手によって作られた日用雑器の中に「用の美」を見出し、その真相を究明するために民芸運動を主導した。柳が提唱した民芸は、実用性、手工性、地方性などの特性を有しているので、各地域の特有の文化的個性が現れている。このような民芸品の普及により、各地方の人々の生活文化の多様性が増していくと考えられる。このような観点から見ると、中国の伝統工芸の伝承・発展に何らかの示唆を得ることができる。つまり、この示唆は中国伝統工芸が自国文化に根差し、現代生活に立脚点を置きながら、伝承・発展するということである。

キーワード：柳宗悦 民芸思想 中国伝統工芸 伝承 発展 示唆

## 1 はじめに

柳宗悦（1889～1961、以下は柳）は、民衆に使用される物品に美的価値を与える民芸運動の創始者として日本でよく知られている。

明治以降、日本の近代化は「生活様式の西洋化」と「生産方式の機械化」の二つの側面

を急激に進めることになった。柳は、近代化＝西洋化という安易な流れに警鐘を鳴らし、日本の失われていく伝統的な文化を憂えていた。日本文化の個性を見出すという強い問題意識があった柳は、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受け、朝鮮工芸品と木喰仏を通して、日本の民間工芸品の世界

\* 山口大学大学院東アジア研究科博士課程 (The Graduate School of East Asian Studies, Yamaguchi University)  
中国浙江師範大学 (Zhejiang Normal University, China)

を発見し、河井寛次郎、浜田庄司らとともに、民芸運動を起こした。民衆が毎日使用している日常用品の視点から、国家の伝統文化の保護と人々の生活を豊かにし、美の国を建設することにおいて、民芸の重要性と必要性を強調している。40数年の間で、民芸理論を構築し、民芸品を収集し、日本民芸美術館を開設し、民芸品を展示することで民芸の普及に努めた。

民芸理論の大成と普及において、柳は、「暮らしの美」を啓発する民芸運動の機関誌として重要な役割を果たしていった『工芸』(1931)、『月刊民芸』(1939)などのいくつかの雑誌を創刊し、また『工芸の道』(1928)、『美と工芸』(1934)、『民芸とは何か』(1941)、『工芸文化』(1942)、『工芸の美』(1942)、『手仕事の日本』(1948)、『民芸四十年』(1958)などの多数の著作を執筆した。これらの雑誌と著作から仏教思想下の柳の民芸美学理論が窺える。柳の歴大な民芸思想は西洋、東洋、日本という3つの柱で支えられ、つまり、西洋の宗教と芸術に影響され、東洋の仏教思想に根を下ろし、日本の伝統文化に立脚点を置いているものである。

中国は濃厚な郷土色と民族的風格を備え、且つ種類も豊富で多彩である伝統工芸を有しているが、近代化が進む中で、日常生活から姿を消しつつある。グローバル化が日々進んでいる今日において、いかに自国文化の独自性を守るか、また守れるかは各国が直面している重大な課題になっている。そういう意味で、伝統文化の重要な担い手としての民芸に関する柳の思想は大きな現実的意義を持っていると考えられる。東アジアの伝統工芸にはある程度の共通性が認められるので、中国の伝統工芸の伝承・発展を検討するために、日本の柳宗悦の民芸思想を代表として取り上げて考察する。

本論では、柳宗悦の民芸研究の思想を論じた上で、その研究が中国の伝統工芸伝承・発展への示唆となることについて検討する。

## 2 民芸への認識

「民芸」という言葉は、「雑器」や「下手物」に代わる語とし、柳と彼に共鳴した陶芸家の浜田庄司、河井寛次郎らが適切な言葉で民間工芸品のことを表すために、新たに考案されたものである。河井寛次郎は次のように記している。「いまならだれでも知っている『民芸』という言葉これは実は、三人が汽車の中で考えたのである。外国にはフォーク・ソング(民謡)、フォーク・ダンスなどという言葉がある。フォーク・クラフト、フォーク・アートなどというのがあってもいいというような話から、『民芸』という言葉ができた。当時は変な日本語だろうが、すぐに一般に通じるようになった。そうした名もない民衆のすばらしい仕事、それを集め、そこからわれわれの仕事を出発させたのであった。」<sup>1</sup>

その時点から、日本に民芸という認識が芽生えた。では、柳が提唱した「民芸」は一体何であろうか、どのような規準に基づき、その民芸を限定すべきであろうか。以下は柳の民芸への認識を述べる。

### 2.1 民芸の定義

民芸について、柳は、次のように説明している。「『民』はもとより民衆の民で、『芸』は私共の意味では『工芸』の芸を指したのであります。それ故『民衆的工芸』の略称として『民芸』の二字を選んだわけであります。『民衆芸術』の意味でもよいのであります。芸術と申しますと、とかく高級な個人的美術などを連想致しますので、もっと名もない工人達が作る実用的工芸品である意味を示唆

したく……それで之を英訳致します場合も‘Folk Art’といふ言葉を避け、‘FolkCraft’といふ言葉を用ゐることに致しました。この英語の表現も実は私共の造語であります。』<sup>2</sup>つまり、民芸は民衆の工芸を略した言葉であった。

また、柳は民芸について次のように定義している。「民芸とは民器であって、普通の品物、すなわち日常の生活と切り離せないものを指すのです。』<sup>3</sup>「不断使いにするもの、誰でも日々用いるもの、毎日の衣食住に直接に必要な品々。』<sup>4</sup>「衣服、家具、食器、文房具等、皆この中に入ります。俗語で下手物とか粗物とか雑具とか呼ばれる雑器の類は、凡て民芸品に属するわけです。』<sup>5</sup>

上記の定義から、民芸というのは鑑賞を主な目的とする王侯富貴などの貴族のために作られた豪華なものである貴族工芸品に対して、民衆の生活になくてはならない、どこでも見られる普通の日常用品であることが分かる。

## 2.2 民芸の特性

柳は全面的に民芸の特質を把握し、民芸の持続可能的発展を実現するために、次の九つの性質を挙げている。

### (1) 実用性

民芸は用途を離れては成り立たない。柳は「用途を離れては、器は生命を失せる。』<sup>6</sup>、「用途なき世界に、工芸の世界はない……用途への奉仕、これが工芸の心である。』、「美は用の現われである。用と美と結ばれるもの、これが工芸である……実用を離れるならば、それは工芸ではなく美術である。用途への離別は工芸への訣別である。その距離が隔るほど、工芸の意義は死んでくる。』<sup>7</sup>と述べて、工芸における用途の重要性を指摘している。民芸は経済的利益を追求する機械工芸品

や観賞的な性格が強い貴族工芸品と異なり、民衆が日常生活の需要を満たすため作られたのである。実用は民芸の最も本質的な特徴だといえる。

### (2) 複数性

民芸品は民衆の需要に応じるため、数多く作られたものである。それについて、柳は『工芸文化』において、「日々の用具であるから、稀有のものではなく、いつも巷間に準備される。毀たれるとも更に同じものがそれに代わる。それ故生産は多量である。」と記述している<sup>8</sup>。それと同時に、大量に生産してこそ、作品の品質と美観が保障されている。特に、分業と協力が不可欠な大量生産による民芸においては、作業の反復が多くなる。その反復の中で、職人の技術が知らずのうちに卓越に向かう。柳は「反復は熟達の母である。多くの需要は多くの供給を招き、多くの製作は限りなき反復を求める。反復ついに技術を完了の域に誘う。特に分業に転ずる時、一技において特に冴える。同じ形、同じ絵、この単調な循環がほとんど生涯の仕事である。技術に完き者は技術の意識を越える。」と述べている<sup>9</sup>。

### (3) 廉価性

民芸品の価格は日用品なので、必ず誰もが買い求められる程に抑える。そうしないと、凡ての民衆が持っているものになるのが不可能になり、民衆の日用品とはいえないのである。柳は『民芸とは何か』において、「実用品であることは常に多量に作られることと、それが廉価であることを求めます。」と指摘している<sup>10</sup>。それと同時に、大量生産は民芸の廉価性の実現のために可能性を提供した。『工芸文化』において、柳は「幸いに『多量』に交わる工芸は、『廉価』を可能にさせる。材料の融通や、反復から来る熟達や、労力の組織化や、設備の合理化や、様々な力が

結び合って、生産費を引き下げることが出来る。多量に作らずば低廉は困難である。工芸においては『多』と『廉』とは幸いにも相結ぶ。」と述べている<sup>11</sup>。

#### (4) 無銘性

高価な芸術品は少数の人に観賞されているが、民芸品は人々に日常生活の中で用いられ、民衆のものである。『工芸文化』において、柳は次のように述べている。「『用』はただ一人への用ではない。生活のある至る所に備えるのが用である。用は必然に公の意味を有ってくる……この公有性への認識は、工芸性を理解する上に極めて重要だと思える……ものが公の性質に入る時、工芸的なものになるといい。」<sup>12</sup>

また、民芸品を作ったのは芸術家ではなく、無名の職人である。彼らは個人的な創意や知識により創作するのではなく、伝統的な技法により民芸品を作っている。その技法は伝承されてきたものであり、誰か一人の働きの成果ではなく、民衆に共有されたものである。彼らの労働は名声を博すためではないので、作る物にはいつも無銘である。柳は「実用工芸に携わる者は職人である。一般の工人である……だがいずれも個人的立場に立つ作家ではない……もともと名を出すための仕事ではない。」と指摘している<sup>13</sup>。

#### (5) 手工性

柳によると、手は最良の器具であり、どんな機械も手には及ばない。彼は「いかなる機械の力も、手工の前には自由を有たぬ。手こそは自然が与えた最良の器具である。この与えられた恵みに叛いて、何の美を産み得るであろう。」と指摘している<sup>14</sup>。機械生産より、手工生産において、人間が生産の主体であり、労働の喜びと自由が物に味わいや潤いなどの多様な美を与える。柳は「機械が人を支配する時、作られるものは冷たくまた浅い。

味わいとか潤いとか、それは人の手に托されてある。その雅致を生み、器の生命を産む面の変化、削りの跡、筆の走り、刀の冴え、かかるものをまで、どうして機械が作り得よう。機械には決定のみあって創造はない。」と述べている<sup>15</sup>。しかも、手工芸から一つの民族固有の文化の特色が見られる。柳は『手仕事の日本』において、「固有な日本の姿を求めるなら、どうしても手仕事を顧みねばなりません。もしこの力が衰えたら、日本人は特色の乏しい暮らしをしなければならなくなるでありましょう。」と述べている<sup>16</sup>。

#### (6) 分業性

民芸品は量産を可能にするため、熟練者による共同作業で作られるものである。柳は『工芸の道』において、次のように述べている。「民衆的工芸であるから、そこには協力がなければならぬ……それは異なる人々が力を併せた一つの仕事であった。果すべき各々の分業、併せたるその結合、ここに工芸が保障せられた。一人の個性にたつ美術といかに異なる姿であろう。」<sup>17</sup>一つの集団になったので、そこには成員全体が守らなければならない秩序と制度が必要である。柳は階級の闘争があり、利益を追求する資本制度を批判し、中世紀西欧のギルドと東洋の組合という制度が工芸に相応しい制度だと指摘している。そこには共通の目的を支えている人々が相愛の精神で働き、社会と経済が安定し、作品は品質と美が保証されているからである。柳は「工芸時代を見ればいかに製品の美が、その安定な基礎を協団的生活に置いていたかを知らるであろう……そこには相互補助があり相互の敬念があった……かくしてその相愛の中に共通の目的が支持せられた。かかる社会が経済を安定し、生活を保証し、製作を確実にしたのは云うまでもない。」と指摘している<sup>18</sup>。

#### (7) 労働性

美術品は個人作家の創意や個性から出てきたものであるが、民芸は職人たちが一家を支えるための不断の労働の産物だといえる。しかし、この労働は機械生産における労働とは異なり、協団<sup>19</sup>という生産組織において、彼らは迫られて働いているのではなく、喜んで積極的に仕事に熱中している。こういう労働の繰り返しの中で完熟した腕と作品に対する責任感ではきたものの品質を保証している。それについて、柳は「工芸が手工より機械に移るに及んで、喪失したのは創造の自由であった。仕事への誠実であった。人格の存在であった。」と述べている<sup>20</sup>。また、彼は「この仕事の限りなき繰返しを求める……かかる反復は拙なき者にも、技術の完成を与える……彼らの長い労働が美を確実に保障しているのである。」と指摘している<sup>21</sup>。

### (8) 伝統性

伝統は代々受け継がれてきたもので、そこには前人の経験と知恵の蓄積と伝承によって決まった形式と技法が形成された。民衆は無学ではあったが、伝統に従うことで、美しい物を作ることが可能であった。『工芸文化』において、柳は「伝統は一種の法則であって、則るべき型なのを示している。それ故法に則る時、仕事の安全が保障されて来るのである。工人たちがよく正しい仕事を成し得るのは彼ら一人の力ではない。伝統への従順が彼らにいい仕事をさせたのである。」と書いている<sup>22</sup>。

### (9) 地方性

民芸品の原料は主に地方の自然素材であるので、地域の自然環境によって、そのできた材料がそれぞれの特性を持っている。それに、文化伝統や民間習俗、信仰などの影響で製作技法も異なっている。それ故、各地域の民芸品はそれぞれの地域の暮らしに根ざした独自の色、形、模様など、地方色が豊かであ

る。柳は「天然に休むが故に工芸の美は地方色に活きる。地には東西があり、処には寒暖がある。もし自然にこれらの異相がなかったら、工芸にも変化は来ないであろう。そこに現れる特殊性や多様性は地方性の現れである。」と述べている<sup>23</sup>。こういう各地域の独自の民芸の性格こそ、民芸の全体的特徴の源泉である。それがないと、国家の民芸は根がないものになってしまう。それについて、柳は次のように指摘している。「実に地方の独自の工芸の全体をこそ、国家の工芸と呼ぶのである。もしも工芸が地方性において希薄であるとするなら、国家はいかなる独自の持物を示し得るであろうか……今日国家の工芸が地方的に維持されていることは、幸福が国家に遺されていることを語るのである。」<sup>24</sup>

## 2.3 民芸の美

また、民芸品には、「無心の美」、「自然の美」、「健康の美」の三つの美が宿っている。

### (1) 無心の美

柳にとって、「無心の美」は「自然」に誠実であろうとする造り手の精神からも生じうる。『工芸の道』において、柳は「無心とは自然に任ずる意である。無学であつた工人達は、幸にも意識の慾に煩はされる事無く、自然の働きを素直に受けた。無心の美が偉大であるのは自然の自由に活きるからである。此自由に在る時、作は自ら創造の美に入る」と述べている<sup>25</sup>。

### (2) 自然の美

自然は伝統のほかに民芸を守っているもう一つの力である。民芸は職人たちが自然から受けた材料を加工した上でできたものである。人工的な材料よりも、自然の材料の方が美に達しやすい。どのようにしてその材料の特性を理解し、それを活かすのは民芸の発展において重要な課題である。『工芸の道』に



において、柳は「正しい工芸は天然の上に休む……人は工芸において材料を選ぶというよりも、材料が工芸を選ぶとこそ云わねばならぬ……器は作るというよりもむしろ与えられるというべきである。」と述べている<sup>26</sup>。また、『民芸四十年』において、柳は「人為的精製された材料が、自然のそれより更に美しさを示した場合があろうか。どこか弱く美に乏しいのは、人智への過剰な信頼による……正しき美は自然への信頼の徴である。」と書いている<sup>27</sup>。

### (3) 健康の美

柳によると、工芸の美は健康の美である。器は日々の用具であり、働く身であるから健康でなければならない。着実の性や堅固な質が、工芸の美を守るのである。柳は「あのわずかな『上手物』は美しい場合でも、どこかに病いが見え、夥しい『下手物』は粗末な場合でも、どこか健やかである」と述べている<sup>28</sup>。

## 3 民芸の実践的活動と発展の構想

理論の構築と実践的な試みは柳の民芸研究における二つの重要な側面である。柳は民芸美学理論を築くと同時に、これに基づいた実際の作業を進めた。以下に柳の民芸についての実践的活動と発展の構想を述べる。

### 3.1 実践的活動

#### (1) 日本民芸館の創設

無名の職人達が作った民衆的工芸品を「民芸」と名付けた後の1926年、柳、濱田庄司、河井寛次郎、富本憲吉の四人は連名で「日本民芸美術館設立趣意書」を発表した。この趣意書には、民芸が他国の模倣ではなく、「独創的日本」や「民族の存在」を示すものであることがうたわれる<sup>29</sup>。1936年に「日本民芸

館」が東京・駒場の地に開設され、ここを活動の拠点として様々な展覧会や調査研究活動が展開されていった。柳は初代館長に就任した。

日本民芸館の収蔵品は絵画、陶磁器、漆器、染織品など多岐にわたる。柳にとって、陳列とは、大切な仕事であり、意を注いだ創作活動の一つでもあった。日本民芸館で陳列し、展示しているものから、収集に関する柳の見方がよく分かる。柳によると、収集されたものは一定の評価基準に基づき、互いに関連し合うものであり、しかもそれは一切の介在物を排除し、人々が作品と直に交流する時の感覚により認識され評価されるのである。つまり、直観ということである。柳は『民芸四十年』において、以下のように述べている。「もし高い直観や美意識から、統一され整理された美術館があるとするなら、館そのもの自身が一つの創作となるであろう。かかる場合は、陳列に一つの権威が伴ってくる。見る者はこれに依って、美の本質を知ることが出来る……私たちは少規模であろうが、この要求に応えようとするのである。」<sup>30</sup>

#### (2) 民芸品の生産協団の組織

ウィリアム・モリスの共同制作集団の影響を受け、柳が「工芸の協団に関する一提案」を書き、また彼の呼びかけで、京都・上賀茂に1927年3月、「上加茂民芸協団」という新作民芸品をつくる若い職人の集団（ギルド）が誕生した。柳は個人作家と工人の協同生活の必要性を力説し、工人に対しては、共同作業を成立させるために厳しい倫理的制約を設けることを求めた<sup>31</sup>。職人たちが同居し仕事に励み、共同生活・共同制作のモデルで民芸品の生産を進めた。その生産の結果として、1928年に東京の上野公園で行われた御大札記念国産振興博覧会に「民芸館」を設置した。それは後に山本為三郎の家に移され、「三国

荘」と名づけられ、後の日本民芸館の原型となった。しかしながら、この理想は、収入源や倫理観の欠如<sup>32</sup>によって結束力が弱まったために、達成できなかった。多くの協力者を得ながら、協団はわずか2年半足らずで解散した<sup>33</sup>。協団は消滅したが、これは柳の民芸理論に基づいた最初の民芸生産方式として大きな意義を持ち、その経験は後の民芸の発展に教訓を残した。

### (3) 民芸を自分の日常生活と結びつけること

柳は日常生活の中で、人々に無視された民芸品を日常用品として使用していた。鶴見俊輔は『柳宗悦』において、以下のように述べている。「柳は、陳列のためだけに古布を買ったのではなく、蒐集の本来の目的である自分の着る着物も、朝市でよく買った。京都をはなれて三十年たった後でも着られるほど、丈夫で品のよい着物が、古着の市で見つかったという。」<sup>34</sup>「柳は、自分のかせぎで、自分の好む雑器をあつめて毎日の生活の中で使っては、それを時々、民芸館の展示にまぜて出すというふうだった。」<sup>35</sup>柳のこのような生活の中で、民芸品を使用することは、実際の行動で実用という民芸の本質を表したと同時に、伝統工芸品を現代の人々の生活に戻す可能性を示した。

## 3.2 民芸の発展の具体的な方法の構想

民芸の特性と民芸の美の検討と同時に、柳は当時の社会においていかに民芸を振興し、発展し、美しい民芸品で人々の生活を豊かにするかという問題についても考えていた。

現在、地方色は日に日に薄れ、生産品の画一性が強くなり、文化が単調になってしまった。それに、機械生産の工場では、機械が主導的な地位を占め、職人が縛られ、仕事は無味乾燥なものになった。しかし、地方に特有の技芸は今も伝承されており、日本の民間手

工芸の根幹は保たれている。柳は『民芸四十年』において、次のように述べている。「私は民芸に正しい出発を与えるために、手工芸を地方産業として選ぶ事が、最も妥当であると考えてる者です。」<sup>36</sup>「その道は、工芸を侵す多くの罪悪から遠いからです。まして日本のように各地に今なお健全な民芸が残っている国においては、その力を有効に活かす事が最も賢明な道であるのを信じます。」<sup>37</sup>それゆえ、民芸の発展を図るためには、伝統的な手工技法で地方の自然材料を加工し、地方の特色を持つ民芸品を生産することが必要だと考えられる。

また、柳は民芸が産業の形で発展すべきだと主張している。個人的な生産は個性の表現のみを目的とすることに陥った時、生活から遊離したものとなり、民芸の範囲から逸脱してしまう。それに、民芸の世界は協力の世界である。個人的な生産よりは、職人の協力のもとで民芸品の大量生産が実現でき、しかもその団結力によって、生産の安定と継続性が保証できる。こういう形で生産されたものは大勢の人の生活に役立つ製品であり、それは民芸において望まれていることである。

地方民芸産業の具体的な生産形態について、柳は資本主義的な工場のことを否定している。このような生産は商業主義の影響で利益を追求するあまり、生活用品としての役割は副次的なものになった。しかも、機械生産なので、製品の様式などが決められ、職人が機械に縛られ、仕事への熱意がなくなり、そのような状況で生産したものに人の感情は込められず、全く美しいとはいえない。それに対して、「組合」という形態が民芸生産に有効だと主張している。柳は「ここで組織というのは主として多くの工人たちが結んだ組合を言うのである。」と述べている<sup>38</sup>。それは互いに敬愛し合い、相互扶助の精神に基づき、

共通の目的を持っている職人たちが連携して手工芸の生産を行う自治的な組織である。柳は『民芸四十年』において、次のように述べている。「協団であるからには、一つの村に形づくられるのが一層必然であろう。これによって、さらに深く相愛の実を挙げる事が出来る。それは理解と相愛とによって、結合せられた一個の自治体になる。」<sup>39</sup>

機械生産に比べると、このような組織の優越性は以下の二つの面に現れている。

第一は、こういう組織であれば、職人の健全な労働状態が保たれ、上質かつ美しい製品を作ることができる。柳は「正しい労働は協団においてのみあり得るのである。よき作は仕事への精進と、創造の自由とを切要します。」と述べている<sup>40</sup>。機械生産と異なり、協団においては職人が労働から楽しみを感じられる。彼らは機械の支配に従って機械的な作業を行うのではなく、生産道具を利用する労働の主体になり、積極的に働いているからである。また、協団の中での分配は合理的なものであり、収入の格差が拡大することを防ぐ。このようにすれば、労働は負担ではなく、職人は伝えられてきた伝統的な技法で気持ちよく働いているので、作品の品質への責任感が強くなり、上質かつ美観な物が作られることも当たり前であろう。

第二は、このような組織では、工芸の各部門の総合的連絡が達成されることである。優れた民芸品は各民芸部門が連携し、協力した結果である。各部門が連結してこそ、民芸の健全な発展が可能となる。過去において、各工芸は歩調を合わせて並行して進んできたが、近代に入ってから、協調的な民芸のあり方が大きく変化した。『民芸四十年』において、柳は「一言でいえば、工芸には美術と異なり、総合的発展がなければならぬ。それはギルドを組織し、互に結合し統一するより他

に、よりよき道はない。」と述べている<sup>41</sup>。

現在において、このような組織の生産の中で、個人作家の指導が必要だと柳は指摘している。協団の成果としての民芸品は、個人的なものではなく、人々により共有されているものであるが、個人作家でも優れた民芸品を作れないと言い切ってはいけない。柳によると、近代において、機械生産と個人主義の影響で、美に対する一般的な認識が低下してきた。民衆それ自身の素質は変わっていないが、こういう社会の中で、知らず知らずのうちに何が「正しい工芸品」であるかの認識を失い、作る物は粗悪に沈んでしまった。それに対して、個人作家は美に対する十分な理解と創意を持っているので、このような影響から自分の作品を守ることができると信じている。柳は「かかる時代にもし目覚めた個人作家が出なかつたら、工芸はその命脈を断つてであろう。」と述べている<sup>42</sup>。そのため、柳は個人作家と民芸の交渉を考える必要があると述べている。

以上のように、柳は民芸の美を発掘すると同時に、民芸の発展の具体的な方法についても考えていた。柳の構想によると、将来、民芸の生産は個人作家の指導で、職人が、理解と敬愛の精神に基づいて、組合を成し、伝統的な技法を基盤とし、地方特有の自然材料を加工する形で行われるべきである。また、材料の配給や人員の管理、品質の維持、各部署の連携、価格の適正化及び販売などについて、組合が統括していくのである。

#### 4 民芸研究の問題点と民芸理論への批判

前述した内容から、柳の主な民芸研究像を描き、そこから柳は独特の視点、深い考察及び多くの着実な研究活動を通じて、長い間無



視されていた民芸の美を発見し、その重要性の認識と注意を喚起したことが分かる。しかし、その研究には論述の足りないところがないともいえない。また、柳の理論にも種々の矛盾が含まれているので、それへの批判が展開されている。以下に民芸研究の問題点と民芸理論への批判について、主要なものを挙げる。

#### 4.1 民芸研究の問題点

柳は直観を東洋思想の核心と捉え、「直観」を幾度も強調している。直観とは、いかに民芸の美を発見し、鑑別する能力を身につけるかということである。

柳によると、国民の生活と最も深く関わっている民芸は、日本固有の伝統文化の特色を維持するという意味において、重要な役割を果たしている。それでは、これほど大切な民芸の美を発見し、それが本当の民芸であるかどうかを鑑別できるようにするためにどのようにしたらよいであろうか。その方法として、柳は「直観」を主張した。この「直観」は柳がブレイクから学び、彼の学究生活を貫いていた概念である。

しかし、柳の著作を読む時、この「直観」なるものは極めて曖昧であり、具体的な説明が欠落していると感じざるを得ない。柳によると、直観は法則や知性などによらず、人間の無意識的な反応であり、物事の真実を捉える唯一の方法である。美を発見することにおいては、美に関する知識や世間の評価などの人と物の間に介在している物差しを排除し、直に物を見ることが重要である。柳はこういう「直観」を提出したが、人々が同じようにいわゆる介在物の影響を取り除き、直観という能力を伸ばす方法については言及していないのである。この点について、松井健は『柳宗悦と民芸の現在』において、「直観が美の

発見の根拠とされ、直観の内側へそれ以上に言語表現で断ち入ることは、さすがの柳にもできなかった。この部分については……もっとも本源的である。」と述べている<sup>43</sup>。また、筒井正夫は「柳宗悦における『物』と『心』」において、「なぜ直観によってみるものが、美しい物、特に柳のいう民芸美の発見につながるのかについての説明がないのである。」と指摘している<sup>44</sup>。このことを解明しないかぎり、民芸の美を全社会に普及し、美の国を建設するという柳の構想を徹底することはできないと考えられる。筒井は同論文で、「そのことの意義を認めた上でなお、柳の直観論は自らの民芸運動そのものにも刃を向ける諸刃の剣であったといえよう。」と記している<sup>45</sup>。

また、柳が言った民芸の美を見だす鋭い直観力を養成するのは容易ではないという点である。柳であっても、学習院時代にはじめてブレイクの作品を読んだ時から、朝鮮工芸品と木喰上人の研究の中で、真の美の認識において、直観の力を信じてよいという信頼を持つようになるまで、十何年かかっている。このような長期間の修練と思索が必要なのである。特に、現代社会では、科学の発達で機械工芸品が品質とデザインにおいて徐々に改善されてきた。また、現在の人々は大規模生産による工芸品に囲まれている。このような現状において、人々が柳が述べた直観力を身につけようという動機を持つことは難しい。

#### 4.2 民芸理論への批判

柳の民芸理論そのものへの批判は様々な視点から行われている。以下に青山二郎、出川直樹の批判を挙げる。

民芸運動から離脱し、徹底的な民芸批判者になった青山二郎は、認知論のレベルから、直観という柳の美の認識方法が硬直化、抽象

化したものであり、明白に美しいものからの撤退だと強く非難した。青山は「民芸の理論を『抽象化した物』は、一つ見れば皆分るといふ滑稽な欠点を持つてゐる。古い陶器や木工品にしても、それが民芸だの『げてももの』として取上げられると、一つ見れば皆分るといふ抽象性が其處に現はれる。だから民芸の理論を鵜呑みにしたファンは、民芸館のやうな家を建て、下手物の食器など並べて、井戸の茶碗も元をたゞせば『げてももの』だと論じ去る始末になつた。」と述べている<sup>46</sup>。

また、出川直樹は柳の思考と実践の本質的部分から思索し、柳の美意識や収集についての活動が柳の好みに従つた一つの様式美として局限し、定着させることに終始したのだと指摘し、柳の民芸運動に関わる思考と実践には理論がないと批判している。出川は『民芸一理論の崩壊と様式の誕生一』の中で、次のように記述している。「民芸理論が充実した体系を整え、民芸運動が幅広い展開をみせたとはいえ、結局その原点にあり、すべてを動かしたのは柳宗悦の個人的な美意識である。その美意識は彼の『好み』といふことができよう。客観的な理論としての民芸美学の確立には失敗したとしても彼個人の美意識、即ち『好み』は厳然として残っている。」<sup>47</sup> 出川は「まがい民芸」という言葉を用いて、柳の理論は、彼の死後、その思想と異なつた、まがい物のブームを生んだと指摘している<sup>48</sup>。

## 5 中国伝統工芸の伝承・発展の問題

中国は56の民族を有する多民族国家であり多文化社会であり、無形文化財と認定された伝統工芸が多く存在している。これらの伝統工芸は中華民族の奥深い文化の重要な構成要素である。

中国政府は伝統工芸美術を保護し、伝統工芸美術事業の繁栄と発展を促進するために、1997年5月20日に「伝統工芸美術保護条例」を發表した。その中で、第二条は伝統工芸美術の品目と技芸に対して次のように認定している。

第二条 伝統工芸は、百年以上の歴史を持ち且つ技術が優れ、代々継承され、高水準の製作過程を有し、天然素材を用いて製作された鮮明な民族スタイルと地域の特色を有し、国内外で高く評価されている手工芸品と技芸を指す。

「伝統工芸美術保護条例」の第二条のような要件を満たしたものが伝統工芸品と技芸であると認定されている。つまり、「伝統工芸美術保護条例」は、主に時間の属性、地域の属性、品質の属性、材料の属性、伝承メカニズム、加工の属性、文化の属性、形式と内容から、中国の伝統工芸美術の品目、技芸に対しての指定を行っている。表1は「伝統工芸

表1 「伝統工芸美術保護条例」の中で指定された伝統工芸の属性

属性	規定
時間の属性	百年以上の歴史を持つ
地域の属性	鮮明な民族スタイルと地域の特色を有する
品質の属性	技術が優れる
材料の属性	天然素材を用いる
伝承メカニズム	代々の間で継承される
加工の属性	高水準の製作過程を有する
文化の属性	国内外で高く評価され、鮮明な民族スタイルと地域の特色を有する
内容と形式	手工芸品と技芸

美術保護条例」の中で指定された伝統工芸の属性である。

2009年に発表された『中国工芸美術報告—全国工芸美術業界全面調査報告書』では、全国各地の伝統工芸美術を11種類の1881品目に分けている<sup>49</sup>。11種類はそれぞれ工芸彫刻、刺繍と染織、織りじゅうたん、レースと編物、工芸陶磁器、工芸ガラス、編み工芸、漆器、工芸家具、金属工芸とアクセサリー及びその他工芸美術である<sup>50</sup>。中国の伝統工芸の範囲は広く、種目は甚だ多いが、主に宮廷貴族の調度品として用いられる鑑賞工芸、日常生活の用に供される実用工芸を含む。

グローバル化の進展と生活様式の激変により、世界各国の伝統工芸の伝承・発展は様々な問題を抱えている。日本では、経済産業省製造産業局によって2011年2月に発表された「伝統的工芸品産業をめぐる現状と今後の振興施策について」において、伝統工芸の伝承・発展は若い後継者の不足、原材料の不足、値段の高さ、革新と挑戦意識の低下の問題も顕在化していると述べている<sup>51</sup>。中国の伝統工芸の伝承・発展も例外ではない。清華大学美術学院教授である李硯祖は現在の中国伝統の工芸伝承・発展が地域の特徴の弱さ、現代性の欠如などの問題が存在していると指摘し

ている<sup>52</sup>。李が示した問題点について、以下に考察する。

### 5.1 地域性について

中国の伝統工芸品が豊富であるのは、地域性が決定要因だと考えられる。伝統工芸は、地域と文化に深く関わり、人々の暮らしと密接に関わり、地域において人々との共感と長い伝統に受け継がれてきたものである。例として、北京の景泰藍、景德鎮の陶磁器、青田の石彫、蘇州の刺繍などが地域の自然や日常の暮らしと一体となり、継承されてきたものが挙げられる。

地域の生活や風土に根付いたので、伝統工芸の持つ地域性は主に異なる製品と異なるスタイルの二つの方面に現れている。前者は製品と産地の唯一性を指し、例えば、龍泉の剣、湖州の筆である。後者は同一種類の製品の異なるスタイルや風格、即ち、地域性スタイルを指す。木彫を例として、中国の木彫は種類が多く、様々な流派があり、その中で、浙江省の東陽木彫（図1）、黄楊木彫（図2）及び広東省の潮州木彫（図3）が最も有名である。表2は三者の地域特色のまとめである。



図1 東陽木彫 杜雲松 民国時代



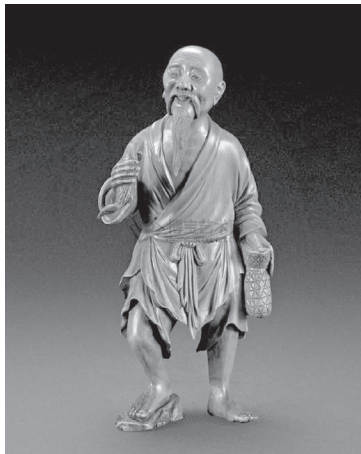


図2 黄楊木彫 朱子常 清時代

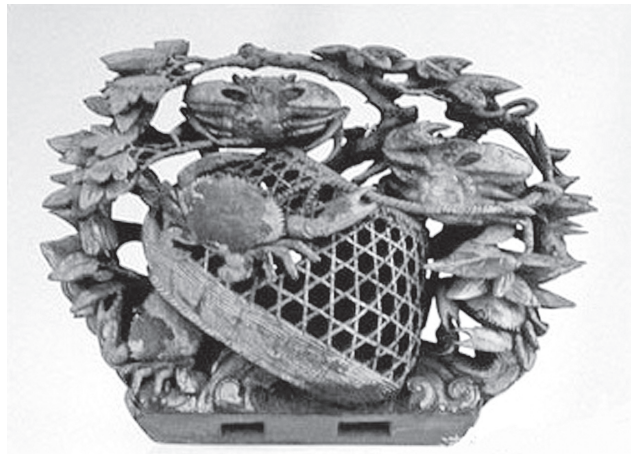


図3 潮州木彫 黄開賢 清時代

表2 東陽木彫、黄楊木彫及び潮州木彫の地域特色のまとめ

品目	地域	材料	題材	技法	用途
東洋木彫	浙江省の東陽市	ムクゲ、白桃木、楠、銀杏、松などの上質な材木	仏像や歴史物語、民話・伝説に基づくものである。人物、動物、草花や鳥、山水などの内容も豊富である。	平面装飾の基本を失わない立体的な彫刻が特徴であり、「絵画性」を重視する。その彫刻技法は平面浮かし彫りを主に浅浮彫り、高浮彫りなど各種浮き彫り、透かし彫り、多層彫りなどがある。また、一般的に彩色せずに透明のワニスを塗って仕上げ、白木の天然色を活かしながら彫刻技巧を強調する。	主に仏像や、宮殿、寺院、庭園、住宅などの建築物の装飾品として制作される。
黄楊木彫	浙江省の樂清市	独特の明るく柔らかい黄色が特徴で、色ツヤが良く細かい木紋が美しい木材である黄楊(ツゲ)	主に人物を題材とする。	ナイフと木槌、金槌、ノコギリなどを使って大まかな形を切り出し、土槌、ベンチ、ヘラ、各種彫刻刀や鑿(のみ)を使って細かく装飾を施す。中でも鑿の種類は豊富で、三角鑿、平鑿、円鑿、中鋼鑿、反口鑿、針鑿など様々である。職人は通常、制作する彫刻物を描き完成図をイメージする。また粘土による模型を作ることもある。求める造型に適した形の木材を選び、自然の形を最大限に活かして彫刻を施す。	主に観賞として作られる。
潮州木彫	広東省潮州市	杉木、楠木などの地元産の一般的な材木	潮州の文化伝統に基づくものである。伝説・神話、歴史上の登場人物や仙人、仏像、動物、草花、風景のほか幾何学文様などのモチーフも人気がある。	主に沉彫(凹刻)、浮彫(凸刻)、円彫(立体彫り)、通彫(多層彫り)、鋸通彫(単層彫り)の五種の彫刻技法を用いる。中でも最も高い技術を必要とするのは浮彫と円彫の技術が合わさった通彫である。金箔で全面が覆われた金漆木彫の他、「五彩描金」の彩色された彩色彫り、紅または黒の漆が塗られた漆彫り、また木そのもの美しさを活かした素彫りなどの異なる仕上げがある。中でも彫刻を施した表面に漆を塗り、金箔を貼る「金漆木彫」は潮州木彫の大きな特徴である。漆を塗ることで金箔の定着を良くするだけではなく、変形腐敗に強くなり、虫に蝕まれにくくなる効果がある。	広東の建築物の門、窓、広場などは、美しく輝く金漆木彫で装飾されていることが多い。掛け軸や、屏風、テーブル等の家具にも潮州木彫の技術が活かされている。また、祭壇、燭台など潮汕民俗の祭祀品の装飾にも多く見られる。

表2から見ると、東陽木彫、黄楊木彫、潮州木彫は同じ木彫といえども、材料から題材、技法、用途まで、独自の地域特色を持っていることが分かる。以下に技法を例として挙げる。

東洋木彫は、平面装飾の基本を失わない立体的な彫刻が特徴であり、「絵画性」を重視する。その彫刻技法は平面浮かし彫りを主に浅浮彫り、高浮彫りなど各種浮き彫り、透かし彫り、多層彫りなどがある。また、一般的に彩色せずに透明のワニスを塗って仕上げ、白木の天然色を活かしながら彫刻技巧を強調する。

黄楊木彫はナイフと木槌、金槌、ノコギリなどを使って大まかな形を切り出し、土槌、ペンチ、ヘラ、各種彫刻刀や鑿（のみ）を使って細かく装飾を施す。中でも鑿の種類は豊富で、三角鑿、平鑿、円鑿、中鋼鑿、反口鑿、針鑿など様々である。職人は通常、制作する彫刻物を描き完成図をイメージする。また粘土による模型を作ることもある。求める造型に適した形の木材を選び、自然の形を最大限に活かして彫刻を施す。

潮州木彫は主に沉彫（凹刻）、浮彫（凸刻）、円彫（立体彫り）、通彫（多層彫り）、鋸通彫（単層彫り）の五種の彫刻技法を用いる。中でも最も高い技術を必要とするのは浮彫と円

彫の技術が合わさった通彫である。金箔で全面が覆われた金漆木彫の他、「五彩描金」の彩色された彩色彫り、紅または黒の漆が塗られた漆彫り、また木そのものの美しさを活かした素彫りなどの異なる仕上げがある。中でも彫刻を施した表面に漆を塗り、金箔を貼る「金漆木彫」は潮州木彫の大きな特徴である。漆を塗ることで金箔の定着を良くするだけではなく、変形腐敗に強くなり、虫に蝕まれにくくなる効果がある。

以上のように、三者の彫刻技法はそれぞれ固有の特徴を持っている。

しかし、現代において、グローバル化の推進、農村の都市化、生活様式の変化、情報伝達の発達、交通の利便性などの原因によって、多くの伝統工芸は徐々に本来の文化的価値と存在の形態を失い、危機的な状況に陥っている<sup>53</sup>。現在、東陽木彫、黄楊木彫、潮州木彫のいずれもその地域性の特徴は日ごとに弱まっている。図4、図5、図6はそれぞれ現代の東陽木彫、黄楊木彫、潮州木彫の名家の作品である。これらの作品を見比べるとき、その地域特色あるいは流派の区別は判別し難い。

清華大学美術学院教授の李硯祖は、「現在の中国伝統工芸の地域性の特徴は日ごとに弱くなっており、各地の製品は類似している問



図4 東陽木彫 黄小明 現代





図5 黄楊木彫 葉潤周 現代



図6 潮州木彫 李得濃 現代

題が現れており、このような問題は最終的に伝統工芸の発展に影響を与える。」と指摘している<sup>54</sup>。

真のグローバル化とは、世界の文化が画一的になることを意味するのではなく、各文化の固有性が、世界中の文化の豊かで開かれた多様性を通して発展していくことを意味すると考えられる<sup>55</sup>。よって、伝統工芸の地域性の特徴を提唱しなければならず、地方の特色と水準を代表した伝統工芸を発掘し、地域性の特徴を強化する観点から、伝統工芸の振興を考えることが必要である。

## 5.2 現代性について

羅暎歡は「伝統工芸は一種の創造的なものであり、中国の古代の先賢がものを作る過程

の中で、できるだけ才知、人の主観的能動性を発揮し、『巧奪天工（天然の美をしのぐほど巧みである）』の域に達する。」と述べている<sup>56</sup>。このような創造性の故に、伝統工芸は絶えず発展しているのである。龐薰栞の言葉を借りれば、「工芸には年々に月々に日々に新しいものを作ることが要求されている。」と指摘している<sup>57</sup>。

伝統工芸の伝承・発展のために、その創造性を現代生活に活かすという方向が考えられる。現代生活に適応できれば、伝統工芸工は未来へ向けての発展が可能になるであろう。李硯祖は、「伝統工芸が現代社会と生活に適応することは伝統工芸の現代性である。即ち、伝統工芸の現代性は伝統の特質を保持しながら、現代生活に立脚点を置き、大胆に新

しいものを作り出すことである。」と指摘している<sup>58</sup>。これは伝統工芸美術の伝承と発展の方向をはっきり示している。

しかしながら、李は同論文で、次のようにも記している。「現代の中国工芸美術界で、1950年代以降、伝統工芸の生産と伝承は主に鑑賞工芸の部分であり、即ち、華美な装飾を施した観賞用の景泰藍(図7)、彫刻(図8)、雲錦、蘇繡、玉器などである。新生活に合う新しい手工芸を創造すること、又は伝統工芸を新生活に取り入れることは、まだ真剣に考えられていない。」<sup>59</sup>

鑑賞工芸は、歴史上殆ど豪華な品として存在し、王侯富貴の人々のために作られてきたものである。現代の中国において、鑑賞工芸の使用者、所有者は過去の王侯富貴ではなく、庶民であるが、人々はやはり主に「鑑賞」または「コレクション」を目的とし、それらを求めている。そのため、このような伝統工芸は庶民の日常生活に密着してない。

李硯祖は、「伝統工芸が現代性に欠けていることが現在の中国伝統工芸の保護と発展を

苦境に陥らせた根本原因である。」と述べている<sup>60</sup>。

## 6 中国伝統工芸の伝承・発展への示唆

上述のように、中国伝統工芸の伝承・発展は地域的特徴の弱さ、現代性の欠如に直面している。柳の研究には論述の足りないところがあり、その理論にも種々の矛盾が含まれているが、現在においても、その研究は大いに現実的な意義を持っていると考えられる。柳の民芸思想を参照して中国の伝統工芸の伝承・発展の現状を考察することによって、何らかの示唆を引き出すことができる。以下の二つがあると考えられる。

### 6.1 自国文化に根差すこと

柳の民芸研究は李朝工芸から出発したが、最終的には日本の無名の職人による民衆的工芸品に回帰し、その中に潜んでいる日本の「美」を発見した。その研究では民族文化の



図7 北京景泰藍 明時代



図8 青田石彫 倪東方 現代

伝統が重視されている。

明治維新から、西洋文化が日本に流入し、経済や技術の面において速やかに発展してきていると同時に、西洋文化を盲目的に崇拜し、審美観においても西洋化の傾向が強くなってきた。日常品においては、西洋式のもの的人气があるのに対して、日本の伝統的なものは古臭いものだと思われた。柳は、このような情勢の中で、西洋の技術は確かに日本の発展を促進してきたが、人々の生活における日本の伝統文化の役割に取って代わることができるというわけではないと強調している。

一つの民族にとって、文化の民族的特性は欠かせないものであり、民族の生存と発展の精神的な柱である。柳によると、日本は自分なりの文化伝統を持ち続けるべきである。先祖が歴史の中で積み重ね、伝えてきたものは日本国民全体にとって貴重な財産であり、日本文化に独特の性格を与えた。この点について、柳は『手仕事の日本』において、「吾々の文化に固有な性質を与えているのはかかる伝統の力であります。それ故日本の存在にとってこれがどんなに貴重なものであるかは申すまでもありません。もし伝統がなかったら、どんな国も独立した文化を保つことは出来ないであります。」と述べている<sup>61</sup>。

柳はこういう文化の担い手としての民芸から日本固有の文化的特色が十分に窺えると考えているのである。民芸には民族固有の文化が反映されるという特徴について、三つの面から述べている。

第一に、民芸は絵画や彫刻などといった純粹芸術と異なり、中国と朝鮮のものを模倣することで発展してきたのではなく、日本の民衆が日常生活において独自に育み、日本文化の特徴を良く表しているものである。それについて、柳は『民芸四十年』において、「そ

れは模倣ではない、追従ではない。世界の作に伍して、ここに日本があると言い切ることが出来る。」と述べている<sup>62</sup>。

第二に、民衆が日常生活の中で使っているものとして、民芸品は何よりも一番深く人々の生活に関わっているため、日本特有の民族感情、思想や考えなどが細かく見える。『工芸文化』において、柳は「特に国民が日夜使用する器物より、如実に国民の文化度を告白するものはないであろう。」と指摘している<sup>63</sup>。

第三に、機械生産の場合、大量生産技術の影響によって、各国の文化的な特徴が欠落しやすいところがあるが、手作業で生産された民芸の場合は、伝統的技法で地元の自然材料を加工するので、各地の風土や風習などが見えるのも当たり前のことであろう。それについて、『民芸とは何か』において、柳は「手工の道は土地の伝統や材料に依るところ大きく、必然に民族的な特色を鮮やかに示してくるのです。」と書いている<sup>64</sup>。

以上のように、柳は民族・伝統文化の価値を重視する視点から、人々の生活を豊かにすることや同一の民族的価値観の形成や民族的文化の独立を保つことなどにおいて、民芸の役割は重大であるので、日本人は民芸の存在と発展を真剣に考えなければならない問題だと主張している。柳は『民芸とは何か』において、次のように述べている。「国民が他国のものを模倣して使うということは、それだけ確信のない生活を続けていることを意味するであろう。」<sup>65</sup>「国家はその独自な表現を今や地方の民芸に託していると云っても過言ではないのです。民芸において国民の素直なる具体的表現は他にないからです。民芸に健全なる発達を与えることこそ、独自なる国家を世界に示す所以となるのです。」<sup>66</sup>

それと同時に、柳は東洋人としての自意識

に目覚めるべきだと主張している。近代以来、東洋では西洋文化は崇拜されてきたが、東洋文化の中にも西洋人が学ぶべきものがあり、陶磁器や絵画や老荘思想や大乘仏教などが西洋において流行していることがその証拠である。柳は、「私の考えでは、将来西洋に寄与すべき東洋の主な文化財が二つある。それはいずれも巨大な文化財なのである。一つは芸術と一つは思想である。」と述べている<sup>67</sup>。また、西洋のものを理解して吸収すると同時に自国及び東洋文化を理解し、大切にしない限り、互いに交流し合いながら発展することは実現できないと柳は強調している。柳は「いずれにしても東洋人たる自覚が大に大切である。いたずらな西洋崇拜は、かえって西洋から軽蔑を招くに過ぎない。」と指摘している<sup>68</sup>。

上記の柳の観点から、中国伝統工芸の伝承・発展の参考になるところは、自国文化に根差すことである。即ち、伝統工芸の伝承・発展の関係者が自国の伝統文化に注目し、民衆の日常生活に基づき、伝統工芸品の美を発掘することである。

グローバル化の中で、国際的視野を持ち、世界中の他の民族の優れた文化の粋を吸収するのはもちろん重要であるが、それは最終的な目的ではない。伝統工芸品から一つの民族の歴史、風俗、民族感情、芸術的特徴と思考様式などのような伝統的な文化を知ることができるので、伝統工芸の伝承・発展の関係者として、一番重要な仕事は、自国の伝統工芸の美と特徴に基づき、民衆の日常生活に深く入り、伝統工芸品の実情を把握し、地方的な特色に溢れている作品を掘り出すことによって、伝統工芸の文化的・芸術的特徴と時代的価値を纏めることであろう。

さらに、工芸美術教育について考えると、様々な伝統工芸に内包された文化的背景、技

芸、造形要素と造形原理の特色などについて理解を深める工芸美術教育が必要である。このような工芸美術教育は中国伝統工芸の伝承・発展の立脚点であり、現代の中国にとって不可欠なものだと考えられる。

## 6.2 伝統工芸と現代生活を融合すること

柳は、鑑賞を目的とした芸術品とは異なり、庶民の生活から生まれ、郷土色を反映した実用的な用具類に美を見いだしたと同時に、工芸における用途の重要性を指摘している。この柳の観点から、現代の中国の鑑賞工芸中心の伝統工芸の生産と伝承という現象を見るならば、中国伝統工芸が人々の日常生活の用途に乏しいということが、伝統工芸の発展に制限をもたらしていると考えられる。

新たな時代となり、人々の生活にも変化が出てきたゆえに、伝統工芸の発展の幅を広げるために、現代生活上の用途に適応しなければならぬのである。そうでなければ、伝統工芸は実用性という本質を失い、人々の生活から離れ、その伝承・発展は困難になってしまう。

そこで、伝統工芸の伝承・発展のためには、家族或いは師弟の間の継承に止まるだけでなく、産業としての大量生産が重要であると考えられる。大量生産により、伝統工芸品は人々の日常生活用品になることができる。

他方、伝統工芸と現代デザインを結びつけることも重要である。伝統工芸と現代デザインの関係について、杭間は次のように述べている。「悠久の歴史を持つ工芸美術は世界向けの中国の本土デザインを目覚めさせる重要な源である。中国の様々な思想、宗教、民俗、地域の影響の下での伝統工芸に対して、現代の視点に立ってそれを発掘すれば、その巨大なデザイン文化価値が含まれていることを再発見することができる。それらも『中国



らしさ』のデザインの一つの文化の身分識別<sup>69</sup>である。そこで、冷遇されている伝統工芸に直面し、掛け替えのない独特な価値、即ち、オリジナルデザインの価値を再発見しよう。』<sup>70</sup> つまり、伝統工芸資源を十分に利用して現代デザインの視覚表現に基づく創造を行うのは、現代の文脈の下では必然的な傾向である。

従って、伝統工芸と現代デザインを結びつけることが重要である。これを実現することにより、伝統工芸を現代生活に融合させることができる。

以上の二つを実現することにより、伝統工芸を現代生活に融合させることができる。

## 7 おわりに

以上、述べたように、柳は独特の視点で、名も無き職人の手によって作られた日用雑器の中に「用の美」を見出し、その真相を究明するために民芸運動を主導した。

近代に入ってから、美というものが神聖化され、平凡な日常生活と相容れないものになり、生活に近いものは卑俗で美から遠いものだと見なされている。しかし、柳によると、

もしそうであるならば、人々の生活は空疎なものということになる。日常の生活にも美があるべきであり、しかも、芸術の美よりも有意義な美だという視点から、柳は民族文化の独自性を保つことと美の国を建設し人々の生活を潤すことにおいて、民芸を伝承し発展させる重要性と必要性を強調している。

現代では、人々の日常生活用品は、機械による大量生産品が主であり、画一性の傾向が強くなり、どの地方でも似たようなものを使用し、地域独特のものを使用する機会が減ってきた。このようなことは生活文化の個性の衰退を招くと考えられる。柳が提唱した民芸は、実用性、手工性、地方性などの特性を有しているので、各地域の特有の文化的個性が現れている。このような民芸品の普及により、各地方の人々の生活文化の多様性が増していくと考えられる。このような観点から見ると、地域的特徴の弱さ、現代性の欠如などの問題が存在している中国の伝統工芸の伝承・発展に何らかの示唆を得ることができる。つまり、この示唆は中国伝統工芸が自国文化に根差し、現代生活に立脚点を置きながら、伝承・発展するということである。

---

### 〈注〉

- 1 蝦名則編集『回想の柳宗悦』八潮書店 1979年 p.20
- 2 柳宗悦「日本民芸館」『柳宗悦全集』第16巻 筑摩書房 1982年 p.182
- 3 柳宗悦『民芸とは何か』講談社学術文庫 2006年 p.21
- 4 柳宗悦『民芸とは何か』講談社学術文庫 2006年 p.21
- 5 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.159
- 6 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 p.33
- 7 柳宗悦「工芸の美」『民芸四十年』（第24刷）岩波文庫、岩波書店 2004年 p.101

- 8 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.88
- 9 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.88
- 10 柳宗悦『民芸とは何か』講談社学術文庫 2006年 p.128
- 11 柳宗悦『工芸文化』岩波文庫 1985年 p.190
- 12 柳宗悦『工芸文化』岩波文庫 1985年 pp.196~197
- 13 柳宗悦『工芸文化』岩波文庫 1985年 p.205
- 14 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.90
- 15 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.91
- 16 柳宗悦『手仕事の日本』岩波文庫 1985年 p.239
- 17 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 p.78



- 18 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 pp.79~80
- 19 協団はギルド (Guild)の意味であり、文脈によっては組合とも呼び、新作民芸品をつくる工人の集団であった。
- 20 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 p.74
- 21 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.119
- 22 柳宗悦『工芸文化』岩波文庫 1985年 p.90
- 23 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 p.85
- 24 柳宗悦『工芸文化』岩波文庫 1985年 p.173
- 25 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 p.88
- 26 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 p.84
- 27 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.117
- 28 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 p.71
- 29 並松信久「民芸運動の展開と上加茂民芸協団の結成」『京都産業大学日本文化研究所紀要』第20号 2015年3月 p.161
- 30 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.184
- 31 並松信久「民芸運動の展開と上加茂民芸協団の結成」『京都産業大学日本文化研究所紀要』第20号 2015年3月 p.172
- 32 上加茂民芸協団の解散の理由については、様々な憶測が出ている。金銭面のトラブルも大きな原因と思われるが、協団の運営方針が民芸運動の趣旨に合致していたかどうかという疑問も呈されている。
- 33 並松信久「民芸運動の展開と上加茂民芸協団の結成」『京都産業大学日本文化研究所紀要』第20号 2015年3月 p.172
- 34 鶴見俊輔『柳宗悦』平凡社 1976年 p.191
- 35 鶴見俊輔『柳宗悦』平凡社 1976年 p.199
- 36 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.166
- 37 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.167
- 38 柳宗悦『工芸文化』岩波文庫 1985年 p.146
- 39 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.135
- 40 柳宗悦『民芸とは何か』講談社学術文庫 2006年 p.82
- 41 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.133
- 42 柳宗悦『工芸の道』講談社学術文庫 2005年 p.161
- 43 松井健『柳宗悦と民芸の現在』吉川弘文館 2005年 p.122
- 44 筒井正夫「柳宗悦における『物』と『心』」『彦根論叢』第302号 滋賀大学経済学会 1996年 p.52
- 45 筒井正夫「柳宗悦における『物』と『心』」『彦根論叢』第302号 滋賀大学経済学会 1996年 p.56
- 46 青山二郎『青山二郎文集』ちくま学芸文庫 2003年 p.100
- 47 出川直樹『民芸—理論の崩壊と様式の誕生—』新潮社 1988年 p.265
- 48 出川直樹『民芸—理論の崩壊と様式の誕生—』新潮社 1988年 pp.245~280
- 49 中国工芸美術協会・全国工芸美術業界センサス作業事務局編集『中国工芸美術報告—全国工芸美術業界全面調査報告書(上)』北京工芸美術出版社 2009年
- 50 2005年の「第5回中国工芸美術大師審査標準」の付録である「伝統工芸美術産業の主要な品目」による。
- 51 経済産業省製造産業局「伝統的工芸品産業をめぐる現状と今後の振興施策について」2011年2月 [http://www.meti.go.jp/committee/summary/0002466/006\\_06\\_00.pdf](http://www.meti.go.jp/committee/summary/0002466/006_06_00.pdf)(2016年6月6日アクセス)
- 52 李硯祖「伝統工芸美術的当代性と地域性——再談伝統工芸美術的保護と発展」『南京芸術学院学報』2008年1月 pp.5~9
- 53 蔣瑛「伝統工芸美術人材的培養」『浙江工芸美術』2003年第3期 p.2
- 54 李硯祖「伝統工芸美術的当代性と地域性——再談伝統工芸美術的保護と発展」『南京芸術学院学報(美術与设计版)』2008年1月 p.7
- 55 金香美「韓国の学校教育におけるグローバル化と伝統文化教育」(福田隆真・石井由理編集『教育におけるグローバル化と伝統文化』収録) 建帛社 2014年 p.84
- 56 羅曉歆「略論中国伝統工芸中的工、巧及其關係」『貴州大学学报·芸術』2014年6月p.67
- 57 龐薰琿「再談實用美術」『龐薰琿工芸美術文集』輕工業出版社 1986年 p.24
- 58 李硯祖「伝統工芸美術的当代性と地域性——再談伝統工芸美術的保護と発展」『南京芸術学院学報(美術与设计版)』2008年1月 p.5
- 59 李硯祖「伝統工芸美術的当代性と地域性——再談伝統工芸美術的保護と発展」『南京芸術学院学報(美術与设计版)』2008年1月 p.6
- 60 李硯祖「伝統工芸美術的当代性と地域性——再談伝統工芸美術的保護と発展」『南京芸術学院学報(美術与设计版)』2008年1月 p.6
- 61 柳宗悦『手仕事の日本』岩波文庫 1985年 p.25
- 62 柳宗悦『民芸四十年』岩波文庫 1984年 p.96
- 63 柳宗悦『工芸文化』岩波文庫 1985年 p.171

- 64 柳宗悦『民芸とは何か』講談社学術文庫  
2006年 p.97
- 65 柳宗悦『工芸文化』岩波文庫 1985年 p.172
- 66 柳宗悦『民芸とは何か』講談社学術文庫  
2006年 p.97
- 67 水尾比呂志編集『柳宗悦随筆集』岩波書店  
1996年 p.161
- 68 水尾比呂志編集『柳宗悦随筆集』岩波書店  
1996年 p.163
- 69 文化の身分識別は文化的アイデンティティを  
指す。
- 70 杭間「従工芸美術到設計」『装飾』2009年12月  
p.18