

東京大学東洋文化研究所 東洋学研究情報センター共同研究（公募）

「アジア工芸の〈現在〉——工芸と人類学の基礎研究」

報告書

1 課題名

アジア工芸の〈現在〉——工芸の人類学の基礎研究

2 研究代表者

窪田幸子（神戸大学大学院国際文化学研究所・教授）

3 共同研究者

中谷文美（岡山大学文学部・教授）

濱田琢司（南山大学人文学部・准教授）

4 所内共同研究者

松井健（汎アジア部門・教授）

大木康（東アジア部門・教授）

池本幸生（汎アジア部門・教授）

名和克郎（汎アジア部門・准教授）

（大木、池本、名和は平成23年度のみ）

5 研究期間

2年

6 研究課題

アジアの工芸については、漢籍の研究の一環として伝統工芸の現場がフィールドワークされたこともあった。戦後すぐの藪内清・吉田光邦らの京都大学人文科学研究所は、海外でのフィールドワークが困難な時期に、日本国内での調査と中国の文献との照合をおこなって、大きな成果を収めた。しかし、今日では学術的に研究さ

れることが比較的少なく、特に人類学においては近年、「もの」研究への関心が高まりつつあるものの、歴史文献などとの照合はまったく顧慮されることがない。本研究は、アジアにおいて工芸の人類学を構想するための基礎研究を行おうとするものである。まず、本研究では、實際上工芸の技術や歴史においてつながりのあるアジアの島嶼部からオセアニアまでを含めたアジアの工芸の人類学を構成する具体的な研究分野の総覧をつくるための基礎作業をおこなうことを課題とする。これは、個別の地域における研究のあり方を参考にした地域個別性を踏まえていなくてはならないが、同時にアジア諸地域間の比較対象に耐える枠組みであることが必要である。こうした個別性と地域性（個別性）を踏まえた枠組みをもった工芸の人類学を構想することは、変転の激しいアジアにおける工芸のあり方、ほかでもない、その背後にある生活文化の変化のあり方を記述、分析する方途を開発することになるのである。さらに、今日のグローバル化のもたらす大きな変化、アジア全域における人口の流動化、観光化とその影響などの外因をもよく検討するものでなくてはならない。こうした外部的な社会的・経済的文脈の変化は、工芸にとっても、また工芸の生産、流通、消費に関わる社会にとっても、重要な意味をもつことは言うまでもないからである。こうした工芸の人類学的研究は、アジアにおける歴史研究、文献研究にも大きな意味をもつであろうと予想される。

7 研究目的

アジアの工芸の現状を明らかにし、それを通して、アジア諸地域の工芸とそれが映し出している当該地方の生活文化の今日の変化を研究しようとするものである。一般に伝統的工芸は工業製品に置き替えられて衰退していくと考えられているが、そればかりではない。工芸の盛衰とそれに関与する諸要因を同定し、それらを考察することによって、アジアの各地の工芸が直面している今日的諸問題とそれへの対応、また、それが将来的にもっている可能性について考える。特に、たとえば、手

づくりという生産のために数量が限定され、工業製品よりも稀少であるという理由で高価になるが、かえってそれが消費者の関心を刺激してブレイクすることもあるというような、工芸のもつ商品としての特異性とそれが今日の市場世界で果たす役割に着目して、逆にグローバリゼーションの意味を問うことが出来る。加えて、きわめて今日的なツーリズムの隆盛を、従来の文化人類学におけるツーリズム、観光研究とはまったく別の視野、すなわち、ツーリストの工芸を中心とするスーベニア（土産物）の購買を旅の記憶の固定という一種の文化的消費行動とみることによって、工芸の消費の重要な現代的側面を照射できるであろう。

8 研究実施

「第一年次（平成22年度）は2回の研究会を開催する。共同研究者の成果を持ち寄り、ゲスト研究者一名を各回招聘して東洋学研究情報センターに蓄積されているアジアの工芸についての情報を利用し、現代アジアの工芸についての人類学のヴィジョンを描く。共同研究者の濱田准教授は、益子の濱田庄司の孫に当たり、益子の製陶の研究も行っているで、濱田准教授に依頼して研究会を益子で開催し、工芸に携わる人びとからも話を聞くことができるように計画する。

第二年次は、研究会を1回、公開ワークショップを1回開催する。東北地方の工芸のメッカである盛岡において研究会を開催し、当地の工芸のあり方についての具体的知見を共有し、今後の情報開示の実践について議論する。」

以上の実施計画は、おおむねその通りに実現した。しかし、益子や盛岡では十分な時間がとれなかったため、研究会の施行やつくり手売り手の方がたのインタビューは円滑におこなわれたが、成果の公開、ワークショップは実現できなかった。この点については、成果の項でふれる。

平成22、23年度の研究会の実施は、具体的にはつぎのようにおこなわれた。（ゲスト・スピーカー、コメンテーターについてのみ、所属身分を表記した。）

2010年10月31日 於 東京大学東洋文化研究所
「アボリジニ研究と『もの』研究——研究の展開と関心の所在」 窪田幸子
「文学作品に見る中国の工芸品と職人たち」
大木康（東京大学東洋文化研究所東アジア部門・教授）

2011年1月29日 於 益子参考館
「伝統染織をすること、着ること、使うこと」 中谷文美
「職人と作家の間——佐久間藤太郎を中心に」 濱田琢司

2011年6月25日 於 盛岡光原社
「宮沢賢治・民藝・光原社——盛岡のひとつの文化史」
及川隆二（盛岡光原社・社主）

2011年6月26日 於 盛岡・工芸 いづみやま
「菓子盆展によせて」 泉山恵一（工芸いづみやま・代表）

2011年10月29日 於 東京大学東洋文化研究所
「ネパール、カトマンドゥ周辺の焼き物づくりから——焼成窯の起源」 松井健
コメント 石井溥（東京外国語大学・名誉教授）
「台湾の先住民——工芸製作の今日」 山路勝彦（関西学院大学・名誉教授）
コメント 野林厚志（国立民族学博物館・教授）

2012年1月22日 於 岡山大学
「工芸化以前？——ネパール、ビャンス地方の布、絨毯、木彫に関する予備的覚書」

9 成果の概要

研究活動はおおむね順調におこなわれ、研究課題、研究目的については、ほぼそれを達成できたと考えるが、個別研究の発表を中心としていたため、それらを統括して、相互参照しつつ、アジアの工芸の現在について、一般的な研究枠をつくることを視野に収めた議論は十分おこなえなかった。しかし、益子と盛岡においては、当該地域で工芸にたずさわる人たちと直接に意見交換をすることができ、アジアの工芸の研究について、新しいフレームワークを仮説しうる成果をあげた、と考える。

それは、①日本においては、工芸のあり方を考えるときに、柳宗悦らの提唱した民藝がきわめて重要な役割を果たしていること、②アジア全域において、工芸のコモディティとしての性格に大きな変化が生じていること、③工芸と芸術の関係において、工芸の芸術化という方向性が重要であり、これは、文化マーケットの磁場の変化に関係すること、④グローバルな工芸のマーケットは、とくに、観光という事象に大きく影響されていること、などと要約できるであろう。具体的には、次節研究報告を参照のこと。

これらの成果は、アジア工芸の人類学的研究のための一般的寄与であって、とくに、東洋学研究情報センターに蓄積されている有形無形の情報・人的ネットワークを利用して、中国とインドネシアに関する蓄積を有効に利用する方途を明示することが出来るまでには、具体化されえなかった。とくに、文献情報についての知識を大木康教授に頼るほかなく、小さな共同研究会であったため、研究会の構成員に文献からアジア工芸を研究する人を欠いていたことが反省される。

さらに、本共同研究は、参加している研究者が得意とする個別分野、地域につい

での情報を加えて統合することによって、より新しい、より包括的なアジアの工芸の現在についての研究視角を提言し、あわせて、日本を中心とする工芸の直面している問題に対して、参考となる情報を公開することを目指していた。しかし、後半の実践的な寄与については、まったく成果をあげられなかった。これは時間的制約以上に、工芸品の製作、販売の現場において、情報を公開することに対する抵抗が強く、研究申請者が当初想定していたような、実践的諸問題の解決になるような事例の集成、公開はまったく不可能なことが明らかになったためである。多くの問題が、工芸の製作、流通の現場で共有されていることから、これは残念な結果であったが、同時に、問題の複雑さをかいま見るきっかけともなった。

本研究には、代表者、共同研究者、所内共同研究者のほかに、池本幸生（汎アジア部門・教授）、名和克郎（汎アジア部門・准教授）、関本照夫（国立民族学博物館・特任教授）らの参加があり、また、益子における濱田窯、陶庫、日下田染、盛岡における光原社、及川隆二（光原社・社主）、工芸いづみやま（代表・泉山恵一）、岡恵介（東北学園大学・教授）などの諸機関、諸氏から、支援をえたことを記しておかなくてはならない。

アボリジニ研究と美術工芸品

—研究の展開と関心の所在—

神戸大学大学院国際文化学研究科

窪田幸子

1 はじめに一物質文化をめぐる視座

私が調査するオーストラリア・アボリジニは、もともと狩猟採集民であり、生活や儀礼の中で必要なものを作ってきた。このような彼らがつくるものは、19世紀の以降の社会的文脈の中で、その扱いが大きく変化してきた。入植者たちとの接触後も長い間、彼らの作るものは儀礼や生活で使われる実用品であり、いわゆる物質文化であって「純粋芸術」ではないとされてきた。風土や慣習、宗教に支えられて展開してきたものであり。土産物または民族誌的資料としてのみ扱われてきたのである。このような線引きは、アボリジニに限らず、アフリカ、オセアニアでつくられるものについて広く行われてきたことであることは、クリフォードが指摘したとおりである [クリフォード 2008]。それが、20世紀のおわりに、いわゆる「アート」として注目されるようになった。この変化は、アボリジニの作る工芸品がグローバルに展開したことを象徴していると同時に、「アート」という価値がローカルな場面で展開したことも同時に意味している。

このように変貌し、大きく展開してきたアボリジニの美術工芸品にかかわって、多くの美術書が出版されてきたし、人類学者もこのテーマにかかわった研究を展開してきている。その中で、私が関心をよせているのが、西洋芸術／美術工芸品という線引きにかかわる問題群であり、ローカルな審美性の問題であり、そして市場化とアートにかかわる問題である。一つ目については、例えばクリフォードが「文化＝アートシステム」として論じたことであり [クリフォード 2008]、二つ目については、マイヤーやマーフィーなど多くのアボリジニ研究者が論点を提示しており [Morphy 2004, Myers 2002など]、そして、最後の点

に関しては、ボードリヤールの論ずる消費社会による芸術の終焉という問題ともつながるものである[ボードリヤール 2011]。このように、オーストラリアで展開されているアボリジニの美術工芸品をめぐる動きには、大きな意味で、ローカルな工芸品をふくむ「もの」の経済的変転にかかわる様々なヒントが含まれているといえるだろう。

筆者が研究を行ってきたアボリジニのつくる美術工芸品は、歴史的に大きく展開してきたわけだが、そのようなダイナミックな変化を目前にし、また「先住民」としての彼らの主張と対応との兼ね合いの中で、筆者は「もの」のダイナミズムに興味を持つようになった。工芸は地域のコンテクストをこえて動き、新たな意味づけをえることになった。そしてまた一方で、芸術をめぐるグローバルな市場は、ローカルな場に影響をあたえるようになっている。このような二つのベクトルは、互いにどのようにかかわりあうものであり、またその変化の内実はどのようなものなのだろうか。芸術／工芸という「もの」の変転に注目することは、ローカルとグローバルの交錯の現場を知り、工芸と芸術の相互浸透を人類学として考える視座を見通すことができるだろうと考えている。

2 オーストラリアの変化とアボリジニの美術工芸品

1788年に始まるイギリスの入植以来、アボリジニの生活は大きく変化した。南部を中心に、彼らは土地も生活基盤も奪われた。新しく持ち込まれた病気と、植民地化にともなう暴力によって、アボリジニの文化は侵害され、人口は大きく減少した。アボリジニは、進化程度がひくく、野蛮で、文明社会に適応できない、と考えられ、その権利が顧みられることはなかった。そうした状況が変化しはじめるのは、第二次大戦後であり、特に 1970年代からは、彼らの人権を認め、平等な扱いを実現する試みがはじめられた。そのなかで、彼らのつくる美術工芸品が注目され、産業化の試みが始まった。1971年に、アボリジニ芸術委員会(Aboriginal Arts Board)が設立され、遠隔地にあるアボリジニの町にアートセンターを建設し、白人のアドバイザーを雇用し派遣した。アボリジニのつくる「もの」を流通にのせ、産業とし、アボリジニの自律に資することが目指されたのである[窪田 2008b]。

アボリジニ社会では、創世神話をあらかず儀礼が社会的に重要な意味をもつ。儀礼では、絵画や文様で神話を表現する。このような神話はアボリジニと土地との強い紐帯を象徴するものである。アーネムランドでは、身体や地面のほかに、木製の棺や樹皮、そして彫刻に絵が描かれた。このような絵画を通して、若者は神話的知識を学ぶものであった[Morphy 2007]。ユーカリの樹皮を平らに伸ばして顔料で描く樹皮画は、もともと彼らの社会の文脈に深く埋め込まれたものであった。これが、商品化の中心となっていったのである。

樹皮画に描かれる内容は基本的に、クランの成人男性のみの知識である。その絵画を販売することは、秘密を公開することになる。初期にはこのような齟齬によるトラブルが続いた。絵画を販売するために、具象的な動物の絵などを中心的に描き、秘密の文様は描かない、との選択をしたクランもあり、また、特定の神話の絵だけを販売用にする決めたクランもあった。彼らは、儀礼の中で使われていた絵画を流通させるために、初期の段階から、積極的に絵画を操作していたのである。アボリジニたちが樹皮画を販売する目的は、もちろん経済的なものも大きかった。しかし、それ以上に彼らの独自の土地とのつながりと神話的世界観を外部の人々に伝え、理解してもらう試みであった。こうして樹皮画は、アボリジニ絵画として注目され、お土産物として流通していった。そしてまた、神話に基づく絵画として、多くの人類学者が調査の対象とし、博物館による収集も盛んに行われたのである。

一方で、中央砂漠では北部の樹皮画のように、そのまま商品にできる「もの」がなかった。儀礼の文様は、すべて地面か身体に描かれ、儀礼とともに消えるものだったからである。ある村では、女性たちの描く文様を生かして、ろうけつ染めが導入された。別の村では木の根を使って作るブーメランや木皿（クーラモン）の製作技術を展開して、動物の彫刻が作られるようになった。そして、パパニヤという村では、アクリル絵の具で描く点描絵画があらわれた。小学校の美術教師が、学校で働く男性たちが木版に描いた絵に目を留め、売り物となる可能性を見出した。彼は、キャンバス地とアクリル絵の具を与え、絵を

描くことを奨励し、絵画を流通に乗せた。絵画は、北部の樹皮画と同様に神話の内容に基づき、儀礼で地面に描かれる砂絵などを基礎としていた。しかし、その表現は異なっており、キャンプ地や泉を同心円で、人をU字で表現するといった抽象的なもので、全体は点描で埋められた。これらの絵画は次第に大きな評判をよび、中央砂漠のそのほかの多くのアボリジニの村でも点描画が描かれるようになった。点描画は、注目をあつめたものの、アボリジニ研究者や博物館関係者のなかには、当初は真正でない、と批判的にみるものが多かった。もともとその社会になかったものであり、新しく外から導入された西洋の材料を使ってつくられる「もの」で、本当の意味で「伝統的」「真正」ではない、とされたのである。

点描絵画は、土産物として人気を呼び、それによってアボリジニのつくる美術工芸品は、1980年代に有名になっていった。アリススプリングスの町には、多くのアボリジニ絵画を扱う土産物屋があらわれた。この時期、オーストラリアは国家としての新しいアイデンティティを模索していた時期であった。1988年は、オーストラリアにとって最初の移民船到着から200年記念の年であり、また2001年は連邦成立100年記念年であった。新しいオーストラリアの中で先住民であるアボリジニをどう位置づけるのかは、重要な問題であった。アボリジニの扱いは重要であった。この時期、国家の歴史をめぐっても、アボリジニの再定位が盛んに議論されていた[窪田 2008]。それまで除外されてきたアボリジニを、国家の歴史の一部として取り入れることが積極的にすすめられたのである。オーストラリアの国家的アイデンティティにとってアボリジニは重要な要因であるとして、意識されるようになっていたといえる。

その変化が象徴的にあらわれたのが、アボリジニのつくる美術工芸品であった。これらは、特に点描の絵画は、積極的に国家的なシンボルとして採用されるようになった。国会議事堂の正面玄関のモザイク画、カンタス航空のCAの制服など、国家的な公の場にアボリジニの作品や文様が多用されることになった [窪田 2008a]。また、それまで美術館では収集されていなかったアボリジニ作品が、1984年にキャンベラに開館した国立美術館を

はじめとして、いずれの公立美術館でも収集の対象となり、積極的に購入を始めた。この時期、公立博物館でもアボリジニの展示が大きく変えられ、アボリジニと国家との関係の変化が各所でみられたのである[Kubota 2008]

3 アボリジニ美術工芸品の評価の変化

しかし、それでも 1980 年代までは、点描画をふくめてアボリジニのつくる美術工芸品への評価は決して高いものではなかった。オーストラリアらしいお土産物として、目新しいものとして注目され、Tシャツやナプキンのデザインとして人気があったにすぎなかった。それが変化するのは 1990 年代になってからのことである。

1989 年にニューヨークのアジアソサエティーで行われたドリーミング展は、アメリカで複数の都市を巡回したアボリジニの絵画を広い範囲で集めたものであったが、おおきな評判をよんだ。その後、1990 年代には、ヨーロッパや日本でもアボリジニ芸術の展覧会が続いた。アボリジニ作品の評価は海外で高まり、アメリカやヨーロッパに専門のギャラリーもあらわれた。海外で、「すばらしいアートだ」との評価が確立していったのである。このような国外での視線の変化は、オーストラリア国内での評価につながった[Myers 2002]。国内での展覧会も盛んに開催されるようになり、アボリジニのつくる美術工芸品に対して、アートとしての視線が定着することになっていった

さらに、1990 年代半ばには、アボリジニ絵画のオークション市場が開始された。アボリジニ絵画をめぐる市場は構造的に変化した。サザビーズは、1996 年にアボリジニ専門のオークションを開始し、ついで、ドイチャーメンジス、クリスティーズなどの会社が相次いでこの分野に参入した。オークションでのアボリジニ作品の落札価格は高騰し、注目を集めるようになっていった。特に 2000 年代になると、ローバー・トーマスやエミリー・カーマ・ングワレイの絵画が高額で競り落とされるようになった。彼らの絵画は現代アートのアヴァンギャルドのような抽象的な表現で、90 年代に主に落札されていた砂漠の点描画とは、表現が全く異なっていた。その評価は国内外で急激に高まり、1 億円に届く高額で

取引されるようになった。

いまやアボリジニ芸術は、1億豪ドル（約80億円）の一大産業に成長し、各州政府も真剣に力を入れている。例えば、クィーンズランド州政府は、2003年にQIAMEA(Queensland Indigenous Arts Marketing and Export Agency)という部門を新設し、州出身のアボリジニ芸術家の国内外でのプロモーションを積極的に行っている。2010年からは、ケアンズで先住民アートフェアの開催をはじめ州のアート活動を活発化させ、海外に向けた情報発信も推進している。アボリジニ芸術は投資対象としても注目されるようになった。毎年8月にダーウィンで行なわれるアボリジニ芸術賞の発表と展覧会のオープニングは、今や国家的なイベントになり、多数の観光客や絵画コレクターや投資家をひきつけている。

2006年6月に、パリにケ・ブランリー博物館(Muse du Quai Branly)が開館されたことも、アボリジニのつくる「もの」の評価を高めることにつながった。この博物館の建物の一つの外装と内装が、8人のアボリジニの作品でうめられたのである。アボリジニのつくる「もの」は、ローカルなコンテキストをはずれ、グローバルな評価の視線を獲得したということが、強く印象づけられる出来事だったといえる。この企画に選ばれた遠隔地のアーティストは4人であったが、彼らの絵画はいずれもそれぞれ独自の抽象表現であった。アーティストの一人、ガランプ・ユヌピュイングは、アーネムランド出身で、樹皮画の表現を1990年代後半に抽象的なものに変え、注目されたアーティストの一人であった。この博物館の企画に選ばれたもう一人の樹皮画家、ジョン・マウンジュルも、同じころに抽象的な表現の樹皮画を描くようになった。

彼らに代表される抽象表現への変化は、先に見たエミリーやローバーの成功、そしてそれに続く多彩なアボリジニ芸術家の登場、アボリジニ芸術の価格高騰などのいくつかの要因が重なっておきた変化と考えることができる。アートアドバイザーを介して、アートワールドや消費者の嗜好が伝えられ、指導もされた。そして、製作者自身も、展覧会に出かけ、博物館、美術館をおとずれ、美術賞の会場に出席し、外国へもかけて、購買者の好

みを直接経験する機会をもつようになっていた。そのような多層的な環境の中で、アボリジニ自身が絵画表現を変えていった。

4 主体的なアートのとりこみ

アボリジニの芸術に 2000 年前後にみられた抽象表現の多用という変化は、これまでのものとは大きく異なるといえる。これまでの変化は、プリミティブアートの例で典型的にみられるように、西洋の側によるローカルな工芸の借用であり、「芸術」としての「みなし」であった。つまり、「みなす」のは西洋の側であり、主体は常に西洋にあった。しかし、2000 年前後に見られたのは、アボリジニ自身による主体的な変化である。彼らは間接的にせよ、直接的にせよ、外部社会との交渉の中で彼らが手法をかえ、「アート」とみなされる作品を作るようになった。それは、あくまでも、彼ら自身による主体的な交渉であったのである。アボリジニの人々自身による外部主流社会との交渉の結果、あみだされたものであった。この絵画表現の変化は、決してアート世界に一方的に取り込まれてしまった結果ではない。

マウンジュルやガランプの絵画は、表現だけから見ると、ただ外部社会の好みにそったものを描くようになったかのように見える。しかし、彼らの絵画の核にある、大地とのつながり、精霊と神話の世界とのつながりは失われていない。彼らの絵画はそれぞれに、あくまでも彼らの神話世界を表現しつつけているものであり、それは地域の人々に共有されている。そのことが彼らの絵画の必須の要素であり続けていると同時に、彼らの絵画に力を与えている。彼らの絵画は、あくまでも彼らの生活に埋め込まれた、彼らにとって何よりも重要な、神話との強いつながりを表現するものである。彼らが絵を描く目的は、現在も自分たちの独自の大地とのつながり、その神聖性、重要さを、外部につたえることであり続けている。それをより効果的に行うために、アボリジニの人々は表現を変える。今回みられた抽象化という変化はそのようにして、あみだされた新たなスタイルであった。彼らはみずから、新しい芸術表現をうみだしたのである。

すでに述べたように、アボリジニの人々は 1970 年代から外部社会との関係の中で販売を意識して絵画を生み出し続けてきた。そこで目指されたのは、もちろん現金収入もあったが、それ以上に、彼ら独自の土地との関係について、精霊との神秘的なつながりなどのローカルな概念を外部の主流社会に絵を通じて伝え、理解させることであった。このように、彼らは、常に外界に自己の概念を外部の人々にわからせることを目的として作風を変え続けてきた。そして、2000 年に入るところに、さらに絵画スタイルが抽象的なものになるという展開がみられたわけだが、それもまた、他者の理解に寄り添う試みであった。外部社会が好む表現をすることによって、アボリジニの世界観をより効果的に伝える表現を、かれらが選び取ったといえるだろう。

彼らの絵画という「もの」は、ローカルな価値—土地とのつながり、精霊の神話、儀礼—といったものから離れてしまったのではない。それらは、彼らの絵の中枢に存在し続けている。彼らの生活は、高額の収入を得るようになっても変わらず、狩猟採集が可能な儀礼を繰り返し、神話と大地とのつながりを確認し続ける日常に身をおきつづける。彼らは、ローカルな文化を維持しつつ、ローカルとグローバルの場の往還をつづける。そのことこそが、アボリジニ絵画に大きな力を与えているのではないだろうか。アボリジニのつくる「もの」の歴史的な変化は、「もの」と人との相互関係をあらわしているといえる。アボリジニのつくる「もの」は社会的歴史を含みこんで変わり続けており、それによってアボリジニ自身も変わり続けているのである。

参考文献

Appadurai, Arjun

1986 Introduction: commodities and the politics of value, In Appadurai, ed. *The social Life of the things- commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gell, Alfred

- 1986 Newcomers to the world of goods: consumption among the Muria Gonds, In Appadurai, ed. *The social Life of the things- commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kubota, S.

- 2008 Planning the local museum - Anthropology and art in the post-modern era, *People and Culture in Oceania*, Vol.23: pp. 53-72, The Japanese Society for Oceanic Studies.

Miller, Daniel ed.

- 2005 *Materiality*, Duke University Press

Morphy, Howard

- 2007 *Becoming Art- Exploring Cross-Cultural Categories*, Berg.

Myers, Fred

- 2002 *Painting Culture- The Making of an Aboriginal High Art*, Duke University Press

クリフオード、ジェーム

- 2008 『文化の窮状—2—性器の民族誌、文学、芸術』人文書院

窪田幸子

- 2008a 「アボリジニ美術の変貌」山下晋司編『資源化する文化』内堀基光総合編集・資源人類学第二巻、181-208 頁、弘文堂。

- 2008b 「「オーストラリアの長い沈黙」ののち—歴史とアボリジニのエージェンシー」『文化人類学』73 巻 3 号、400—418 頁

窪田幸子

- 2005 『アボリジニ社会のジェンダー人類学—先住民・女性・社会変化』世界思想社。

- 2008 「アボリジニ美術の変貌」山下晋司編『資源化する文化』内堀基光総合編集・資源人類学第二巻、181-208 頁、弘文堂。

2010(inprint) 「アボリジニ・アーティストの誕生ーグローバルとローカルの狭間で」
松井健・名和克郎・野林厚志編『グローバリゼーションと<生きる世界> (仮題)』昭和堂

2010 (口頭発表) 「アボリジニ・アートに見るローカルとグローバルー都市アボリジニ・アーティストの交渉と抵抗」第 25 回北方民族文化シンポジウム「現代社会と先住民文化ー観光・芸術から考える②」北方民族博物館

ボードリヤール、ジャン

2011 『芸術の陰謀 - 消費社会と現代アート』NTT 出版

文学作品に見る中国の工芸品と職人たち

東京大学東洋文化研究所

大木 康

本稿では、中国明清時代の文学作品を主たる材料として、当時の社会における職人、そして彼らが生み出す工芸品の意味その他について考えてみたい。

1 職人の身分、修業

はじめに一般的に職人の身分と生活についてであるが、中国明清時代の戸籍は、制度上「民戸」「軍戸」「匠戸」（『明史』卷七十七、食貨、戸口）の三つに区分されていた。つまり職人は「匠戸」という特別な戸籍に組み込まれていたことになる。しかしながら、その実態については、臨時台湾旧慣調査会『清国行政法』の第一編「内務行政」第一章第三款「戸籍の種類」「匠戸」に、

匠戸 匠戸とは諸職人の戸を謂ふ。従前各省其戸別を設け、其壮丁をして順番に労役に服せしめたれども、後賦役に代ふるに人頭税を以てせり、匠班銀と称せしもの即ち是れなり。又次きて人頭税を廃し、地租のみを徴収するに及び、匠班銀は地租中に算入して賦課せらるることと為れり。故に特に匠戸を区別するの實用なく、現今は総て之を民戸に編入す。会典又は賦役全書等に於て唯其空名を存するのみ。

とあるように、本来匠戸には輪番制の労役が課されるために別の戸籍になっていたものが、次第に特別な労役が課されなくなり、一般の民戸と変わりなくなっていたようである。文学作品にあらわれる職人についても、特に労役について触れるものはないようである。

続いて、職人たちの組織がどのようになっており、またどのようにして修業し、一人前

の職人になっていったのかについては、仁井田陸『中国の社会とギルド』（岩波書店 1952）第六章「ギルドの経済的社会的職能—職業倫理」に言及がある。

玉器業の場合では全体の二割はこれ（手藝人）を置き、その多きは手藝人のみで五、六十人に及ぶ。単純協業か否かは別として、そこには単に外形的にはいわゆる「マニファクチャー」型の生産組織も行われている。勿論、徒弟である間は賃銀はもらえない。徒弟は三年乃至四年半、その親方、ひろく云って、師傅たる職人から、技術を習得して後始めて一人前の職人になる。玉器業の労働力の編成即ち仕事場の人的構成は（一）平職人（二）徒弟（三）師傅であり、師傅と玉器の製品を商う商人とが同一人のときもあるが別人であることも少くない。即ち商人が仕事場の所有者であり、いわゆる師傅はその雇人であることが多い。（一九一頁）

老羊皮業の主人—老羊皮貨業公会長譚崙山氏—のいうところによると、「主人と徒弟との関係は親子関係に当る。」そして徒弟は一人前の職人となった後、御礼奉公のように無給で働くことはないが、主人に忙しい用があるときは「走って手助けにくる。」「喜事や葬式にも手伝う。」主人も亦その職人を一生面倒を見る。「職人の技術がよくて新しい店を開くとなると、主人が援けて店を開かせる。」そして「主人の店を辞めて十年後にまたもとの主人の処にやって来ても泊めてやる。」今も昔もその職人は主人であった人に罵られ殴られることがよしあっても返報はできない。主人の地位の優越は終生的である。（二〇〇頁）

このように職人には親方と平職人の区別があり、親方と徒弟との関係は生涯にわたったようである。ただ、親方＝経営者（資本家）であるとは限らないともいっている。さらに、同書第四章第三節「ギルドにおける同業及び同郷の二重結合」では、中国社会における一般的な同族同郷の重視により、結果として、しばしば一つの業種が同じ出身地の職人によ

って占められるケースが多いようである。その一つの例を、明末清初、安徽歙県虬村出身の黄氏に見ることができる。黄氏は、印刷業に関わる刻工（版木を彫る職人）を輩出した一族であり、その成員が、明末の出版業の隆盛を背景に、杭州、蘇州その他の地に移り住んでいったさまを、黄氏の族譜である『黄氏宗譜』に見ることができる。以下が、その明末にあたる世代の記録である。

二十五世

黄銑およびその子の黄烈は、杭州に遷り住んだ。

黄石清、董村に遷り住んだ。

黄鏄、嚴州に遷り住んだ。

黄鏞およびその子の応鳳は、蘇州に遷り住んだ。

黄鐔は京師で亡くなった。籍は鎮江にあった。

黄鈴、外地に遷り住んだ。

黄鋌、京師で亡くなり、吏冢にまつられた。その子の黄朔は北京に住んだ。

黄鏞、霸州に遷り住んだ。その子の天祥の籍は霸州にあった。

黄鏞、黄大志は、杭州に遷り住んだ。

二十六世

黄徳寵、蘇州に遷り住んだ。

黄観福、黄継福兄弟、ともに杭州に遷り住んだ。

黄尚序、黄千老、北京に遷り住んだ。

黄応阜、婺源に遷り住んだ。

黄応宣、林邑に葬られた。

黄応聘、黄応淮、蘇州に遷り住んだ。

黄応秋および黄応科、黄応積、黄応和の三兄弟、そして黄応光は、祖父黄斑、父黄鉛に随って、ともに杭州に遷り住んだ。

黄応紳、杭州で王氏の女を娶った。

黄応麟、金陵に遷り住んだ。

黄尚澗、黄尚潤兄弟、杭州に遷り住んだ。

黄福元、黄満元は、父の黄鑠に随い、杭州に住んだ。

2 工藝品の役割

これら職人たちによって作られる工藝品は、中国社会において、どのような機能を持っていたのだろうか。その重要な機能の一つが、贈り物、あるいは一種の賄賂としての贈り物である。その一つの例を『水滸伝』第二回「王教頭私走延安府 九紋龍大鬧史家村（王教頭私かに延安府に走れ 九紋龍大いに史家村を鬧がす）」に見ることができる。『水滸伝』中の悪役の一人、高俅の出世物語である。皇帝の娘婿である王晋卿（王都尉）の誕生日、義理の弟にあたる端王を家に招く。端王は時の哲宗皇帝の弟で、東宮の地位にある。王晋卿は山海の珍味を準備して端王をもてなす。

数杯の酒が進められ、料理が二回り目になった時、端王は立ち上がって手洗いに行かれました。たまたま書院に立ち寄って少し休憩されましたが、その時ふと、机の上にあった羊脂玉の獅子の文鎮一対にお目がとまりました。とてもよくできており、精巧でしかもすっきりしたものです。端王はその獅子を手にとって、しばらくごらんになり、

「すばらしい」

と言われました。王都尉は端王のお気に召したのを見て、

「このほかにもう一つ玉竜の筆架がございます。やはり同じ職人の作ったものでございますが、今あいにく手元ございません。明日とり出して、いっしょに献上いたしましょう」

端王はたいそうお喜びです。

「それはありがたい。その筆架はかならずやさらにすばらしいものであろう」

「明日とり出して御所へおとどけし、ごらんにいれましょう」

すると、端王はかさねて礼を述べられます。二人はもとの席に戻って、夕方まで飲み、酔を尽くして宴はお開きになりました。端王は別れを告げて御所へお帰りになります。翌日、王太尉は玉竜の筆架をとり出し、玉の獅子の文鎮一对とともに金の梨子地の小盒におさめ、黄色い羅の袱紗で包み、書状をしたためて高俵に持って行かせました。

端王（皇太子）は、王都尉の家でみかけた玉の獅子の文鎮が気にいった様子。王都尉は、端王に取り入る意味もあって、その文鎮に筆架をつけて端王に贈る。送り届ける役をおおせつかったのが高俵である。端王の屋敷で、たまたま蹴鞠の腕前を認められた高俵が、そこから出世の階段をのぼってゆくという話である。

明代嘉靖年間の政治を壟断した宰相、嚴嵩（一四八〇～一五六七）は、数限りなく賄賂を取ったことでも知られるが、失脚後家産を没収され、その没収品のリスト『天水冰山録』（『知不足齋叢書』）が残っている。そこには、金器、銀器、玉器、衣服、書画などと種類に分けて没収品が記録されている。例えば、『天水冰山録』の玉器は次のようである。

漢始建国元年注水玉匱一箇（重四兩）

晋永和鎮宅世宝紫玉盃一箇（重三兩一錢）

永和鎮宅世宝玉盤一面（重一十兩零二錢）

仁者寿子孫昌万斯年永無疆玉盃一箇（重三兩九錢）

玉八仙捧寿屏風一座（重一百二十四兩五錢）

玉八仙捧寿金鎖壺二把（共重二十七兩二錢）

玉八仙捧寿玉鎖壺二把（共重三十一兩六錢）

玉福寿字金鎖壺二把（内一把有蓋共重三十一兩三錢）

玉八仙捧寿八角金鎖壺一把（重二十三兩八錢）

明末の江南地方においては、経済的活況を反映し、多くの名工があらわれた。張岱『陶庵夢憶』巻一「呉中の絶技」では、蘇州で活躍した名人たちが記録されている。

蘇州の絶技としては、陸子岡の玉細工、鮑天成の犀の角細工、周柱の象嵌細工、趙良璧の櫛作り、朱碧山の金銀細工、馬勳・荷葉李の扇作り、張寄修の琴作り、范崑白の三絃作りが挙げられる。いずれも上下百年の間、絶対に彼らに匹敵する作り手はいないだろう。ただ、こうしたすぐれた職人の苦心も、技藝の能事をつくしたものであるが、その細工の厚薄、濃淡、疎密に至っては、たまたま後世の鑑賞家の心の働き、目の力とあいまって、あたかも磁石が細い針を引きつけ、琥珀が塵を吸い付けるように理解されるものである。それは並の職人たちのなし得るところではない。「技や道に進んだ」ものである。

3 職人の物語

職人たちは、通俗小説の中に登場している。一例として、『警世通言』巻八「崔待詔生死冤家(崔待詔生死の冤家)」から、咸安郡王の屋敷のお蔵から透明な羊脂の美玉がみつきり、それを材料に、職人たちに工藝品を作らせようとする場面である。

さっそく屋敷のお蔵の中をさぐってみますと、一かたまりの透明な羊脂の美玉が出てまいりました。そこでただちに出入りの玉細工職人たちを呼び出してたずねます。

「この玉から何が作れるかな。」

一人のものが言いました。

「杯ができるかと存じます。」

郡王、

「これだけの玉から杯一つではちと惜しい」

また別のものが、

「この玉は上が尖って下が円いので、摩侯羅を作るのによろしいかと存じます。」

郡王、

「摩侯羅では、七月七日の乞巧の時に使うだけで、ふだんの時には役に立たないではないか」

ここに一人の若者、年は二十五歳、姓は崔、名は寧というものがおり、ここ数年、郡王の御用を承っております。昇州建康府（南京）の人。又手して進み出で、郡王に、

「申し上げます。この玉は上が尖って下が円く、あまりよい形ではございません。ただ、南海観音を磨き出すのがよろしかろうと存じます」

郡王、

「そうじゃ。これぞ我が意を得たり」

ただちに崔寧に仕事をお命じになり、二月ばかりで玉の観音が出来上がりました。郡王はすぐに上奏文をしたため、御前に献上いたします。陛下は大いにお喜びになり、崔寧は郡王から多くのほうびをもらい、郡王から重用されるようになりました。

一人の玉職人を主人公とするこの作品からは、職人の生活ぶりをよくうかがうことができる。この玉職人たちは、「出入り」の職人であって、郡王府に隷属しているわけではない。

4 歌を歌う職人たち

明末の蘇州においては、町中において、もともと農村で歌われた歌謡である「山歌」の歌声を聴くことができた。それは、当時、都市の軽工業が盛んになり、労働力として農村からの流入人口が増えたことを反映している。職人たちが歌を歌っていたことについては、徐一夔『始豊稿』巻一の「織工対」に次のような資料がある。

わたしは銭塘の相安里に部屋を借りて住んでいた。この地では、お金に余裕のある

ものは、だいたい職人を置いて機を織らせている。毎晩二鼓（十一時ごろ）になると、一人が歌い出すと多くのものが和し、その歌声は活発であった。わたしは「楽しそうなことだ」と嘆賞した。翌朝になって、その場所にでかけて見ると、その古い建物がつぶれそうになっており、杼機四五台を南北に並べて、職人十数人が、手で持ち上げ、足で蹴っていたが、みな青白い顔をして魂が抜けたようであった。

こうした蘇州の民謡歌謡を集めた馮夢龍の『山歌』にも、職人たちを詠い込んだ歌を見ることができる。

得意（巻四）

鍛冶屋のおかみは釘を打つ（すぐに決心する）のが得意

捕り手のおかみは相手をつかまえるのが得意

胥吏の女房は事務（房事）が上手

染物屋のは藍をすくい取る（しらばくれる）のが上手

学ぶ（巻一）

向かいや隣のあの子たち、みんな男とできている

わたしだってその気になるわ

まわり中の桃の花がどんなだか、わたしはたくさん見て来ました

藍の池で身体を洗ったら全身真っ青、どうして清らかな身でいられましょうか

などである。これらはまた、職人たちが、仕事をしながら歌った歌であったかもしれない。

なお、職人が文学作品の中に登場し、その具体的な生活ぶりが描かれるようになるのは、明代後期、白話小説や民謡歌謡など、通俗文学が盛んにあらわれるようになってからの現象であることも指摘しておきたい。

後記

本稿は、2010年10月31日に東京大学東洋文化研究所で行われた東洋学研究情報センタープロジェクト第1回研究会での口頭発表資料をもとにしたものであるが、それはまたさらに 大木康『明清文学の人びと 職業別文学誌』（創文社 2008）第五章 職人をもとに、新たな資料を加えたものである。

参考文献

臨時台湾旧慣調査会

1905 『清国行政法』臨時台湾旧慣調査会。

仁井田陞

1952 『中国の社会とギルド』岩波書店。

大木康

2003 『馮夢龍『山歌』の研究』勁草書房。

2004 『明末江南の出版文化』研文出版。

駒田信二訳

1967-68 『水滸伝』平凡社、中国古典文学大系。

1970 「玉細工師崔寧 幽霊妻と暮らしたこと」『宋・元・明通俗小説選』所収、平凡社、中国古典文学大系。

伝統染織を作ること・着ること・使うこと

—インドネシアの事例から—

岡山大学大学院社会文化科学研究科

中谷 文美

1 商品のローカルな生産とグローバルな流通・消費—工芸品の場合

グローバル化の加速を背景に国や文化の境界を越えたモノの移動が常態化する中、特定の消費者と生産者の空間的隔たりは拡大し、両者はモノの「出自やそれを生産した労働過程やその生産に組み込まれた社会関係を跡形もなく覆い隠してしまうような形で」結びつくようになった(Harvey 1990:300)。このような状況を意識しつつ、David Howes が *Cross-cultural consumption: Global markets and local realities* と題する論文集で議論の俎上に載せようとしたのは、モノを生み出す側の社会とそのモノが流通し消費される社会が異なる文化に属するとき、モノはどのように受けとめられ、理解され、そしてどのように異なる意味を帯びるのかといった問題群である。

世界市場システムの中で生産者と消費者が分断されている例はむろん枚挙に暇がない。だがバナナやコーヒーといった商品作物と異なり、本章で取り上げるような伝統染織を含む手工芸品の場合は、特定のモノの文化的・社会的背景を知ることこそがそのモノに付与される価値を増すことにつながる。つまり、文化横断的消費の対象となるさまざまな商品の中でも、工芸品の場合はそのモノを取り巻く本来の文脈—製作の背景やプロセス、用途、作り手といった問題がその文脈を共有しない消費者にとってとりわけ大きな意味を持つという点で特異な例といえる。

とくに伝統染織という範疇に入る布のローカルな生産・使用とグローバルな流通の構図を考えた場合、「ローカル」と「グローバル」は単純な二項対立ではなく、図 1 に示したような、ある種の連続体の中に位置づけられる。ここでいう「ローカル」の領域とはある

モノの生産現場というだけでなく、その「モノの歴史的・文化的背景と用途をめぐる了解事項を共有する範囲」を指している。また今回の報告で取り上げる事例に照らせば、ローカルとグローバルの軸の中には、次の4つの位相が存在する。

1) 報告者が90年代初頭から調査をしてきたバリ島東部の農村で、伝統染織の生産に従事しつつ、自分たちの作った布を儀礼の正装としてまとう人々

2) 彼らの生産する布の主要な購買層である、バリ州の州都デンパサールの住民

3) バリ産の布については直接の消費者になるとは限らないが、インドネシアの各地方で作られる伝統染織に近年大きな関心を抱くようになった、首都ジャカルタなど大都市中間層・上層の人々

4) アジアン雑貨ブームを背景に、インドネシアを始めとするアジアの布製品を愛好する日本の消費者。

さしあたっての関心は、ここでいうローカルな領域の範囲を超えたところに身を置く人々が自分のものとは異なる文化的文脈から生み出された布を買い求め、身につけたり手元に置いたりする場合において、その行為が持つ意味を考えてみることにある。

まず、日本の消費者にとって遠く離れた場所で作られる伝統染織はどのようなものとしてとらえられているのだろうか。

2 日本におけるアジアンティスト・ブーム

1990年代半ば以降のアジアンティストという言葉の流行を背景に、それより少し遅れて顕著となった「アジアン雑貨」そして「アジアの布」の消費ブームを見ると、1997年頃から女性誌を中心とする各種メディアで関連の記事が急増し、中高年向けのライフスタイル誌では布や手仕事への関心が中心となる一方で、若年女性向けでは、インテリア雑貨や家具というくくりで取り上げるモノが目立つようになった。雑誌記事に限らず、小売店舗やインターネットショップの新規オープンなどをふくめ、いわゆるアジアンティスト・ブームのピークは1998年～2000年くらいと思われる。現在は、ブームというより、ティスト

の1タイプとして定着した感がある。

当時、アジア産の手工芸品への関心が高まった要因としては、たとえばバリやベトナムなどへの旅行者数の増加に伴い、旅行先でのリゾート体験をきっかけにアジアンテイストを自宅のインテリアに取り込みたいと考える層が一気に広がったことや、1997年以降、タイ、インドネシアをはじめとする東南アジア各国の通貨危機によって、その地域からの輸入品の単価が減少したという事実がある。インドネシアの場合、家具の輸出はこの時期に急激な伸びを見せ、産業としても急成長を遂げている。1998年に筆者が調査のためバリ島を訪れた際、それ以前はさほど多いとは見えなかった木製家具の卸店が急増していたことが目を引いたが、ヨーロッパの輸入業者などはコンテナ何十台分も一度に買い付け、いったん船荷として送った後に、乾燥が十分でなかったり、出来が満足でなかったりするものをすべて廃棄しても十分利益が出るほど価格が安いのだと言われていた。また、仕入れ価格の問題がトレンドを左右しうることは、実際にアジア地域からの輸入家具・雑貨を手がけている業者が、価格の変動に応じて、仕入先を次々に変えてきたという事実からもうかがえる。さらに日本でのアジア・ブームに先行して、1990年代初頭からヨーロッパ、とくにイタリア、フランス、イギリスなどのインテリア・デザイン業界でアジア・ブームが起こっていたことも指摘しておく必要があるだろう。

1997年から2003年に刊行された雑誌の特集記事や、インテリアの実例集、アジアン雑貨に焦点を当てたムックなどの文章にでてくる特徴的な言葉を抜き出してみると、「手仕事」を筆頭に、「ぬくもり」「温かさ」「なごみ」「心地よさ」「やすらぎ」「素朴さ」「おおらかさ」「懐かしさ」「ノスタルジア」などが並ぶ。これらは、いずれもモノの「手仕事性」と結びついた言葉である。この手仕事、手づくりといった側面は、雑誌に限らず、アジアの手工芸品の展示即売会などでも同様に強調されていた。そして、「手仕事」ならではの特質を前面に出す言説の中にかがえるのは、一つ一つの製品にこめられた時間と労働こそがそのモノを特別な存在にするという考え方である。

日本の消費者がアジア地域の工芸品に魅了され、購買欲がかきたてられるときの一つの

鍵は、個別のモノの色や形、文様だけではなく、それが「どのように」作られたかということ、つまりモノが生み出された社会的・文化的文脈にあるといえる。もちろん、大半の消費者からすれば、実際に旅先や日本の小売店で購入した製品の製作者と実際に会ったり、その製作状況をつぶさに知ったりすることは難しい。したがって雑誌記事や店舗のオーナーなどが提供する詳しい産地情報はいわばその代償であり、間接的な形とはいえ、消費者と生産者をつなげようとする試みの一環と位置づけることも出来る。インターネット通販で、買い付けの旅の裏話などが詳しく紹介されるのも、同じ理由によるだろう。自家消費用の布生産ではもはやなく、商品生産であることが明白であっても、「家族のために思いをこめた」作業であることに変わらない、というレトリックはさまざまな形で散見される。その事実思いを馳せることで、日本の消費者は、じかに会うことのない生産者と心情的につながることを重視するのである。

このように高度産業社会に生きる人々が、自分たちの身边からは消失した前近代的、かつ自給自足的な手仕事の文化にノスタルジアを感じ、憧憬や欲望の対象とすることは珍しくない。では、日本の消費者よりは空間的にも社会文化的にも布の生産現場と近いところにいるインドネシアの都市住民、主として中間層および上層の人々に目を向けてみよう。欧米や日本のブランドも含めた現代ファッションの情報に通じ、服装について広範な選択肢を持つ彼らがインドネシアの地方で作られる伝統染織をあえて身にまとうとすれば、それはどういう文脈においてだろうか。また、彼らにとってそうした伝統染織はどのような意味を持つのだろうか。

3 文化遺産としての伝統染織とそのファッション化

言語・宗教から生活習慣にいたるまで多種多様な民族集団から構成された島嶼国家インドネシアでは、地域や民族集団ごとに多彩な伝統衣装のスタイルが維持され、独自の技術や意匠にもとづく伝統染織の生産も各地に見られる。その一方で、政府主催のレセプションなど国家レベルのさまざまな公式行事で着用が求められる「国民衣装」(pakaian

nasional) というスタイルが存在し、そこでも伝統染織は重要な構成要素となっている。行事に際しての招待状に「国民衣装着用」というドレスコードが示されている場合、男性は長ズボンにバティック（ろうけつ染め）の長袖シャツ、女性はバティックの一枚布を下半身に巻きつけ、上半身にはクバヤと呼ばれる細身で薄手の長袖ブラウスを着用し、やや広幅のストールのような布を肩にかけることになっている。ただし男性については、「私服（制服ではないという意味での）着用」と書かれていることも多く、その場合は上下そろいの背広とズボンにネクタイ姿となる。このような定型スタイルの普及には、独立以前にジャワで教育を受けた女性たちが自分の故郷に戻ったのち、冠婚葬祭や各種の行事でカインとクバヤを身につけるようになり、それが独立後さらに公式行事の際の礼装として広まったという背景があるという。とりわけインドネシアの第2代大統領スハルトの政権下で、このスタイルが公式行事用の女性の正装として定着した。

中央集権体制を整備し、国是である「多様性の中の統一」の体現をめざしたスハルト政権は、国と地方という対立枠組みの中で、ジャワ産のバティックの腰布にジャワ風のクバヤというジャワ中心主義的な特定のスタイルを「国民衣装」とし、それに「地域衣装」(pakaian daerah) と呼ばれるものを対置した。「慣習衣装 (pakaian adat) と呼ばれる後者は、各地の多彩な伝統染織を取り入れ、地方ごとの独自の衣服体系を踏まえたスタイルであり、州や県など地方政府主催の行事で用いられ、婚礼など伝統的慣習に従って行われる儀礼の際に正装として身につけられたりするものである。ただし国が認定する「地域衣装」は民族集団ごとの文化的差異にそのまま対応するものではなく、インドネシア共和国を構成する各州、つまり行政単位の境界と一致する形で選別されたスタイルにすぎなかった。

他方、1990年代末にそのスハルト政権が崩壊した後、次々に顕在化した宗教紛争や分離運動によりインドネシアの国家とまとまりが危機に瀕している認識が広がる状況を受け、政府が自ら定型的スタイルを提示するという方法とは異なる形で、「国民ファッション」(busana nasional)なるものを推奨する動きが一部のインドネシア人デザイナーの中から

出ている。これは各地の伝統染織や衣服スタイルを自由な発想で組み合わせることにより、地域間の絆を深めることに加え、国民の一体化（pemersatu）に寄与することができるという主張である。都市部の中間層や上層の女性を対象としたファッション誌のグラビアページには、このような主張に沿ってデザインされた華やかな装いが掲載されている。

同時に、ジャワ産のバティックを始め、さまざまな民族集団がこれまで継承してきた多彩な伝統染織が総体として「自分たちインドネシア人」の所有物であり、国民の財産であるとする論調も近年目立つようになっている。しかし、ファッションに敏感な都市中間層・上層のとりわけ若年女性たちは、そうした伝統染織やそれを用いた伝統的な衣装スタイルにそれほど興味を持たず、むしろ古臭いものと考え、敬遠する傾向が強い。そのため、インドネシア人デザイナーたちはファッショントレンドを意識しつつ、素材や色・デザインに工夫を凝らすことで、伝統染織をうまく取り入れたファッションの考案に努めている。こうした文脈では、個々の伝統染織は固有の民族文化や本来の用法を離れ、ラディカルな変形や再定義の対象ともなりうるのである。

では、国民ファッションの意匠に取り入れられるような伝統染織は、それを生産し、消費してきた当該地域の人々にとってどのような意味を持ち続けているのだろうか。

4 バリにおける伝統染織の生産と消費

この節では、インドネシアの一州を構成するバリ島の中で作り続けられてきた伝統染織について、これがどのような文化的文脈の中で身にまといわれ、使われているかという点に注目する。

現在バリで織り続けられている伝統染織の主なものとしては、緋（endek）と紋織（songket）の2種類の布がある。もう一つ有名な布にグリーンシンと呼ばれる経緯緋があるが、これは産地が特定の地域に限られており、歴史的にも特殊な位置を占める布であるため、ここでの考察の対象から外しておく。

緋の場合は、服地やインテリアの素材として海外市場に出ており、布として日本の雑貨

店で売られることもあれば、外国人デザイナーの意匠に取り入れられたりすることもある。だがもう一方の紋織は、「グローバルな市場に出て行かない」布である。

もともとバリでは多様なタイプの布が生産されていた。バリで撮影された 1920 年代、30 年代の写真を見ると、日常の光景の中で、藍染の無地、格子柄の布を下半身に巻き、上半身は裸の状態家事をこなす女性たち、あるいは下半身に巻いた無地の布をまたの間からたくし上げて農作業を行う男性の姿がみられる。このように日常着用の布はもともと無地や格子縞の一枚布だったが、儀礼のときに供物の一部として使う布や、特定の儀礼で身につけることになっている布などがあった。

その後、農村部でも 1960 年代以降に次第に洋装が普及したほか、自家用の布を織る時間があれば市場向けの紋織や縞を織ったほうがいい、という状況になったため、日常着用の布生産は廃れていったと考えられる。

今日の用法を見ると、縞は儀礼用の腰布や着古したものは日常着にもなるほか、男性の開襟シャツ、女性のワンピースなどとして仕立てることも多い。バリ島内の観光地のホテルやレストランの従業員の制服は、多くがこの縞を仕立てたものである。このほか、カーテンやソファカバーなど、内装用ファブリックとしても活用されている。私が調査を続けてきたバリ島東部の山村には、縞工房が何軒かあるが、中でもとくに規模の大きい工房の場合、この数年来日本との取引もさかんである（図 2）。

これに対し、地組織に金糸や色糸をかぶせて文様を浮き出させるタイプの織物である紋織の主な用途は、儀礼時の正装である。男性は頭に巻く布（udeng）や、短い腰覆（saput）いとして、女性は細い腰帯やくるぶしまで届く腰布（kamen）として身につける。近年では、バリを代表する民族衣装のような位置付けとなっており、女性の場合は、卒業式、公式のパーティでの着用が一般化している。

伝統的な文脈においては、この紋織の生産と着用はバリ社会の位階体系と強く結びついてきた。ヒンドゥ教徒のバリ人の中には、ワルナと呼ばれる位階体系に基づいた身分階層があり、全部で 4 つの階層に区分されるが、上 3 つの階層をまとめてトリワンサと呼び、

最下層はジャボと呼びならわされている。本来、紋織はこの上位階層の女性だけが織っていたものといわれ、同時に紋織の使用も上位階層にしか許されていなかった。原材料自体が絹、金糸など非常に高価なものであること、見た目にもきらびやかで贅沢な布であることから、紋織がある種地位の象徴となっていたことは間違いない。

しかし、1980年に当時の州知事が、バリの伝統的な工芸品であるこの紋織を広く儀礼時の正装に用いるようにとバリ州住民に対して呼びかけたことが契機となって、紋織の市場が階層を越えて拡大したといわれている（Ramseyer et al. 1991:37）。現実にはそれ以前から都市の富裕層を中心に下位階層であっても紋織を身につけることはすでにあっただと思われるが、州知事のお墨付きが、観光産業の発展とともに豊かになりつつあった都市中間層を刺激したとみることはできるだろう。

とはいえ紋織は材料費がかさむ上、織りの準備にかかる日数も長いことから、他の種類の布に比べると圧倒的に高価となる。洗濯もできないため、頻繁な着用には向かない。¹したがって紋織の布を腰布や腰覆いとして礼装に取り入れるのは、成人儀礼や婚礼、祖先を祭る寺院の中でもとくに規模の大きいもので行われる祭礼など、当人にとって特別な意味を持つ儀礼に限られる。

すでに述べたように、この紋織は観光客相手のみやげ物店に並んだり、海外市場に輸出されることはほとんどなく、大半はバリ島内、とくに都市部中間層の人々によって消費されてきた。きらびやかな紋織を儀礼の正装として用いるということは、経済的地位の表明につながるばかりでなく、インドネシア国内において、バリ人としてのアイデンティティを顕示する意味もあわせもっている。

多民族国家インドネシアでは、各民族集団固有の染織品を用いた伝統服の様式を、先ほど紹介した「国民衣装」に対置する形で「慣習衣装」と呼んでいる。バリ州の場合、この慣習衣装のスタイルにおいて、もっとも高い支持を受けてきたのが紋織であった(図3)。実

¹ ただし、近年は洗濯可能であることを売りにした「草木染め紋織」が市場に出回るようになった。その大部分は、化学染料で染めた糸を普通のやり方で織り上げたのちに後処理を施すことによって、洗ってもそれ以上色落ちしない加工をしたものである。

際に儀礼や公式パーティなどで身につける布の素材は、紋織に限るわけではない。バリ産の緋のほか、ジャワのバティック、スラウェシ産の絹緋、あるいはインド製の布が流行ることもある。しかし、今なお紋織はどこか別格の扱いを受けており、ここぞという場面では紋織を奮発する女性が多いことは変わらない。

産地で寸暇を惜しんで紋織を日々織り続けている女性たちにとっては、自分で織った布を身につける機会は非常に限られている。とりわけ既婚女性の場合は、腰帯以外の形で紋織を着用する可能性はほとんどないといってもよい。だが独身の、比較的若い娘たちの場合は、大きな寺院の祭礼や成人儀礼、あるいは婚礼で、紋織を取り入れた一世一代の装いをすることはありえるし、そうした機会を何より楽しみにしてもいた。そうした若年女性たちの日常着はTシャツにスカート、ワンピースといったいわゆる洋装であるし、町に出るときなどはジーンズを着ることが「お洒落」とみなされている。それでも彼女たちにとっての最大級の晴れ着は、やはり儀礼の正装としての紋織であるといえる。

つまり、バリの農村に暮らす布の織り手と、主として都市部の中間層に属する布の消費者は、異なる生活環境・経済条件の下に置かれているとはいえ、バリの歴史（とくに輝かしいゲルゲル王朝に連なる栄光の歴史）に結びつき、多民族国家の中で民族アイデンティティを体現する伝統染織としての紋織の価値を共に認め、その着用に特別な意味を見出している点で共通点を持つ。その意味において、両者は共にローカルな範疇に属しているのである。さらにバリの場合、紋織を含む慣習衣装を身につける場面となる儀礼が、村でも都市でも頻繁に行われ続けているという点も重要である。

しかし、その状況にも近年は異変が見られる。もともと儀礼という場が宗教的側面と同時に社会的性格を色濃く帯びているバリにおいて、儀礼の正装としての慣習衣装は「モードの作用」を常に受けてきたといえるが、近年はジャカルタで流行した新しいクバヤのスタイルがすぐに取り入れられるなど、その傾向にさらに拍車がかかっている。そして流行のサイクルが短くなればなるほど、「旬」の色柄・素材に応じて手軽に買い換えられる程度の価格の布に関心が集まり、他のタイプの布に比べて圧倒的に高くつく紋織の着用機会は、

次第に狭まってきている様子が見てとれる。

5 おわりに

日本の市場で消費者に向けて提示される伝統染織の生産者の牧歌的イメージ——「愛情をこめ、手間をかけて丹念に織り込む」という姿をバリの布産地で見ることができない。日本まで届く緋にしろ、外に出て行かない紋織にしろ、織り手の女性たちは少しでも売れ筋の色柄を、なるべく短い時間でなるべくたくさん仕上げるべく、必死に機に向かっているからだ。

ただし、たとえば隣のジャワ島の手描きバティックの職人が自分の作り出すバティックを実際に着用したり、あるいはそれが着用される場面に立ち会ったりする可能性やそれをしたと思う気持ち自体を持たないように見えるのに対し、バリの織り手たちは自ら織った布を身につけることに憧れを抱き、それほど頻繁にはなくとも、実際にそういう機会が手の届くところにある。その意味で、ローカルな範囲にある生産者と消費者とは、布の持つ社会文化的文脈を共有しているといえるのである。

一方、ジャカルタのような大都市の中間層・上層の人々は、バリ人のアイデンティティを表象する布の価値それ自体を自らのものとして受容するわけではないが、それをひっくり返したインドネシアの伝統染織という位置づけの布に対して、国民の文化遺産という視点に立った関心を持ち、同時にファッションの世界に積極的に取りこもうとする動きを見せている。さらに、伝統染織を取り入れたファッションという側面に関しては、たとえばビンハウスという、バティックや絞りといった伝統的技法を駆使した布作りをしているブランドが日本の市場で成功を収めたことによって、日本人も高く支持しているブランドだからという評価を通じてジャカルタでの地位を確立するというような現象もみられる(図4)。つまり、工芸品としての伝統染織をめぐるローカルとグローバルの位相は、互に断絶した、二項対立の関係にあるのではなく、いくつもの場が重なり合う連続体を形成しており、そこにはさまざまな力学が働いているといえる。

参考文献

Appadurai, Arjun

1986 *Social life of things*, Cambridge: Cambridge University Press.

Elhers, Tracey B

1993 “Belts, business, and bloomingdale’s: An alternative model for Guatemalan artisan development,” in J Nash (ed) *Crafts in the world market*, State University of New York Press, pp 181-196.

Harvey, D.

1990 *The condition of postmodernity*, Blackwell.

Howes, David ed.

1996 *Cross-cultural consumption*, Routledge.

池本幸生

2008 「コーヒーにみる生業と生産の社会的布置」『民博通信』123号、14-16頁。

中谷文美

2003 『<女の仕事>のエスノグラフィーバリ島の布・儀礼・ジェンダー』世界思想社。

2005 「日本の中のアジア、アジアの中/外の日本—「手仕事」の文化横断的消費をめぐって—」『文化共生学研究』3号、103-115頁。

2007 「『わたしの布は誰のもの?』——インドネシア伝統染織の<ファッション化>をめぐって」『社会人類学年報』第33号、1-32頁。

Polemus, T. and L. Procter

1978 *Fashion and anti-fashion: anthropology of clothing and adornment*, London: Thames and Hudson.

Ramseyer, U. et al.

Balinese textiles, London: British Museum Press.

ウォーターベリー、ロナルド

1995[1989] 「旅行者のための刺繍—メキシコ・オアハカにおける現代のプッティン
グアウトシステム」A. B. ワイナー・J. シュナイダー編『布と人間』
ドメス出版。

横山廣子

2004 「観光を中心とする経済発展と文化—雲南省大理盆地の場合」横山廣子編『少数民
族の文化と社会の動態』国立民族学博物館調査報告 50

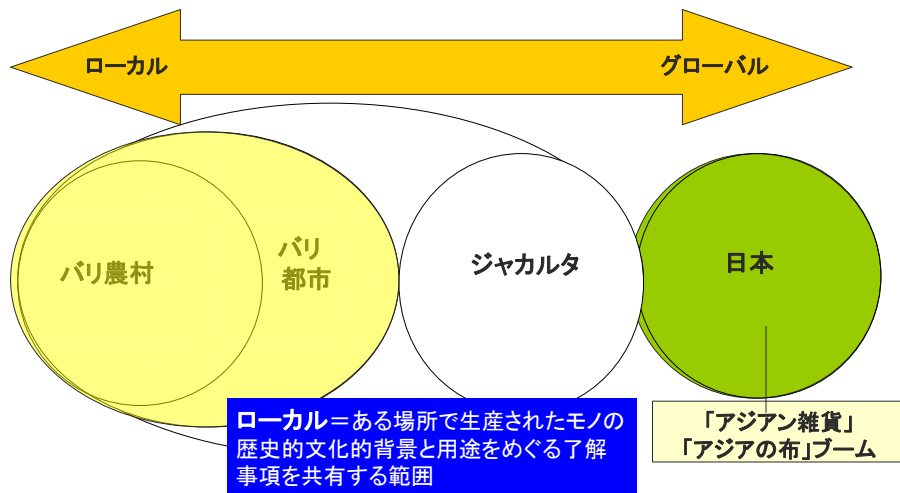


図1 伝統染織をめぐるローカルとグローバル

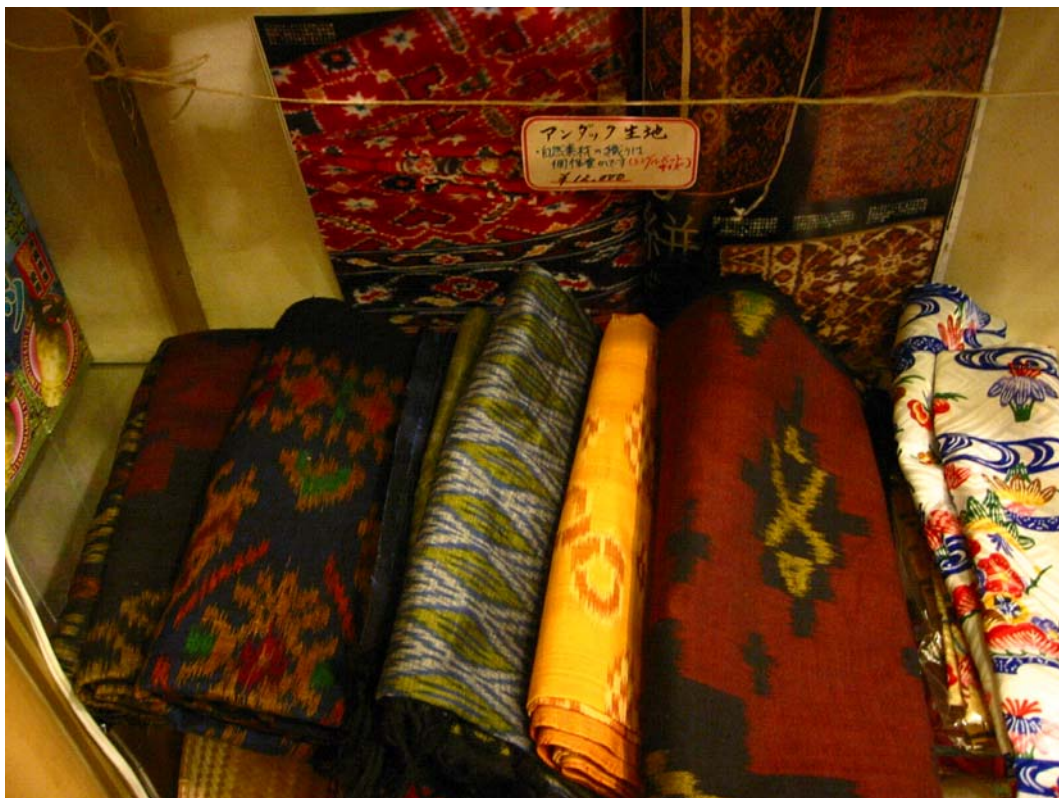


図2 沖縄のみやげ物店に並ぶバリ産の絣



図 3 紋織をまとうバリの女性用正装

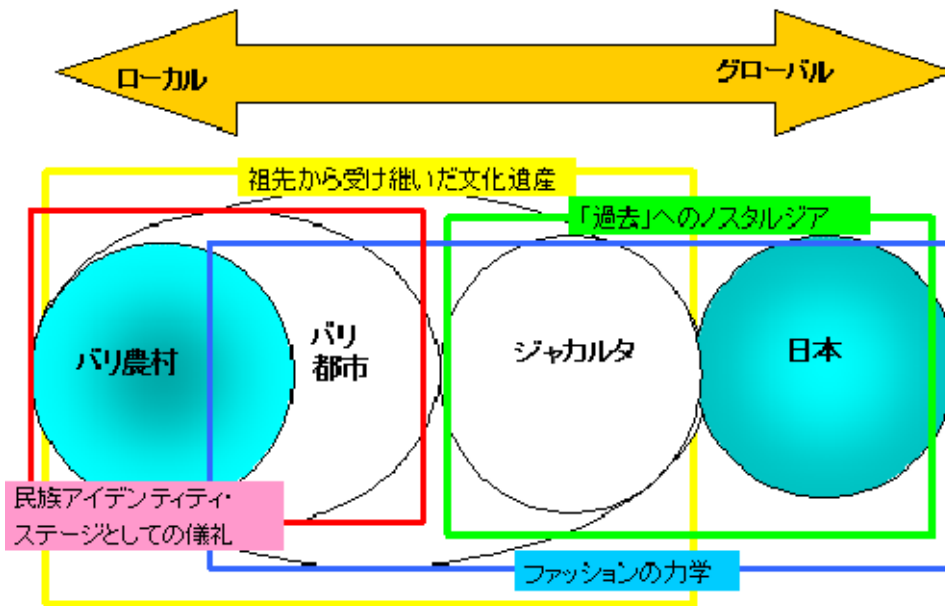


図 4 インドネシア伝統染織の生産と流通・消費の構図

職人と作家の間

—民芸運動と作家化する地場産業家—

南山大学人文学部日本文学科

濱田琢司

はじめに

現在の日本の工芸界について、その担い手を考えてみたとき、最大多数を占めるのは、いわゆる職人でもなく、かつ、芸術院会員や「人間国宝」となるような斯界のリーダーでもない、中堅の「個人作家」らであろう。これらは、芸術院会員や「人間国宝」の予備軍である場合もあるし、年に数回のグループ展に参加するのみといった、谷口（2001）の言うところの「サークルアーティスト」のような存在である場合もある。あるいは、全く別のベクトルをもって活動している場合もあろう。

工芸の担い手については、産業としての事業者としてそれを扱う地場産業研究があり、もう一方で、斯界のリーダーとなるような人物に焦点を当てた、作家研究が存在する。上述の最大多数の担い手たちは、大きな区分としては「作家」に入る存在となるのかもしれないが、その中間項としての性格ゆえに、これまでの研究から抜け落ちがちであったと思われる。

こうした中間項としての担い手の存在は、染色、木工、ガラス工芸など、各工芸分野の大部分において見られる。ただし、それがもっとも顕著にあらわれているのは、おそらく、陶芸に関する分野であろう。ここでは、とりあえずの試みとして、筆者がこれまでにフィールドとした陶器産地から、今後の課題となるであろう諸点を確認していくこととする。また、それらの産地において、民芸運動との接触の中から、これら担い手の個人化が発生する可能性があることも指摘し、民芸運動と個人に関する問題に、旧来からのいわゆる「個人作家批判」とは異なった、さらなる考察のポイントがあることを指摘したい。

1 「地場産業家」の個人化をめぐる

本論でとりあえずの事例とする陶芸分野において、いわゆる個人作家が複数登場してくるのは、1920年代前後のこととされる（中ノ堂 1998）。この時期から登場してきた個人作家らについて、近現代陶芸の批評家であり、現在は、茨城県陶芸美術館の館長を務める金子賢治は、その「工芸制作」のスタイルから、次のように区分する。

- ①西洋の様々な芸術様式や考え方を基礎にするもの（ex.富本憲吉，楠部彌一など）
- ②桃山時代の茶陶を再現することに基礎においた作家（ex.荒川豊蔵，金重陶陽など）
- ③中国・朝鮮の古典的な当時の再現を基礎においた作家（ex.石黒宗麿など）
- ④民芸様式の作家（ex.河井寛次郎，濱田庄司など）

（金子 2001， 15）

この区分の正否については、ここでは問わないこととするが、このような分類にあらわれているように、工芸の担い手は、その制作（あるいは作品）のスタイルから区分される場合が多い。

しかし一方で、その属性を一つの指標することも可能だろう。例えば、「地場性」を指標として近代以降の陶芸家を見てみると、民芸運動に関わった富本憲吉や河井寛次郎、濱田庄司といった、特定の産地にその出自を持たない作家らの存在を確認することができ、他方、備前の金重陶陽のように、産地との連続性、すなわち「地場性」を有した作家もある。代々続く陶家に生まれ、ある時点で、旧来のスタンスとは異なった立ち位置を獲得し「作家化」する、という状況のなかで、このような「地場性」を有した作家らは、登場してくる。近世からの連続性を強く保ちながら、明治期の「美術工芸」の生産者となるような人々をどのように扱うかは、難しいところであるが、一方で、黒田陶苑の代表である黒田草臣は、『名匠と名品の陶芸史』（黒田 2006）のなかで、加藤陶九郎の次のような回想を紹介している。

昔は明治から大正まで製造メーカーと陶芸家の区別がなかったんじゃ。大正 5 年 (1916 年) をピークに瀬戸は大量生産の粗製濫造を海外に送出した。これによりセトモノは安くて悪いものの代名詞となった。第一次欧州大戦以後、色々な景気の変動のある中で、一種の金持ちの息子達が道楽にやるものが瀬戸で、妙な形で出て、次第に芸術陶器として現れてきた。瀬戸で最初陶芸家となったのは矢野陶々^{とうとう}、高島徳松で、大正 9 年ころのことじゃった (黒田 2006, 7-8)

とりあえずこの回想を受けるならば、とりあえず瀬戸においては、ある時期に、「妙な形で出て」きた者たちが、作家化していったのだという。そしてそうした人々が、例えば帝展や商工省の工芸展覧会などへの出品を通して、個人としての活動を拡充させていくという流れがあった。

このような産地に出自をもつ人々 (ここでは、そのような人々を「地場産業家」と呼んでおこう) の存在、あるいはその系譜を考えることは、ローカルな場における生産やスタイルの近代以降の変化を考えるのに重要なこととなるのではないかと思われる。

ただし、ここでそれを十分に検討するゆとりはない。ここで提示したいのは、この点に関して考察すべき、もう一つの点、すなわち、これら地場産業家の個人化と民芸運動との関わりである。民芸運動に対しては、「無名の工人」を顕彰する一方で、その主要同人に幾人もの個人作家がいることが、運動の草創期から批判の対象になってきた。また、それゆえ、その問題について一定の検討もなされている (濱田 2006, 257-261 参照)。こうした議論のなかで、中心となるのは河井や濱田ら主要同人であることが多かった。しかし、ここで注目したいのは、産地の地場産業家が、民芸運動との接触を通して、有名になり、(ときに本人の意志とは関係なく) 個人化していくことがしばしばあったという点についてである。とくに、運動との関係があった地方産地・生産者において、そうした動きが多く見られ、このことが、冒頭で示した、中堅の個人作家の登場にも少なくない影響を与えている

と思われる。また、このことは、「個人」を否定する民芸運動が、産地の中で展開するときに、それがどのように理解・消費されていくのか、ということを考える上でも、興味深い点となるかもしれない。

このような点について、以下、小鹿田と小石原、および益子の事例を通して、今後の考察の端緒を示してみたいと思う。

2 小鹿田・小石原と民芸運動

九州北部に、^{おんた}小鹿田と^{こいしわら}小石原という、近接した二つの陶器産地がある。小鹿田は、大分県の日田市山間部に位置する小規模産地で、現在は 10 軒の窯元が伝統的な生産形態や製品を保持しつつ、作陶を続けている。1995 年には、国の重要無形文化財保持者の認定を団体として受け、唐臼と呼ばれる水力を利用した原土等の粉碎機が集落内いたるところに配置された景観から、2008 年には、やはり国の重要文化的景観の選定も受けている。現在の日本では、最も伝統的な形態を保持していると評価されている産地の一つといえるだろう。一方、県境を挟んで近接する福岡県東峰村（旧小石原村）の小石原焼は、50 軒ほどの生産者からなる産地である。中規模と小規模の間くらいの産地といえるだろうか。小石原では現在、それぞれの窯元がつくる製品も多様化し、料理研究家とコラボレートした器（「小石原ポタリー」）の開発なども行われており（池田 2009 も参照）、多様な展開を見せている。

このような現在の状況からは、この二つの産地は、それぞれ異なったスタイルを選択しており、比較対象とは認識されない場合もあるかもしれない。しかし、この二産地は、かつて極めて頻繁に比較され、語られていた。むしろ、現在でも比較されることはあるが、その場合、両者のそれぞれの特色が、それぞれに評価されるような形でなされる場合が多いようにみえる。対して、かつての比較において、その論調は基本的に、「伝統が保持された」小鹿田が高い評価を受け、「旧来の伝統が崩れた」小石原が否定的に扱われる場合がほとんどであった。その理由は、窯元数の増加、共同窯・唐臼の使用停止など、文字通り、

小石原の陶業形態が変化したことによるのだが、他所にあまり例を見ない形で、伝統的形態を保持することになった小鹿田の特殊性と比較されてというきらいも多分にあった。

戦後の両者の評価の基軸となるのは、柳宗悦が、その死の直前に記した「小鹿田窯への懸念」(柳 1961) であるといつてよいだろうか。戦後、しばらくまでともに類似の陶業形態・規模・製品を有していた二つの産地のうち、小石原は、商業化され、旧態を変容させることになってしまった。そして、その「危険」は、小鹿田にも迫っていると指摘し、それを「懸念」していることを表明した文章であった。これを受けて、水尾比呂志は、「小鹿田はこの遺言に従って日本民芸館の協力を受け、一時低下した質も蘇生させることができたが、小石原は懸念の通りとなった」(水尾 1982, 786) と述べている。この水尾の文章に典型的に示されるような評価が、ある時期の小鹿田・小石原をめぐる語りには、きわめて多くみられた。

3 太田熊雄の独立と地場産業家の個人化

ところで、ここで考えたいのは、こうした語りや小石原の変容の実態ではない。注目したいのはむしろ、この変化のなかでみられる、窯元の個人化と、その個人化と民芸運動の思想との関わりである。小石原の陶業形態の変化は、先にも述べたように、登り窯の共同窯の使用や陶土の自家精製の停止、蹴ロクロから電動ロクロへの転換など、様々あるが、さらに重要な変化として、窯元数の増加という状況があった。小石原の窯元数は、かつては、小鹿田と同じ 10 軒が基本となっていた(実は多少の変動もあったが)。それが現在では 50 軒ほどとなっているわけだが、そのきっかけとなったのは、1954 年に、小石原の廻り職人(複数の窯元をかけもちする成形を主とする職人)の一人であった太田熊雄が、新たに自身の工房を構え、独立したことにあった。

小鹿田と小石原は、かつては、類似した陶業形態を持っていたといわれるが、大きく異なっていた点の一つがあった。それは、ロクロを使った成形についてであった。小鹿田では、窯元の主人が成形を行っていたが、小石原では、窯元の主人(オヤカタ)は、土つくりや

販売など経営面に特化し、成形については、先述の廻り職人によって担われていた。民芸運動がギルド的な体制を評価するとするならば、それに近いのは実は小石原の方であった。しかし、運動内での評価は、戦前より総じて小鹿田の方が高かった。また、窯元らと運動との関係も、小鹿田の方がより密であった。

太田熊雄は、そのような状況にあった小石原にあって、ほぼ唯一、積極的に運動との交流を良しとした人物であった。また、柳たちも、成形に携わらないオヤカタたちよりも、実際にモノをつくる者としての太田熊雄をより高く評価した。運動と一定の接触を持っていた太田は、自身に対するこうした評価も、また、小石原全体に対する、運動同人の（小鹿田に比しての）低評価も十分に認識していた。ここから太田は、小石原の評価が低いのは、事業者の長であるオヤカタが成形に携わらない、その生産システムにあり、評価を高めるためには、オヤカタが職人としてモノをつくっていくことが重要であると考えようになる。そして、それを実現するために、自身が窯元として独立することで、その一歩を築こうとしたのである。その時に、彼が、独立の正当性の論拠としたのは、職人を重視する民芸運動の思想であった。

もちろん、この独立には、ほかにも小石原の内外における様々な要因が存在した。しかし、これを一つのきっかけとして、新たな窯元が相次いで登場し、小石原の変容の大きな転換点をなれることも事実で、その転換点の背景の一つに、民芸運動の思想の、産地における独自の解釈があったことは注目すべき点であるかと思う。

4 益子の窯と佐久間藤太郎さくま とうたろう

もう一つは、益子における事例である。益子と民芸運動との密な関係は、濱田がここに移住したことによってもたらされた。外部者としての濱田の影響は、無論、様々な形で表出する。そして、地場産業家の個人化にも、いくつかの決定的な影響があった。

濱田氏の滞在以来、いつの間にかこの益子窯に技術的、精神的に影響するものが甚

大となり、いまや、この民窯の新生面をひらくものとして地道ながら、きわめて力強い民芸の新作運動がおこなはれるにいたったのである。(『月刊民芸』2-6, 1940)

これは、運動の機関誌の一つであった『月刊民芸』誌上の特集「益子窯と日本民窯」における益子の紹介である。民芸運動の取り組みには、民芸思想の普及・啓蒙、蒐集活動などの他に、現存の産地において、新たな製品を作らせるという「新作民芸」の試みがあった。この取り組みは、必ずしも上手く進行しない場合が多かったが、少なくともこの時点において、これまた少なくとも一部の同人は、益子にその「新作運動」の可能性を見ていたと言える。

本特集において、その「新作運動」のキーマンとして注目されているのが、益子出身の職人であった佐久間藤太郎であった。佐久間は、窯元の2代目として1900年に生まれた。1894年生まれで濱田より少し年少になる。佐久間が当の特集で注目されているのは、彼が、濱田からの直接的な影響を、もっとも早くに受けた益子の職人であったからである。

当時、すり鉢や甕など特定の製品しかなかった益子において、花瓶や食器類からピッチャーやティーカップなどまでを作った濱田の仕事は、きわめて特殊であった。しかし、その頃の佐久間は、ただ職人として父の後を継ぐことに疑問を感じていたといい、他の職人とは全く異なった濱田の仕事に強い関心を持つようになっていったらしい。とはいえ、濱田に影響を受けた佐久間の仕事も、すぐには理解を得られなかったという。このことについて、佐久間自身は次のように振り返っている。

この仕事のやりはじめは全然商売にはなりません。昭和六年のあたりは、わたくしはまだ親にかくれて、民芸の仕事をやっていたものです。その頃はよく親からはしかられました。一文にもならぬものばかりをつくっているといわれてね。(濱田・田中ほか 1940, 49)

「この仕事」とは、濱田から影響を受けた作品をつくることを指しており、それがなかなか受け入れられなかったことを語っている。しかし、民芸運動の拡大とともに、とくに、1934年に、「たくみ」という民芸店が設置され、そこの取引が始まるようになると、佐久間の「この仕事」も軌道にのるようになり、件の特集が編まれた1940年段階では、佐久間の仕事のおよそ三分の二が、濱田の影響を受けた始めた仕事であったという。

一方、佐久間は、この間に個人作家としての活動も始めている。1924年には、商工省第12回工芸展覧会(1924)に、「乳白釉手付陶器花瓶」、「黒釉鉄砂雲紋陶器花瓶」を出品し、前者は褒状を受けている(ちなみに、後者には、濱田作品からのダイレクトな影響をみることができる)。また、1926年には国画会工芸部の展覧会に入選を果たし、さらに1928年には東京護国寺にて初の個展を開催している。同展には、後援者の一人として小野賢一郎の名前が見えるなど、一定の支援のもとに行われたものであることがわかる。これは、「民窯」とされる産地の職人が行った個展としては最初期のものであろう。そして佐久間藤太郎は、地方の民芸運動の作家として、一定の知名度を得ていき、同時に「個人作家と「民芸」スタイルの双方を行き来」(青木 2000, 7)した、そのスタイルは、その後の益子の地場産業家らの個人化にも大きな影響を与えていった。

おわりに

『月刊民芸』の益子特集を企画した式場隆三郎は、この佐久間のような存在を、「小「濱田」」と呼び、「小「濱田」が続出したら日本陶芸界のために祝福に堪えない」というように、きわめて肯定的に位置付けている(式場 1940)。こうした思いが、民芸運動全体に貫かれていたわけではないだろうが、しかし、運動の周辺に運動に支えられつつ個人化していった地場産業家は、小石原の太田熊雄も含め、決して少なくない。1970年頃、小鹿田のいくつかの窯元が、個人名での活動を行い、小鹿田の生産者内でちょっとした問題となったことがあったが、実は、それらの窯元らは、小鹿田のなかでも最も民芸協会に近いところの者らであったというような話もある。民芸運動が、地方産地における地場産業家の

個人化に与えた影響は、やはり改めて考えるべき問題なのであろう。ここでは、地場産業家の個人化の系譜を跡づけることもなく、事例を紹介しただけであったが、今後、各産地における地場産業家の個人化の動きを、その草創期から厳密にふり返りつつ、この点を考えてみたいと思う。そうすることで、日本の工芸産地の担い手の実態について、また新たな側面が見えてくるであろうと期待している。

参考文献

青木宏

- 2000 「「益子焼」を築いた佐久間藤太郎」, 益子町文化のまちづくり実行委員会ほか編『佐久間藤太郎展 民芸益子を築いたもう一人の陶芸家』益子町文化のまちづくり実行委員会。

池田美奈子

- 2009 「小石原焼による現代生活に合った食器シリーズのデザインプロジェクト」, 『デザイン学研究. 特集号』16-4, 6-9 頁

金子賢治

- 2001 『現代陶芸の造形思想』阿部出版

黒田草臣

- 2006 『名匠と名品の陶芸史』講談社選書メチエ

式場隆三郎

- 1940 「益子の文化性」, 『月刊民芸』2-6

谷口重徳

- 2001 「サークルアーティストの世界-ある新人陶芸家の事例から-」, 『ソシオロジ』142, 89-104 頁

中ノ堂一信

- 1997 『近代日本の陶芸家』河原書店

濱田庄司・田中俊雄・佐久間藤太郎ほか

1940 「座談会 益子窯—益子窯の課題—」, 『月刊民芸』 2-6, 36-52 頁

濱田琢司

2006 『民芸運動と地域文化 民陶産地の文化地理学』 思文閣出版

水尾比呂志

1982 「解説 戦後の民芸運動」, 『柳宗悦全集 第10巻』 筑摩書房, 771-786 頁

柳宗悦

1961 「小鹿田窯への懸念」, 『民芸』 161, 4-5 頁

ネパール・カトマンドゥ盆地の陶器焼成窯

—その焼成窯進化上の位置をめぐって—

東京大学東洋文化研究所

松井 健

1 ネパール盆地の陶器焼成

ネパールには、多くの民族集団が居住しており、その多くは複雑に分岐したカースト・システムをつくっている。報告者は、それほど長期ではない3回の調査をおこなったのみで、カトマンドゥ盆地の文化的状況や今日的な変容に詳しいわけではない。むしろ、陶器焼成、より一般的に焼き物づくりに興味をもつ工芸研究者として、ネパール盆地の陶器焼成の仕方の、とくにその焼成窯（と呼ぶことができるもの）に興味をもった。その特異さは、あまり文化人類学や人文地理学（Müller 1981）などの研究者には注目されてはこなかったものの、南アジア全域、あるいは全世界的にみても、きわめて大きなものであると考えることができる。

カトマンドゥ盆地には、ネワール人が主要な民族として分布している。本報告でふれる陶器づくりをする人たちも、ネワール人の陶器づくりカーストに属する人たちである。彼らは、クンビ（kumbi）と通称される。インド等では、はなはだしい蔑称となるため、あまり口にされることのない単語であるが、ネパールではそのようなことはない。また、ネワール人のカースト・システムのなかでは、比較的上位に位置づけられていて、それほど差別的扱いを受けることもないようである。

陶器づくりカーストの人びとは、本報告で扱うバクタプル（Bakhtapur）、ティミ（Thimi）といったカトマンドゥ周辺の町に集中して居住している。バクタプルとティミのほかにも、なお数ヶ所彼らの集住する町があるが、報告者はそれらを訪ねる機会をもっていない。おそらくほぼ同様の状況を想定してよいであろうと考えている。

ネワール人にとって、陶器をつくる窯業は、きわめて重要な意味をもつことをことわっ

ておかなくてはならない。というのは、ネワール人の集落は、通常南アジアということで想像されるような平屋せいぜい2階建ての草ぶきの家屋の集合ではなく、通常、素焼きレンガを積んだ、2階建て以上の小さなビル状の建築から成り立っており、その家と家の間の道も、素焼きレンガで舗装されている。表玄関は直接道に面しており、レンガの塀で囲まれた裏庭があることもある。なだらかであっても、起伏のあるところでは、尾根状の高台にこうした建物が集中して、集落が立地している。このため、きわめて「都市的」な外見が印象的である。

日常生活の器類がすべて陶製であるばかりではなく、ネワール人は、きわめて特異な嗜好をもっている。それは、植物を栽植するときに、庭に植えるよりも、植木鉢に植えることを好むというものである。カトマンドゥのような都市でも、このような傾向ははっきりと認められ、こわれやすい素焼きの植木鉢の需要は相当に大きいものと思われる。近年では（と思われるのだが）、これらの焼き物はインドや中国などへの輸出もおこなわれるようになっており、安価なため大量に海外へ搬出されている。また、相当にこったデザインのもものが、欧米からの特注品として製造され、それらも少数ながら、比較的利幅の大きい商品として輸出されている。

このように、ネワール人陶器づくりカーストの人びとの活動は、けっして旧来のもので、人気を失って消滅に瀕している製造業ではなく、今日においても地域のレベルにおいては活発に盛業しているとみなしうる。さらに、強調しなくてはならないのは、とくに世界遺産の建築群のあるバクタプルにおいて、そして、程度は落ちるがティミにおいても、陶器づくりの過程、とくにそのロクロ成形は外国からの観光客にはエクサイティングなパフォーマンスで、その仕事の風景はきわめて好ましい写真、ビデオの撮影対象であり、バクタプルのポッターズ・プレイスと呼ばれる陶器づくりカーストの仕事場の周辺は主要な観光スポットとなっている。

2 陶器焼成窯

陶器が、やわらかい粘土を焼いて、固くしてつくられることは知られていよう。粘土は、800℃以上に加熱されることによって、不可逆的な変化をおこし、固くなってもう粘土に戻らなくなる。周知のとおり、焼成温度によって、土器、炆器、陶器、磁器と（素材も違うが）異なった焼き物になる。焼成温度が高いほど、その焼き物をたたいたときの音が高い金属音になっていく。

さて、バクタプルのポッターズ・プレイスの焼成窯は、その広場の南島の隅のほうにある、セメントやブロックで囲まれた屋根付きの 10 メートル角ほどの一角につくられ、そのために形態がわかりにくい。観光化する前は、広場で、ティミと同じように窯をつくっていたであろうと思われる。このため、まず、ティミの焼成窯について報告することにしたい。

ティミは、カトマンドゥから 10 キロメートルほどの距離にあり、道路がすいていれば車で 20 分ほどで着く。高低差のある新旧 2 つの国道の間にあって、旧国道のほうが高く、新国道側から登っていくようになっている屋根筋に自動車の通ることのできる道があり、その両側に前述したような素焼きレンガのビルが並んでいる。いく筋かの脇道があり、そのうちのいくつかは両側で陶器づくりカーストの人たちが集住する街区になっており、人びとの集住するところをはずれると、農地や家畜囲いなどのあるなだらかな傾斜地に出る。

バクタプルの焼成窯は、この街路に築かれている。まず陶器づくりカーストに属する各個人の家の上階に陶土が運び込まれて、そこでロクロびきがおこなわれる。つくられた品物は、二階部分の部屋、あるいは裏庭で乾燥させられる。製品は多様である。地下式のかまど、水、穀物などの貯蔵壺、植木鉢、ヨーグルトつくりのための浅目の鉢、特殊なものでは焼酎をつくるための蒸留装置の壺などが大きいほうで、水差し、貯金「壺」（こわさないとコインをとり出せない）、食器類、パイプなどこまごましたものもつくられる。大小いろいろな品物が乾燥すると、家の前の道にワラや枯れ草などをしいてその上に乾燥させた品物を並べ、さらにワラや枯れ草、木屑などをおき、そのうえに乾燥させた品物を並べ、

三層構造くらいにする。小さい物が多いと四層にもなる。そのうえから、前回までの焼成でできた灰を被せて、それを蒸縄でつくった直径 10 センチメートル、長さ 30 センチメートルほどの棒状のものでたたいて、しめていく。なかは乾燥させた品物と、枯れ草、ワラ、木屑などであるが、外観は、しっかりとした「窯」に見えるようになる。高さが 2 メートルくらい、底は 3 メートルと 5 メートルの長方形のかたちになり、全体は切要の屋根のかたちになる。とはいえ、通常の焼成窯は、土、石あるいは耐火レンガなどで堅固につくられて、何度も使用されることを考えると、このネワールの陶器焼成のための灰の「窯」は完全な焼成窯とはいいがたい。むしろ、窯を用いない、野焼きに近いともいえる。

ティミでは、この灰で覆った窯をつくってから、底のレンガで舗装されたところに、割れた陶器の口の部分（パイプがわりに）を差し込んで空気を入れるようにしてから、火をつける。火をつけると、すぐに空気孔に灰をかけて空気の流れを制限して、炎がメラメラあがることはない。蒸し焼きという状態で、覆せられた灰を通して煙が出るが、それもモクモクと立ち上がるようなことはない。なかにある枯れ草、ワラ、木屑といったよく燃える材料をすこしずつ時間をかけて燃焼させることで、高温を長時間維持することを目指しているようである。実際、焼き上がりをみると、やはり高温で焼き上がっていて、水を透さず、堅い。

バクタプルでは、陶器焼成は、狭い屋根つきの区画でおこなわれる。この区画は、内部がさらに狭く分けられており、何家族かが共同でその小さな区分を利用して焼成をおこなう。バクタプルでは観光客向けの小物、小さくてもスーヴニールになるこったデザインの品物が多いため、このようなことがおこなわれるようである。ティミのように大物を数つくって焼成することはすくない。

ティミでは、雨のときには屋根がないので、家と家の間に竹棹や紐を渡して、それに防水シートや布をかけて、「窯」を雨水から守る。両側に 2、3 階のビル状の家が建っているネワール人集落の特徴は、このときにも役に立つ。

3 焼成窯の起源との関係で

一般に陶器づくりは、偶然の発見から野焼きが始められたとされている。地面に凹地をつくって、品物をおいて、上から枯れ草などをかけて火を放つ。あっという間に焼成は終わるが、それでも、一定程度焼き締まった土器ができる。この野焼きは、今日でも多くの地域でおこなわれていて、アフリカのように、工業製品の古タイヤを燃料にするところさえある。

しかし、陶器焼成の窯の起源は、考古学的遺跡として残っているものとしては、穴窯がもっとも古いものになる。地下にトンネル状に焼成室をつくって、焚き口と煙道を両端につくるもので、単室であるが、これは今日でもおこなわれている焼成窯とまったく同じ構造である。これが地上型になって、窯の壁や天井が粘土や石、耐火レンガなどで覆われるようになったにすぎない。

さらに、能率化と大量生産のために、この焼成窯がつぎつぎと接続して、斜面につくられ、下から順に焼成される、連房式の登り窯がつくられた、というのがつぎの段階である。したがって、陶器焼成窯の進化においては、野焼きから穴窯の間と大きな不連続があり、穴窯から連房式登り窯への進化はごく連続的な改良であるとみなすことができるのである。

この陶器焼成窯の進化の図式のなかで、ネパールのカトマンドゥ盆地の焼成「窯」は、野焼きと穴窯を結ぶ中間にくるものなのだろうか。たしかに、野焼きの場合にも、焼くための品物のうえを枯れ草などで覆うので、この覆いをしっかりしたものにして、かつ、高温を維持させるために灰で覆い、流入する空気を制限して焼成時間を長くする改良であるとみなすことができる。それまでに焼成に用いた灰を再利用する点も、この見方を支持するようにみえる。

しかし、素焼きレンガの街路の上で、まったく地上式に築窯されることや、カトマンドゥ盆地の生態条件についても考慮が必要であることはいうまでもない。

4 カトマンドゥ盆地の生態条件と陶器焼成

カトマンドゥ盆地がインド亜大陸のなかでもとくに人に稠密な地域であることは有名である。すべてが耕作され、ごく一部が放牧地になっているほか、集落があるばかりで、疎林といったものさえみられない。薪や木炭は遠方から搬入され、炊事に用いられるだけである。陶器焼成のために木の薪を用いることができないことはほとんど自明で、もしネワールの陶器づくりが薪利用の焼成窯によっておこなわれていたとしたら、薪資源の枯渇によって、陶器づくりは終息していたかもしれない。燃料としての枯れ草、ワラ、木屑、モミ殻などの利用は、カトマンドゥ盆地の生態条件のもとでは必須であったと考えられる。

さらに、本報告の冒頭でふれたように、ネワール人の居住環境についての強い嗜好があり、これが素焼きレンガを多用して、集住するため、大量の陶製品の生産を要請したといわなくてはならない。このネワールの文化的嗜好は、カトマンドゥ盆地の生態条件下においては、本報告で素描した特異な灰で覆う陶器焼成窯の利用なくては実現しえなかったものとみられる。

こうした意味では、灰で覆った「窯」のようなものをつくるネワールの特異な陶器焼成の方法は、すくなくともここ 200 年ほどの間のカトマンドゥ盆地の生態条件とよく適合し、製陶という盛業のサーヴァイヴァルを支えてきたものと判断されるのである。

参考文献

Gajurel, C. L. and K. K. Vaidya

1994 *Traditional Arts and Crafts of Nepal*. New Delhi : S. Chand & Co. Ltd.

松井 健

2002 「沖縄の焼物における伝統の問題——工芸の人類学のために——」 記念論集刊
行会 編『琉球・アジアの民俗と歴史——比嘉政夫教授退官記念論集——』榕樹
書林。

Müller, Ulrike

1981 *Thimi : Social and Economic Studies on a Newer Settlement in the Kathmandu
Valley*. Giessen : Selbstverlag des Geographischen Instituts der Justus
Liebig-Universität Giessen.

センチス、ブライアン

2005 (原著 2004) 『世界の陶芸文化図鑑——土と手と炎が生みだした暮らしの造形
——』福井正子 訳、東洋書林。

脇田宗孝

1996 『世界やきもの紀行——その源流を訪ねて——』芸艸堂。

工芸化以前?

ネパール、ビャンス地方の木彫、布、絨毯に関する予備的覚書

東京大学東洋文化研究所

名和克郎

1 問題の所在

ネパール、ビャンス地方の人々が伝統的に作ってきたさまざまなものの中で、「工芸」という語に一見適合的に見えるものとして、家屋の柱や梁、窓に見られる木彫、伝統衣装の為の手織り布、および絨毯を挙げることが出来るだろう。その美しさや洗練の度合いが村人自身によって語られることもあるこれらのものは、いずれも基本的にはローカルに、ビャンス内部或いはマハカリ川流域で用いられるのみで、グローバルな工芸市場において流通するにはいたっていない。他方、その生産、流通、消費のあり方は、それぞれ異なる形で、過去1世紀の間に大きく変化してきている。ここでは、これら三種類のものと、それらをめぐる関係性について、本共同研究の主題ともなっている「工芸」という概念をも参照しつつ、その変化を簡単に再構成してみたい。

ビャンスは、ネパールとインドの西側の国境を画すマハカリ川本流の最上流域にあたる高地である。ヒマラヤ主脈の北、チベットとの分水嶺の南側に位置し、その大部分が標高3000メートルを超えるこの地域に住む人々は、従来農耕、牧畜を営む傍ら、伝統的にはチベットの岩塩とヒマラヤ南面の穀物を主要交易品とするヒマラヤ交易をも行ってきた。村人のほとんどは、ビャンスの村と、越冬地としてきたヒマラヤ主脈の南側にある国境のバザール、ダルチュラの二カ所に家を持ち、半年ごとに家畜等と共に両者の間を移動してきた。ビャンスの主要な住民は、周辺の幾つかの地域の住民とともに「ラン」という自民族範疇を持ち、従来の研究によれば、チベット、インドの二大文明の間にあって、独自の言語・文化・伝統を形成、維持してきたとされている。

なお、ビャンスには9つの村があるが、その内チャングルとティンカルの2村がネパール側に、他の7村はインドのウッタラーカンド州（筆者の最初の調査時点ではウッタラプラデーシュ州の一部）に位置している。ランを自称する人々は、国籍の如何に関わらずほぼ一つの婚姻圏を形成しているが、本稿では、インドとネパールの経済的、社会的状況の違いと、筆者の調査地がネパール領であったことから、ネパール領ビャンス出身者の状況を中心に議論する。

2 木彫

ネパールやウッタラーカンドの中間山地帯のヒンドゥー社会から、ランを自称する人達の住む地域に入ると、村の形状が散村から集村へと明確に変化する。ネパール領ビャンスの村に入り、前庭を持つ石作りの二階建て、三階建ての家が並ぶ村内を歩いていると、比較的古い家を中心に、扉、窓、梁等の外から見える木の部分に様々な彫刻が施されているのが、否応なしに目に入ってくる。より細かく見ると、彫りの深さや細密さにはかなりの差異があり、また全ての古い家に彫刻された窓や扉が見られるわけでもない。これらの木彫はいずれもかなり以前に作られたもので、最近作られたと思しきものは、少なくとも筆者が長く滞在したチャングル村には見当たらなかった。近年ヒマラヤの南側からやってきた専門の大工たちによって建てられた家の窓枠や梁にある装飾は、かつてあった窓枠等を再利用したと見える場合を除き、質的に異なる、ごくシンプルで定型的なものである。

ビャンスの木彫は20世紀初頭以降この地を訪れた外来者が撮影した写真にも見られ、チベット研究の碩学ジュゼッペ・トゥッチもこれらの木彫について若干のコメントを残していることから、それなりの歴史を持っていることが判る。ヒマラヤ南麓のヒンドゥーの村の家々にこうした彫刻が存在する例を筆者は見たことはなく、またそのような報告も管見の限り存在しない。また、ランの村はヒマラヤ主脈の北側及び南側の双方に分布しているが、ネパール領に関する限り、ヒマラヤ主脈の南側の村よりも北側の村にこうした装飾が多いように見受けられる（ヒマラヤ南面の主要なランの居住地域であるインド領のチョウ

ダンス地方の村々の写真にも木彫の窓枠やドア枠が写っているものも存在するが、実際に現地を訪れたことがないため、どの位の割合で彫刻をした家があるかは不明である)。なお、ビャンスの人々の越冬地ダルチュラには、こうした木彫は全く見られない。ランには筆者の知る限り、従来木彫により神像等を作る伝統はなく、また、日常用いられる木製の様々な道具に、窓や壁、梁の木彫に用いたものと同様の技法を用いた装飾が施されているのを見たこともない。

ビャンスの村を最初に訪れた時、筆者はこれらの彫刻に興味を持ち、下手なネパール語で様々な人にいろいろと聞いてみた。しかし、神話やコスモロジー、儀礼的・呪術的なものとの結びつきといった当初期待した方向について、芳しい答えは得られなかった。多くの村人は、これらの彫刻を「すばらしい」ものだと語り、英語が出来る村人は「デザイン」だと説明したが、これらは昔作られたもので、最近の家は原則として専門の大工が建てているので現在木彫は作られていないとのことで、若者達は誰が彫ったのかについてすら不明確であった(彫刻に関するこうした「沈黙」は、ランのみならず、中西部から極西部にかけての高地社会に広く見られる可能性がある)。当時の筆者はそれ以上調査を進めることをせず、「すばらしい」彫刻の数々を写真に撮って、ビャンスを後にしたのであった。

木彫に関して新たな情報を得られたのはずっと後になってからである。いつもお世話になっている初老の村人が、彼が子供だったころの村の様子を思い出す中で語った次の一言がきっかけだった。「彼の父親は冬に交易に出ず、村に残って木彫りをしていた」。既に述べたように、ビャンスの人々の大多数はビャンスとヒマラヤ南麓の間を季節移動してきたのだが、かつては数家族の人が見張りを兼ねて冬の間も村に残ったのだという(現在も村に残る人はいるが、子供を含めた家族単位で残ることは、1993年時点で既になくなっていた)。冬に村に留まることは、彼らの主要な伝統的生業の一つ、交易を放棄することに等しいため、何らかの理由で十分な家畜を持っていない家族が、そうした選択肢を採った可能性が高い。この発言は、ビャンスの木彫が、冬に交易を行わず母村に残った人達によって作られたものであることを示唆している。

冬期にビャンスの村に留まり、そこで木彫の技術を学び、今もその技術を保持している人が、ネパール領ビャンスに少なくとも一人いる。チャングル村のジャスワ・シン・ボハラ（ビャンス）氏である。現在 70 歳台の彼のライフ・ヒストリーは、以下のようにまとめられる。

子供の頃はダルチュラに行かず、父と共にチャングルで一年を過ごした。学校は、年に半年しか通えないため、当初は文字の書き方を習ったところまでだった。冬の間父に木彫りを習い、自分でも彫れるようになった。一度シャンカン（ネパール領のヒマラヤ南麓のランの村）に呼ばれて、水場の木彫を彫った。チャングルの自分の家の木彫は、父が彫ったものだ。自分はその後インドの国境警備隊に応募して合格した。改めて読み書き等も習い、定年まで勤め、今は退職してインド側のダルチュラで店を持っている。国境警備隊にいた時に工芸（Hin: Kala）のコンテストがあり、自分も作品を彫って出したところ入賞した。

付言すると、ジャスワ氏はチャングルの儀礼上のとりまとめ役を長年勤めており、また「伝統」に関する豊富な知識とそれをヒンディー語でも明晰に説明出来ることにより、インド領ネパール領を問わずラン全体に広く知られている人物である。

ビャンスの木彫についての筆者の調査はいまだ予備的な段階にあるが、現時点で、筆者は以下のような仮説を立てている。ビャンスの木彫は、冬期に村に残った比較的少数の人により作られた。ただし、冬期に村に残った全ての人がこの技術を習得していた訳ではない。技術を習得した者がヒマラヤ南麓のランの村に招かれて彫刻を行うこともあった。越冬地ダルチュラにこうした木彫を施した家が存在しないのは、彫りの技術を持った人の多くが冬期にビャンスの村に留まっていたことに加え、またネパール領ダルチュラでは 1960 年代までランが屋根付きの家を作ることが禁じられていたからだと考えられる。学校教育の普及等で、子供や青年が冬期に村に残らなくなり、現在従来の形での技術の継承は止まっている。ただし、今後ビャンスの「伝統」の一部として、他の「伝統」と共に、この技術を復活させ継承させようという動きが出てくる可能性もある。

ビャンスの窓枠等の木彫は、確かに「工芸」と言うべき洗練度を備えている。だが、制作に時間を要すること、基本的に家の一部となっており動かしにくく、ランの村に行かないと実際に見ることが出来ないことから、コレクターの間で取引されることはこれまでのところなかったようである。

木彫に嘗て様々な「意味」が籠められていた可能性はあるが、現在筆者はその痕跡すらつかめていない。むしろ問題は、意味を探すあまり、発表者は、1990年代中葉に彼らが当たり前に表明していた美的感覚（それがどれだけ「伝統的」なものかは判らないが）の詳細を知る機会を取り逃がしてしまったことである。

3 布・絨毯

布・絨毯については、ビャンスの毛織物を概観する中で触れたことがあるので（名和 n. d.）、ここではその概要を記すに止める。

ビャンスの人々はかつてから羊毛等を用いた製品の生産に携わっており、現在でも、かつてほどではないが絨毯をはじめ布、糸等の生産を行う人が多数いる。糸紡ぎや機織りに関する技術は、過去 100 年の間基本的なところでは変化していない部分が大半である。機織りは女性のみが行うという分業も変化していない。主要な変化は、糸紡ぎにおける足踏み式糸車の一部導入と、絨毯の為の毛糸の染めにおける合成染料の導入であった。

ビャンスにおける布及び絨毯は、男女の伝統服からヤクの毛で作った重い毛布まで、従来大部分自家消費を目的に作られていた。このうち男女の伝統服の素材として用いられてきたのは、自家製の羊毛の布である。男性の伝統服ランガは染織していない白い羊毛の布で作られ、女性の伝統服チュン・バラは、現在も草木染めを施した糸を腰機で女性が織ることにより作られている。上着チュンのための布の色は深緑と臙脂色の二種類のどちらかに限定されており、そこに刺繍等が施される。これに対して、絨毯に関しては、新たな模様（例えばネパールの各県の名称を入れた地図の図案）が続々と導入され、合成染料が用いられるようになるといった変化が進行している。

手織り布の日常的使用は、特に伝統服において退潮傾向にある。ただし男性の服の場合、手織の布地（かならずしも白に限らず、茶色っぽい色の場合も多い）を西洋服のスタイルに仕立てる場合も多い。他方絨毯は現在でも自家用として日常的に広く使用されている。他方、少なくとも過去 100 年の間、ビャンスの布及び布製品の一部は交易を目的に作られ、また「伝統服」を構成する幾つかのパーツ（例えばチベット靴）は交易を通じてもたらされたものであった。交易のやり方は変化しヒマラヤ越えの交易を行う者は減少したが、その後も絨毯等は販売用にも作られている。ただし、ビャンスの絨毯の流通範囲は基本的にランの伝統的な移動範囲にほぼ重なり、その外にまで流通することはなかったようである。1990 年代のカトマンドゥのカーペットブームに際しても、ネパール領ビャンスの商人達は、絨毯でなくチベットから輸入した羊毛をカトマンドゥに送り、かなりの利益を上げていたのである。

他方、自家用に用いられた伝統服や絨毯は、その作成者や使用者と強いつながりを持つものとされる。葬送儀礼では、弔われる当人のものに加え、近年亡くなった村人の着ていた服や、女性の場合死者の織った絨毯が儀礼の場に持ち込まれる。これは服を着ていた人、絨毯を織った人が死者の魂を迎えに来るよとということだと説明される。布と布を織り、或いは用いる個人との密接な関係を前提とした死者の服や絨毯への扱いは、全ての個人が必ずしも伝統服を持つ訳ではなくなった今日においても、やや形を変えつつ存続している。儀礼一般における布や羊毛の重要性と併せ、ビャンス社会及び周辺地域の、超自然的な存在をも含む重要な社会関係は、布によって幾重にも媒介されていると云うるのである。

かつてビャンスの服は、基本的には女性が織り、自分たちが着るものとして存在していた。よい布を織れることは女性の評価の重要な基準だったとも言われる。しかしビャンスの伝統服は 20 世紀を通じて次第に日常の服装としては用いられなくなり、儀礼等の際にのみ着られる特別なものとなっていった。ただしビャンスにおいては、服装の変化の過程は単線的なものではなく、ジェンダーによる差異も見られる。その一因は、服装に関するモデルや規範が、洋装、及びインド、ネパールの規範的な服装と、複数存在したことにあつ

ただろう。他方近年では、「伝統服」に関する議論が、実際の人々の服装とのずれを含みつつ進行し、例えば、未婚の少女が着た服とされるガーガリの「復活」といった形で、時に人々の服装のレパートリーに影響を及ぼしてもいる。他方、女性の伝統服に使う布を織ることが出来る女性が減少していることから、インド側、ネパール側双方のランの民族団体は、この技術を継承すべくトレーニングのプログラムを断続的に催しているという。なお、同じ腰機でも模様を伴わない布の織りや、木杵を使った絨毯制作に関しては、民族団体の特段の介入なしに技術は継承されている。

以上より、ビャンスにおける布と絨毯の歴史と現状について暫定的な見取り図を書くとしたら、次のようなものになるであろう。ビャンスの毛織物は、かつては日常の服や寝具から交易の為の袋に至るまで、ビャンスの人々の生活において決定的な重要性を持つものであった。またそれは、現在に至るまで、原材料、製品の双方について、交易という回路を通じて外部と結びついている。毛織物を作る技術や製品にはここ一世紀の間基本的な部分ではあまり変化が見られず、とりわけ伝統服に関してはほぼ全く変化していないと考えられるが、外部への交易品でもある絨毯には、デザイン・技術双方において変化が見られる。ビャンスの人々の服装は20世紀後半に大きく変化した但ランの社会内の関係を媒介する布の役割は依然重要であり続けており、また近年では民族意識の高揚と共に、まさしく「伝統服」としての再評価と変容の過程にある。

4 おわりに

本稿では、ネパール、ビャンス地方の住人の中で作られてきた「工芸」と見なしうるものとして、木彫、布、絨毯の3つを取り上げ、その変遷を辿ってきた。ビャンスの建物に用いられる木彫は、かつて冬に村に残った少数の村人によって彫られたもので、ランの世界の外にはほとんど流通しないままに、生活形態の変化により技術の継承が困難になりつつある。絨毯は、自家使用の他、以前からヒマラヤ南麓にも流通してきたが、ランの主要な活動地域を越えた流通は見られない。絨毯の制作は、化学染料の使用、新たなデザイン

の採用など、様々な革新に開かれている。対して、ビャンスの布の中でもとりわけ女性の伝統服チュン・バラの為のものは、天然染織を用いるなど従来の製法を変えることなく維持している。織りの他刺繍の技術も必要なチュン・バラの製作技術を持つ女性は減少しており、そのためチュン・バラの価格は高騰し、また民族団体が技術継承の為のトレーニングを提供するようになった。ビャンスの木彫、布、絨毯は、いずれも「工芸」としてグローバルなマーケットにはほとんど接合しておらず、絨毯や一部の布が、日常的に用いるためにラン外部で取引されることがある程度である。この状況を工芸化以前として捉えることも可能かも知れないが、これらのものが、ラン自身によって、その美しさや洗練の度合いを評価されるものであることもまた確かである。この先に研究を進めるには、現地の美学に関する本格的な調査が必要である。

参考文献

Amtikar Tim

1993 *Amtikar: smarika*. Lucknow. (Hindi)

Brown, Charles W.

1984 *“The Goat is Mine, the Load is Yours” : Morphogenesis of “Bhotiya-Shauka”*,
U. P., India. Lund: Lund University.

Garbyal, Padma (Rimjinsya Padma), n. d.

Rang-Raju- ‘jyungkhu’ (purvi sauka ksetr): Bharatiy Itihas ka ek Naya Nukta.
Nainital: King Pres. (Hindi)

長谷川傳二郎

1975[1935] 『ヒマラヤの旅』. 東京: 国書刊行会。

Heim, A. and A. Gansser

1967[1938] 『神々の御座』 (A・ハイム、A・ガンサー、尾崎賢治訳). 東京: あかね書房。

Manzardo, Andrew E., Dilli Ram Dahal, and Navin Kumar Rai

1976 “The Byanshis: An Ethnographic Note on a Trading Group in Far Western Nepal.” *Contributions to Nepalese Studies* 3(2): 83-118.

名和克郎

2002 『ネパール、ビヤンスおよび周辺地域における儀礼と社会範疇に関する民族誌的研究-もう一つの<近代>の布置』. 東京: 三元社.

名和克郎, n. d.

「ネパール、ビヤンスにおける毛織物等に関するノート」 国立民族学博物館共同研究「アジア染織業の総合的研究」（2004年7月25日、国立民族学博物館地域研究企画交流センター）発表原稿.

Pant, S. D.

1935 *The Social Economy of the Himalayas: Based on a Survey in the Kumaon Himalayas*. London: G. Allen & Unwin.

Raypa, Ratan Singh

1974 *Sauka: simavarti janjati*. Dharchula: Raypa Bradars (Hindi).

Sherring, Charles A.

1906 *Western Tibet and the British Borderland: The Sacred Country of Hindus and Buddhists: With an Account of the Government, Religion and Customs of its Peoples*. Edward Arnold.

Tucci, Giuseppe

1989[1937] *Sadhus et Brigands du Kailash*. Paris: Editions R. Chabaud

Ukyab, Tamla and Shyam Adhikari

2000 *The Nationalities of Nepal*. Kathmandu: National Committee for Development of Nationalities.