

博士学位論文

河井寛次郎の制作と思索

KAWAI Kanjiro's Art and Aesthetic Thought

聖心女子大学大学院

文学研究科 人文学専攻

浪波 利奈

二〇一九年 三月

## 目次

凡例	
序章	
第一節 本論文の目的と方法	2
第二節 一次資料について	5
第三節 本論文の構成	7
緒論——〈自然〉について	10
第一章 制作の原点	
序	14
第一節 島根県安来、暮らしの原体験——一八九〇年から一九一四年頃まで	14
第二節 京都府東山、技術の獲得と展開——一九一四年から一九二〇年頃まで	17
結	20
第二章 「自然に帰る」——制作における自然	
序	21
第一節 制作的模索——一九二一年から一九二七年頃まで	21
第二節 古陶磁との隔たり——無為と人為	26
第三節 個人作家のアポリア	29
結	34
第三章 「背後のもの」——制作と生成の基層をなすもの	
序	35
第一節 制作的模索——一九二八年から一九四〇年頃まで	35
第二節 「からだ」と直観	40
第三節 自然環境と暮らしの相互作用	44
第四節 〈一なるもの〉への遡源——富永仲基「加上」の原理との関わりから	47
結	50
第四章 「第二の自分」——制作的自己	
序	52
第一節 制作的模索——一九四一年から一九四八年頃まで	52
第二節 価値体験における自己覚知	55

第三節	「この世このまゝ大調和」という一元的境地	60
第四節	「つくりはうだいの世界」と想像力	62
結		66
第五章	「仕事の仕事をしてゐる仕事」——制作の自己組織性	
序		68
第一節	制作的模索——一九四九年から一九五六年頃まで	68
第二節	「仕事」における無心と無責任	71
第三節	主客合一——一遍「念仏が念仏を申なり」の思想的基盤	74
第四節	オペテイミズムと「厭き」	77
結		81
第六章	「形こそ無の姿」——形なき形	
序		82
第一節	制作的模索——一九五七年頃から一九六六年まで	82
第二節	模倣としての子どもの工作	85
第三節	子どもと〈制作的自己〉	89
第四節	「人間をとり返す」——人間の再興	92
結		96
終章		97
表		101
参考図版		105
参考図版	出典	108
註		109
引用・参考文献一覧		165
初出一覧		187

## 凡例

一、本論文では、「藝」の字と一部の固有名詞は旧字体を使用した。

一、引用箇所では、次のような整理を行った。

(一) 旧字体は新字体に改め、仮名遣いと送り仮名は原文のままとした。

(二) 付されているルビは除いた。ただし、重要と思われるルビは残した。

(三) 行末に句読点を欠く場合、適宜これを付した。

(四) 底本上の明らかな誤字脱字、あるいは判読不明な字は□で示し、「」内に想定される字を入れた。

(五) 「」内は論者による補足である。

(六) 今日では不適切な表現が含まれている場合、原文のままとした。

一、〈〉は本研究独自の術語を指示するため、あるいは読解の便を図るために用いた。

一、河井寛次郎の著述からの引用は、原則として初出本に依った。なお、一九六三（昭和三十八）年から一九六四（昭和三十九）年にかけて岡村吉右衛門によって採録された対談が、「河井寛次郎談」全十一話（『民芸手帖』第百七十八号〜第百九十号、東京民芸協会、一九七三年三月〜一九七四年三月）として発表され、その後、改題改訂の上、「炉辺歓語」（『炉辺歓語』東峰書房、一九七八年）として上梓された。本論文で引用の際には、『炉辺歓語』に依った。

一、柳宗悦の著述からの引用は、原則として『柳宗悦全集』（筑摩書房、全二十二巻）に依り、必要に応じて初出本を使用した。

一、河井寛次郎に関する年譜は、長谷川由美子編「河井寛次郎年譜」（今井淳他編『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸〜科学者の眼と詩人の心〜』展図録、東大阪市民美術センター他、二〇一三年、一一八頁〜一四九頁）に準拠した。

## 序章

### 第一節 本論文の目的と方法

陶藝家・河井寛次郎（一八九〇年～一九六六年）の造形活動は、広い意味での〈制作〉、これへの深い洞察と、制作者たる自己に対する徹底した省察に基づいていた。これらは「制作論的思索」とも謂うべきものを形作っており、河井はみずからの思索の軌跡をさまざまに書き物の中に残している。彼の文筆作品や折々の言葉を注意深く辿ってゆくならば、我々は次のことを看取できる。すなわち、河井の制作論的思索には、〈人間存在の奥底にはたらく根源的存在者〉へと向けられた絶え間ない探究があることを。そして、この制作論的思索を背景に河井の作品を見るならば、さらに次のように言うことができる。河井は自身の制作活動を通じて、其処から生起すべき〈自己〉すなわち〈人間存在の奥底にはたらく根源的存在者〉へと到ろうとしていたということ。彼は、思索と制作とを通じて「作ること」の奥底に触れようとしたのである。

右の点を顧慮しつつ、河井寛次郎という一人の個人作家の営為——制作論的模索と制作的模索——を研究することの意義を問うならば、それは、畢竟、〈制作〉や〈生成〉といった形成作用一般について考察する手立てを研究者自身が模索することに存する。言い換えれば、合理的理解や概念的把握を以ては規定し尽くし得ない、しかし、人間や自然の〈ものをなすはたらき・ものなるはたらき〉をその本源において司っているもの——ゲートの所謂「世界をその最奥で統べているもの（was die Welt im Innersten zusammenhält）」——に、研究を通じて迫ってゆくことに存する。本研究は、河井の制作と思索とを包括的に捉えつつ、制作をめぐる彼の思索をより普遍的な観点から再構成し、それを以て右に述べた研究意義に応えることを目的とする。

河井の最初期から最晩年までの造形作品・文筆作品を概観すると、控えめに言っても彼の作品群は〈多様〉である。この〈作風の変転〉には、しかし、右に述べた制作意思が遍在している。つまり、個々多様な現れ方をする作品は、それぞれ個性を示しながらも、或る〈同一のもの〉から流出したものであり、〈同一のもの〉を象徴している、ということである。そしてこの〈同一のもの〉とは、まさに彼が究明せんとしたものそのものである。このことに鑑みるならば、彼の作品は終生続いた制作的模索の結実であると言える。さらに言えば、河井の制作的模索が制作論的模索と相即不離の関係にあるということである。「作ること」の奥底へと向けて〈制作すること〉と〈思索すること〉と、これらもまた、

河井においては〈同一のもの〉から流出しており、同時に其処へと遡源する指向性を持っている。つまり、制作と思索は、自己から自己へと運動する、本研究に謂うところの〈制作的自己の探究〉という同一のはたらしの異なった現れである。

従来の研究では、彼の造形活動を三期に分けてこれらを分類する<sup>2</sup>。諸作品の外形的特徴を捉えて作風の変化をクロノロジカルに整理し、これによって劃定されたエポックから翻って諸作品を理解しようとする類いの研究によつては、しかし、かの〈一なるもの〉を捉えることはおろか、河井が得ようとした〈制作と生成の基層をなすものの直観〉へと近づいてゆくことすらできない。かかる研究方法を以て認識されるのは、あくまで知覚的ないし知識的に同定可能な美的効果——これらがエポック劃定の徴表に外ならない——に限られてしまう。

これから我々は、河井寛次郎という一人の個人作家を取り上げて、制作一般に関する哲学的考察を行うこととなる。或る特定の人物の創作活動に関する認識を下敷きに、一般性・普遍性を旨とする哲学的考察を進める際、我々自身が肝に銘じなくてはならない事柄がある。それは、作品の外観的な美的効果ばかりに囚われてはならないということである。これについては、河井もはっきりと警告している。次の引用は、彼が自身の美的体験や作陶を通じてなした制作論的思索、その記録を集めた随筆集『化粧陶器』（一九四八年）の序文である。

此処に集めた一連の章句は色々な作物の裡に秘められた背後の世界を求めての私の探究の歩みの一部でもある。と同時に美しい物はどこから生れるかといふ事を見せられて来たこれ等は其の内の僅かではあるが其の実例でもある。材料と技術とさへあれば何処でも美しい物が出来るとも思ふならばそれは間違ひである。

人は物の最後の効果にだけ熱心になり勝ちである。そして物からは最後の結果に打たれるものと錯誤し勝ちである。然し実は直接に物とは縁遠い背後のものに一番打たれて居るのだといふ事のこれは報告でもある<sup>3</sup>。

このように事物を生成の相の下に見る時、眼差しはおのずと背景もしくは深奥へと向かう。制作の結実として作品に現れる美は、土や釉薬、焼造などの外的要因だけで実現するわけではない。これらは美を物理的ないし技術的に下支えする契機にすぎない。河井にとって美とは畢竟、人為を超えた制作作用の産物であり、美をもたらすものは、本論に謂う

ところの〈制作における自然〉——人為的製作の自然的造化作用への帰——のはたらきである。制作における「背後の世界」ないし「背後のもの」が制作の只中で生き活きとはたらき、作品上にありありと顕現している現実、これこそが美しいのである。河井が看破したのは、作るものや作られるもの内奥で胎動し続ける〈ものをなすはたらき〉と〈ものなるはたらき〉の等根源性、換言すれば、〈制作〉と〈自然〉の相即である。

自然科学では、自然を対象化することで自然の本質を解き明かそうとする。しかしそこに〈生きた自然〉はない。自然を成り立たしめる生き活きとしたはたらきが機械論的分析によって既に失われているからである。これと同様に、作品に現れている外形的な美をただ分析的に考察したところで、そこには〈生き活きとした美〉、いわば美そのものはない。両者とも、みずからの方法論が足枷となって、〈自然〉や〈制作〉の根柢にあるものを把握していないのである。藝術制作を典型とする〈ものをなすはたらき〉についてより普遍的な観点から考察するには、作られたものを飾る外観的な美、この深奥にある、〈制作における自然〉の所産としての美——河井が看破した「背後のもの」からもたらされる生き活きとしたはたらき——を、その生成の相において直観しなければならない。これを我々の立論の基軸とする。

河井が追究した「背後のもの」とは極めて漠然とした理念である。それを実際の制作物、特に造形作品から導出するのは容易なことではない。さまざまな現れ方をする河井の「背後のもの」を制作物から統一的に捉えるには、一定の基準を設けなくてはならないが、少なくとも従来の河井研究の方法ではその設定自体が難しい。外観上の美的効果に囚われて、その深奥にあるものを認識することができないためである。あるいは、「背後のもの」の重要性を理論的に認識したにしろ、これを作品中に指示することはできない。そもそもそれはそれとして指し示すことのできる類いのものではない。それこそ一般に「ありありとした」であるとか「生き活きとした」といった曖昧な言葉でしか形容し得ない生成作用そのものなのであるから。だからといって、然々の効果を作品上に表すものが「背後のもの」の現れであるなどと断定するのは、方法論の上でやはり外形的美に執ってしまう。

そこで、具体的な造形作品の分析に終始することなく、制作をめぐる河井の思索の道筋を辿り、それを〈制作〉や〈生成〉を主題的に問う哲学的観点から再構成する必要がある。これによってこそ、「背後のもの」——本研究では〈制作と生成の基層をなすもの〉〈制作的自己〉といった術語を以て表現する——を捉えることが可能となる。彼が書き残した文書の多くには制作論的思索がさまざまに記されているが、制作者の背後で制作を統べる

作用についても随所で言及されている。これらの記述は、我々が〈同一のもの〉を論ずる際の根拠資料となり、また同時に〈制作と生成の基層をなすもの〉についての手引きとなり得る。本研究が河井の制作論的思索に軸足を据える所以である。

## 第二節 一次資料について

本研究において一次資料となるのは、造形作品を除いて、彼の執筆になる膨大な数の文書である。本研究に直接関わりのある文書を大まかに分類すると、技術解説、随筆、詞句、物語、日記、書簡の六つである。それぞれの記述内容の特徴を以下、概略的に纏める。

河井は工業学校や陶磁器試験場で高度な窯業技術を習得しており、とりわけ釉薬の技術に長けていた。技術解説ないし指導に関わる記録、講演録や寄稿文は、一九二〇年代から一九三〇年代前半に集中してある。代表的なものを一つ挙げるならば、「陶技始末」(『工藝』第三号〜第四十六号、一九三二年三月〜一九三四年十月、全十九回連載)がある。これらに加えて、釉薬の調合を記したノートが六冊現存する<sup>4</sup>。

民藝運動が一九二六(大正十五)年以降本格化したことを機に、河井は機関誌に随筆を度々寄稿するようになった。ここには、民藝品や個人作家の制作事例からもたらされた〈制作と生成の基層をなすもの〉の直観、これを雑感として記述した文章が見出せる。随筆の中には、民藝運動の一環で訪問した日本中国朝鮮各地の印象を記した紀行文も含まれる。

河井は一九四四(昭和十九)年頃から、平易な言葉で構成される詞句や、幼少期の郷里での思い出に取材した文章を創作するようになる。詞句は『いのちの窓』として集成され、一九四八(昭和二十三)年に上梓、さらにこれを増補改訂したものが一九五三(昭和二十八)年刊行の『火の誓ひ』に収録された。

他方、郷里を題材とした文章は戦後、民藝運動の機関誌を中心に読み切りの短編として発表された。これらは生前に発表されただけでも総計九十八篇にのぼる。これらの作品群は執筆時期から、三つのシリーズものとして分類できる。《町の景物》(一九四六年〜一九五三年)、《五十年前の今》(一九五五年一月〜同年十二月連載)、そして《六十年前の今》(一九六二年一月〜一九六六年十一月連載)がそれである。一般的には、一連の作品群は懐古的な「随筆」として位置づけられているが、その内容は、河井が書いた戦前の随筆とはおよそ異なっている。作品は一人称の語りではなく、不特定の子どもを主人公として、彼らを描写するのは三人称の語り手である。河井は《六十年前の今》について、「回顧録」や「自伝」といった「自己ひけらかし」を超えて、「生きた歴史書」を主眼にこれ



を執筆していると述べている。<sup>7</sup> 郷里の風物風景をフィクションに取り入れて生き活きと描いたという点に鑑み、本研究ではこれら三シリーズを「物語」あるいは「短編物語」として扱う。

河井自筆の日記としては、半紙を束ねたものが一冊、ノート三冊、手帳三冊、計七冊が、河井寛次郎記念館に現存する。<sup>8</sup> 戦時期からはじまる日記、通称『毛筆日誌』（一九四四年～一九四七年）は、半紙を二つ折りにして毛筆で綴ったものである。戦後に入ると、和紙製のノートでの執筆が続く。『いのちの窓 それ以後』（一九四六年～一九四八年）と題するノートには詞句が多数記されている。『日記』（一九四八年～一九四九年）及び『どんな今年か』（一九四九年～一九五二年）と題したノートにおいて、一九四七（昭和二十二年）年六月十六日を最後に途絶していた日記が再開された。その後は、ルーブリーフ用紙を纏めた手帳にペン書きされた『日誌』三冊（一九六〇年一月～同年三月、一九六一年～一九六二年一月～六月、一九六四年三月～八月）を再び書くようになった。これらの中には未公開の資料もあり、今後その公開が俟たれる。論者が閲覧した資料に限って言うならば、日記資料の随所に、ごく簡単な画稿・草稿とともに、日々の制作的模索や、折々の思索に関する覚え書きがある。ここに〈形が成ること〉へと向けた河井の絶え間ない試行錯誤の痕跡を見ることができるといえる。

民藝運動の同志や郷里の友人らに宛てた河井の書簡は、現在でも多数残されている。例えば、柳宗悦に宛てた書簡は、計二百五通（一九二七年二月～一九六一年四月）にのぼる。<sup>10</sup> 文面が紹介されている書簡としては、河井の個展を長きに亘り担当した高島屋の川勝堅一（一八九二年～一九七九年）宛のものが、計五十八通（一九二二年九月～一九六五年二月）ある。<sup>11</sup> 河井の交友関係の広さから、相当数の書簡資料があることが見込まれるが、現存するすべての書簡に関する纏まった資料はない。

河井の書き残したこれらの文書を瞥見するならば、それらは美的体験の備忘録、あるいは回顧録にすぎないと言いうこともできるだろう。例えば、随筆、紀行文、短編物語、詞句が収録されている『火の誓ひ』などは、その内容の構成から、雑録とさえ受け取れる。事実、先行研究では、文筆作品でさまざまな表されている河井の制作論的思索についての包括的な検討をほとんど見ない。それどころか、河井の謂う「背後のもの」の意味するところが看過されたまま、もしくは誤って解釈されたまま——時として、河井の全く望まなかった意味で解釈された上で——彼の思想に言及されることもある。しかしながら、前述の一次資料が語っている、あるいは語ろうとしているものを総合的に検討するならば、執筆

の根柢には「背後のもの」への河井の関心があったということ、そしてその関心が終生途切れることがなかったということに思い当たる。<sup>12</sup>

河井はたんに筆を執って、「背後のもの」について語ったのではない。造形作品と同様に、文筆作品それ自体も、個々多様な現れ方をしながら、「背後のもの」そのものから溢流したのであり、したがって「背後のもの」の現顕であり、これを象徴している。この意味において、これらが制作論的思索であると同時に、制作的模索の結実であることを看過してはならない。だが造形作品とは異なり文筆作品は、言葉によって意味を帯びた全体を形成するという点で、「背後のもの」に関わる表現が、思想の表明として、現実の造形物よりも幾らか明示的になされ得るし、実際になされている。つまり、〈同一のもの〉に着眼して個々の文書の言語表現を辿るならば、河井が折々に思索したことが浮かび上がってくるのである。個々多様になされる描写を丹念に拾い上げることで、河井の謂う「背後のもの」の多面性を窺い知ることができ、最終的に、河井が捉えていたこの〈同一のもの〉の能産性を折々の文筆作品や造形作品に見出すことが可能となる。

### 第三節 本論文の構成

以下、本論文の構成を概観する。はじめに緒論において、本研究の問題領域の根柢にある〈自然〉について、この多義的な概念の本研究における意味を規定する。これに次ぐ本論は全六章からなる。論述にあたっては時系列を追って河井寛次郎の制作と思索の全体像に迫ることとする。なお、個別の造形作品についての詳細な検証は先行研究に譲り、本論文の性質上、議論の比重は制作よりも思索に多く置かれることになる。

実際の議論に入る前に、第一章では、河井が陶藝家としての活動を開始するまでの期間、幼少期から青年期を概観的に構成することで、作陶の原点となったものを探る。ここでの知識を下敷きに、本研究の主題へと移ってゆく。以下の諸章においては次のような論述構成とする。まず各章の第一節「制作的模索」においては、その章で扱う時期の制作全体の歩みを具体的に確認する。そして各章の第二節以降、各章が取り扱っている時期の河井の制作論的な思索を再構成する。それに際して、先述の「背後のもの」、ないしそれに類似する言葉で指示される超越的なものへの河井の眼差しに着目する。自己省察と制作上の試行錯誤を重ねるにつれて、河井は「背後のもの」——それは彼の言葉で「からだ」「第二の自分」などと表現される——を見据えるようになり、彼の思索と制作とは次第に宗教的とも謂い得る境地へと到る。したがって、本論の前半部分では、超越的なものを実体化し

ている印象を与えるかもしれないが、それは河井の思索が元来その根柢に有する宗教性故にであると理解されたい。河井にとって、思索とは「背後のもの」に内省してゆく過程であり、また、これに呼応して、制作とは「背後のもの」への指向——河井の謂う「祈り」——に外ならなかった。

一九二一（大正十）年から一九二七（昭和二）年頃にかけて河井は、自身の創作活動を反省し作陶を一新するに至った。その際のキーワードが、「自然に帰る」という河井の言葉である。この言葉の言わんとする（制作における自然）、換言すれば（なすことにおけるなること）が爾後、彼独自の制作論の基盤となった。第二章ではそのアウトラインを明らかにし、「自然に帰る」、すなわち（制作における自然）という制作一般の古層とも謂うべきものへと立ち戻る制作のありかたについて検討する。次いで第三章では、人為的制作者と自然的生成とが深く共有する（制作と生成の基層をなすもの）について、河井が主に制作者の立場から考察した時期、すなわち一九二八（昭和三）年から一九四〇（昭和十五）年頃に着目する。彼は自身の制作活動と初期民藝運動を通じて（制作における自然）を模索する中で、「暮らし」に卑近な例をもつ人間の制作作用と、「自然環境」に典型を見る自然の生成作用と、両者が等根源的だと考えるようになった。

太平洋戦争の勃発に伴って戦況が激しくなる一九四一（昭和十六）年から戦争終結後の一九四八（昭和二十三）年に亘る、制作活動の儘ならない時期、河井は「第二の自分」を自覚するようになる。こうした自覚とそれをめぐる思索は、想像力の円転滑脱を河井にもたらし、戦後の制作活動に広がりを与えた。本研究では彼の謂う「第二の自分」を便宜的に（制作的自己）と称し、第四章においては、制作を通じて自己自身を形作る（制作的自己）のはたらきについて考察する。ここでの議論を承け第五章では、一九四九（昭和二十四）年から一九五六（昭和三十一年）頃を考察の対象とし、この時期の河井の制作態度を言い表す「仕事」という言葉の語義と成立経緯を論究する。制作一般を成り立たしめる自己組織性、これに身を委ねようとする制作者のオプティミズムが、河井の制作には充溢していた。河井の晩年、すなわち一九五七（昭和三十二年）年頃から一九六六（昭和四十一年）年に至っては、第四章で論じる彼の所謂「第二の自分」という概念はさらに展開し、「第二の自分」は制作を通じて形をなそうとする（形なき形）と意を異にしなくなる。制作されるべき形は実現されるべき（制作的自己）と相即不離の一体をなすということである。第六章では、河井の営為が、（あるべき形）の模索という意味において、初期の「自然に帰る」という命題から、晩歳の「人間をとり返す」という人間再興の命題へと引き継がれ

ていったことを明らかにする。

以上の諸章から、河井の模索のありようを改めて問い直し、それらの有する今日的意義を論究することが、終章の課題となる。

本研究の課題は、河井の制作論的思索、すなわち〈制作的自己の探究〉の道程、これを解明することである。右に見た本論の構成の中には、〈制作的自己の探究〉とは直接に関わりのないように思われるトピックスもある。だがすべての営為は〈制作的自己への指向性〉、すなわち自己から自己への運動に基づいている。つまり、さまざまに展開された彼の制作論的思索は、自己へと回帰するための方法であった。我々もまた、彼の思索を検討することを通じて、〈制作的自己〉に到るべく我々自身の思索を展開することとなる。

## 緒論——〈自然〉について

序章でも述べたように、河井が制作や思索を通じて模索したのは、作るものと作られるものの内奥で胎動し続ける〈ものをなすはたらき〉〈ものなるはたらき〉であったと言つて差し支えない。〈ものをなすはたらき〉と〈ものなるはたらき〉は、それぞれ、人間の技術的制作と自然の造化生成にその典型を有する。これを本論文では、簡単のため、しばしば〈制作〉と〈自然〉と呼ぶ。何かが具体的な「形」を成すためには、これら二つの途のいずれかを通らねばならない。〈制作〉と〈自然〉は形成作用の二つの類をなしているからである。

右のように形成作用一般を類別する時、すぐに問題となるのが「自然」の概念である。哲学的に見ても、「自然」は最も多義的な概念の一つである。今試みに大判の *Historisches Wörterbuch der Philosophie* の「Natur」(自然)の項目を繙いてみると、記載は58コラムに亘っており、例えば、同じく多義的な項目「das Schöne」(美)の43コラムを凌駕している。<sup>13</sup> 日本思想史においてもまた、「自然」の語義は複層をなしている。「自然」という言葉の訓みには、「シゼン」「ジネン」あるいは「自ら然り」などがあり、それぞれ意味するものが異なる。さらには、オランダ語の *natur* や英語の *nature* の訳語としての「自然」は、これらとは独立した意味となる。<sup>14</sup> かかる多義性を十分に認知した上で、以下、本研究における〈自然〉の概念を規定しておく。

本論文で〈自然〉に言及する時、それは所謂「能産的自然 (*natura naturans*)」のことであり、「所産的自然 (*natura naturata*)」のことではない。自生的な生成作用ないし生成力としての自然のみが本論で問題とされる。そしてこの作用が、本論において〈ものなるはたらき〉という術語で表される時、〈自然〉は常に、〈ものをなすはたらき〉の類概念としての〈制作〉、これと対比されていると理解されたい。すなわち、本論文における〈自然〉は、広い意味での〈制作〉の対概念である。

右に述べたことから明らかなように、〈自然〉は、山川草木といった事象を指し示す *nature* とは区別されなければならない。この意味での *nature* は、これら自然的事象を生み出す自然力 (*natural forces*) 共々、人間存在から切り離され、ともすると対峙するものと見做される。つまり、この意味での「自然」は自然科学の対象界をなし、この種の「自然」概念は西洋の近代的な主客二元論の枠組みに由来する。本論文において論じる〈自然〉は、そのような、人間存在に對峙し、時には人間によって征服され、制御されるべき物理力を有する対象界を指すのではない。寧ろ、そのような主客二元論的な、対象化された自然理

解に畢竟到り得なかった日本の伝統的自然観や宗教観、これに通底する包括的で普遍的な生成力・造化力こそが、本論に謂うところの〈自然〉であり、このラインの思考をさらに進めてゆくならば、〈自然〉は天地神仏に関する日本古来の観念に親近性を持つであろう。<sup>15</sup>

また、一般的な用法として、人間の特定のあり方や営みのあり方を指して「自然」と称することがある。それは、「素朴」や「プリミティヴ」といった意味合いを持っている。例えば「自然児」という言葉の含意するところと、「自然分娩で生まれた子ども」の含意するところの差異を思い浮かべれば、ここに言う「自然」をイメージすることができる。あるいは、より狭義の用法では、制作物に施されている技法や図柄などを指してそのさまが「自然」だと評すこともある。これは美術史の研究領域であり、無論、河井の作品についてこうした観点から検討されることも多々ある。<sup>16</sup>だが、具体的な造形作品から一旦距離を置いて、河井の制作をめぐる思索の道筋を辿り、それを〈制作〉や〈生成〉を主題的に問う哲学的観点から再構成する本研究では、これは論述の埒外にある。ただし、前者の用法、すなわち「素朴」や「プリミティヴ」の意味における「自然」は、本論文との関係で一つ重要な点を含んでいる。

技術的制作の典型が藝術<sup>17</sup>である。藝術作品について、そして藝術制作について、古代人と近代人のそれを比較することを以て、古代的な心性と近代的な精神との違いを浮き彫りにしようとする考察、もしくは、古代的な心性と近代的な精神との違いに基づき、古代藝術と近代藝術との間の差異を論じようとする考察がある。その代表的なものがフリードリヒ・シラー (Friedrich von Schiller, 1759-1805) の『素朴文学と情感文学について』(一七九五年〜一七九六年)である。ここでの〈古代人〉と〈近代人〉との対比は、古代ギリシア・古代ローマの文明と十八世紀末のヨーロッパの文明とを比較した特殊な文藝論の枠内において考えられたものであり、これをそのまま別の地域の文明に当てはめることは妥当ではないだろう。だが、シラーの次の言葉は、本論で取り扱う河井寛次郎の制作論を考える上で大きなヒントを与える。曰く、「彼ら[「古代人」]は自然に感じたが、我々は自然なものを感じる (Sie empfanden natürlich; wir empfinden das natürliche)」。<sup>18</sup>

右の引用は、古代文明に息づく〈素朴な自然さ〉と、近代文化を特徴づける〈失われた自然さ〉と、双方を「感じ方」の時代的差異に関連づけて述べたものである。これこそまさに、河井が最初期の制作から次の段階へと脱皮しようとした際の制作論的自覚そのものである。このことを本論では第二章以下の各議論で示すことになる。

〈失われた自然さ〉を近代人が取り戻そうとする時、当然のことながら、原理的な矛盾

が生じる。精神的な努力を以て作爲された無為は厳密には無為たり得るのか、あるいは何らかの方法を以て純化された作爲は無為たり得るのか。本論では、第三章と第五章においてこの問題に触れることになる。ここでは、これに関する論者の見解を直截に述べておく。古代人と近代人との間の差異は、〈ものをなすはたらき〉と〈ものなるはたらき〉、すなわち人為的制作と自然的生成、これらをその本源において包越しているものとの関係を保っているか否かによって生じる。<sup>19</sup> もちろん、古代人——近代人が思い描く限りにおける「古代人」——はかかる根源的なものとの関わりに生き、近代人はその関わりを断つことによってまさに「近代人」なのである。

かの根源的なものを、本論では〈制作と生成の基層をなすもの〉、ないしこれに類似の表現を用いて指示する。本来人為的であるはずの制作が、この根源的なものの発露となった時、それはすなわち、人為的制作が自然的生成との共通の境地にまで遡源したということである。本研究に謂うところの〈制作における自然〉とは、このような意味で制作作用の中に、右に規定したような〈自然〉があたかも発現しているかのように見える状態と、まずは言うことができる。

さらに一步踏み込むなら、ここで「あたかもであるかのように」と表現することは、適切ではないだろう。制作がその根源へと深化できたならば、そこでは人為と自然との一体化が実現するはずであり、それを念頭に本論文では〈制作における自然〉という語を用いる。こうしたありようにおいて、〈制作〉と〈自然〉とはそもそも対をなしていない。寧ろ、近代的な思考において相對峙するこれらは、この思考の泥みを除くならば、同じものの異なった現れ方でしかない。本研究では、このことを、敢えて「人為と自然」という近代的な枠組みを踏襲した上で、〈制作における自然〉と表現している。換言すれば、「人為と自然」という近代的な二元対峙を超える高次の境地があるということである。制作と思索を通じてこの境地を終生追究し続けた河井の足跡を辿る本研究は、制作をめぐる美学的思索の一つの試みでもある。

制作との関連から「自然」について論及しているものに、柳宗悦（一八八九年～一九六一年）の民藝美論や仏教美学がある。柳は宗教哲学者として歩み出した当初、ロダン（Auguste Rodin, 1840-1917）やウィリアム・ブレイク（William Blake, 1757-1827）、ウォルター・ホイットマン（Walter Whitman, 1819-1892）などの西洋近代美術・文学を研究しており、その中で nature の概念を学んだ。<sup>20</sup> やがて東洋思想や朝鮮の陶磁器に接近すること

で、「自然」「無為」の概念へと関心が移ってゆく。この傾向は、河井ら個人作家とともに民藝運動を牽引しながら、「民藝（民衆的工藝）」の概念を理論づける過程でより一層強固なものとなった。そして、浄土系仏教の他力思想を背景にして、個人作家の創造力は自力であり、工人の造形力は他力であるという前提の下、〈凡夫たる工人の作は「美の浄土」に救われる〉という公理を打ち立てた。これを論じる際、柳は工人の制作につけて「自然」という語を多用する。ここで「自然」は、制作者たる工人を超えた上位概念、すなわち或る種の絶対者に相当するものとして、あるいはまた、美醜の二元にとどまらない〈物事の本然のありよう〉として捉えられている。<sup>22</sup> 晩年の柳が仏教美学の理論を構築する過程で、白蓮華のような清らかな信心を持つ「妙好人」<sup>23</sup>の信仰のありようを参照したのも、こうした「自然」の捉え方と関わっている。

同人であった河井は、言わずもがな、柳の思想的影響を深く受けている。そのことは本論でもその都度指摘することとなる。柳の民藝美論・仏教美学に見出される「自然」の観念には、本研究の〈自然〉と関連性があると言えよう。けれども、柳の「自然」観を河井のそれと同一視するのは早計である。「制作論」という普遍的な視点を以て河井の制作と思索を考察する本研究に対して、「民藝」という視点は解釈の一つにはなるが、これに固執することは「民藝」という限定的な枠内での考察となってしまうかねない。排斥することもまた早計ではあるが、まずは右に指摘したことに留意されたい。

美は如何にしてもたらされるか——この問題を嚆矢として柳宗悦は論考をはじめており、また河井も制作的模索と制作論的模索を開始した。しかしながら、両者は問題へのアプローチの仕方がそもそも異なっていた。柳は哲学者として、河井は制作者としてこの問題に向き合ったのである。既存の民藝品（晩年には「妙好品」と呼ぶ）に基づいて考察した柳と、自身も日々制作し思索しつつあった河井とは、当然、関心の的を少しく異にする。美を生み出す制作原理の理論的説明に重きを置いた柳は、管見の限りでは、制作原理を下支えする「自然」を主題的に論じることは少なかつた。対して河井は、折々の制作を通じて〈自然〉を、そして〈自然〉との乖離をまざまざと体感せざるを得なかつた。〈自然〉との渾然一体は如何にして可能か、これを河井はみずからの制作と思索を通じて模索する中で〈制作と生成の基層をなすもの〉の観念に到り、それをさまざまに仕方を以て表現しようとしたのである。河井にとって美はただこの途によってのみ実現し得るものであつた。



## 第一章 制作の原点

### 序

本章においては、河井が個展を以て陶藝家として世に出る以前、すなわち彼の幼少期、青年期を概観する。それに際して、彼の郷里である島根県安来、陶藝の技術的研鑽を積み自身の窯を据えた京都府東山、これらの地域の陶磁器生産のありよう、さらには河井の作陶当初の立場について確認してゆく。このように河井を育んだ風土や文化も併せて俯瞰することにより、彼の作陶の原点となったもの、すなわち「ものをなすこと」に対する強い動機づけを浮き彫りにし、「ものをなすこと」の実現へと彼を励起したものを明らかにする。

### 第一節 島根県安来、暮らしの原体験——一八九〇年から一九一四年頃まで

一八九〇（明治二十三）年、河井寛次郎は、島根県能義郡安来町（現、安来市）で大工の棟梁である父大三郎と母ユキの次男として生まれた。<sup>24</sup>「私が強いツナで故郷へ引かれるのは、当然です」と晩年みずから語る通り、安来という土地とその風物は、河井の内に陶藝の素地となるものを涵養した。彼によれば、幼少期にあたる明治二十年代から三十年代には、半農半陶の暮らし、そして喫茶の習慣がこの地に深く浸透していた。<sup>26</sup>

出雲の焼物の歴史は古い。『出雲国風土記』島根郡朝酌郷の項には、「大井浜。則有海鼠・海松。又造陶器也（大井の浜。則ち海鼠・海松あり。又陶器を造る）」との記述が見出せる。出雲地方では、早くも古墳中期から、そして平安時代に至るまで、須恵器（祝部土器）が焼造されており、古墳の副葬品あるいは日常什器として使用された。<sup>29</sup>こうした古土器の遺物は河井の身边に残っていた。「祝部土器を子供のとくに発掘してね、近くの村で、面白かったな」と彼は述懐する。実際、安来市門生町の丘陵地（門生古窯跡群）では、五世紀後半の工房集落の跡地から、須恵器の破片や窯跡の一部などが後年大量に発見されている。<sup>31</sup>原始的な手法からなる須恵器が、寛次郎少年の造形に対する好奇心を駆り立てたのだろう。その証左に、青年期になってもこの記憶は彼の心に鮮烈に残っていた。一九一七（大正六）年、窯業技術者を育成する京都市立陶磁器試験場の附属伝習所特別科において英語の教鞭を執っていた際には、幼少期に自身が手に取った須恵器のことを、生徒達に話して聴かせていたことが、受講者の日記に記録されている。<sup>32</sup>

出雲における焼物文化は、この土地特有の喫茶の風習と密接に関係している。庶民が気軽に嗜む飲茶として、「薄茶」及び出雲独特の「ぼてぼて茶」<sup>33</sup>が日常的にふるまわれていた。喫茶の習慣は、当然のことながら、風土に根づいた茶器の発展をもたらした。ぼてぼて茶を点てることに特化した「ぼてぼて茶碗」<sup>34</sup>は、布志名焼、樂山焼、八幡焼などの各窯元でこぞって生産された。幼少期、家庭で普段使いにされていた茶碗について、後年河井は、「茶碗はこの家でも、五つや十持たない家はなかつたが、今にして思へばよくもこんな異形なでこぼこのものが作られたかと思はれる程、奇妙な茶碗が多かつた」<sup>35</sup>と叙述している。ぼてぼて茶碗に特徴的な胴張りの器形は、幼少の彼には不可思議な形態として映ったに違いない。だがこの形態は、実用の理に適っていた。従来の茶碗に比べて茶の泡がこぼれにくいことから、日本各地の一般家庭でも重宝されていたのである。<sup>36</sup>

「小さい町ではあつたが、一と通り入り用のものは、皆町で作られた」と河井は回顧する。安来では衣食住で要用となるものは町内で賄っていた。しかも、「どんな仕事場でも街道に向つてあけはなされてゐたので、子供達は見ることが多かつた」という。安来に限らず、河井の幼少期の頃までは、国内の至る所がこのありさまで、当時の訪日外国人にとって、町の「通りは、社会的生産あるいは創造の展示場だった」<sup>39</sup>。寛次郎少年にとつてもまた、このような自給自足の日常生活は、暮らしと仕事とが融け合うさまを間近で目にするのできる場だった。茶碗などの陶磁器生産も例外ではなく、こうした環境の中でなされていた。安来町島田村和田（現、安来市島田村）にある、一八五四（安政元）年創業の錦山焼<sup>40</sup>という小さな窯場は、「皿山」と称して親しまれ、この辺りの生活陶全般の需要に応えていた。ここにある登窯では、河井の少年時代、藍甕、水甕、漬物甕、捏鉢などの大型の品から、ぼてぼて茶碗、小鉢、行平、土瓶、砂糖壺などの小品、さらには灯火具のカンテラまで幅広く焼造された。<sup>41</sup>

人と土とが密接に結びつく暮らしでは、農耕や作陶が行われる。そこには近代化・産業化以前の暮らしの独特な豊かさがある。これについて、一九四一（昭和十六）年に行われた座談会で河井は次のように述べている。

私共の焼物の仕事の方でも、專業地の陶器の工場のある地方に行くと、とほり一遍の労働者だけの気持で心をとうに失つて居る人が実に多い。ところが半農半陶をやつてゐる村なんかに行くと、実に人間本性の心を失つてゐない人がいっぱいゐる。さういふことは片一つ方に農といふ、にっちもさつちもいかない仕事をその陶工がしてゐる

からぢやないかと思ふんです。農といふものが一番基本的の人間のさういふ好い方の心を引き出すものである「後略」。<sup>42</sup>

半農半陶の暮らしでは、生活の場と仕事場とが一体となっている。そしてそれは、自然環境に即して成り立っている。古来から自然環境とそこで営まれる人々の暮らしとが密接に結びついている、ということである。ここに、「人間本性の心」が保持される下地がある。こうした暮らしと自然環境の結びつきから形作られる町の風物風景に、河井が活き活きとした固有の美を見出すようになるのは、一九二〇年代に入ってからのことである。

十六歳頃、修学旅行で訪れた安芸の宮島、厳島神社の神前において河井は、日本一の陶工になることを誓ったという。<sup>43</sup> その夢を叶えるべく彼は、島根県立松江中学校校長の推薦により、無試験で東京・蔵前の東京高等工業学校（現、東京工業大学）に入学した。<sup>44</sup> 一九一〇（明治四十三年）年から一九一四（大正三年）年まで、彼は同校窯業科で製陶の基礎的知識を学ぶ。当時の窯業科は、「本邦陶磁器ヲ科学的ニ説明シタルコト」「陶磁器製造ニ機械ヲ応用スルコト」などを教育の主眼として掲げ、民間工場で製陶に従事する者や技術官吏を多く輩出していた。<sup>45</sup> そのため同校では、製陶の基礎として窯業化学や窯業物理学が、また工場制機械工業に対応するために建築学や経済学などが教授されていた。<sup>46</sup> 河井は「自分ひとりだけで出来る程度のやき物」を作ることを考えており、こうした座学偏重の環境に「失望」したが、却って「好きな陶器を作ろうという意欲」は、彼の心中で「ますます濃厚になって」いった。<sup>47</sup> 郷里での自給自足の作陶に馴染んでいた河井は、機械生産といった近代的な製陶方法に魅力を見出すことは、在学中にはついにできなかった。寧ろ、明治以来の産業振興、あるいは茶の湯といった陶磁器の伝統、これらのものに束縛されることなく自由に創作する個人作家——この当時、所謂「陶藝家」はまだ存在していない——への漠然とした憧れは募るばかりであった。一九一三（大正二年）年には、同じ志をもって同校へ入学してきた濱田庄司（濱田象二、一八九四年～一九七八年）と知り合い、生涯を通じての友を得る。<sup>49</sup>

作陶への意欲をさらに高めたのは、英国人のバーナード・リーチ<sup>50</sup> (Bernard Leach, 1887-1979) が作る陶磁器との出会いであった。河井の高等工業学校在学中、一九一二（明治四十五年）年二月十六日から二十五日まで、赤坂・三会堂で「白樺主催第四回美術展覧会」が開催され、そこではまたリーチの手になる皿や茶器、壺などが約百二十点も展示販売された。<sup>51</sup> その意匠や図案の斬新さからリーチ作品の評判は上上であった。<sup>52</sup> 河井は「彼と別れ

てから」（一九三三年十二月）という一文において、当時受けた衝撃を次のように振り返っている。

「前略」リーチの製品は陶器の志願者であった地方から出たての自分にとつては一つの大事であつた。新しい陶器の方角に既に確かに踏み出してゐる此の西洋人は驚きであつた。これまでに見聞きしては持ち抱えてゐた吾等の陶器に未だ嘗つて見たことのない生気を投げこんでゐることは忿懣であつた。自分のやりたい事を先きにやられたやうに思へてやりきれなかつた。<sup>53</sup>

リーチの作品は陶藝の伝統に縛られず、そこには制作者自身の表現による意匠や造形が施されていた。産業振興や輸出振興の旗印の下で技術偏重の傾向にあつたこの時期、個人の感性を頼りにした作陶態度は珍しいものであつた。<sup>54</sup> 河井はそこに、従来の陶磁器にはない自由な「創作」を感取したのである。作陶技術に関していえば、本来エッチング画家であつたリーチは、この当時、まだ素人も同然であつた。彼が作陶をはじめたのは前年の一九一（明治四十四）年頃のことである。<sup>55</sup> その上、作品には楽焼<sup>56</sup>というごく簡単な手法が採られている。リーチの作品を特徴づける斬新さや自由さは、陶藝に不慣れた素人味、あるいは陶磁器の伝統に対する無関心さに由来する無邪気さを前提とするものであると言つてよい。作品の多くはイギリスで日常使いされるティーポットやカップなどであり、それらは造形の観点からすれば決して新しいものではなかつたであろう。だが、河井の眼にもそれらが「新鮮」なものとして映り、リーチを富本憲吉（一八八六年～一九六三年）とともに「日本の陶器のルネッサンスを起した人」とまで河井が賞賛したのは、陶藝に対するリーチの姿勢が当時の工藝界にとつて革新的であつたからである。リーチの作品に見られる、既存の陶磁器を参照しながら制作者の創意工夫によつて新たな陶磁器を作るという作陶スタイルは、個人作家を志す河井の道標となつた。

## 第二節 京都府東山、技術の獲得と展開——一九一四年から一九二〇年頃まで

一九一四（大正三）年七月、河井は東京高等工業学校を卒業した後、同年から三年間、京都清水の五条にあつた京都市立陶磁器試験場において技手として勤務する。彼はそこで、個人作家として独立するべく、さらなる技術的研鑽を積んでゆく。この試験場は、明治期

の京都陶磁器業界の不振を背景に、一八九六（明治二十九）年に設立された国内初となる陶磁器専門の研究機関であり、陶磁器の製造法の機械化、素地・釉薬・顔料・窯炉の改良などを行っていた。<sup>59</sup> 河井が入所した時期の試験場では、窯業の新しい技術と様式を構築するために、中国古典釉薬・顔料の研究とその試作に力が注がれていた。当時、国内外で流行していた中国古陶磁<sup>60</sup>、これを化学的に研究することで、試験場は産業的藝術的応用を図り、国内向け陶磁器の改良と輸出振興に貢献しようとしたのである。<sup>61</sup> 上司の小森忍（一八八九年～一九六二年）の下で河井は、一九一五（大正四）年から勤務しはじめた濱田庄司とも切磋琢磨しながら、研究と試作、さらにはその成果を応用するみずからの作陶に励んだ。この期間の研究や作陶が河井の最初期の作風を決定づけることになる。艶消釉や青磁釉などの研究を進めた河井は、一九一七（大正六）年十二月八日に試験場を退職するにあたり、釉薬三十五種、絵具二種、素地五種の調査内容や焼成方法、実験内容などを記した『大正六年十二月末 河井技手報告書』を提出している。<sup>63</sup>

試験場を退職後、五条坂鐘鋳町に窯を構える五代清水六兵衛<sup>64</sup>（清水六和、一八七五年～一九五九年）の下で河井は各種釉薬の調査に携わり、その傍ら独自に釉薬の試作を重ねた。<sup>65</sup> 後に清水六兵衛工房所有の窯（河井寛次郎記念館現存）を譲り受け、音羽川にほど近いことから、河井はこれを「鐘谿窯」と称して、そこで作品を作りはじめる。<sup>66</sup>

五条坂一帯は、初期京焼の窯元の一つである音羽焼<sup>67</sup>の流れを汲む五条坂焼<sup>68</sup>で栄えていた地域であった。この地での作陶生活について、河井は「京都の町中で田舎のやうな生活をしてゐる、これは私にとつて必然のことなので、私の生活業態から言へばさうでないとうにもならない」という。鐘谿窯には電気窯などの近代的な設備はなく、あくまで彼は京焼の陶家によって共同利用されてきた登窯をそのまま引き継いで、作品を焼造していた。<sup>70</sup> 若手の個人作家としては窯にも恵まれ、順風満帆のスタートと言つてよい。

京都ではこの時期、陶藝に二つの潮流が生まれつつあった。一方には、京都の清水五条や栗田を拠点にした京焼、すなわち清水焼（清水磁器）及び栗田焼（栗田陶器）などの高級陶磁器の伝統を一子相伝で継承してきた職人的名工がいる。<sup>71</sup> その技術と業績から「帝室技藝員」<sup>72</sup>として選定される者もおり、京焼の伝統と実力は国内外で広く認められていた。他方、工業系の専門学校、京都市立陶磁器試験場やその附属伝習所で身につけた化学的知識と技術を生かして斬新な作品を発表する、若い作家達の活動もはじまっていた。河井や小森忍、濱田庄司はもちろん後者のグループに属する。また少し世代が下ると、作家集団「赤土会（赤土社）」<sup>73</sup>を結成した若手作家らもここに分類される。

小森河井濱田に関して言えば、いずれも京焼の家柄でない上に京都で生まれ育ったわけでもなかった。だが彼らは、「工業学校系の技術家にして、而も揃って化学側より工藝方面に躍出した勇者」<sup>74</sup>ないし「工業技術家出身の異才」<sup>75</sup>と賞賛され、京都陶磁器業界において一目置かれていた。京都在来の名工も、この新進気鋭の作家達が「新しい道を拓く事と信ずる」<sup>76</sup>と述べており、京都では新参の個人作家がそれなりの評価を受け、それなりの地歩を占めるようになっていたのである。

当時、一人前の個人作家として世に認められるには、新たな意匠や技法を発案し公募展で入選することが最短の方法であった。<sup>77</sup>河井も、試験場に勤務していた一九一五（大正四）年から退職後の一九一八（大正七）年まで、農商務省主催の「凶案及応用作品展覧会」<sup>78</sup>（第三回）第六回、通称「農展」に毎年出展している。出品作は、京焼の洗練された作風とは異なるものであった。白濁した艶消釉に鉄絵で素朴な文様を描いた作品（図一）、炆器風の荒れた風合いを表現した作品（図二）などが特徴的な作例として挙げられる。<sup>79</sup>この頃の作品を概観すると、リーチの作品、安来の茶碗や須恵器にも通ずる、（技巧よりも古拙を重んじる作風）が認められよう。

河井は若年ながら、京都陶磁器界においても「技術者」として信頼が厚かった。一九二〇（大正九）年十一月に発足した大日本窯業協会の京都支部では、七代錦光山宗兵衛の指名により、京焼関係者とともに評議員の一人に名を連ねている。<sup>80</sup>化学的研究・作陶経験から培われた河井の高度な技術が、この頃から窯業関係者の間で高い評価を得ていたのである。河井と交友のあった倉橋藤治郎<sup>81</sup>（一八八七年〜一九四六年）は、一九二〇（大正九）年に彼を次のように評している。

さて河井君は濱田「庄司」君に比べて世間的にも賢い、京都の陶器界へも滑かに巧みに顔を出した、何れかと云へば日の出の勢ひと云った傾きがある、此処が同君に取って考え物である。伎巧と藝術との岐れ道である、同君はどちらへでも行ける、京都の陶業界で何山、何兵衛などを指導する地位と従つて来る世間的名声とを博する事も出来る、藝術家としての質も良心も中々深く鋭い様である、或は同君は両者を共に握らうとしてゐるかも知れない、然し其の結果は多分前者を獲て後者を失ふ事になるだらう、<sup>82</sup>

明治期以来の輸出陶磁器の生産を担っていた京焼の名工らは、京都市立陶磁器試験場へ

通い、みずからの作陶に資するべく近代的な窯業技術を学んだり図案を研究したりしており、試験場は彼らを技術的に指導しサポートする役割を担っていた。<sup>83</sup> また、試験場では釉薬実験の依頼も請け負っており、名工らと共同で研究を行うこともあった。<sup>84</sup> その中で、試験場の技手は京焼の継承者ではなく、あくまで京都陶磁器産業を牽引してきた名工を支える「技術者」にすぎなかったのである。「技術者」である河井達を評価する基準は専ら、器形や釉色、釉調などの点において古陶磁にどれほど近づけて再現できているか——つまり古陶磁の「写し」がどれほど優れているか——ということであり、旧態依然としていた京都において、個性に基づく藝術的な創造性はその基準には含まれていなかった。<sup>85</sup>

確かに、一九一八（大正七）年農展出品の《碎紅彩草獸花餅》（図三）などに使われる釉薬技法からも窺われる通り、この当時から河井は中国古典釉薬の再現技術に秀でており、その技術的指導者として注目されていたことも頷けよう。個展を初めて開催する一九二一（大正十）年以降の河井の著述や講演記事からは、彼が中国古典釉薬の新たな再現技術の開拓に意欲的であったことが確認できる。<sup>86</sup> しかしながら彼は、古陶磁を巧みに再現する「技術者」として信頼を得ることに満足していたわけではない。古陶磁に立脚しつつ新たな作品を生み出す「藝術家」として世に出ることこそが、彼の目標であった。

## 結

本章では、河井の幼少期及び青年期を辿った。河井の作陶の原点となったのは郷里の風土や生活環境にあった。須恵器を生産する時代から、ぼてぼて茶碗を製造する河井の幼少期に至るまで、連続と続く自給自足の暮らしは、郷里の人々の〈ものをなすこと〉に支えられてきた。河井は、作陶をはじめとするさまざまな〈ものをなすこと〉に身近に接しながら成長した。

その身近な営為への憧れが生ずるのは、故郷を離れた青年期のことである。東京や京都で知ることになった新進気鋭の個人作家らの作陶は、〈ものをなすこと〉に対する羨望を加速させた。そこで河井が〈ものをなすこと〉を実現する上で具体的手立てとなったのが、当時最先端であった、釉薬を中心とする化学的知識・技術である。これによって河井の作陶は躍進し、その優れた技術と業績から瞬く間に個人作家としての地位を確立するに至る。しかし、第二章でも論じるように、こうした技術偏重の作陶とそれを評価する陶藝界のありようは、やがて河井の制作活動に自己矛盾をもたらすことになる。

## 第二章 「自然に帰る」——制作における自然

### 序

次の引用は、一九四九（昭和二十四）年、河井が自身の初期の作陶を振り返りながら、当時のみずからの考えをかいつまんで語っている部分である。

私の一生は、一生、美を追った生活にはちがいないが、思想上の一転機というべきものがありました。世界は二つある、ということ考えたのです。美を追っかける世界と、美が追っかける世界と。美術の世界と、工業の世界と。その頃は世界大戦「第一次世界大戦」の最中で、日本の工業が膨張して好景気の時でした。大正五、六年の頃ですが、その頃、工業製品である無名陶を礼讃して講演「陶器の所産心」、大正十三年八月」をしました。有名は無名に勝てない、ということの発見でした。そういう考えは、自分で陶器を作り出すと直ぐ、自分に来たものでした。<sup>87</sup>

引用中に言及を見る、「有名」と「無名」（あるいは「美術」と「工業」<sup>88</sup>）といった対概念は、河井独自の制作論的思索の始発点をなしており、彼は自身謂うところの「思想上の一転機」を経て、一九二〇年代に或る制作論的立場を確立した。近年の展覧会でもしばしば紹介されている「思想上の一転機」、これを経た河井の作風の変化は、彼の制作論に関連づけて改めて検討する必要がある。<sup>89</sup>

本章は、〈制作における自然〉、換言すれば〈なすことにおけるなること〉という言葉で性格づけることのできる制作論のアウトラインを示すこと、これを目的とする。第一節では、河井が個人作家としてデビューしてから自身の創作活動を反省し作陶を一新するに至った経緯——作陶の変革期にあたる一九二一（大正十）年から一九二七（昭和二）年頃まで——を明らかにする。これを踏まえて第二節以降、作陶に対する彼の問題意識と、それを背景に提唱された「無名陶」という概念とに焦点をあて、彼の思索の歩み、そしてその意義について考察してゆく。

### 第一節 制作的模索——一九二一年から一九二七年頃まで

一九二一（大正十）年五月八日から十二日まで、東京・京橋区南伝馬町の高島屋（現、



銀座線京橋駅付近)で開催された「第一回創作陶磁展観」(以下、第一回展)において河井は、自作の陶磁器百八十一点を発表した。<sup>90</sup>ここで彼は最初期の(古拙を重んじる作風)から(技巧を駆使した作風)へと作陶をシフトしており、出品作を特徴づけるのは、中国の故事や吉祥文を踏襲した意匠、そして盃や茶蓋、茶碗、花瓶を中心とした器種、これら以てする雅やかさである。<sup>91</sup>作品においては、これまで自身が培った化学的知識・技術に基づき、唐・宋・元・明・清時代、朝鮮王朝時代初期の陶磁器に使用される古典釉薬の再現を試みている。彼が用いた釉薬とその装飾技法は、中国古陶磁の紅釉(豇豆紅、碎莓紅など)、釉裏紅、均窯(兔糸文、火焰青、澱彩)、天目(玳坡、油滴)、青瓷、青花、磁州窯(練上、白瓷繡花)、三彩などであり、さらに、茶の湯において評価されていた粉青沙器(刷毛目、印花など)といった朝鮮陶磁の技法も含まれる。<sup>93</sup>

大正期には識者や愛陶家の間で中国古陶磁が「鑑賞陶器」として流行していたこと、<sup>94</sup>加えて、大正・昭和戦前期にかけて(伝統革新や古典研究による創作)という風潮が工藝家らにあったことから、<sup>95</sup>第一回展の作品群は、古陶磁の作陶技術の優れた再現でありつつ同時に藝術的創作を成し遂げた旨賞賛された。<sup>96</sup>ただ、河井本人は、「私は模倣なんぞということ一度だって考えたことはない」と回顧している。第一回展から第五回展までの展観名を「創作陶磁展観」と銘打っているのは、このような自負の反映であろう。高度な作陶技術が技巧の域にとどまっていたにせよ、<sup>98</sup>少なくとも彼自身は「模倣」よりも「創作」に制作の比重を置いていたのである。しかし、第一回展の開催期間中、河井は「創作」という制作態度そのものへの反省を促されるほどの強い美的体験をすることになる。

第一回展の開催中に重なる五月七日から十五日まで、東京・神田区小川町の流逸荘で、雑誌『白樺』主催の「朝鮮民族美術展覧会」(以下、展覧会)が開催された。河井はこの展覧会を訪れており、「ふらふら」になるほど「興奮した」と述懐している。<sup>99</sup>展覧会では、宗教哲学者の柳宗悦らが蒐集した、朝鮮王朝時代の実用雑器、すなわち陶磁器、金工品、木工品、民画など、約二百点が展示されていた。特に陶磁器の紹介は画期的であった。それまで日本では、朝鮮陶磁の中でも高麗時代(九一八年〜一三九二年)の青磁、所謂「高麗青磁」のみが高く評価され、朝鮮王朝時代(一三九二年〜一九一〇年)の陶磁の多くは稚拙だと見做されていたからである。<sup>100</sup>翌年には、雑誌『白樺』(第十三巻第九号、一九二二年九月)の別冊として朝鮮陶磁特集号が刊行される。<sup>101</sup>河井はそれを読み、展覧会とこの特集号、そして朝鮮王朝時代の生活陶の美に関して、「李朝の陶器に就て」(『現代之図案工藝』第百一号、一九二二年十一月)という一文を発表した。

河井にとって朝鮮王朝時代の陶磁器は、制作のありようを自省させる機縁となった。朝鮮陶磁器に「へふらふらになるほど興奮した」という述懐は、「へふらふらになるほど打ちのめされた」という意味に解することができる。そもそも、みずから作陶に自信がなければ、東京の百貨店で初の個展を開いて作品を世に問うこともなかっただろう。その上での朝鮮陶磁器への開眼は、強烈な敗北感と緬い交ぜになっていたはずである。では、最初期の河井作品と朝鮮陶磁器の違いは何処に存するのか。

河井が初めて朝鮮陶磁に接したのは、展覧会の二年前、一九一九（大正八）年の夏に濱田庄司とともに、朝鮮を経由して中国東北部を旅した時にまで遡る。<sup>102</sup>その道中で、京城（現、ソウル特別市）の李王家博物館（現、韓国国立古宮博物館）に展示されていた白磁や練上の茶碗、旅行中に立ち寄った食事処で使われていた辰砂による釉下彩の壺、流し元に置かれていた鉄絵の甕などを目にした折、その美しさに感銘を受けたという。<sup>103</sup>それらの中には民窯で生産された朝鮮王朝時代の生活陶もあった。河井はその類作を流逸荘の展覧会で再び目にしたのである。そして、一九一九（大正八）年の訪問時には強く意識しなかった、朝鮮陶磁を生み出した風土とそこから派生した制作のありよう<sup>104</sup>に思いを致した。

作陶においては、釉の組成、含まれる金属酸化物の酸化・還元作用の強弱などによって、焼成中に制作物が予期せぬ釉色や釉相を呈することがある。これを「窯変」という。<sup>104</sup>化学的知識や技術を持たない古の陶工達にとって、焼成の一々は不確定的であり、彼らは経験と勘によって窯変に対処していたはずである。だが河井は、当初、正確な測定と緻密な計算とに基づいた釉薬の調合や陶磁の焼成を行うことで、元来偶然に依るところが多い窯変を決定論的予測可能性へと持ち来たらそうとした。古くから窯変を起す代表的な釉薬が、銅釉の辰砂だが、<sup>105</sup>河井はこれを用いて作画的に窯変を引き起こした作品を数多く制作した（図四）。<sup>106</sup>換言すれば、化学的知識の技術的応用によってみずからの思い描く（鑑賞されるべき陶器）、ひいては美を創作しようとした、ということである。しかし、技術による自然の制御がいつも成功するわけではない。窯変の再現の難しさについて彼は繰り返し言及している。<sup>107</sup>自身の制作を「模倣」ではなく「創作」とした所以である。

朝鮮王朝時代後期の十八世紀には、白磁に辰砂で下絵付する加飾法が一般化していたが、その焼成技術が体系的に確立していたわけではない。<sup>108</sup>つまり、朝鮮王朝時代の製品は辰砂の窯変を以て特定の美的効果を目論んだものではあり得ない。釉薬のみならず全体としてその頃の作陶技術は、大正期の化学的知識水準からすれば、粗雑で拙いものであったはずである。だがここからさらに一歩踏み込んで、河井は次のように述べている。

其形其絵其釉。釜山以来親しんで来た人々の固有の風俗や山水とあまりに密接な其陶器を何人も気付かん訳には参りませぬ。「中略」此李朝の隠に湿つた染付や鉄砂や辰砂の手法は野路のはて森の奥汀のたよりなき漁村に期せずして生れ期せずして置かれた大きな調和でなくて何としましょう。高麗朝の大部分の陶器は富者の住居に置かる可きです。一人李朝のそれは半島の人が誰も持つ可く許されて光つた物であります。<sup>109</sup>

河井は、庶民の生活すなわち半農半陶の暮らしや風土に根づいた雑器として朝鮮陶磁を捉え、このような背景こそが陶磁器の持つ銜のない美しさの淵源であると考えた。<sup>110</sup> 朝鮮の実用雑器は風土に根ざした意匠や釉薬を持ち、実用に適した形態をなし、大量生産に見合った方法で作られる。ここに作為的要素は希薄である。河井は美を素材にもたらず陶工の作陶とみずからの制作との隔たりを、自身の作陶経験や展覧会での美的体験に照らして自覚したのである。この自覚こそ、河井の謂う「思想上の一転機」に外ならない。第一回展会期末、彼は「画家が一枚の絵に、自己の盛らうとするもの、美を表現しようと懸命になるやうに、私共がどうかして立派な作品を拵へ上げたいと打込んで焦る、それが所詮は無謀な企なのを熟々思はせられます」と述べた。<sup>111</sup>

作陶上の人為性を恥じた河井は、制作的模索を開始する。この模索において彼が手本としたのは、行灯皿（別称、油皿・灯明皿）など、自身がこの頃から蒐集をはじめた日本の実用雑器であった。<sup>112</sup> この蒐集に大きく寄与したのが、濱田庄司と柳宗悦である。

濱田を介して河井は柳宗悦と親交を結ぶ。<sup>113</sup> やがて三人は、実用雑器への共通の関心から、日本の雑器を本格的に蒐集するようになる。彼らは京都の弘法・天神・壇王（於東寺、北野天満宮、壇王法林寺）などの朝市に足繁く通い、また、木喰上人に関する柳の調査研究のために連れ立って訪れた地域（滋賀県蒲生郡、静岡県引佐郡、京都府南丹市など）では、荒物屋などにも足を運んでいる。河井が雑器に傾倒するさまは、「日本の貧乏徳利をさへつくづく見ては歓声を発する」と揶揄されるほどであった。彼ら三人が各地方で熱心に買った江戸・明治期の日用品は、都市では「下手物」と称される一昔前の古道具であり、各地でしか流通しない手仕事の製品であった。この当時、既に家庭では機械製造の工業製品が一般的になりつつあった。河井が身辺の実用雑器について、「金物屋の店頭には今「アルミニウム」の花が咲く。いかつい鉄瓶から薬缶瑛瑯と台所は次第に遷り行く」と記して<sup>117</sup>

いるように、家庭内の実用品が手工生産から機械生産の製品へと徐々に代替されてゆく時代であった。<sup>118</sup>

鑑賞陶器や機械製品がもてはやされる中、河井は一九二四（大正十三）年頃から、朝鮮や日本の実用雑器に使われている作陶技法を自身の制作に採り入れるようになる。<sup>119</sup> 外形的には、最初期に彼が行った古典釉薬の再現と違いがないように見えよう。しかし民窯の作陶技法の習得を通じて彼は、〈形の源泉〉となるものに——論を先取るならば〈ものなるはたらき〉に——逢着しようとしたのである。その成果は、個展の出品作にも僅かながら確認できる。一九二四（大正十三）年五月二十三日から二十七日まで開催された「第四回創作陶磁展観」（於東京・京橋、高島屋）では、従来の雅な陶磁器とともに、美的技巧を抑えたシンプルな生活陶も少数ながら見出され、この変化は批評家の目にも明らかであった。<sup>120</sup>

〈日用使いされるべき陶器〉への作品の変化は、やがて一つの作風として顕著になる。一九二五（大正十四）年十月二十三日から二十九日まで開催された「第五回創作陶磁展観」（於東京・京橋、高島屋）については、「今年特に目立つ技巧はクシ目であり、文様がほとんど草花になった<sup>121</sup>」と技法や文様が単純になった旨、新聞紙上の批評でも指摘されている。また実用雑器に倣い、従来の「鐘谿窯」や「寛」といった河井個人の銘がない作品が現れたのも、この頃からである。<sup>122</sup>

第五回展を最後に河井は、以後三年間、個展を通じての作品の発表を中止する。そうする前から彼は、自身の新たな制作信条と作品との間に介在する齟齬に気づいていた。作陶に一貫性がなく、結果として言行が一致していなかったのだ。それまでの個展では、美術品的な陶器と日常使いの生活陶が混在し、一つの作品上に豪華な釉薬と簡素な形態が組み合わせられ、彼個人の銘を入れない作品も現れるなどしていた。<sup>123</sup> こうした状況は、当然、周囲の人々の気づくところとなった。<sup>124</sup> かかる理由から河井は、みずからの軸足が定まり、制作的模索の成果が作品群として完全に反映されるようになるまで、敢えて個展の開催を見合わせることにした。

時を同じくして、柳宗悦を中心とする民藝運動が始動する。機械製品が人々の生活に浸透する中、手仕事である「下手物」の美を高く評価した河井柳濱田の三人は、一九二五（大正十四）年頃からそれらを「民藝（民衆的工藝）」と称するようになる。<sup>125</sup> 「民藝」は、〈民間の工人によって作られた無銘の品で、大量に生産され且つ安価な日常品〉と定義できる。この当時、「民藝」の名に値するものは、主に近世封建制前後の平民あるいは民衆の雑器

であり、質朴な美しさを持つ上・中級士族や公家階級の日用品も一部含まれた。<sup>126</sup> 用に徹する堅牢な姿形をとる「民藝」の美的価値を一般に知らしめるべく、一九二六（大正十五）年四月一日付で柳河井濱田、そして富本憲吉の連名で『日本民藝美術館設立趣意書』<sup>127</sup>が発表され、民藝運動が本格化した。

## 第二節 古陶磁との隔たり——無為と人為

最初期の河井が作陶の範とした古陶磁は、本来、実用雑器であり、鑑賞を目的に制作されたものではない。安土桃山時代の茶人や明治期の識者などがそこに美的価値を見出し附加したのである。実用雑器は、陶工達自身の生活必需品として、はたまた生活の糧を得るための物品として生産されたのであって、これらは藝術的意図や美的表現性に欠けるのみならず、個人銘がそこに刻まれることもない。制作者は生産組織や先祖代々の伝統の中の一陶工にすぎず、名匠として名を成した者もない。

初個展の会期末、『読売新聞』に掲載されたインタビュー記事「我窠界の前途 自然に還れ」（一九二二年五月十二・十三日）で河井は、実用雑器に見られる如上の特徴を念頭に、これらは陶工が「美を意識して作ったものではない」と考え、「無我」の所産であると述べている。<sup>128</sup> しかしながら制作には必ず制作の主体、すなわち制作者がいる。個人作家が制作の依り処としている主体的自己すなわち〈自我〉なくして制作は成立し得ない。逆に言えば、制作は意識的志向一般の源泉たる〈自我〉があるからこそ、主体的になされる。或る目的や観念へと意識を向け、それへと到達するためになすべき行為を選択決定し、これをみずから遂行する存在者が主体である。この意味において〈自我〉は制作行為の動機となる。個人作家は藝術的営為の安着地である美を希求し、自身の作品上にそれを実現すべく藝術制作を開始する。<sup>129</sup> この際の〈美的価値の藝術的表現〉という制作者の意図は、彼の〈自我〉に起因する。したがって藝術的意図を実現するために、技術を巧みに駆使し想像力をはたらかせるのも、また制作者の〈自我〉である。あるいは制作時に制作者が抱く〈美とは然々であるべきだ〉といった美的観念、これも〈自我〉に発する。〈自我〉は、藝術的意図から美的判断まで藝術制作全般を担う根本要素である。美的価値の実現を狙う制作作用は〈自我〉の主体性をその必要条件とする。

制作行為は、〈自我〉によって志向的且つ能動的に遂行される。ところが河井によれば、陶工には美を意識的に志向する〈自我〉そのものがない。自然を操作するための緻密な計

算、美に纏わる理論、素材を凌駕する技巧などを持つことなしに、制作が成立している。美的価値の実現の中に想定される前提的諸契機を持たずとも、陶工は「美」を実現しているということである。この意味において陶工は、河井にとって個人作家よりも遙かに優れた作り手であった。

主体的制作者がいない制作とはどのようなものか。制作において〈自我<sup>エゴ</sup>〉がないことが、何故制作の質を高めることになるのか。先の新聞記事で河井は、これらの点に関してみずからの考えを述べている。

あの自然に出来たといふ感銘を抱かせるものを作るやうな、その自然に私もなりたいたいと思ひつゞけてゐます。「中略」今後は、どうしても、我々の立脚地である科学を忘れ、すべての約束、すべての理屈を忘れて土に同化し、自然に帰る、それより方法も道もない、況んや野心でも、工夫でもない信じます。さうして後、自然に土も薬も人も、よくいふ事を聞いて、渾然たるものが出来上るのでせう。<sup>130</sup>

ここでは、陶工の「無我」と個人作家の「科学・野心・工夫」——換言すれば、風土や素材に沿うことで製品におのずから美が生み出される制作と、技巧や作意を以て作品上にみずから美を生み出そうとする制作——が対置されている。両者の差異は、〈美の意識的志向〉の有無に存しており、畢竟、〈自我<sup>エゴ</sup>〉の有無に帰着する。この点に関して河井は、「李朝の陶器に就て」（一九二二年）で朝鮮王朝時代の陶磁器を挙げて次のように指摘する。

自然に生る可き陶器が意図で作られる……如何なる土も釉も其最高な美しさを現す機会を持ちます。私は悲しみます。斯る清貧にして懐しい李朝の陶器も再び地上に生れ来ぬ様に思はれて。作る事は出来ませぬ。生れる事は出来兼ねませぬ。一度知つて忘れます。之は始めから知らないでやつた処の近く迄は行け得ませぬ。此悲願を湛へて吾等は進みます。<sup>131</sup>

制作主体の〈自我<sup>エゴ</sup>〉の有無によって、二つの対照的な形成作用があり得る。これまで見てきた個展の名称やインタビュー記事「自然に還れ」などから河井の言葉を踏襲するならば、「自然」と「創作」である。大正期、工藝において自然回帰の思潮もあつたが、こ<sup>132</sup>

に謂う制作における「自然」とは、「自然に」生れ来ること、つまり「ものなるはたらき」を指す。これに対して「創作」は、「意図で作られる」と言われる（ものをなすはたらき）である。前者を「無為」、後者を「人為」という言葉で仮に置き換えるならば、主体の企図やはたらき、これらを司る（自我）の存否が、無為と人為とを分ける。（自我）は（制作）の動因であるが、（自然）を阻害する要因となる。（自我）に起因する美的觀念や藝術的価値、その人為的表現を目的とすることは、美への執着あるいは作意として、無為の生成作用を妨げる。この意味で、（形成）すなわち（形が成ること）においては、（自我）が悪しきものとなる虞がある。

古陶磁の制作者である陶工は、陶磁器をいとも容易く作り出し、高い美的価値を実現しているかのように見える。ところがこれらは多くの場合、素材や焼成などの持つ偶然的契機と陶工の無為とを生成の原理とした産物である。陶工の作陶は、自然に即して——すなわち、合理的理解では捉えられず、また理論的説明を必要としない原始的な感覚のレベルで自然の諸規則に準じつつ——行われる。土地の風土や素材、生活とその背後にある伝統に陶工が背くことはない。彼は美的表現に関して何処までも寡欲である。こうしたプリミティヴな制作のありようが、作られるべきものの生成を助け、自然への従順さが、「作る」はたらきにおける「生る」はたらき、すなわち（制作における自然）を実現させる。ここに美を意識的に志向する（自我）はない。却って制作において（自我）がないからこそ、古の陶工達は無為の生成作用への参与をなし得たのである。かかる制作からは人為的には作り得ない美的効果が生まれ、この効果を通じて制作物に高次の美しさが顕現する。何となれば、（ものをなすはたらき）において（ものなるはたらき）が活き活きと作用している現実、これがそのまま美の顕現なのであるから。これが朝鮮陶磁において河井が認めたい美しさであった。

実作上の経験を経て河井は、「若し、それ「実用雑器である古陶磁」と同じものを、我々がやつたなら、必ず下等になつてしまふに違ひありません<sup>133</sup>」とまで断言する。個人作家による（古陶磁の秀作の模倣）は藝術的価値が低いという意味で「下等」なのではない。過去の作陶技術や半農半陶の暮らしをただ模倣すのでは、逆説的に（出来の悪い創作）にとどまるということである。「無我」の制作に意識的に倣おうとしても、所詮、人為的形成作用の域を出ず、生成作用の中へと制作作用が溶け込んでゆくことにはならない。自己の知識、意図に恃んで制作する限り、陶工の仕事を下支えしていた（ものなるはたらき）に近づくことは不可能である。陶工の「無我」で素朴な制作のありようは、彼らにとって

は絶対的な所与であり、個人作家が藝術的意図を持つということは、それを封殺するといふことである。河井が自身の制作において、たんに制作物が「自然に生る」ことを説くのではなく、制作者として「自然に帰る」ことを方針として掲げたのは、自身の藝術的創作の限界を深く反省したからである。

### 第三節 個人作家のアポリア

個人作家が〈自我〉を棄て「自然に帰る」にはどうすればよいか。これが河井が自身に課した制作上の、そして制作論上の課題である。

制作をめぐる彼の思索の深化は、二つの文書から窺い知ることができる。一つは、恩賜京都博物館（現、京都国立博物館）で「外邦古陶器展」開催中に行われた「陶器の所産心」（一九二四年八月一日）と題する彼の講演の記録（以下、講演）である。<sup>134</sup> いま一つは、これを改稿要約の上、『雑器の美』（一九二七年）に記載された同名の随筆「陶器の所産心」（以下、随筆）である。<sup>135</sup> 前者は、「民藝」の概念が確立される前後の講演であり、後者は、『日本民藝美術館設立趣意書』が公表され民藝運動が本格化した時期の随筆となる。記述内容の特徴としては、前節で見たインタビュー記事「自然に還れ」が河井自身の作陶を起点とした制作論的な試論であったのに対し、講演・随筆では思索の深化が見られ、より一般的な制作論が呈示されている。

いずれの文書においても、陶磁器を「無名陶」<sup>136</sup>と「有名陶」とに弁別した上で、制作者の制作態度の差異に着目して彼の考察は展開する。まずその箇所を各文書から確認する。

一九二四（大正十三）年の講演では次のように言う。

無相の土も一度人の指頭に触れる時直下に其人の心の姿勢をとります。

此時に明らかに二つの心の場合が起ります。

一は美しさをたくまずして現れて来る形。

他は明かに美しさを認めためたためにとる姿。

一は無名陶の所産心であり他は有名に依つて成された製造の態度であります。<sup>137</sup>

一九二七（昭和二）年の随筆で、右の文に対応する箇所は次のようになっている。



指頭に上る土は其の人の心の姿勢をとる。此時二つの場合が考へられる。

一は美しさをたくまずして現れる形。

他は美しさを願った為に出る姿。

一は無名陶（下手物）の所産心であり他は有名陶（上手物）の動機である。<sup>138</sup>

随筆の引用末尾を見れば、「無名陶」とは「下手物」すなわち「民藝」を念頭に置いた語であることが明らかとなる。

個人作家は美という目標へと意識を向けて作陶する。けれども、河井の考えを代弁するならば、制作者のこうした〈美的意識的志向〉が必ずしも制作を成功へと導くわけではない。却つてこのような作陶において制作者は、美への執着に囚われ自己本位な制作に陥ることにより、美を捉え損なう。つまり、制作者本位に制作が遂行されることで、制作の然るべきありようから遠ざかり、作られるべきものが作られないということである。

先述のように、「有名陶」の制作では〈美的価値の藝術的表現〉という制作者の作意が前面に押し出される。それ故、作られたものには、美を志向した制作者の「動機」が作品の「姿」において——「姿」として——露呈する。これは畢竟〈自我〉の表出に外ならない。仮に、美を追い求める主観的志向とこれを原動力とする作陶とによって、作られた陶器に所期の美しさが現れたとしても——原理的にはそれが不可能であることを留保して——、それは〈制作者の美的判断において是とされた美〉でしかない。河井のように、たんに知識、作意、技巧のみによって作品を創作するのでは、〈制作〉と〈自然〉との相即を通じて生まれる究極目的としての美しさには到達し得ない。このアポリアを河井は身を以て熟知していた。

個人作家とは異なり、陶工は生活あるいは生計のために作陶する。半農半陶の暮らしでの制作では、「楽しみ（作意）を刺し殺して作人は無心の座につく」<sup>139</sup>ことを余儀なくされる。これがすなわち用に徹するということである。極言すれば、陶工には美的関心がない。もちろん、形を整えたり瑕を直したりといった、制作というものが一般的に内包している最低限の美的配慮はあるだろう。ただ、その美的配慮には〈美的価値の藝術的表現〉という意図はない。少なくとも河井はそれを無名陶に見出さなかった。〈美的意識的志向〉のないところに、藝術的制作主体としての〈自我〉もない。したがって、見誤ることがなければ、斯く生み出された「形」に〈自我〉は看取され得ない。第三章で論じるように、この「形」は当然のことながら、〈自我〉に囚われない制作者の心のありかた、「心の姿勢」

そのものを映す。

作るものの制作作用と作られるものの生成作用とが〈形成〉のはたらきにおいて、すなわち〈形が成る過程〉で相即する時、「形」は然るべく生起する。然るべくとは制作（なすこと）を通じておのずからなるということである。この、陶工の制作作用と自然の生成作用との相即によって然るべく作られた「形」、これが河井の謂う「所産心」のもたらす——観る者に制作者と自然の「所産心」を窺わせる——「形」である。制作と生成との相互作用を通じて活き活きと具現した「形」こそ、河井が憧憬の念を抱いた美であった。つまり、作られたものの中に形の自己形成作用がありありと顕現している現実、これが「無名陶」の中に河井が観得し、自身もその実現を庶幾した美である。

二つの文書で河井は、〈制作における自然〉とも謂うべきものが「無名陶」において発現する原因として、陶工の作業工程を特徴づける単調さと反復に注目する。例えば、行灯皿や徳利、土瓶に施された模様について、それらは生活の糧を得るために「山の如く積まれた仕事に待たれて右から左へ」と描かれており、「年中又屢々一代又数代同じ事の繰り返しで出来」という。<sup>140</sup>この分業・量産の仕事からは、必然的に「最も簡便な工程」<sup>141</sup>すなわち効率化された工程ができあがる。〈自我〉<sup>142</sup>はここには必要とされない。寧ろ、「一代一技の分業厳守から手を下げば無造作底です」と河井が言うように、制作者は制作の只中で、制作それ自体に没入すると言える。陶工が藝術的意図を持たずに工程を反復することで、技術は熟練してゆく。つまり単調な労働の只中から、陶工が巧むことなくして、おのずから然るべく「形」がなる。河井は、日用品として広く且つ永く使用に耐える「形」に、このような、人為を超えた制作作用を見出したのである。京都の朝市で「日本の貧乏徳利」に「歓声を発」した所以である。彼の看破したかかる美の生成原理は、柳宗悦が体系化した「民藝」の思想的基盤に通底する。<sup>143</sup>

しかしながら、単純化された一定の工程を反復することは、創造性の欠如を招き、マンネリズム (manerism) への墮落を意味するのではないか。巧まない量産の仕事は安易な粗製濫造へと繋がり、制作作用を損なうのではないか。『美学事典』によればマンネリズムとは、制作者のマニール (Manier) が「安易に自己の性癖や流儀になずみ、惰性的に一定の手法を反覆するところに生ずる、真の創造性の失われた表現」となって、「これによって支配される沈滞した状態あるいは傾向」を指す。<sup>144</sup>藝術においてマニールは、〈主観性の悪しき固定化〉を意味し、これは創作の停滞を結果する。例えばゲーテの藝術論において、マニールは、主観性の超克を経て「様式」にまで昇華されなければ、つまり「様式」

よって否定されなければ、藝術的価値を持つ制作とはなり得ないとされる。<sup>145</sup> 獨創性が要求される藝術、すなわち河井の謂う「有名陶」において、マンネリズムは避けるべき事態である。

ところが、「無名陶」の制作には単調さと反復が至るところに見出される。分業からなる作業工程、轆轤成形や絵付などの技法、これらを代々受け継ぐ伝統なども無論、この性質を持つ。「無名陶」を特徴づける単調さと反復は、しかしながら、藝術上の意味での主観性の悪しき固定化すなわちマンネリズムを結果しない。何となれば、そこにはそもそも固定されるべき主観性、すなわち「自己の性癖や流儀」がなく、あるのはただなすべき仕事だけなのであるから。陶工らの仕事の一々の局面においては、繰り返し自動性が仕事を推進させる。まさにこの自動性の中でこそ、さらに言えば、ただそこにおいてのみ、制作作用と生成作用とは渾然一体をなす。「最も簡便な工程」とそこで使われる技法、そしてその背景にある風土や伝統が生きたものである限り、それらは「形」が生まれ来たるポテンシャル、すなわち形成力を持つ。この力に担われて、陶工らの仕事の中に〈形が形を形作るはたらき〉が生じる。<sup>146</sup>

陶工はあくまで生活と生計のために作陶し、製品に現れている美をことさら看取することもない。だからといってその製品が廃れることはなく、作陶の仕事は脈々と継承された。まさに河井が言うように、「たくまずして物は美の形をとりしかも其を知らず用ひた時代」における「作」と「用の浄土」である。<sup>147</sup> 浄土系仏教の他力思想を引き合いに出すならば、衆生にとって、仏の本願力の持つ自在なはたらき、すなわち他力に与ることが救いとなる。陶工も〈自我〉のはたらき、すなわち自力に依ることなく作陶を行うが故に救われる。制作作用が、自然の生成作用の中へと、いわば掬い取られた状態で営まれるということである。〈制作〉と〈自然〉とが相即する仕事、すなわち〈なすことにおけるなること〉、これが作ることの「浄土」へと繋がる。その境地における〈形が形を形作るはたらき〉の中で、彼ら陶工は美の生成に参与することができるからである。こうした仕事の所産である〈形が形作った形〉は、いわば衆生済度の象徴であり、結実である。

前節で確認したように、一九二一（大正十）年に河井は「生る」作用と「作る」作用の違いを理解した上で、「自然に帰る」ことを作陶の方針として掲げた。だが、「李朝の陶器に就て」（一九二二年）での言及を下敷きに、<sup>148</sup> 一九二四（大正十三）年の講演では「然し吾等はもう再び此所産心へ還り切る事は出来ませぬ。美しさを感ずる事の出来る人々はまつしぐらに無造作底迄つき進む事に依つてのみ此過去心と取り組む事が出来ませぬ」と述

べている。制作者の〈自我〉すなわち主観性が制作全般を担うようになった近代には、「作の浄土」の根幹にあつたかつての他力は失われた。つまり、〈制作〉と〈自然〉とが乖離したのである。その結果、個人作家は自己の想像力・造形力に依拠して自由に創作するようになった。けれどもこの自由には代償が伴った。河井の作陶からも明らかのように、〈制作〉による美の実現というアポリアを個人作家に与えたのである。「有名陶」はこのアポリアの中で創作されざるを得ない。それ故、陶工の作陶が其処に根づいていた、〈制作〉と〈自然〉とが未だ分かれたれていない〈形成作用の本源〉へと、個人作家はもはや到り得ない。「過去心」「所産心」へ還り切る」ことの困難は、主体的営為としての制作そのものに起因する。

ここで改めて「自然に帰る」という河井の言葉を想起するならば、次のことが導出される。個人作家は先の引用にある「無造作底」——すなわち〈制作と自然との渾然一体〉——にまで制作を深化させなければならぬ。換言すれば、理論的な姿勢として、〈制作〉と〈自然〉とが相即する境地にみずからの制作作用を安着せしめるべく、常にこれを見据える必要があるということである。これを称して河井は、「過去心」「所産心」と取り組む」と述べた。しかしこれでは、美を志向する〈自我〉を個人作家が完全に放下することにはならないであろう。かかる「創作」においては、必然的に〈制作〉と〈自然〉とが相克する。河井の謂う「自然に帰る」という道もまた、個人作家にとっては難行、すなわちアポリアとならざるを得ない。

河井は講演では、〈制作における自然〉へと向かう制作態度の指向性を示しながらも、これを実際の作陶においてどのように反映させるか、具体的には言及していない。だがその後に発表された随筆には、一つの指針が与えられている。曰く、「美への志願は無用である」のだから、「正しい素材と従順な工程と好い組織とを撰ぼう」と。<sup>150</sup> 陶工は意識せずとも制作全般において誤ることなく取捨選択でき、自然の生成作用を最大限に活かすことができる。他方、個人作家が作陶において自然の生成作用に適う判断を下すことは、容易ではない。個人作家が「創作」という枷を外れて「自然」を得るには、何よりもまず、制作を支配する主体性・主観性を棄て、風土、素材、用途、工程など、制作を条件づけている所与の諸契機、換言すれば〈制作の場〉に従うことである、と河井は述べているのだ。これによつてはじめて、〈美の意識的志向〉は止揚され、個人作家は自己本位に陥らずに〈ものの成り立ちを司る原理としての自然〉に適った制作への道程を一步踏み出すこととなる。

## 結

本章では、河井が自身謂うところの「思想上の一転機」を迎えた一九二〇年代に着目し、制作を通じて展開された彼の制作論的思索の道程を辿った。これにより、〈制作における自然〉、換言すれば〈なすことにおけるなること〉を基軸とする河井独自の制作論のアウトラインを描出した。

制作者の〈自我〉のない制作では、〈ものをなすはたらき〉の只中に〈ものなるはたらき〉が生起し、〈形が形を形作るはたらき〉が生じる。こうした、作るものの制作作用と作られるものの生成作用との相即合致を通じて、作られるべき「形」がおのずからなる。だがこのような制作のありようへと個人作家が到ることは容易ではない。「自然に生る」ことや「所産心に還り切る」ことの困難は、主体的な営為としての制作そのものに起因する。河井はこのアポリアを自覚した上で、「自然に帰る」という制作上の方針を立てた。彼の謂う「自然に帰る」とは、〈制作における自然〉を理論的・実践的な姿勢として指向するということである。以後、この指向性の下で、河井の制作的模索が展開することとなる。

「作ること」の奥底へと向けて「作られるべきもの」の自己形成を制作的に模索することとは、〈形が成る〉作用への積極的な参与の試みとなる。河井は一九三〇年代以降も試行錯誤しながら作陶を続けた。換言すれば、〈自然〉へと完全には到り得ないが故に、彼の制作的模索は継続されたのである。〈制作における自然〉へは到達し得ないという自覚の下で制作することは、河井にとって、ものの成り立ち一般を奥底で支えている根源への回帰のあくなき試みとなった。逆に、河井をこのような制作へと不断に駆り立てた力は、まさに〈制作における自然〉であったとも言える。これは、〈制作的営為を持続せしめる原理〉として〈制作されるべきものの内なる形成原理〉に通底し、その意味において「作らるべきもの」と「作るもの」とが深奥において共有する〈自然〉である。一九二〇年代における河井の制作論的模索の意義は、この創造的励起の下、主客を超えた包越的な〈自然〉へと、作陶と省察とを通じて到ろうとしたことに存する。

### 第三章 「背後のもの」——制作と生成の基層をなすもの

#### 序

制作は何処までも人為である。しかし、制作作用がこの人為性を超えた時、自然の造化生成作用との親和性を増した（なすことにおけるなること）が成就する。これを本研究では〈制作における自然〉と称して、その下で第二章においては、河井の初期の制作と思索とを検討した。これを通じて、一九二〇年代に河井がみずからの制作を（ものをなすはたらき）と（ものなるはたらき）——主体的制作と自然の生成作用——との相即する境地に安着させようとしたことが明らかになった。

一九三〇年代に入ると、河井の制作と思索とはこれまで以上に活潑な相互作用を繰り返した。その意味でこの期間は、河井にとって極めて重要な時期であった。彼は作陶しながら、あるいは暮らしの折々に思索しながら、〈制作における自然〉が如何にして可能かを模索し続けた。そして、集落を含めた自然環境、その中に具現している無為の生成作用と、その自然をトポスとしてそこで営まれる人間の制作作用と、両者はそもそも等根源的だと考えたことにより、彼は、これらの作用を根柢において支える（制作と生成の基層をなすもの）に思い到った。この（一なるもの）をめぐる河井の模索について、本章第一節で河井の多岐に亘る制作活動に着目し、その模索のありようを確認する。その上で、第二節以降、この制作的模索と軌を一にする制作論的思索を検討する。

#### 第一節 制作的模索——一九二八年から一九四〇年頃まで

前章第一節でも確認したように、河井は、一九二五（大正十四）年の「第五回創作陶磁展観」を最後に、以後三年間、それまで毎年開催してきた個展を中止した。これは、「自然に帰る」という自身の新たな制作信条の下でなされる制作的模索、その成果が作品群として完全に反映されるようになるまでの暫定的な休止であり、個展は、一九二九（昭和四）年「第六回新作陶磁展」（六月九日〜十三日、於東京・京橋、高島屋）を以て再開された。

個展を取り止めていた期間に、『日本民藝美術館設立趣意書』（一九二六年）が発表され、柳宗悦を中心とする民藝運動が本格的に始動している。河井の模索は、常にこの運動——下手物として蔑視されていた実用雑器に「民藝」という固有の美的価値を与え、その生産と使用を奨励する工藝運動——との関わりの中でなされた。

河井は柳らとともに、民藝品の調査・蒐集のために日本中国朝鮮の各地に赴いた。その折々に入手した実用雑器の展示販売を以て、同人らが民藝の価値を世に問うたのが、一九二七（昭和二）年、東京・銀座の鳩居堂で開催された「日本民藝品展覧会」（六月二十二日～二十六日）である。翌一九二八（昭和三）年に彼らは、東京・上野恩賜公園で開催された「大札記念国産振興東京博覧会」（三月二十四日～五月二十七日）に、「民藝館」と名づけたモデルルームを出品する。当時の生活の用を満たす民藝品を家屋共々示すことで、「廉価なものに如何に美がひそむか、さうしてかゝるものが如何によく実用に堪へ得るか」<sup>153</sup>を実証しようとしたのである。この、平屋建三十五坪の木造建築は、同人らの設計によるものであり、河井も基本構想に関わっている。<sup>154</sup> 什器には各地の民藝品と並んで、河井をはじめとした同人作家の作品も展示された。民藝品の展示を旨とする場に個人作家の作品を採用することには原理的な矛盾が存する——個人作家の作品は定義上、民藝品たり得ない——が、これらの諸作品は、従来の実用雑器では対応しきれない、昭和初期の和洋折衷の生活様式に資するべく意匠されたものであった。<sup>155</sup>

「民藝」を指導理念として個人作家が制作する時、実用雑器はその理念の具現として模倣の対象となる。河井は、実用雑器に学ぶという手法を、個展を中止して以来採っており、これを通じて彼は生活陶に使われてきた形態や釉薬技法を体得しようと試みた。形態の面で模倣の対象となったのは、朝鮮王朝時代の角高坏、三段重、扁壺、耳付鉢、あるいは日本の角鉢や切鉢、抱瓶<sup>だまびん</sup>などである。とりわけ扁壺など大型の壺は、型を使用して成形するために量産が可能であり、以後の河井の代表的な作品形態となった（図五）。そして、各地の民窯で河井が実際に見聞きした作陶技術についても、その試作を重ねた。技法としては、流し描き、練上、蠟抜き、刷毛目などが挙げられ、機関誌『工藝』掲載の連載「陶技始末」<sup>156</sup>（一九三二年三月～一九三四年十月、全十九回）では、みずから技法の技術的な解説をしている。これらの技法に共通するのは、施釉の道具や釉薬の性質などによってもたらされる偶然的風合いを活かす点である。また生活陶が一般に簡略化された意匠を持つことに倣い、丸文、笹文や草花文、合掌する手の図柄といった単純化された絵付を作品に施すようになる。

右の模倣的習作を応用して、河井は独自の生活陶を制作するようになる。土瓶や湯呑み、紅茶碗、小皿や大鉢などの食器類を各種多数作った外、陶製の硯や水滴などの趣向を凝らした文具も制作している（図七—1）。このように、従来の実用雑器を踏襲しつつ、形態や釉薬、絵付を種々変えることによって、河井は自身の新しい作風を確立していった。

実用雑器への河井の関心は、それら雑器を収める容れ物としての家屋にも広がってゆく。先の「民藝館」（一九二八年）、そして「日本民藝館」（一九三六年十月二十四日開館、於東京・駒場）の設計に参画した河井が、住まいに関心を寄せるようになるのは、当然のことであった。棟梁の父と大工の兄を持つ彼は、建築上の素質に恵まれていたのであるか。陶房つきの自邸（一九三七年改築）をはじめ、友人宅、割烹店など、一九三〇年代に四軒の設計を手がけている。「他人<sup>ひと</sup>から見える建物の外部は個人の所有物であると同時に、すべての人の所有物である<sup>157</sup>」という考えにより、これらの建物は、周辺地域の景観を勘案しながら、安来、信州や飛騨の民家形態を採り入れた建築外観を有し、内装には日本の囲炉裏や朝鮮の床板張りなど伝統的な様式が折衷されている<sup>158</sup>。またこれらの空間を彩る調度品として、藁工品・木工家具も合わせてデザインしている<sup>159</sup>。

一九三七（昭和十二）年に国民精神総動員運動がはじまった。翌一九三八（昭和十三）年四月には「国家総動員法」が公布される。以後、第一次近衛内閣による新体制において戦争遂行と挙国一致のため、経済や暮らし、文化や思想など、あらゆる面で国民を統制し、国家主導の下に一元化しようとする風潮が加速した。その風潮は本土にとどまらず、皇民化政策として他の領地にまで及んだ<sup>160</sup>。民藝運動を担う組織として一九三四（昭和九）年に設立された日本民藝協会は、国策の一部に共鳴ないし協力しながらも、地域文化こそが民藝の母胎となるという基本姿勢を保持し続け、〈文化的特殊性の均一化〉という時勢を是としなかった<sup>162</sup>。

文化統制が強く推進されたのは、手仕事を代々営んできた地方であった。民藝協会は、新体制によって地方の文化が消滅することを危惧して、「地方性」を有した現行品を民藝品として保護することを重要視した<sup>163</sup>。実際には、一九三〇年代から行ってきた民藝品の発見・調査・蒐集・指導に、これまで以上に精力的に取り組んだのである。この活動を通じて協会は、文化統制の弊害が著しい沖縄やアイヌ、台湾、朝鮮などに目を向け、これらの文化が有する固有の価値を擁護するようになる。

一九三九（昭和十四）年四月八日から五月六日まで、河井は協会の一員として沖縄に滞在した<sup>164</sup>。その期間、濱田庄司とともに、壺屋焼の陶工・新垣栄徳の窯場で作陶している。この体験を通じて、風土に根ざした自給自足の暮らしと文化とが色濃く残るこの地に、河井は強く心を動かされた。しかし、当時既に琉装や演劇、沖縄口（沖縄方言）などが行政による統制の対象となっており、それらの制限ないし廃止が進められていた<sup>165</sup>。沖縄県のか



かる方針に対して、四月二十一日、沖縄県立第二高等女学校で開催された座談会で柳宗悦ら同人は異を唱え、とりわけ河井が意見を多く述べた。<sup>166</sup> また河井は同年十一月発表の随筆「沖縄の文度」(『月刊民藝』第八号)において、「一切を自分の體でやつて行く暮しが何んで劣つてゐると云はれたり辱かしめられたりされて好いだらうか」と問題提起し、(文化的特殊性の均一化)という時勢そのものを批判している。

一九四〇(昭和十五年)年一月、河井を除く民藝協会一行が再び沖縄に渡った。沖縄の標準語励行運動、すなわち標準語の徹底及び沖縄口の廃止に関して、同人と沖縄県警との間で激しい議論の応酬があったのは、その折のことである。<sup>168</sup> これが発端となり、「敢えて県民に訴ふ 民藝運動に迷ふな」(『琉球新報』『沖縄朝日新聞』『沖縄日報』、一九四〇年一月十一日一斉掲載)という記事で、協会は沖縄県庁学務部の反駁を受けた。これに対して柳宗悦が意見し、<sup>169</sup> 次いで同年三月、「日本文化と琉球の問題特輯」を組んだ『月刊民藝』第十二号において、民藝協会と同人以外の文化人が、言語統制に反対する文書を改めて発表した。<sup>170</sup> 以降、所謂「沖縄言語論争」<sup>171</sup> が半年以上続く。

河井も先の特集号に寄稿した随筆「土語駄草」<sup>172</sup> で、「土語も亦土まみれの為に美しさを見出されないで居るものゝ一つである」<sup>173</sup> と、その価値が認められていないことを指摘し、郷土に根づく言葉が土地と人々の氣質を如実に語り得ることから、「土語は愛されなければならぬ」<sup>174</sup> と改めて強調した。またこの時期の作陶において、彼は沖縄へのオマージュとも謂うべき作品を作っている。前年に沖縄で体得した抱瓶の形態や打菓の技法、これらを取り入れた作品は、まさに言語論争の最中、「作陶二十年記念展覧会」(一九四〇年十月十六日〜二十日、於東京・日本橋、高島屋)で発表された。

河井は作陶とは別に、新たな仕事に着手する。一九三九(昭和十四)年初頭から試作を重ねていた、竹製家具のデザインである。<sup>175</sup> 京都・上桂にある「日本竹製寝台製作所」において河井考案の椅子、寝台、書棚などが製品化され、これらは一九四一(昭和十六)年六月から七月にかけて京都、大阪、東京の高島屋を巡回した「竹材新生活具展観」にて販売された。<sup>176</sup>

竹製家具を河井がデザインした理由として、まずは竹という素材に対する彼の関心を挙げることができる。同じ素材であっても、地域が違えばその用途は大きく異なる。日本では竹材を籠などの小品に使用するのに対し、台湾においては什器や建築などの大型資材にも幅広く使用する。<sup>177</sup> 河井は竹の通気性を活かした日本の製品も評価したが、それにも増し

て、竹の弾力性によって構造上の強度と美しさを生み出す台湾の家具に強く惹かれていた。<sup>178</sup>そして、実際に竹材を使った家具の製作に携わることで、改めて、台湾の文化や技術が竹に対する直観に長けていることを実感したのである。<sup>179</sup>

河井は自作の竹製家具について、「日本らしい簡素な、強力な、而も廉価な家具が出来る様になった事は自分だけの喜びではないと思ふ」<sup>180</sup>と述べている。ここに言う「日本らしさ」とは、当時広く追求されていた「国民性」のことであり、<sup>181</sup>日本の輸出不振が顕著となる一九三三（昭和八）年以降、商工省を中心とした輸出工藝の振興政策に伴い、日本の独自性を工藝品に打ち出すことが急務となっていた。<sup>182</sup>この点もまた、竹製家具デザインの動機となっている。けれども、一九四〇（昭和十五）年七月七日、軍需生産の優先を目的に、「奢侈品等製造販売制限規則（通称、七七禁令）」が施行され、翌年四月には「生活必需品資源統制令」も公布される。これにより日常生活のみならず、工藝界にも資源節減と代用資材の活用、生産統制が強いられた。かかるナショナルリズムの擡頭と奢侈品禁止を背景にして、デザインの領域では機能主義の思潮が主流となる。その結果、商工省管轄の工藝指導所が主導となって製作したのが、寸法や材料を規格化した「国民家具」「国民生活用具（用品）」「国民住居」である。<sup>183</sup>こうした活動には、製品上に現れる地域的特殊性を極限まで排除して、日本を象徴するものを作り、それを「規格化」しようとする意図が含まれている。<sup>184</sup>これは、国家が当時推し進めていた〈文化的特殊性の均一化〉そのものである。

「竹材新生活具展観」という名が示すように、河井には、戦時という新生活に適應する家具を提案するという意図もあった。その背景には、一九三八（昭和十三）年発令の「各種材料使用禁止または制限令」がある。この制限令によって資材が制限される中、竹材には使用の制約がなく、また金属の代用材としても普及していた。<sup>185</sup>「自分の住む土地に根を下ろし、郷土のおかげを十分にとり入れた生活、これこそ一番望ましい暮らし方だろうと思ひます」<sup>186</sup>という河井の言葉通り、彼の家具に採用されたのは京都の嵯峨竹である。ただし、沖繩口をめぐる河井の主張に明らかのように、彼は家具の規格化を念頭に置いていたわけではない。彼の竹製家具は台湾の伝統的な製品を下敷きにしており、日本竹製寝台製作所に在籍する台湾出身の職人三人（謝義、許萬、杜和順）がその製作にあたった。暮らしの中から生まれた技術や製品、ひいては地域文化に尊敬の念を払った上で、彼はそれらのみずからの生活圏で最大限活かそうとしたのである。したがって、彼の意匠は当時の機能主義デザインとはその根本理念において異なるものである。

河井は時局の要請に応えながらも、地域文化への敬愛を失うことはなかった。作陶、家

屋や家具のデザインを重ねるにつれて、彼は地域的文化的多様性を尊ぶ姿勢をより一層強めていった。そして自身の制作物を通じて、また時には言葉を以て、みずからの立場を表明したのである。

## 第二節 「からだ」と直観

この時期、河井の多岐に亘る制作活動の根柢においては、暮らしへの関心がことさら強かった。これは民藝運動を通じて、自然と共存する暮らしを各地の手仕事の現場で眼にしたことによる。加えて、そうした暮らしが時勢によって次第に失われつつある状況が、彼の意識を尖鋭化していった。

手仕事からなる実用雑器は、生産工程の分割、あるいは各戸で作業を分担する分業制によって大量生産されたものだが、その製品には地域性がおのずから現出する。次の一文は、「近江の信楽」(『工藝』第三十九号、一九三四年二月)からの引用である。

各地の陶郷がさうである様に此処「信楽焼の長野窯」も亦個々の陶家が各々独立しながら同じ形、同じ力の甲も乙も同じ製品を作つて居る。よくもこれ程似たものが作れるものかと驚く程の物を作つて居る。「中略」之は各々の独立した陶家を基にして考へたのでは解らない。少なくともこんな仕事は何等の約束もなく成り立つて行く事は解らない。が此一郷の陶器が実は一人の人の仕事であつたと仮想する時之は始めて解つて来る。信楽太郎の仕事であつたと気付く時総ては氷解する。<sup>187</sup>

文中の「信楽太郎」とは、信楽焼の生産に携わる多数の作り手を包括する一なる制作原理を擬人化したものである。この地域的特殊性を、たんに制作の背景をなす風土や職人集団、あるいは特定の技法に帰着させるのではなく、寧ろ河井は、それらを総体として生成の相の下に包越<sup>188</sup>しているはたらきを考察したのである。風土も職人集団も技法も、すべてこの包越的なものの具体的な現れと見たということである。河井にこのような考えをもたらず契機となったのが、朝鮮出身の孫斗昌<sup>とんしやう</sup>が作る藁工品<sup>わらこ</sup>であった。<sup>189</sup>

一九三四(昭和九)年四月からおよそ一年間、河井と衣食住をともしたこの藁細工師に関する河井の言及は、「工藝と生活」と題する座談会記事(『工藝』第四十八号、一九三四年十二月)が初出である。これは、一九三四(昭和九)年十月二十七日、個展開催で

東京に滞在していた河井と来日中のバーナード・リーチを囲んで、東京在住の柳らが行った座談会である。また翌年三月には、藁細工師の仕事が特集された『工藝』第五十一号に、河井は随筆「藁工品と其の作者」を寄稿している。<sup>190</sup> 次の引用は、座談会において河井がみずからの問題意識を鮮明に示した箇所である。

柳 兎も角も孫君の作るものには積極的に嫌なものは一つもない。

リーチ 僕も本当に驚いて居る。

河井 そこで一つの問題に打突かる。抑々孫君は何処から其の力を擲んで来るか。

リーチ 其れはあの人が千年前の人だからです。私共とてもなれない。

河井 其のなれないと云つて済して了ふことがいけないのだ。此の人は朝鮮の中部山岳地方の山の中で育つた山男だ。千年も前の人だと片附けて了ふ。果たしてそんなことで済していゝか。吾々は何か落し物をしてゐる。其の落し物を彼は原形のまゝで保存してゐるのだ。吾々は去勢されてゐる、孫君が有つて居る力を去勢されて居る。そこでつくゞ考へた、孫君達の有つてゐるものは全く吾々に失くなつてゐるかどうか。失くなつてゐないと思ふ。此処が今晚一番聞いて貰ひ度ひ所だ。失くなつてゐるとは思はない、失くなつてゐないと信じてゐる。只色々な邪魔があつて其の力が出ないだけだ。だからあの人は千年も前の人だ、あの人は別だと云つて片附られはしない。<sup>191</sup>

藁細工師・孫と、河井を含む現代の個人作家と、それぞれの制作物のジャンルの違いは度外視しても、そこには明らかな隔たりがある。そしてこのことは座談会出席者の等しく認めるところであった。河井にとつてその隔たりの意識は、以前から彼の思索の中心をなしており、彼は「自然に帰る」こと、すなわち〈制作と自然との渾然一体〉にまで制作を深化させることで、この隔たりを克服しようとした。

藁細工師は、淡々と藁砧を打ち、藁を縄状に緋い、藁の経緯を縫り合わせる。このような、「作る」という営みの只中で却つて〈制作〉の濃度は希薄化し、事物の生成を司るいま一つの原理、すなわち〈自然〉が擡頭し活き活きとはたらくようになる。みずからを虚しくして、〈ものなるはたらき〉の深層へと回帰してゆくこの種の営為は、プリミティヴな感覚のレベルで自然の諸規則に従っている。また河井が知る限り、孫斗昌の仕事ぶり

には「斑がなく、気紛れがない<sup>192</sup>」という。こうした仕事は、美的表現の追求や個性の表出といった〈自我〉から遠くかけ離れている。だからこそ、往古の素朴な人間の物作りを窺わせる〈制作における自然〉への参与をなし得るのだ。

制作の場面において、未だ然るべく形作られていない素材は、作られるべき形を内包している。それは自然界に見出されない形である。この、自然の生成作用を通じては実現し得ない形を存在へともたらずには、自然の提供する素材に対する外部からのはたらきかけ、すなわち人為的制作が必要となる。制作はあくまで人の営為であって、自然の造化作用とは異なる。しかし、制作を担う職人に美を意識的に志向する〈自我〉があるわけではない。生成未然の形を具現するといった意図すらない。にも拘らず、職人はただ作り続ける。〈ものをなすはたらき〉を彼ら制作者の内を下支えするはたらきがあるはずであり、河井はこれを「からだ<sup>193</sup>」と称した。

先の座談会において「からだ」は、「何万年此の方の吾々の祖先からの塊り<sup>194</sup>」とも言われる。これを平易に言い換えるならば、民族や伝統を通じて我々の身体の中に無意識に継承されてきた感覚ということになるだろう。<sup>195</sup> 無論、各人に師弟関係や、況んや血縁といった直接的な繋がりとはい限らない。時間や空間などの懸隔を超えて包摂するものが「からだ」であり、それは物理的実体としての「身体」や「肉体」とは異なる。寧ろ、ここに謂う「からだ」とは、はたらきつつある生産的な「全体 (whole)」であり、畢竟、制作をして「其処から」派生せしめる〈直観〉である。地域や民族といった特殊的多様性の存立を条件づけ、これを生成の相の下に包摂する「全体」にこそ「からだ」はその根を持つ。そしてその「全体」こそが、まさに其処に包摂される多様性を生み出す根本の形成力としての〈直観〉である。<sup>196</sup>

理想的な制作の場においては、意識に先んじて「からだ」が、素材の〈あるべき形〉を素早く直観し、瞬時に制作上の判断を下す。藁細工の場合、藁を緬う際の具合や、経緯を縫り合わせる力加減などにもそれがはたらく。このような手仕事では、身体を以て素材と直接的に関わり合い、身体の奥底にはたらく「からだ」を以て〈形〉と対峙する。制作上の本性として備わっている「からだ」は、制作において〈形〉を直観しそれを表現するべくはたらくのである。斯くはたらくものを「からだ」と謂うのである。また、「からだ」は作ることによってそれを直観する。直観とはここで、直観されるべきものの端的な表象の謂である。換言すれば、見えるものを見えるようにすることが表現であり、直観である。

制作を司るという意味で、「からだ」は制作全般の一つの規矩となり得る。河井はこれ

を、随筆「藁工品と其の作者」において、正確な「目盛り」を持つ温度計に譬える。<sup>197</sup> 身体に刻まれた「目盛り」が活かされている場合に、制作者は素材の内なる〈形なき形〉を直観し、それを〈あるべき形〉へと表現してゆくことが可能となる。逆に言えば、「からだ」がはたらかなければ、制作はその可能性を実現することができず、〈自我<sup>self</sup>〉を尺度とする自己本位の制作へと傾斜してしまうのである。制作者は「からだ」によって、制作自体の〈然るべき姿〉をも直観する。作ることによってこれが見えた時、「からだ」がはたらいているのであり、これを見極めるためには「からだ」をはたらかせなければならぬ。では、職人が有している「からだ」と、個人作家が取り戻すべき「からだ」は全く同じだろうか。「からだ」は〈制作における自然〉の原理として時代の違いを超えているはずだが、河井はこの問いに肯わない。一度失ったものを完全に取り戻すことは簡単ではないからである。河井は随筆で次のように指摘する。

人は手には温度計程な微細な目盛りを失つて居ても、凡その寒冷に対する度盛りは残つて居る筈だ。是は大なる資産でなくてはならない。少なくとも頼りになる相手だ。後は正確な目盛りを取り返すだけだ。取り返すと言ふことが妥当でないなら、探すと言つても好い。<sup>198</sup>

個人作家が「からだ」をはたらかせるには、制作上の試行錯誤が必要となる。なぜなら、制作それ自体を判断し得る最低限の「度盛り」は「身体」に備わっており、それは「身体」を以てしか「目盛り」に近づけることができないからである。「目盛りを取り返す」ことは、ただ制作と直観との相即を通じてのみ可能となる。そこで想定される有効な方法は、過去の秀作を範としてその制作のありようを生成の相の下に体得する類いの模倣である。素材の内に宿り且つ同時に自己の内に宿る〈形なき形〉の直観を得ること、そしてそれによって、〈みずから形をなそうとするはたらき〉へと制作者自身のはたらき、すなわち制作作用を深化させてゆくことが、その目的となる。本章第一節で言及した河井の模倣的習作は、こうした試行錯誤に外ならない。

過去の作を真似るとは、既に形成されている形をたんに再現することではない。過去の制作物に接して、かつての制作態度に思いを致し、これに倣うことを通じて自身の制作の〈然るべき姿〉を模索するという意味である。これが、失われた「目盛りを取り返す」ための第一歩となる。まさしく河井の謂う「過去心「所産心」と取り組む<sup>199</sup>」ということであ

る。「所産心」とは、かつて職人らが有していた制作態度であり、制作を支える自然一般に対する彼らの姿勢を指しているのだった。第三節の議論を先取りするならば、彼らの半農半陶の暮らしは風土・自然との共存を基盤としており、先祖代々のかかる営みの中に「所産心」は脈々と継承されてきた。こうした謙虚な制作姿勢があつてはじめて、〈制作における自然〉は実現し得るのである。

一般に、或る目標を据えて精神的努力を傾注するというのは、〈自然〉の対概念をなす限りでの主体性の発露に外ならない。これでは、制作から人為性を削ぎ落とすどころか、却って人為的契機を強めてしまう。このような藝術意志に見られるのは、制作的理念への作者の「志向性」である。そしてその限りにおいて、〈自然〉との一致を目指す目的論的模索は、自己矛盾を来す。このアポリアを克服するためには、「からだ」が其処に根ざしているところの「全体」、其処へと向けて制作を続ける「指向性」が必要となる。つまり、〈制作と生成の基層をなすもの〉へと向けて制作を通じて遡源することによってはじめて、〈自然〉との渾然一体を追求するありかたが可能となるのである。これが当時の河井の制作的模索の要諦であつた。

### 第三節 自然環境と暮らしの相互作用

実用雑器の多くは、「集落」<sup>200</sup>の中で生産される。河井は、自給自足によって成り立つ集落それ自体を美的対象として捉えるようになる。関心の萌芽は、一九三一（昭和六）年八月二日から十二日まで柳宗悦とともに鳥取・島根を訪問した折の紀行文「山陰の窯」（『工藝』第十号、同年十月）に確認でき、<sup>201</sup>遅くともこの時期までには集落は、河井の中で一つのテーマとなっている。

一九三六（昭和十一）年五月十日から二十五日にかけて、河井は柳濱田と連れ立って、同年に開館予定の日本民藝館への收藏品を蒐集するべく、朝鮮と中国に赴いた。<sup>202</sup>彼は、この折、花崗岩の丘の傾斜面に広がる集落（全羅南道谷城郡竹谷面下汗里）に深く感銘を受ける。<sup>203</sup>次に挙げる河井の書簡は、道中「大急ギデ」書かれたもので、谷城の集落に関する記述が大半を占める。

朝鮮の窯場には未だ千年も前を想はず様な暮しと仕事が残って居ます。「中略」道は山にかゝり峠を望む処に来ますと土掘場が見へました。やれ〜と其峠を上り切りま

すと突然目の前に窯があるのでありませんか。然も窯は煙を出して居るのではありませんか。それどころではない。続いて見下す山の斜面には家と窯とが——何人も之以上に作る事も配置する事も出来ないと思はれる家と配置が、目の前に現れて来たのです。自然は時々こんな処に人をしまひ込んで周囲の時間とたち切つて置く——<sup>「マヤ」</sup>そう云ふ事をまぎ／＼見せて居る此処は窯場なのであります。時間ノナイ暮しと仕事を吾等は此処でも見る事が出来ました。<sup>204</sup>

この集落に関する指摘は、紀行文「朝鮮の旅」<sup>205</sup>（『工藝』第六十九号、一九三六年十二月）及び「全羅紀行」<sup>206</sup>（『工藝』第八十二号、一九三八年一月）にも確認できる。そこでは、「家と家とは狭いながらも相互の美事な間隔を守り、大屋も小家も大きさに付ての比例を破らず恰もお互が礼儀を尽し合つてでも居るかのやうだ」と<sup>207</sup>描写される。家屋や塀が、地形と呼応しつつ秩序をもって構成されているという意味である。このような朝鮮の集落とそこで生産される実用雑器とに、河井は人為と自然との調和、すなわち本論文で謂う（制作における自然）の具体例を見た。

一九三九（昭和十四）年に訪問した沖縄については、壺屋焼の窯場が分布する那覇市壺屋の景観を、紀行文「壺屋と上焼」（『工藝』九十九号、一九三九年十月）において高く評価しながら、<sup>208</sup>河井は次のように指摘する。

材料と技術の外に環境と暮しがどう物を決定するかと云ふ事の、是等「上焼」はその僅かな例に過ぎない。人は物の最後の効果にだけ熱心になり勝ちである。そして物からは最後の結果に打たれるのだと錯誤し勝ちである。然し実は直接に物とは縁遠い背後のものに一番打たれて居るのだと云ふ事を此の土地と人とは明らかに示してくれて<sup>209</sup>ある。

藝術制作のみならず、「暮らし」もまた一般に技術によつて支えられている。例えば、家屋や田畑の造作、農耕、作陶に限らず、あらゆる仕事は技術を要する。こうした「暮らし」の多くは、生活の場を構える土地の気候や地形といった「自然環境」に即しており、その恩恵を生かす、あるいはまたその脅威を躲す技術に支えられている。このような「暮らし」が先祖代々続くことによつて、集落は一つの単位として自然環境の中に暮らしを溶け込ませてゆく。したがって「暮らし」とは、自然環境の中から生起し、そこへとそれ自



体を接合させてゆく制作であるとも言える。集落を構成する村人も、実用雑器を生産する職人も、自然環境の中でそれぞれ自身の暮らしを営むことに主眼を置きながらも、無意識に自然環境の一単位として互いに協働しつづはたらいている。村人や職人集団の（ものをなすはたらき）は、集落という全体の形成的要素をなしている。

「自然環境」なくしてそもそも「暮らし」はなく、また「暮らし」なくして「自然環境」は成立し得ない。「暮らし」は（ものをなすはたらき）を必須の条件とし、「自然環境」には（ものなるはたらき）が常に内在している。これらの作用は、技術的制作と自然的生成という意味において外形的にはまったく異質である。しかしながら、これらは「背後のもの」、すなわち（制作と生成の基層をなすもの）に等しくその源泉を持つのであり、不即不離の関係にある。これが近代化以前の人間の生活のありさまである。

朝鮮の民家で日常使いされる漬け物用の甕（オング）、これを作陶する野天窯（慶尚北道慶州郡西面阿火里）について、寄稿文「朝鮮陶瓷のよさ」（『朝鮮工藝展覽会図録』、一九三九年）で河井は次のように述べている。

此の甕は土と手と火で出来る事は確かである。然し其処にある立派さは技術だけでは出ない事が茲ではよく解る。技術よりははるかに大きな力此の人達の背後にある暮らしの力驚くべき均衡の保たれた純粋な暮らしの力「マヤ」そうゆうものがこの甕を立派にする事が此処ではよく解るのである。<sup>210</sup>

「自然環境」と「暮らし」の相互作用の函数が集落であり、そこに実用雑器が生まれる。集落の景観の美しさと雑器の美は、（制作における自然）の所産として等根源的である。「自然環境」との均衡を保つ「暮らし」の中で、人々の「からだ」がはたらく。「からだ」が（ものなるはたらき）と（ものをなすはたらき）とを媒介するのである。「からだ」をはたらかせて「自然環境」に即した「暮らし」を営むことは、制作と生成を包摂するもの、これに深く抱かれて生きはたらくことを意味する。右の引用で「大きな力」と称される「背後のもの」に即した「暮らし」を営むということである。つまり、村人らの「からだ」は（制作と生成の基層をなすもの）に根ざしている。かかる「背後のもの」は、河井の随筆「部落の総体」（『民藝』第六十三号、一九四四年七月）で初めて主題的に論じられることになる。ここで言及されているのは、京都の植田（相楽郡川西村大字植田、現在の相楽郡精華町）という集落であり、河井はやはり朝鮮や沖縄の集落と同様にこの集落を

評価している。<sup>211</sup>

「背後のもの」は、随筆「部落の総体」では「大きな設計者」とも称されている。<sup>212</sup> 個別的身体を通じて作用しつつ集落全体を秩序立てる形成的原理のことである。制作と生成の基層をなす「背後のもの」とは、いわば〈生成未然の形〉そのものであり、これが人々の「暮らし」やそれを取り巻く「自然環境」を通じてみずからの〈あるべき形〉を表現するべく人々の「からだ」をしてはたらかしめる。こうした〈形の自己形成〉に完成はない。これは、「暮らし」と「自然環境」のいずれもが永続的であることに通底する。「暮らし」や「自然環境」に具体化される技術的制作用と自然的生成との相互作用は、不断に続く〈形の自己形成〉のはたらきの中にあり、同時にその現れである。このように「背後のもの」が活き活きと立ち現れている事物の成り立ちのありさまこそが美しいのであり、河井は生成の相の下、実用雑器や集落にかかる美を見出したのである。制作用と生成作用との相即によって然るべく作られた「形」、これが河井の謂う「所産心」のもたらす——観る者に人々と自然の「所産心」を窺わせる——「形」である。

#### 第四節 〈一なるもの〉への遡源——富永仲基「加上」の原理との関わりから

「背後のもの」は、それに根ざした「暮らし」を通じて、みずからの〈然るべき姿〉を實現しようとする。制作においては、〈自我〉を虚しくする制作者の制作活動から、また同時にこのような制作活動から形成される形そのものの中から、つまり、作るものと作られるもの双方を包越するものから、〈あるべき形〉が生起する。この「背後のもの」が作るものと作られるものを通じてみずから然るべく表現するということである。こうした〈形の自己形成〉は刻々と行われて倦むところがない。

河井は集落やそこで生産される実用雑器の中に、かかる形成作用を認めた。その形成作用は各地に見られるが、彼は作られたものの一々を比較対照することはない。個々の作られたもの、その総体に現れる特殊性とは、地域性に外ならず、地域性とは「背後のもの」、すなわち包越的な〈一なるもの〉のその都度の具体的な現れである。別の見方をすれば、人々の暮らし全般に及ぶ指向性の具現が、作られたものである。次の引用は、河井が植田を初めて訪問した翌日に書いた『毛筆日誌』<sup>213</sup>（一九四四年二月二十六日）の記述である。

住居八人ガ与エラレタ土地ニ与エラレタ能力デドウ生カサレテ居ルカト云フ其人自身

ノ答案ニ外ナラナイ、答案ハ無数デアル然し人ガ如何此世デ樂シク美シク生キテ行カウカトスルカト云フ意志ダケハ共通デ此意志ノ現シ方ガ各々異ルダケデアル、然し村ヤ部落デハ勝手ヤ突飛ハ出セナカツタ、自分達ガ生カサレテ居ル環境——地相ヤ日光ヤ気温ヤ風位ヤ雨量ヤソウ言フ自然ノ力ノ永イ期間ノ側定ヤコンナ大キナ力ヘノ尊崇ヤ畏怖ヤ農ト言フ仕事ガ求メタ色トノ条件ナドガ永年カ、ツテ決定シタ暮シノ形——部落ノコノ伝統ニ人々ハ従順デアリ亡目デアツタ事ガ一樣ニ此答案——住居ヲ素晴ラシクシテクレタノデアル「後略」<sup>214</sup>

村人らが、彼らを包括する「大きな設計者」に即した「暮らし」を営むとは、すなわち、形をなそうとする「背後のもの」の〈あるべき形〉を指向するということである。これは村人各人に具わっている生得の性向であり、人々の生活の隅々にまで染み込んだ共通の傾向である。彼らが互いに「勝手ヤ突飛ハ出セナカツタ」——生態学的な共生関係にも通ずる村人相互の調和<sup>215</sup>——のもまた、彼らが協応しつつ「大きな設計者」のはたらきを維持しているからである。このように村人らは〈形の自己形成〉の只中に生きはたらく。換言すれば、村人らの営みはみな「背後のもの」に由来し、且つ其処へと通ずるのである。

河井はこうした観念を一九二〇年代には獲得している。一九二三（大正十二）年八月五日から十八日まで開催の「埃及・波斯及土耳其古陶器展覧会」<sup>216</sup>（於倉敷尋常高等小学校）で目にしたエジプト・フスタート（現、カイロ）出土の陶磁片<sup>217</sup>について、河井は独自の見解を示している。

又此等の中に宋龍泉（青磁）劃花の盆や双魚の皿や劃花白磁の皿の破片のある事はやがて東西交渉の秘鍵でなくてはなりません。就中龍泉双魚の手法其儘なる土耳其青玉釉の皿や琥珀釉劃花双魚の皿の幾種かある事はほゞ笑まずには居られませぬ、私は此幾つかの破片を並べて何れが先に作られたかを考へる前に先づ東と西の心が無条件で握手し合つて居る懐かしい光景を思ひます。いや其は地理的区分を超<sup>218</sup>て此頃の地上の人々が皆同じ高さの心を知らずに持つて居ただけです。

引用最終文における「同じ高さの心」は「同じ深さの心」と言い換えてもよい。「高さ」ないし「深さ」とは、人々の営みが「背後のもの」に根ざしていることを意味する。河井は制作物に現れている外形的類似性を超えて、古の人々の「所産心」の同一性を見ている。

各地の人々、あるいは各時代の人々は、本性的に〈あるべき形〉へと向けて生きはたらいっていた。第二章で論じたように、〈制作における自然〉の原理は、空間や時間の制約を受けない。こうした古今東西に広く共通する性向から翻つてみると、人々が共有しているただ一つの「背後のもの」、換言すれば、〈形が成ること〉を統べる〈一なるもの〉の作用が見えてくる。

河井がこのような視座を得るに至ったのには、江戸時代中期の思想家、富永仲基<sup>219</sup>（一七一五年〜一七四六年）の歴史観の影響がある旨、晩年彼自身言及している。以下、その経緯を見てゆく。

一七四五（延享二）年に発表された仲基の『翁の文』、この影印本が一九二四（大正十三年）年、『翁之文』として刊行された。<sup>220</sup> その出版を手がけた東洋史学者の内藤湖南（虎次郎、一八六六年〜一九三四年）は、河井の作陶を後援した人物の一人であり、『翁之文』の出版に際して二百部の中の一冊を河井に寄贈している。<sup>221</sup>

『翁之文』では、思想発展史を紐解くことによつて儒教仏教神道に対する懐疑論が展開される。そこで仲基が方法的に用いたのが、「加上」という法則である。加上は、前説に打ち克つて自説を強調的に主張するべく、前説を踏襲あるいは棄却するという説者の傾向をさす。<sup>222</sup> 自説発展のために各々順次これを行うことにより、宗旨は形成され強化される。どのような思想や教義であれ、まずはその根拠となる説があり、後世の新しい説はその前説に自説を加えている。つまり後世の説は、前説の権威を笠に着て自説を強調する、あるいは前説を踏み台にして自説の優位性を示そうとしているにすぎないということになる。先の三教について仲基は、しばしば始祖の説にかこつけて後世の説が自説を権威づける傾向があるとして、これらを批判した。<sup>223</sup>

思想ないし教義が発展するには、その礎石となる教えが必要である。そこから幾人もの人々がさらなる思索を重ねることにより、「道」が大成される。しかし、権威づけによつて自説を強化し前説を凌駕することは、前時代の説あるいは同時代の説と比べて、自説の方が優れていることを表明せんとする、思想家や理論家の意志の現れでもある。そうした〈自我<sup>エゴ</sup>〉の表出は、やがて教派間の衝突を引き起こすことになる。

広義の人為的制作にも、「加上」が認められる。一部の陶藝家や茶の湯では、既存の陶藝を超え出ようとして、自然にそぐわない形のデフォルメを故意に行う。河井がこういったものを評価しないのはまさにこの点にある。<sup>224</sup> これに対して、集落の景観や実用雑器の外観からは、他を凌駕しようとする意志、すなわち人々の〈自我<sup>エゴ</sup>〉は見てとれない。そこに

あるのは、〈あるべき形〉へと向かう人々の純粋なはたらき、つまり〈一なるもの〉への指向性である。

河井の関心は技術や文化の発展形態とその分類というより寧ろ、こうした発展形態を生み出した根源的なはたらきそれ自体に向けられている。個差を包越しながら、それぞれの個において〈あるべき形〉を生み出す一なる形成力、これこそが河井の見据えていたものである。地域文化の特殊性や個性は、〈一なるもの〉のさまざまにあり得る現れ方なのである。この点からして、一九三〇年代後半の文化統制という潮流に顕著な〈文化的特殊性の均一化〉は、河井の意に染まなかった。また本来同じ〈一なるもの〉に根ざす多、その等根源性を等閑に付して、外形的特殊性に着目しつつ技術の前後関係を問うことや、優劣を競わせることも、論外である。地域文化の多様性の捨象は、さまざまな現れ方を以てなされる——そしてそれ以外の仕方ではなされ得ない——〈形の自己形成〉そのものの封殺に外ならない。地域文化の中ではたらいっている〈一なるもの〉の自己形成作用が遮断される、ということである。

## 結

本章では、一九三〇年代の河井の制作的・制作論的模索を辿りながら、河井にとっての〈制作と生成の基層をなすもの〉を取り上げた。

河井の所謂「からだ」とは、自然との共存の中に作用する制作上の原理である。この、主客を合一するはたらき、というより寧ろ主客未分のはたらきは、制作者の側からすれば全体的な直観として制作の根柢ではたらく。論者の謂う〈直観〉とは、形を成そうとする〈一なるもの〉の制作者における——厳密には「からだ」における——反映のことである。かかる直観の下で作られたものには、しかしながら、おのずと個差が生まれる。何となれば〈一なるもの〉の出口は、それぞれの生活環境に生きはたらく個々人の個別的実体的な「身体」を措いて外にはあり得ないのだから。〈制作と自然との渾然一体〉へはこのような直観なくして到り得ず、またその直観が個から全体へ、すなわち個人から〈制作と生成の基層をなすもの〉へと通じていなければ、〈なすこと〉と〈なること〉のあわいをなすこの包越者は、個を通じて発現しない。つまり河井にとって制作は、個性を銜った制作とは正反対のベクトルを有する。

〈制作と生成の基層をなすもの〉は、〈形の自己形成〉を司る〈形なき形〉として常に

胎動している。制作の場面において〈形なき形〉は、〈あるべき形〉へとみずからを具現するべく、「作るもの」と「作られるもの」とを通じて、生成未然の形をさまざまに表現する。「暮らし」や「自然環境」は刻々と生じ、不断に転じてゆく。これらの決して淀むことのない生き活きとしたありようこそ、形成にとつての〈然るべき姿〉である。この〈制作における自然〉というはたらきは、時代の新旧、洋の東西を問わない。なぜならば、それはまさに生成の相の下に自他を包越するものだからであり、ここにおいて時間や空間は意味をなさないはずである。近代人がそれに隔たるのは、〈自我<sup>エゴ</sup>〉の肥大によって自然に背いたからである。だからこそ河井は、古人が自然に体得していた直観を、みずからの作陶において希求した。〈なすこと<sup>225</sup>〉は、形成作用そのものであるこの全体的で創造的な直観の溢流でなければならぬ。制作が〈制作と生成の基層をなすもの<sup>225</sup>〉への遡源であるならば、制作を通じての〈自然〉との渾然一体に矛盾はない。



## 第四章 「第二の自分」——制作的自己

### 序

第三章で確認したように、〈制作における自然〉を希求する河井の眼差しは、一九三〇年代には〈制作と生成の基層をなすもの〉へと収斂していった。河井がこのものの持つ生産性について、「大キナ力」や「第二の自分」など異なる名称を与えつつ、もしくはことさら名指しせずに、考察するようになったのは、戦時下において作陶の儘ならない時期のことである。こうした表現の揺れや不明瞭さ故にか、先行研究では、これらの表現全般の制作論的意義についてはごく僅かにしか指摘されていない。<sup>226</sup> そのような言葉へと昇華していった河井の制作論的模索は看過される場合が多い。あるいは、誤って解釈され、彼の制作と思索について実像からかけ離れて論じられることもある。<sup>227</sup>

本章においては、〈制作と生成の基層をなすもの〉を意味する表現の一つである「第二の自分」について取り上げる。河井は「第二の自分」をめぐる思索を経て、自身と世界の現実存在を条件づける原理としての〈一なるもの〉への洞察を深める。その結果として思索上の一つの節目を迎え、戦後の造形活動は大きな変化を遂げた。第五章で論じる一九五〇年代の制作的模索と制作論的模索を理解するための礎として、人間存在の根源へと向けられた河井の眼差しを論究することが、本章での課題となる。

### 第一節 制作的模索——一九四一年から一九四八年頃まで

第三章第一節でも言及したように、日中戦争時の国策によって資源節減と生産統制が行われた。これは河井の本業である陶磁器生産にも影響を与えていた。<sup>228</sup> しかし、京都陶磁器工業組合から商工省への積極的なはたらきかけが奏功し、一九四一（昭和十六）年八月には、陶磁器の藝術及び技術保存を目的として、個人作家、組織代表者、生産工場に対し、それぞれ「藝術保存資格者」あるいは「技術保存資格者」（通称「／丸藝」「／丸技」）が認定され、<sup>229</sup> 認定者に対しては統制が幾らか緩和された。例えば、「奢侈品等製造販売規則」に基づく製造販売の許可、公定価格の適用除外などが図られた。<sup>230</sup> 河井は藝術保存資格者に該当し、この例外措置を享受することができた。<sup>231</sup> こうして時局の逼迫にも拘らず、彼は自身の作陶を続け、個展の開催も継続することが可能となった。この時期の作品としては、これまで通り、民窯の作陶技術を生かした生活陶が中心となっている。特筆するべき

は、陶製の祠であろう。<sup>232</sup> 当時、「神棚や仏壇を正しく祀る事」が「国民生活」にとつての最優先事項であり、それが制作の背景にある。

ところが太平洋戦争の戦況悪化のために、一九四三（昭和十八）年十二月十五日から十日開催の「新作陶器展覧会」（於東京・日本橋、高島屋）を最後に、河井も個展の中止を余儀なくされた。そして一九四四（昭和十九）年十一月以降は、窯を焚くことすら叶わなくなった。作陶が実質的に継続不可能となってからは、東山区五条坂にある藤平陶藝が第二海軍燃料廠から依頼された仕事で、ロケット局地戦闘機「秋水」使用の燃料精製装置（陶製の吸収塔、通称「呂号陶器」）の製造に技術者として協力している。<sup>234</sup>

戦争は終わった。間もなく河井の作陶は再開する。「今度ノカマノ仕事全部辰砂也 辰砂々々 燃エル也」<sup>235</sup>と意気込みながら、みずから最も得意とする辰砂、これを惜しみなく使用して、茶碗や扁壺、蓋物など約二百点を、一九四五（昭和二十）年末に制作した。<sup>236</sup> 一九四三（昭和十八）年十二月を最後に開催を見合わせていた個展も、一九四六（昭和二十一年）年一月十日から十六日まで開催の「新作陶器展覧会」（於大阪、高島屋）を以て再開された。以後二年は、辰砂を中心とした生活陶の制作が目立っている（図六）。

河井は作陶の再開に伴い、これまでの経験と思索から得られた見解を端的に示した詞句を纏め、作品として公表するようになる。これは『いのちの窓』と称され、内容の異なる四つのヴァージョンが作られた。まず、一九四七（昭和二十二）年八月制作の、土版『いのちの窓』（私家本）である。同年十二月には、厳選された詞句に挿絵を付した棟方志功制作の版画冊『火の願ひ』が刊行される。そして、一九四八（昭和二十三）年九月に書籍『いのちの窓』が上梓される。またこれらとは別に、詞句を個々に記した陶板も制作された。これは戦後焼造した作品群とともに一九四八（昭和二十三）年末、「河井寛次郎氏のいのちの窓陶板展 辰砂新作陶器展」（於大阪、高島屋、十二月十四日～二十一日）に出品されている。

『いのちの窓』の詞句は戦中に練られたものが多い。河井は当時、「書イテ見ルト色と学ブ処多ク陶器ノ仕事ノウメ合せニハ十分、ホンノ一句ニテモ之ハ焼キ上ゲルト一緒、仲と楽シミデス」<sup>237</sup>などと、「書くこと」について周囲に語っていたが、造形活動が滞ったことを機に、二つの文筆に出精した。一つは日誌であり、もう一つは「思ヒ出ス事」と題された草稿である。

まず日誌についてであるが、これは現在、『毛筆日誌』と称されている。一九四四（昭



和十九)年一月一日から執筆が開始されており、主に、その日の天候・気候の様子、出来事、心情などが記録されている。<sup>238</sup>この外にも、友人に宛てた書簡の一部分を日誌に書き写した頁もある。さらに日誌の記載を辿ってゆくと、(制作と生成の基層をなすもの)をめぐる河井の思索も少なからず見出される。例えば、一九四四(昭和十九)年二月四日分の日誌には、次のように記されている。

今又真ニアルトアラユルモノ非生有生一切ノモノガ大キナカニヨツテアラセラル事ヲ  
思フ此身モコノマ、一切大イナルカニ生カサレテ居ル——ト云フヨリコノマ、其大イ  
ナルカソノモノダト云フ思スル也、生キテ居ル驚キ、驚ク可キカヨ、驚ク可キ世界ヨ、<sup>239</sup>

日誌における「大キナカ」あるいは「大イナルカ」という語に注目するならば、その初出は一九四四(昭和十九)年一月二十六日であり、戦時中頻出する。しかし日誌を読み進めると、この言葉は時を追うごとに意味合いを微妙に変化させていることが跡づけられる。<sup>240</sup>その意味内容はおおよそ四つに大別される。第一に、「大キナカ」は人間の肉体性・有限性を超越した存在者、所謂「神」や「仏」に相当するものであった。これは、一九四四(昭和十九)年一月から二月にかけて河井が感銘を受けた、「生長の家」の聖典『生命の実相』の影響もあるのだろう。<sup>241</sup>ほどなくして、「集落」に対する美的関心が高まると、「大キナカ」の意味はより具体性を帯びてゆく。これについては、第三章で既に論じたところである。再説するならば、民家の一群が所与の自然環境の中で形成している調和的な集落、その背後にはたらく形成作用という意味であった。また一九四五(昭和二十)年には、「愈々各地空襲ニテ大変也 大キナカニマセ切ツテ生キ切ル也」<sup>242</sup>と記述されるように、「大キナカ」という言葉は、歴史や各人の運命を司る力という意味も持つようになる。このようにして「大キナカ」について日々思索するにつれて、やがて河井は人間存在の奥底にはたらくものを看取するようになった。こうしたはたらきをこの時期の河井は「自分」と称する。本章では、彼の謂う「自分」について主題的に考察してゆく。

先述のように、河井は『毛筆日誌』と並行して、一九四三(昭和十八)年十二月頃から、郷里安来の幼少時代の風土や風習に取材した「思ヒ出ス事」と題するシリーズを書き溜めた。この「思ヒ出ス事」を下敷きとした短編の物語を、戦後に入ってから彼は「野菜の信号」(『サンデー毎日』、一九四六年十月)を皮切りに立て続けに発表するようになる(表一)。(これら一連の物語作品にも、「自分」についての言及を見出すことができる。

本章でも確認するように、たんなる「ウメ合せ」にすぎなかった『毛筆日誌』や「思ヒ出ス事」の執筆が、河井自身の制作論的思索の一端を担うようになった。その所産として生まれたのが、数々の詞句である。逆に言えば、詞句はこの当時の思索を凝縮したものであると言ってもよい。事実、一九四七（昭和二十二）年六月十六日を最後に『毛筆日誌』の記述は途絶している。これはちょうど『いのちの窓』の連作が制作された時期と重なっている。<sup>243</sup> またこの時期を境として、草稿ノート『いのちの窓 それ以後』（一九四六年～一九四八年）の執筆を開始しており、これを改訂増補した新版『いのちの窓』を、一九五三（昭和二十八）年刊行の『火の誓ひ』に収録している。以上のことに鑑みるに、戦時下から戦後にかけて、河井の思索は一つの節目——論を先取るならば、〈制作的自己〉の自覚と深化の時期——を迎えたのである。

## 第二節 価値体験における自己覚知

これまで河井が洞察してきたのは、制作や生成の奥底にあるもの、すなわち〈形〉の根源をなすものであった。このものは、見方を変えれば、個を超えてこれらを包摂する「全体」的なものである。制作に関して言うならば、個を超えとは、取りも直さず〈自我〉を超えるということである。最初期から河井は実用雑器について、職人が「美を意識して作ったものではない」との認識に基づいて、これらを「無我」の所産であるとしていた。これは個人作家の作品にも当てはまり、例えば棟方志功（一九〇三年～一九七五年）の作品も「公明な私なき働き」<sup>244</sup>の所産だと河井は考えた。柳の民藝美論では、無我であること、すなわち〈自我〉の放下を個人作家による美の実現の条件と見做しており、<sup>245</sup>河井もまたそれを希求していた。

民藝運動を通じて河井は「無我」ないし「私なき働き」の実例に接している。そこには、実用雑器のみならず、これらの製品を生み出した生活や集落など、制作の外的環境的要因も含まれるのであった。実用雑器を作りこれらを使って生活を営む村人らは、制作の場において——暮らしはおしなべて技術的であり、その意味において制作的契機を持つ——「からだ」をはたらかせて自然環境と照応しつつ制作的に生きはたらく。このはたらきを司る〈制作と生成の基層をなすもの〉が、制作それ自体を整理立てて、制作の〈然るべき姿〉たる〈制作における自然〉へと導いてゆくのである。ここに制作主体の〈自我〉はない。では、〈自我〉を放下了後は——完全に放下することが可能かどうかはさておき——

―何が残るのか。この問いに対して、河井は『毛筆日誌』上で一つの答えを出している。次の引用は、随筆「部落の総体」の脱稿（一九四四年五月三十日）直後にあたる、六月八日分の記述である。

朝ノ静座中声アリ「自分ハ自分ノモノナラズ 大キナ力ノモノ也、自分ナド云フモノナシ 此身此マ、大ナル力其者也、刻々死し刻々生ル生死一ツ也、人々ガ想ヒ至レル 観念ヲ信ズルノガ信仰也、自分トハ無イ者ノ名也、自分ガアルト思フノガ迷也、  
昼前ノ静座又声アリ、「自分ヲ捨テ様ト思ヒバ六ツカシイガ自分自身ガ大キナ力ダト 思ヒバ自分ハ其時カラ消エル也、「認メタダケノ大キサノ力、大キク認メレバ大キク 小サク認メレバ小サク、大キサノワカラヌ力也大キサノナイ大キサ也」「自分ト云フ者ガ一切ノ迷ノ素也自分ノナイ処ニ迷ハナイ、<sup>246</sup>

引用箇所の「自分」という語は、利己的存在者としての自己すなわち〈自我〉と置換可能の意味で用いられ、否定されるべきものとして名指しされている。この〈自我〉とは別に、人間存在をその根柢において形作るはたらきがある。これが、引用に見る「大キナ力」ないし「大ナル力」であり、これは、個物的自己を超えたものを指す。河井は右の意味での〈自我〉を「第一の自分」、〈真の自己〉を「第二の自分」と呼び両者を弁別した。曰く、「人は二つの自分を持つ。――にも拘らず第一の自分しか認めようとはしない。二つなんか持つてゐないと思つて居る人もある。にも拘らず二つを持つ。――自分だと思つて居る自分と自分でない自分とを」<sup>247</sup>。さらに、「大キナ力」こそが自分に外ならないという実存感情から、一九五〇年代に入ると、「第二の自分」を端的に「自分」と称するようになる。したがって、河井の文書を読む際には、何よりもまず、「自分」という言葉の二つの意味を注意深く読み分けなくてはならない。

「第一の自分」は、我々が通常〈自分は自分である〉と意識している「自分」、換言すれば、常に特定の状態にあり、それを自身が覚知している対象化された「自分」である。自分自身を然々のものだのみならずから規定した上で、これを「自分」と称している。そして、その都度特定の状態で現実的に存在する「自分」は、その折々の外界の状態の函数でもある。また、認識主体としての「第一の自分」がその外部に然々の状態にあると認識したものが、この主体的自己にとつての客観となる。すなわち「第一の自分」が象っている現実的世界を「第一の自分」は生きているということである。みずからの表象する限定的なイ

メージを認識するにすぎない、とも言い得る。「第一の自分」に執着して世界を認識する限り、人は偏狭な〈自我〉に陥り狭隘な世界の虜となるということである。

制作上の美的観念や美的価値、そしてそこから生じる人為的表現は〈自我〉に起因する。「インスピレーション（神来）」が云々されるのも、却ってそれ故にである。また知と技を以て自然を凌駕し制御しようとする躍起になる近代特有の心性にも、その大本には人間の〈自我〉がある。藝術制作の場面においてこれらは、美あるいは〈自我〉への執着となり、〈形の自己形成〉を妨げる。ただ「第一の自分」を超越することによってのみ、〈制作〉と〈自然〉とが渾然一体となった境地へと至ることを得る。「第一の自分」を超越するためにはまず、「第一の自分」の限定性を自覚することである。こうした自覚をもたらすのは、「第一の自分」の根柢にある省察である。この自己言及作用すなわち自覚こそが、其処から「自分」という個が生まれる根源的なはたらきである。

通常、「第二の自分」そのものは意識上には現出しない。「第二の自分」は、制作と生成の基層部において常にみずから形作つていゝはたらきそのものだからである。こうしたおのずからなる〈形の自己形成〉は淀むことなく刻々となされている。自己存在の持続性も、当然これに担われてのことである。けれども、このはたらきを垣間見ることは可能である。その機縁となり得るのが、価値の体験である。例えば、河井の紀行文「朝鮮の旅」（一九三六年十二月）には次のような一節がある。

朝鮮の酒も又なく美味であつた。殊に釜山で御馳走になつた濁酒まぐわの味は忘れ難い。かう云ふものに出くはすと、今迄に知らなかつた自分の身体の中の眠つてゐた者が呼び覚まされる。こんな素晴らしい味を知つてゐる者が身体の中に巢喰つてゐたのかと驚かれる。かう云ふ時には暗い部屋に電灯が附いたやうに身体中が明るなるものだ。<sup>248</sup>

一般的に、主体的自己存在者は意識面に立ち現れてくる事物や事象のありようしか認めない。こうした認識段階において、認識作用の主体と、これによって認識される客体とは断絶している。見方を変えれば、かかる合理的認識は、自他非連続の世界を生きる「第一の自分」によってなされるということである。だが、意識の表層でなされるこうした対象体験の深奥では、「第二の自分」がかかる非連続を超えて直に対象に感応している。五感を通した価値体験がたんなる対象知覚の域を超えると、その体験からもたらされる波動が「第二の自分」のレベルにまで及び、其処から逆に、生成の流れに沿って「第一の自分」

へと打ち返される。「第一の自分」にとっては、「眠つてゐた者」でしかなかった自己、自身を覚醒させる、ということであり、「眠つてゐた者」でしかなかった自己、自身が覚醒する、ということである。味覚をめぐる先の引用は、こうした自己覚醒、すなわち深い次元の自覚を描写している。

〈形の自己形成〉につけて考えるならば、「身体の中の眠つてゐた者」とは、今や覚醒した「第二の自分」がこの形において生まれ出ようとすところの、生成未然の〈形なき形〉<sup>249</sup>であるとも言える。作るものと作られるものにおいて、「第二の自分」が新たにみずからを表現するべく——つまり自己を実現するべく——「第二の自分」をはたらかせるということである。この、〈自分〉が〈自分〉を形作つてゆく「全体」そのものが、「第二の自分」である。本研究ではこれを〈制作的自己〉と呼ぶことにする。〈制作的自己〉は作るものであると同時に、作られるものでもある。

河井にとって、「自分」が「自分」を認識するとはどういうことであろうか。これについては、一九四四（昭和十九）年七月八日分の『毛筆日誌』に言及を見る、「存的」という概念がその手がかりとなる。日誌には「夕方久し振りニ永澤信之助老来宅話ス益々元気也 信心ノ御カゲナル由也 サモアラン、日本ノ弓道ニ当的貫的存的トアル由面白し<sup>250</sup>」とある。河井の言う「存的」は、正しくは弓道における理想的な中、「在的」のことであろう。「存的」という言葉は年が下つて一九五九（昭和三十四）年、龍谷大学の有志と河井の座談会記録の中にも確認できる。一九四四（昭和十九）年に初めてこの概念を教示された際に河井が聴き間違えた、あるいは教示された時点で既に名称を誤っていたかはここでは問わない。問題はあくまで「存的」の意味するところである。

管見の及ぶ限りでは、弓道範士の千葉胤継（宏齋、一八九四年〜一九五九年）が「在的」の概念を提唱している。千葉の説明によれば、**「在的、貫的、在的」**の三種ある。「在的」はただ的中てさえすればよい「小手先の技」であり、「貫的」は貫くという射者の強い精神がこもっている。<sup>253</sup> これらを凌駕する上位の**「在的」**である。一九五四年（昭和二十九）年、千葉は次のように説明している。

私どもの最も理想とするところは「在的」である。即ち弓矢を型の如く、定めぬ如くたばさんで道場に立つた時から弓なのである。そして射位に立つて矢を番え、引絞る。この時はもう会の心境である。この会の心境では、もう弓もなく、矢もなく、**「在的」**はない。総て無の境地、無我の境地で、全智全靈を一本の矢にこめて、機熟しいつとはな

しに離れる。この時は矢は必ず□<sup>254</sup>鵠を射貫く。即ち引分け、会に入っている時既に「的ここにあり」、その時にもう中つているのである。もう目に見える、心眼に映っているのである。「中略」的ここにありの境地における中りこそ最も尊いもので、弓道の極地と申すべきである。<sup>254</sup>

通常の対象知覚においては、射者が自身の向こう側に的を据えるように、主体が客体对自己自身に対して対象化する。この主客対峙を前提として、主体的自己存在者は対象を合理的に認識することが可能となる。的をただ中てる「当的」、あるいは射貫くだけの「射的」においては、常に〈形ある的〉を据えて射る。具体的な的があつてこそ射者が射者となる。これに対し「在的」では、的は射る前から既に其処に在る。つまり、射るべき的はあくまで無形である。〈形なき的〉、これを見据えるのは、〈形ある的〉を見据えている射者すなわち意識主体ではない。それは河井自身謂うところの「第二の自分」でなければならぬ。「存的」に関する河井の説明を敷衍するならば、主体的存在者が見据えるべき的は、矢尻の向かう先にある的ではなく、こちら側すなわち自己自身の内に存する。<sup>255</sup>この「会の心境」において、的を「見る」ことと目的が「存在する」こととは分かれたれず、換言すれば、見るものと見られるものとは一つである。「自分」が「自分」を認識するとは、このような事態を指している。

価値の体験は、常に直観的である。「第二の自分」へと自己認識が深まる際、〈主客・自他を包越する全体的な直観〉がはたらく。一九四四（昭和十九）年九月十五日分の『毛筆日誌』には次のように記されている。

今日得しモノニ「スバラシキ音曲ノ作者ガ彼ノ全身ノ音又ヲ叩イテ出シテ振動ガ人ヲ打ツト言フノハ人ノ中ニ同じ振動数ノ音又ヲ持ツテ居ルカラダ人ハ此作者ニダケ驚イテ自分ノ持ツテ居ル同じ音又ニ驚ク事ヲ忘レテ居ルノダ、「後略」」<sup>256</sup>

深い価値体験においては、たんに対象の奥底に自分を観るのではない。そこから一歩進んで、観る自分を観る自分、これを観るということである。こうした自己言及的な認識の深化を河井は、「おどろいて居る自分に おどろいて居る自分」<sup>257</sup>という詞句に表現した。作用的自己と対象的自己とはへ一なるものゝ下、不二でありつつ何処までも不二である。このような主体的存在者のへ一なるものゝへの指向性は、「第一の自分」を超える手助け

となる。少なくとも、かかる認識の深化の中には、「第一の自分」は決して介在し得ない。

作られたものに見られる表現上の特性が、所謂「個性」である。「第二の自分」や「からだ」——いずれも個人的偏差の彼方にある——を度外視してたんに個性のみを重視することは、「第一の自分」という表層的な自己の表現に執することに外ならない。河井の関心はあくまでこの段階を超えることにあった。「第一の自分」は意識主体にとっての「第一」の自分なのであって、〈自分の最初〉ではない。主客二元対立の奥にはそれを超える境位がある。

### 第三節 「この世このまゝ大調和」という一元的境界

「第二の自分」を自覚した河井は、終戦間際に実存感情の変化を経て、或る諦念に達する。これについて彼は、自身の体験に触れつつ幾つかの紙面で言及している。そのことを端的に記したのが『毛筆日誌』であり、該当部分の記述は先行研究や展覧会で公表されている。この日誌の記述をより詳細かつ文学的に書き直したのが、随筆「蝶が飛ぶ葉っぱが飛ぶ」(『PHP』第二十八号、一九四九年八月)である。そして、詞句集『いのちの窓』(『火の誓ひ』所収、一九五三年改訂版)では、「この世このまゝ大調和」という詞句の解説として、随筆「蝶が飛ぶ葉っぱが飛ぶ」を改稿要約した一文を付している。まず、諦念に達するきっかけとなった出来事を、河井自身の種々の叙述から確認する。

一九四五(昭和二十)年七月三十日、河井は「戦争ソモ何事ゾ、コノマ、ニテ世界ハ大調和シテ居ル也」<sup>258</sup>という直観を突如として抱いた。死が差し迫る非常時で、戦争における殺す殺される関係がすなわち調和であるという、矛盾とも取れる認識を受け入れるのは決して易しいことではない。だが河井は「警報が鳴つても私は不安のまゝで平安——と言つた様な状態で過ごす事が出来た」<sup>259</sup>と当時を振り返っている。一週間後、この生死背中合わせの世がそのままにして調和しているといった直観に対して、油桐(山桐)の葉と虫とが河井に一つの実例を示した。終戦直前の八月四日、彼の日誌には次のように綴られている。

江石峠ハイツ来テモ有難し見晴ラカス山科ノ村ノ美しサ、峠ノ上ニ腰ヲ下シテソコヲ  
ヲ見テ居ルト油桐ノ葉ガヒドク虫ニ喰ハレテ居ル、チラト一ツノ思通ル

木ノ葉ハ虫ニ喰ハレテ居ル、虫ハ木ノ葉ヲ喰ツテ居ル、

ガ木ノ葉ハ虫ヲ育テ、居ル 虫ハ木ノ葉ヲ育テラレテ居ル、

喰フ者喰ワレル者——争闘ノ此修羅場モ喰ベサス者食ベサセラレル者デアツタラ  
ドウカ

争闘ト観ルノハ迷ダ、コレコソ自然ノ大調和デナクテ何ダ<sup>260</sup>

右に見た諦念は「この世このまゝ大調和」という詞句とともに印象的な出来事として広く知られるところとなり、これまで多くの研究や解釈がなされている。そこでの定説は、河井の内で生態学ないし社会学的な認識の変化——食う食われるという栄養カスケード (tropic cascade) の現実が、養い養われる相互扶助的なありようへと、認識の上で変化したこと——があったというものである。<sup>261</sup> 本研究の脈絡でこの諦念を捉えるならば、これは〈制作的自己〉という観念を得た末に到達した心境であると言える。あの時期、誰しもが同じ思いを抱いたわけではない。

一般的には、相互に相容れない、つまり論理的に排斥する事柄を同一水準で並立させることによつて、矛盾が生じる。「争闘」と「調和」とはこの限りにおいて矛盾すると見える。しかし、一方が他方の現れであると、生成の相の下に派生関係を見るならば、それはもはや矛盾ではない。河井の諦念は、現実的世界の持つ「争闘」と「調和」といった外形の二面性を超えて、事物をその成り立ちにおいて捉える直観を、現実的事象を理解する上での尺度とすることができるようになったことに起因する。それは極端な楽観主義を意味するのでもなければ、戦争を容認するということでもない。<sup>262</sup>

生成の相の下における直観とは、物事の成り立ちの直観的再現であり、この、直観と生成の相即、すなわち主客合一を体験するのは、前節で見た「第二の自分」である。主客二元対立に条件づけられている「第一の自分」すなわち〈自我〉の限界は、既に河井の知るところであった。彼が見出した〈制作における自然〉とは、まさに、事物の生成の原理を「制作」と「自然」とに分けこれらを互いに相容れないものとして対峙させざるを得ない我々の合理的理解、その外に求められるべきものであった。対象の客観的措置に基づいて合理的理解を構成しこれを以てさまざまな判断を下すのが、「第一の自分」である。その「第一の自分」にとどまっていたのは、美醜を沙汰する次元、すなわち狭義の美にしか達し得ない。同様に、〈制作〉と〈自然〉とが乖離した意識世界にとどまる限り、〈制作〉と〈自然〉とが未だ分かたれていない本源へと、制作者は到り得ない。

食う食われる「争闘」状態も、養い養われる「調和」状態も、端的に言えばそれぞれ、現象に対する一面的なものの見方である。我々の合理的能力を以て捉えられる現象に「争



闘」や「調和」などという述語が与えられ、その現象に対して「不安」や「平安」といった感情を抱く。この限りにおいて、「争闘」と「調和」は拮抗状態にあるかのように見える。だがより深い層位においては、養うものは養われており、養われているものも養っている。世界はこうした、西田幾多郎の謂う「矛盾的自己同一」を内包している。つまり、人間の合理的理解の及ばない——したがって論理範疇である「矛盾」を孕んだ——全体であり、そこでは言うなれば「争闘」即「調和」なのである。相反するものの相即に世界の真面目がある。

第三章で言及したように、河井は〈一〉から〈多〉がさまざまに生成されるその根源のはたらきを直観した。これにより、「争闘」と「調和」という二元対立の世界観から、相反するものが相即するより高次の一元的境位へと目を向け変えることが可能となった。逆に言えば、本来対立する二項などというものはないのであるから、二相の差異のない世界——すなわち自他を生成の相の下で包越する形成的原理としての〈制作的自己〉の層位——に生きる限りにおいては、一面的な「争闘」などあり得ない。「この世このまゝ大調和」という河井の詞句に集約されているように、「争闘」も「調和」も「大調和」に包摂され、それぞれその一面なのである。

随筆「蝶が飛ぶ葉つばが飛ぶ」（一九四九年）の末尾には、「蝶が飛んで居る、葉つばが飛んで居る<sup>264</sup>」という文句がある。一見すると、本節で言及した体験や直観とは無関係に思われる。しかしここには、「第二の自分」を自覚し現実的世界の矛盾的自己同一を看取した河井にもたらされた、事物に対する自由な捉え方が、表現されている。こうした傾向は戦後発表された文筆作品においてより一層際立ってくる。

#### 第四節 「つくりはうだいの世界」と想像力

人間の実存と世界の実在を共々下支えするもの、これに対する直観的な認識は、対象認識と自己認識との相即不離を必然的に帰結する。このような認識については、河井の随筆「石の村（石像と其像影）」で主題的に考察されている。この一文は、写真家の坂本万七<sup>265</sup>（一九〇一年～一九七四年）による写真集『石の村』（一九四六年）の前書きとして河井が寄稿したものである。後年、「石仏の像影と坂本万七君」と題名を改めた修正加筆文を、自著『火の誓ひ』（一九五三年）に再録している。

河井は『毛筆日誌』において「美しイトドンナニ言ツテ見タトテ今更始マラズ自分トし

テモ始メテノ解説ヲブチ出ス也<sup>266</sup>」とこの寄稿文の執筆に意欲を示している。彼の考察対象となつたのは、石仏を被写体とした写真である。これらの石像は、大谷石おおやや徳治郎石と称される石材が採掘される大谷（栃木県河内郡城山村大字大谷）のもので、素朴な民間信仰の対象として石工の手で作られたものである。<sup>267</sup> 写真に対する所感として河井は、寄稿文で次のように述べている。

此の一群の像影は自分の中に居た未だ見知らない者共を眼覚まし揺り動かし追い出した。自分は此の像影を縁にしてそんな未知なるものゝ存在を、身体の裡にうよ／＼してゐる未だ眼覚めない無数の此等の者共の存在をはつきりと知つた。自分は今此像影に驚いてゐると云ふよりこんなもの呼び出された未知なる此の者共により驚いてゐると言つた方がほんとの様に思へる。それも自分一人でなく凡そ此の像影に接する程の人の中からは同じ者共が眼覚まされ引き出され活動し出して来るのにちがひないのだ。吾等は今誰にも共有な此の未知なる者共の声を此の像影の中から聞く。<sup>268</sup>

右の引用では、第二節で論及した価値体験と同じように、意識の深層でなされる〈自己の自己との逢着〉が描写されている。石仏の像影を機縁とする価値体験が、鑑賞者たる「第一の自分」をして自他不二の観照者たる「第二の自分」のうごめきを知らしめた。この時、「第二の自分」は〈形成せよ〉と自分自身にはたらきかける。この内からの励起は、畢竟、「全体」のはたらきの「私」におけるエコーである。こうして「未だ見知らない者共」である〈制作的自己〉が生起する。

ここで着目すべきは、文中の表現「身体の裡にうよ／＼してゐる未だ眼覚めない無数の此等の者共の存在」である。〈制作的自己〉がまさにこれから生み出そうとしている「未だ見知らない者共」は無数にあり、さらにはそれが「うよ／＼」と動き出したという。先に引いた「音叉」の譬えでは、主体と客体の一対一の関係性であつたのに対し、ここでは一対多へと変化している。その多は、すべて自分自身であり且つ自他不二の存在、言い換えれば一即多ということになる。つまり、この一文では、あり得べき自己認識と同時に〈生成未然のさまざまな形〉が暗示されている。

〈形なき形〉が持つ無尽蔵で流動的なイメージは、同時期に書かれた他の文書にも見出せる。一九四七（昭和二十二）年元旦の『毛筆日誌』には、「新しき世界ヲ開ク神々——人間、アラユル形ヲ借りテ現レル力、此本源ノ力ノ素晴ラシサ、是非善悪入り乱レテノ此

マ、ノ大調和、有難キカナ生命<sup>269</sup>」とある。この記述は、同年三月に発表の短編物語「町の神々」<sup>270</sup>、『工藝』第百十六号、一九四七年三月）において、より印象的な表現へと変化する。次の引用では、糝粉細工、飴屋、煎餅屋の職人が、子ども達を形成作用へと誘う様子が叙述されている。

凡そ造化の仕事は一通りは完了して居る様に見えるが完了はして居ないのだ。総べては未だ定まる処なく雲霧の如くに吾等の前に横たはる。そして此混沌としたものゝ中から新しい国土を生む神々の出現が待たれて居る。で此「糝粉細工、飴屋、煎餅屋の」爺さん達も亦昔の神々の様に夫々一役を申し付かつて子供達を神話の海に浮べ新しい伝説の船に乗せて、果しもない彼方へ／＼と新しい国を探がしに送つて行つた。<sup>271</sup>

引用箇所の「造化の仕事」は、『火の誓ひ』（一九五三年）所収に際して「開闢の仕事<sup>272</sup>と変更されていることから、「造化の仕事」が天地創造をめぐる神話を下敷きになっていることは判然としている。例えば、『古事記』序文においては、「混元既凝、気・象未効。無<sub>レ</sub>名無<sub>レ</sub>為、誰知<sub>二</sub>其形<sub>一</sub>」（混元既に凝りて、気・象未だ効れず。名も無く為も無ければ、誰か其の形を知らむ）<sup>273</sup>」とある。さらに、本文はじめの天地初発の部分には、「国稚如<sub>二</sub>浮脂<sub>一</sub>而、久羅下那州多陀用弊流時、如<sub>二</sub>葦牙<sub>一</sub>因<sub>二</sub>萌騰之物<sub>一</sub>而成神（国稚く浮ける脂の如くして、くらげなすただよへる時に、葦牙の如く萌え騰れる物に因りて成りし神）」<sup>274</sup>と記されている。原初、天と地とは分かれておらず、一切は形を成していなかった。この混沌から高天原にて天之御中主神と、万物の生成力であるムスヒ（産巢日）の二神である高御産巢日神と神産巢日神とが出現した。<sup>275</sup>また、依然として地が「ただよへる」状態にある時、ムスヒのはたらきを支える宇摩志阿斯訶備比古遲神、天之常立神が成った。<sup>276</sup>この五柱の別天つ神に導かれるようにして国を作る神々、国土の構成要素としての神々が次々と成る。そして、最後に成った伊耶那岐神と伊耶那美神が、天つ神からの詔により国生みと神生みをしてゆく。かくして天地に形がもたらされたのである。

石仏の解説文にある「身体の裡にうよ／＼してゐる未だ眼覚めない無数の此等の者共」は、短編物語「町の神々」では、「未だ定まる処なく雲霧の如く」「混沌とした」ものという描写へと展開されている。どちらも〈形なき形〉が、作るものと作られるものの双方の内に胎動していることを表す。ここで作るものとは人間存在であり、また現実的世界である。人間存在が現実的世界を作り出すのであり、また現実的世界が人間存在を造作する。

人間存在と現実的世界、これらの根柢では、〈形なき形〉が〈形〉へとみずからを形作るうとしてゐる。この、〈形が形をなそうとするはたらき〉を原動力としながら、〈形なき形〉を掬い上げ、〈あるべき形〉へと実現させる役割を担うのが、自然の生成作用であり人間の制作作用である。

〈形なき形〉の〈形〉への自己限定は、無限の形態的可能性を宿している。作るものは〈形なき形〉を、対象やみずからの行為の中に絶えず探し求めている。「第二の自分」がそれであるところの〈制作的自己〉に到ろうとしている、ということであり、この〈制作的自己〉によってあらゆる活動へと突き動かされるのである。「すべてのものは 自分の表現」<sup>277</sup>となる「つくりはうだいの世界」へ、すなわち無尽蔵に制作可能な場所へと、作るものである人間存在は誘われる。河井はその入り口を〈自我<sup>エゴ</sup>〉の主観の中に見出すことをせず、寧ろ、客観的对象物の価値体験に見出した。〈制作的自己〉こそが〈形なき形〉の自己形成作用を引き受けることができる。河井の言葉を以てすれば「つくりはうだいの世界」に入ることを得る、ということである。

右に述べたことについて、河井の短編物語「模様<sup>マヨウ</sup>の国、紺屋の仕事」(『工藝』第百十九号、一九四八年七月)では間接的に指摘されている。

人は現実の中に非実を見る。そしてあり得べからざるものをあり得させる。人は模様と言はれる世界にそんな国を作った。此処はどんな奇蹟も可能な処。白を黒にし赤を青だと言へる処。そしてそれが決して嘘ではない処なのだ。どんなものでも思ひのまゝに曲げたり延ばしたり縮めたりして、しかも第二の生命をつくる事の出来る此処は場所なのだ。此処ではあらゆるものが、現実の世界に居た時の姿とは凡そ別な形に<sup>279</sup>くり直され新しい生命が付与される<sup>マコト</sup>そういふ此処は場所なのだ。

〈形なき形〉から〈形〉が生起するには、特に制作作用においては技術と直観以外に何が必要なのだろうか。それは、直観を支える、もしくは補う「あり得べからざるものをあり得させる」想像力である。例えば、石仏には石工の技術によって「仏」が表現されている。だが正確に言えば——敢えて合理的に判断するならば——石の造形物それ自体が仏であるというわけではない。人々は造形物に「仏」を見、それを信仰のよすがとする。制作者もまた、石材に仏という姿形の〈作られるべきもの〉を見、それを彫り上げることで〈作られるべきもの〉を現出させたのである。<sup>280</sup> 悟性認識における真と、藝術表現における真と

が相違する所以である。

制作においては、仏のような決して表現し尽くし得ないものすら表現することが可能であり、それを可能ならしめるのが、河井の謂う「嘘」である。<sup>281</sup>「嘘」であるとは、想像の産物であるということであり、これは制作者個人から発せられるのではない。この意味において、〈制作における自然〉の下でなされる〈作られるべきもの〉の実現は、「嘘」と「真」との交錯が前提的条件となる。これを極言すれば、たんなる客観的普遍妥当性たる真を嘘で置き換えることであり、嘘が制作的価値としての真を現すということである。「赤を青だと言」うことが「嘘ではない」トポスとしての「第二の世界」は、この意味において「嘘」の世界である。

制作や鑑賞の只中において、主客を包越する全体的直観から制作上のあらゆる判断が溢出し、制作の〈然るべき姿〉たる〈制作における自然〉はこれを俟って実現する。この直観の能産性に実質的な効力をもたせるのが、想像力である。しかしここで注意するべきは、想像力は常に「全体」の直観によって抑制されなくてはならないということである。〈制作的自己〉にとって人間存在や現実的世界はあらゆる表現が可能だが、想像が〈自我〉の恣行となってしまうては、たんなる主観性の逸脱となり、〈作られるべきもの〉からはさらに遠ざかってしまう。

## 結

本章では、河井が謂う「第二の自分」を〈制作的自己〉と称して、終戦前後の時期の彼の思索を辿った。また、思想上の転機として周知の「この世このまゝ大調和」という観念を〈制作的自己〉との関連から、制作論的に新たに捉え直した。

〈制作的自己〉は、作るものでありながら、作られるものでもある。人が其処から個として生まれ出、万物が其処から生まれ出るその場所のはたらきが、制作者のアングルから見ると〈制作的自己〉なのである。〈制作的自己〉、これを認識するということは、自己自身を生きたることによって自己自身を活かすということである。〈制作的自己〉の原基としての自覚すなわち自己言及作用こそ、創造の出立点とならねばならない。戦時中の河井は、〈制作的自己〉のはたらきを価値体験の中に垣間見、さらに、そこから丹念に省察したことにより、〈自分〉が〈自分〉を探究するという自覚を深めていった。そして、〈制作的自己〉の自覚の末に達したのが、かの諦念である。すなわち、二元対立しているかの

うように見える世界の真面目は「大調和」を織りなしている——自他不二の〈制作的自己〉の層位においては、相反するものが相即する——という洞察が河井に与えられたのである。こうした世界観がさらに、事物に対する自由な捉え方、すなわち想像力の円転滑脱を彼にもたらした。

形成から見れば、〈形なき形〉はさまざまな〈形〉になり得る可能性を有する。こうした〈形なき形〉の無限性は、其処から造形しようとする制作主体にとっての造形表現の自由を意味する。今や河井の眼前には「つくりはうだいの世界」が拓かれている。造形活動が本格的に再開される一九五〇年代以降、河井はこの世界に深く立ち入り数々の実験的な試みに挑戦してゆくことになる。

## 第五章 「仕事の仕事をしてゐる仕事」——制作の自己組織性

### 序

一九四九（昭和二十四）年以降、対談や座談あるいは講演において、河井は自身の制作信条について語る機会が増える。そこで頻繁に使われるのが「仕事」という言葉である。この言葉自体は、河井の『毛筆日誌』（一九四四年～一九四七年）にも多く見受けられ、制作的営為一般を指す語として使用されている。戦後に入り作陶が再開されると、「仕事」の語はたんに河井の作陶活動、作陶技術や技法、あるいは作品そのものを指すにとどまらず、（制作と生成の基層をなすもの）のはたらきを意味するようになり、さらには（制作と自然との渾然一体）からもたらされる高次の制作境地をも指して使われるようになる。

一九五〇年代以降の河井の制作については、特に造形作品をめぐって、評価が大きく二分している。一つは、柳宗悦の他力作論を敷衍しつつ、河井を工藝における他力道の異端、すなわち（自力道の個人作家）として語る。当時、柳自身は河井の制作には寛容な態度を示しているが、その柳の理論に照らして民藝運動の同人間で批判的な意見があった。<sup>283</sup> また現在でも、柳を「基準」に戦後の河井作品の価値を疑問視する向きがある。<sup>284</sup> 反対に、河井の言説に鑑みて（自己を超え出た他力）に徹した個人作家であり続けたとする肯定的な評も常にあるが、いずれにせよ、河井の制作を柳の制作論にひきつけて評価しようとする傾向が片方にある。いま一つは、敢えて柳の他力作論の枠組から河井を外し、個性を表出させた「藝術家」として彼の制作を評価しようとする向きがある。<sup>286</sup> これは、近年の展覧会などで河井を紹介する際の切り口として定着しつつある。<sup>287</sup>

右を念頭に、本章では、「仕事」というタームを手がかりとして、この時期における河井の制作と思索について考察する。第一節においては、河井の制作活動の展開を確認する。第二節以降、多彩な制作の背景にある河井の「仕事」と、その思想的基盤を浮き彫りにする。これによって先行研究を含めた従来の河井の評価は見直されることになる。

### 第一節 制作的模索——一九四九年から一九五六年頃まで

第四章第一節で言及したように、河井は、一九四三（昭和十八）年末から書き溜めていた「思ヒ出ス事」と題する原稿、これを改めた短編の物語作品を、機関誌『工藝』や『日本民藝』を中心に発表した。また、自著としては、三篇の短編物語を収めた『町の景物』

〔「北方民藝叢書」一、一九四七年〕を上梓、その後、一九五〇（昭和二十五）年までに発表された物語を修正加筆の上、新作を加えた作品群が、『火の誓ひ』（一九五三年）の「町の景物」と題する章に収録された。本研究では、一九四六（昭和二十一）年から一九五三（昭和二十八）年までに発表された二十八篇の物語作品群を《町の景物》と呼ぶ（表一）。次いで、一九五五（昭和三十）年、機関誌『民藝』の創刊を機に、同年一月より河井は新たに「五十年前の今」（全十一回）と題する短編物語の連載をはじめた（表二）。これは《町の景物》に続く作品群で第二シリーズとも言える。

《町の景物》《五十年前の今》の舞台となるのは、郷里安来での神社の祭礼、正月や盆会など、四季折々の年中行事、そして農耕の傍ら家業を営む庶民の普段の生活である。こうしたハレとケ、すなわち非日常的行事と日常的営為の中での父母、近所の老父、職人らのふるまいや仕事ぶりが、不特定の子どもの達の視点から描写される。また、虫取りや花摘み、魚釣り、土遊び——安来の豊かな自然を背景にした子ども達の遊戯への言及もある。そうした記録から「明治三十年前後の町の腕白者達はどういふものを見てゐたか。又どういふものに見られてゐたか」<sup>288</sup>をテーマに描いたのが、これらの物語群である。このテーマは、晩年の短編物語シリーズ《六十年前の今》へと引き継がれてゆく。<sup>289</sup>

河井は「第一の自分」の限界を知ったことにより、却って自己本然のものとして備わっている「第二の自分」、その無尽蔵な表現世界を手中に入れた。一九四九（昭和二十四）年に「私は今、昔からの定型から脱却して無造作、無定型の境地に投げこまれている」<sup>290</sup>と述べている通り、この頃から彼の作品は既存の陶磁器手法や造形から逸脱するようになる。これは奇を衒つてのことではない。彼自身は「東西古今、何か陶器の家から勘当になつたようです」<sup>291</sup>と語っているが、「陶器の家」の持つ「定型」を離れて「第二の自分」に任せようことを、河井は必然的にみずからの作陶の道として選ばざるを得なかったのである。

「無定型」の具体相を作品に当てはめて確認するならば、これまでに体得した技術をベースとしながら新たに考案した作陶技法にこれを認めることができる。例えば、泥刷毛目と称する彼独自の技法は、簡描に失敗した際の化粧土を拭って生じた跡を波濤や渦に見立て、これを意匠として転用したものである。<sup>292</sup>他にも、中国宋時代の磁州窯、朝鮮の高麗青磁に使用されている練上の技法は、この時期の河井の作品においては土層の断面を従来よりも大きく練り上げたことで、斬新な文様となっている。<sup>293</sup>これらの技法に共通するのは、技術的なコントロールが難しいことを逆手に取り、文様を偶然——すなわち人為と自然と



の交錯——に委ねようとすることである。

一九五一（昭和二十六）年に河井は自身の作陶について、「以前は日用品も随分作りましたが、此の頃は先を急ぎますので、見るものも多く造る様になりました」と述べている。<sup>294</sup>確かに、戦後は実用性に縛られない鑑賞陶器も増え、その形態には「無定型」のものが目立つ。陶磁器では、不可思議な形態が扁壺に多々見られ、生活の用に寄り添っていないものも少なくない。それらは、前後左右非対称の形状、あるいは配管の継手などから着想を得た形状をなしている（図八）。<sup>295</sup>また生活陶にも「無定型」が一部見受けられる。一九五六（昭和三十一）年、河井は、「新作陶磁器展並びに陶硯五十趣展」（於東京・日本橋、高島屋、十月二十三日〜十月二十八日）で、二十年ぶりに陶硯を発表するが、いずれも、二十年前の模倣的習作と比べて、より大胆な造形と意匠を特徴とする（図七―二）。

一九五〇（昭和二十五）年から河井は木彫にも挑戦している。制作の契機となったのは、一九二四（大正十三）年に出合った木喰上人（一七七八年〜一八一〇年）の手になる木彫仏、そして一九三九（昭和十三）年頃から蒐集していた木彫の達磨などである。<sup>297</sup>それらに接するにつれて「量だの質だの点で陶器でやれないものは、石とか、木とかでやりたい」という思いが次第に募ったという。やがて、自分で創案した複雑な形態を仏師（松久武雄）に依頼して彫刻させるようになった。<sup>299</sup>この頃の木彫像のモチーフは「手」や「人物」などをデフォルメしたものであり、それらの作品には特に「無定型」の傾向が顕著である（図九）。またこの時期、郷里の金工職人（金田勝造）に依頼して作らせた河井意匠の真鍮製煙管にも、重量感のある独特な形態が見られる。<sup>300</sup>

一九五一（昭和二十六）年九月にサンフランシスコ平和条約と日米安全保障条約が調印された。一九五五（昭和三十）年以降、日本の矜持を模索しそれを保つべく、日本文化や藝術を比較文明・比較文化的に位置づけ、積極的にこれを肯定する日本文化論が登場する。<sup>301</sup>工芸においても、こうした世相と軌を一にした制度が成立した。一九五〇（昭和二十五）年の「文化財保護法」がそれである。特筆するべきは、演劇、音楽、工芸技術などの「無形の技」そのもの、すなわち「無形文化財」の保護である。<sup>302</sup>一九五四（昭和二十九）年、同法の改正を経て、翌年、「無形の技」の保護を認定する重要無形文化財制度が制定され、その「技」の体得者を「重要無形文化財保持者（通称、人間国宝）」として認定することがはじまる。<sup>303</sup>「日本民族の自信を回復し、独立の精神を旺盛にし、正しい意味の愛郷心、愛国心をその内奥にたぎらせる大きな契機となる」<sup>304</sup>ことが制定の目的だった。

技術という無形のことを顕彰する制度について、河井は「個人として受けるべきものではない」<sup>305</sup>と批判している。河井は特定の人物から作陶を教授されたわけではなかった。みずからの作陶の手法は「古くからの無銘陶」<sup>306</sup>であり、地方の窯場にいる「轆轤を挽く人」や「釉かけをする人」はみな師匠であると述べている。こうした立場から、彼自身、重要無形文化財保持者の認定を受けることはなかった。<sup>307</sup>手仕事は個人では決して成立し得ず、複数人からなる分業体制によって生産され、さらにその背後にはそうした営みを地域で代々受け継いできた伝統がある。その伝統には、手仕事を生業とする人々はもろんのこと、製品を消費する人々もここに含まれてはならない。したがって河井の考えでは、顕彰すべき相手は一個人ではなく、集落全体あるいは地域全体ということになる。<sup>308</sup>

従来の評価に則って、〈河井は制作、とりわけ作陶において籬を外した〉と仮定するならば、彼が外したその籬とは、「定型」すなわち「陶器の家」での従来の自身の作風、陶磁器の伝統様式であり、さらには民藝もそこに含まれるだろう。だがこのように結論づけてしまうのは早計である。重要無形文化財をめぐる河井の発言からも明らかのように、彼は陶磁器の伝統様式や民藝品を否定するということはなかった。<sup>309</sup>しかも「民藝」に関して言えば、作陶技術や造形の面で彼の作陶に影響を与え続けている。では、もしこの時期に河井が何らかの籬を外そうとしたのなら、河井が本当に外したかった籬が何であったのか、改めて考える必要がある。その際の鍵となるのが、河井の謂う「仕事」である。

## 第二節 「仕事」における無心と無責任

実用雑器の生産を担う手仕事、その制作のありようについて、かつて河井は「一代一技の分業厳守から手を下せば無造作底です」と述べた。手仕事を筆頭に、「暮らし」には人々の「無造作底」<sup>310</sup>が発現する場が至る所にある。例えば、一九三六（昭和十一）年、河井は朝鮮の谷城の集落<sup>310</sup>で、美しい日常生活の情景に遭遇している。

さうする内に思ひがけない音が聞えて来た。砧の音だ。——立ち留つてじつと耳を澄すと四方八方から聞えて来る。遠く近く、かすかなもの、はつきりしたものが珠数のやうに各々一つの連続した音をつらねて絡んだりほぐれたり重り合つたり追つかけたりする。「中略」或る家の細目に開けられた門扉の隙間を見るときもなしに此の音にひ

かされて覗き見た。そこには中庭を隔てた遙かな内房に横向に座った一人の若い女性  
の砧打つ姿が浮き出して居た。此の女性は何を見て居るのか、真正面を見つめたまゝ  
其の白い襦衣ユウヰと緑の裳ナマの端麗な半伽像の白い手の二つの木の棒のみが巧みな調子を取  
りながら舞ひ踊つて居るのであつた。――衣の皺を延ばすと云ふ現実の所作としては  
何と云ふ動かない永遠な姿だ。あれは衣を打つて居るのではない、祈つて居るのだ。  
さうだ、それに違ひないのだ。<sup>311</sup>

「砧」は、これを打つ音が情趣に富んでいることから、古来より秋の季語や秋を象徴す  
る表現として物語や俳諧などに描写される。<sup>312</sup>この独特な音については河井も好んで描写し  
ており、随筆「藁工品と其の作者」(『工藝』第五十一号、一九三五年三月)では藁細工  
師が藁砧を打つ様子<sup>313</sup>、短編物語「織つたのは誰であつたらう」(『民藝』第二百二十八号、  
一九六三年八月)では秋の夜長に砧打つ音の響く光景が叙述されている。<sup>314</sup>また、類似した  
音の表現は、短編物語「ソリュ舟と網掛け」(『民藝』第四百四十七号、一九六五年三月)  
にもある。ここには、中海を走る反子舟を作る際、三人の職人が手斧をこの材木に打ちつ  
ける音が浜辺で重なり合つて聞こえるさまが描写されている。<sup>315</sup>

先の引用中で、砧打つ幾多の音が「珠数のやうに」連続して聞こえたところから、  
仏教の念仏を想起させる。これは河井の郷里の仏事「百万遍念仏(百万遍)」<sup>316</sup>が原体験に  
あるのだろうか。短編物語「百万遍」(『火の誓ひ』所収、一九五三年)には、秋の彼岸、  
親族が輪になり念仏を称えながら大念珠を順に回す仏事が描かれている。<sup>317</sup>念仏を口称する  
こと、砧を打つことは、どちらも身体を以て一定のリズムで繰り返される行為である。河  
井はここに「祈り」という共通点を見て取っている。

「暮らし」に見出される〈制作と生成の基層をなすもの〉への指向性の中には、浄土系  
仏教にも相通ずる契機を認めることができる。衆生は念仏によって阿弥陀仏のはたらきに  
参入するが、そもそも、念仏は阿弥陀仏のはたらきの中でなされている。ここには自力を  
超えたはたらき、すなわち他力が想定されている。それ故、衆生はただ念仏を以て帰依す  
ればよい。同様に、人々は自身の「暮らし」を営むことに主眼を置きながらも、「自然環  
境」との照応を通じて、無意識に「暮らし」そのものの〈然るべき姿〉へと向けて活動し  
ている。人々が「暮らし」を営むことは〈形が成る〉作用への参与となるが、「暮らし」  
そのものは〈形の自己形成〉のはたらきの中にある。〈制作と生成の基層をなすもの〉を  
源泉とした創造的励起の下で、そしてその只中で、「暮らし」――藝術制作同様、技術的

であり、生きることはすなわち作ることである——がなされているということである。極言すればこの限りにおいて、「自然環境」に即した「暮らし」を営みさえすれば、〈制作における自然〉は成就するということである。「暮らし」は〈制作と生成の基層をなすもの〉への帰依とも言い得る。したがって、「暮らし」の一々の所作は、そのまま「祈り」となる。曰く、「祈らない祈り 仕事は祈り」<sup>318</sup>。

大概において、右に見たような「仕事」について、制作者は無自覚である。だからこそ、人為的制作において〈自然〉が活き活きとはたらし、このはたらしに没入している制作者は無心となる。棟方志功に語りかける形式で書かれた随筆「棟方君へ——天神地魔合歓説話について」(一九四六年二月)において、河井は次のように言う。

君は言ふ。どうも自分は自分の仕事について責任が持てないと。君にして言へる事だ。君にして許される事だ。仕事はそこまで行かねば真当ではない。おめでたう。<sup>319</sup>

もちろん、河井は棟方の制作の是非についてここで云々しているのではない。一般に、無心になって作ったものに制作者は責任を負えないと主張しているのである。先の河井の言葉を用いるならば、棟方の制作が「無造作底」に突き進んでいるが故に、彼は制作に責任が持てないのである。これは宗教にも共通して見られる傾向であろう。<sup>320</sup>ここで言う「仕事」において主体がなくなるとは、没我の境に入ること、すなわち〈自我〉が欠落することだと言い得る。<sup>321</sup>〈自我〉がない——個人作家に〈自我〉が一切ないということはある得ないが——とは、「無造作底」なる境地、つまり制作者が透徹した意識を保持しつつ、「仕事」のリズムに我が身を委ねることを意味する。この時、制作者は或る種のトランス状態に陥っているわけではない。あるのはただ「仕事」という只今現下の創造的なはたらしのみである。こうした「仕事」において、主体の身体的技術は熟練され、主体が内奥に宿しているはずの「からだ」が賦活する。

河井が晩年書いた短編物語「織つたのは誰であつたらう」(一九六三年八月)には、子どもの絆を織る母親達について、次のように描写される。

母親達は、ここ「仕事の座」こそ掛けがへのない一番安穏な場所であり、最上の時であつたのに相違なく、他人はもとより、自分自身にさへ煩はされる事なく、その自分さへ消し飛んでしまふ場所であつたのに相違なかつた。そしてもう少しもう少しと、

つひ御飯を焦がしたり、大事な事をど忘れしたりして、子供達さへをかしくなる事が多かった。<sup>322</sup>

〈自我〉を擲ち、活き活きとした「仕事」のはたらきに身を委ねているが故に起こりがちな失態の一例である。引用の例では、一つの「仕事」が別の「仕事」を阻害している。制作者の無心には無責任という性質があるが、その無責任に甘んじてはならない。「仕事」の成り行きに任せることで、制作者は責任を委棄するわけだが、これを以て「仕事」が然るべく成就するわけではないからである。「仕事」の成果についてこれを誇るべきではなく、あるいは責任を負う必要はないにせよ、人為的形成作用においては〈ものをなすはたらき〉の匙加減、つまり自制心を失ってはならない。制作者は常にみずからの「仕事」を省み、「仕事」の方向性を見極める必要がある。制作全般の一つの規矩としての直観をはたらかせ、部分に執することなく全体を常に把握していなければならないということである。

制作者は常に理論的な姿勢として、〈ものをなすはたらき〉と〈ものなるはたらき〉とが相即する境地にみずからの制作作用を安着せしめるべく、これを見据えるべきである。これを称してかつて河井は、「過去心」「所産心」と取り組む」と述べていたのではなかったか。そうでなくては、「祈らない祈り」という言葉に象徴される「仕事」への指向性——意識の志向性を条件づける根本的な方向性——は保持され得ない。〈制作における自然〉は、漫然と制作していて実現するものではなく、その実現は一に〈ものをなすはたらき〉を主導する制作者にかかっている。したがって、制作者はみずからの制作を怠ってはならず、この責任を委棄あるいは転嫁すべきではない。何となれば、「仕事」を以て純化された人為は、何処までも無為たり得ないのだから。

### 第三節 主客合一——一遍「念仏が念仏を申なり」の思想的基盤

前節で論じた、制作者が意識の透徹情態にあつて「仕事」が独りでになされるありようについて、河井は端的に「仕事の仕事をしてゐる仕事」と称している。河井が「仕事の仕事をしてゐる仕事」を一般に説くようになったのは、一九四九（昭和二十四）年七月に行われた対談が初めてである。<sup>323</sup>以降、彼は頻繁にこうした表現を用いるが、一九五〇年代の「仕事」をめぐる彼の言説、特に「仕事の仕事をしてゐる仕事」という表現には、宗教的

影響が如実に現れている。時期的には、柳宗悦の民藝美論から仏教美学への理論的な拡張と時を同じくしている。これはたんなる偶然ではない。二人はこの時期、相互の思想に触れる機会が多々あった。

「仕事の仕事をしてゐる仕事」の文言は、一遍上人の言葉とされる「我執をすて南無阿彌陀仏と独一なるを、一心不乱といふなり。されば、念々の称名は、念仏が念仏を申なり」<sup>324</sup>（播州法語集、五十一）という文言にその由来を持つ。これを河井は如何にして識るに及んだかを述べていないが、そこには当然、柳の影響が考えられる。河井は一九四五（昭和二十）年一月三十一日、一遍に関する書物一冊を書店で入手し、「一遍上人伝骨アリ有難し」との感想を抱いた。<sup>325</sup>一筋縄ではいかない一遍の思想を、後年、平易に説き明かした柳の講話や著書は、河井に理解を深めさせたであろう。そして、柳がしばしば紹介する「念仏が念仏を申なり」という言葉が、河井の考える「祈らない祈り 仕事は祈り」を言い当てる言葉として、彼の胸を打ったに違いない。

柳はかねてより他力思想の系譜を編むことを企図しており、一九四七（昭和二十二）年晩夏、その抱負を河井に書き送っている。<sup>326</sup>そうして、『無量寿経』四十八の大願の一つ、第四願「無有好醜の願」<sup>327</sup>を以て、民藝美論を再構築するという「仏教美学」<sup>328</sup>へと繋がる新たな研究に着手した。その嚆矢となったのが一九四八（昭和二十三）年の講演である。ここでは一遍の思想が紹介されている。

同年五月二十六日、河井も同席した大阪毎日新聞社における柳の講話「民藝は何を提唱するか」では、「念仏が念仏を申なり」という文言が引用されている。<sup>329</sup>この講演から三ヶ月半後の九月五日、柳宗悦に宛てた書簡で、河井はみずからの制作について「毎日仕事又仕事ヤツテモヤツテモヤリ切レナイ」<sup>330</sup>と吐露している。そうした制作上の実感から、「仕事」が「仕事」をするという、「仕事」の持つ創造的なはたらきの觀念が、河井の内でも形成されていったのであろう。そして、十一月四日・五日、京都・相国寺で開催の「第二回日本民藝協会全国協議会」に出席した河井は、第一日目に催された柳の講演「美の法門」<sup>331</sup>において再び一遍の文言を耳にすることになる。<sup>332</sup>

柳の講話「民藝は何を提唱するか」では、美について、「美しさの世界というものは美醜といった二つに分れた処にあるのではなく、分別以前の世界に帰るところにある」<sup>333</sup>と定義されている。柳が「分別以前の世界」として想定しているのは、一見話の筋が異なるように見えるかもしれないが、西田幾多郎（一八七〇年～一九四五年）の純粹經驗説における主客の未分・分化・合一の三段構造である。<sup>334</sup>西田は著書『善の研究』（一九一一年）に

において、「藝術」を典型とした「我々の熟練せる行動」に見られる究竟の境地を「主客合一、知意融合の状態」とし、「物我相忘じ、物が我を動かすのでもなく、我が物を動かすのでもない、たゞ一の世界、一の光景あるのみ」と説明している。<sup>335</sup> 主客合一の境地について藝術家のみに言及をとどめている西田に対して、柳はこれを市井の制作者たる工人にまで押し広げて論じている。美醜の「分別以前の世界に帰る」ことができる工人の手仕事に他力を見、衆生の念仏になぞらえて、間断のない単純作業の反復から生まれるはたらきを考察している。例えば、寄稿文「益子の絵土瓶」(『心』第七卷第一号、一九五四年一月)では、益子焼の土瓶絵付師・皆川マスが描く山水絵を例に挙げて、単調且つ繰り返しの仕事によって、絵付師は「何もかも忘れて描き、自分も忘れ、描くことも忘れて描くその画境」、すなわち「絵が絵を描いてゐる」境地へと至ると説明される。<sup>336</sup>

一遍もまた、念仏において主客の「分別以前の世界」を見据えていたと言える。柳は著書『南無阿弥陀仏』(一九五五年)の中で、「一遍上人は人も仏も未だ分れぬ場を見つめてゐる」<sup>337</sup> であり、だからこそ「一遍上人は仏も人も共に絶え去る六字の名号自体に究竟の様を見た」<sup>338</sup> と指摘している。確かに、一遍の宗旨を反映した『播州法語集』や『一遍上人語録』を概観すると、帰依する主体である衆生(能帰)と帰依される対象である仏(所帰)が名号上で一体になる(能帰所帰一体)と一遍は考えていたことに疑問の余地はない。<sup>339</sup> 柳の理解では、仏との未分の境地へと回帰するために衆生は念仏し、仏は名号において衆生との合一に至る。これはすなわち、仏と元来不可分であるにも拘らず現世での何らかの縁を経て分化された衆生が、名号上で帰依することにより再び仏と一体になるということである。一遍の念仏観をめぐる河井の理解も、右に見た柳の解釈を踏襲していると考えて差し支えない。<sup>340</sup>

次の引用は、『一遍聖絵』巻九によるもので、一遍が遊行の折、時衆に与えた和讃(通称「別願和讃」)の一節である。

別願超世の名号は

他力不思議のちからにて

口にまかせて唱「ふ」れば

声に生死の罪きえぬ

はじめの一念よりほかに

最後の十念なけれども

思「ひ」をかさねて始「め」とし

思「ひ」のつくるををはりとす

思「ひ」つきなむそののちに

始「め」をはりはなければども

仏も衆生もひとつにて

南無阿弥陀仏とぞ申「す」べき

はやく万事をなげすてゝ

一心に弥陀をたのみつゝ

南無阿弥陀仏といきたゆる

これぞ思「ひ」のかぎりなる<sup>341</sup>

南無阿弥陀仏という名号には一文一字の始終があるが、念仏には始まりも終わりもない。況してや回数は一問題にもならない。念仏においてはもはや仏も衆生もない。只今の念仏があるのみであると言われるのはこの意味においてである。仏に對峙する私という存在と、對峙される仏の存在とが等しく「念仏」の中に融和し、私と仏は相即不離となる。名号上で仏と衆生が邂逅する時には既に、南無阿弥陀仏の一念から次の一念が溢れ出ているのである。つまりこの限りにおいて名号は「口にまかせて唱」えられている。只今現下のはたらくとして念仏はみずからを組織してゆくからである。こうした念仏三昧が「念仏が念仏を申」す境地である。

河井は、一九四九（昭和二十四）年七月の對談で、「仕事と自分とが對立している」のではない、「そういう「仕事の仕事をしている仕事の状態に自分をおらせたいのです」と述べている。<sup>342</sup> 主客未分を見据えた合一のありようを理想とする視座が、一遍から柳、柳から河井へと引き継がれている。

#### 第四節 オプティミズムと「厭き」

「仕事の仕事をしてゐる仕事」の概念は、典型的な一元論である。この思想的基盤は河井に独自の制作觀を抱かせた。彼は次のように叙述している。

人に好かれるかどうかは知りませんが、自分の好きなものを自分で作ってみようとい



うのが、私の仕事です。そういう際に表現されるぎりぎりの自分が、同時に、他人のものだというのが自分の信念です。ぎりぎりの我に到達した時に初めて、ぎりぎりの他にも到達します。自他のない世界が、ほんとうの仕事の世界です。<sup>343</sup>

右の主張が妥当性を有するための前提は、第二節で論じた、「仕事」がもたらす制作者の無心にある。「仕事」において意識が透徹情態にある時、制作者に主体性はない。極言すると、その限りにおいて制作者には、個人的な利害や関心を伴った意識の源泉たる〈自我〉がないということになる。「仕事」の組織力がはたらいた時、その「仕事」は至純だと言える。そしてこれは制作者自身も純粹無垢な情態にあるということになる。自力が「仕事」によって他力へと純化された時、自分の仕事は他人にも通ずるというオプティミズムに行き着く。<sup>344</sup> かくなる上は、「人に好かれるかどうか」に心を煩わされることもない。自分の「仕事」をただ突き詰めてゆけばよい。一九五三（昭和二十八）年に発表された次の詩は、これ以上は望むべくもない境地を謳いあげる。

仕事の仕事をしてゐます

仕事は毎日元気です

出来ない事のない仕事

どんな事でも仕事はします

いやな事でも進んでします

進む事しか知らない仕事

びつくりする程力出す

知らない事のない仕事

聞けば何でも教へます

頼めば何でもはたします

仕事の一番すきなのは

苦しむ事がすきなのだ

苦しい事は仕事にまかせ

さあさ吾等は楽しませう<sup>345</sup>

この詩から想起されるのが、一遍の宗旨や踊り念仏に顕著な、独特のオプティミズムで

ある。<sup>346</sup> 第一節でも確認したように、河井は「陶器の家」を捨てることにことさら意を傾注したわけではない。「第二の自分」に任せること、そしてそのことにより生まれた「仕事」のリズムに任せることを重視したのである。「仕事」が「仕事」をするという、「仕事」の持つ創造的なはたらしきにおいて、制作者は「お委せの世界」に安住する。<sup>347</sup> このような「任せる」ことから生まれる包越的全体との融和の心境が、河井の詩や、「仕事」をめぐる言説の基調をなしている。「仕事」の自己展開を「楽し」むとは、「仕事」の創造的なはたらしきを刻一刻と自身の内に体験するということであり、それはすなわち、一々の局面で辛労辛苦制作している自分をより高次の自在の境地から見るとのことである。困難にあつてこそ、仕事は創造的となるからである。

ここで留意したいのは、自身を場として「仕事」が仕事をしてゐる仕事」に立ち合うことは、制作者にとって容易いものではないということである。河井にとつてもまた然り、「仕事」とは苦しいものである。この苦しみは、造作ないし形成の労苦のことを言うのである。けれども、これらの労苦は人為的製作の無碍自在を損なう要因ではない。「仕事」を損なう要因は別にある。一九五六（昭和三十一）年末、河井は次のように語っている。

厭きるといふことは問題です。いつまでも同じものを作るのは問題で、厭きるからじ  
たばたする。厭きねば平気ですよ。厭きてるものをやっている嫌さと、何かやらんと  
いけないということ……。いまでもそれが比較的なくなつたことと、やりたいこと  
がたくさんあることです。やつていると出てくる、やつていると出てくる、というこ  
とがわかつた。頭で考えては、これはたいへんな世界です。やつていると予測できな  
いものが出てくる。<sup>348</sup>

右の発言から、河井が外したかつた箍とは「陶器の家」に束縛された従来の自身の作風、あるいは陶磁器の伝統様式ではなく、寧ろ、先の引用にある「厭き」すなわち「飽和」であるように思われる。「仕事」全般を通じて全く同一の瞬間はなく、一々の局面が制作者にとつて新しい。例えば、砧を打つという行為は、主体が砧を手に腕を振り上げて打ち下ろすという、一連の動作が連続するように見える。だが実際には、打ち方や力加減はその都度のものであり、常に新たな局面に際会している。「仕事」には、元来、心的飽和などあり得ない。

『いのちの窓』（一九四八年版）には、「新しい自分が見たいのだ——仕事する」<sup>349</sup>とい

う詞句がある。ここで出会われるべき〈自分〉とは、自己の根源にある自己形成力である。あらゆる営為の根柢には、新しい〈自分〉を生み出そうとする〈自分〉、すなわち〈制作的自己〉がある。これを自然に感じていた近代以前の制作者にとつてこの指向性は完全な生得的所与であつて、彼らはことさら〈制作的自己〉を意識することもなかった。対する近代人である河井は、〈自我<sup>エゴ</sup>〉を超え〈自分〉を見るためにこそ「仕事する」ことを余儀なくされる。生成の相から捉えるならば、〈制作〉と〈自然〉との迫間に処を得て活き活きとはたらく〈制作的自己〉は、「仕事」の自動性あるいは自己組織力に担われて刻々と転じてゆく。しかし、その〈制作的自己〉は、単調さと反復から成り立つ作業工程の自動性の中にしばしば霧消してしまう。そのため、制作者が意識的に新しい〈自分〉を見つけないのは——意識の深層で〈制作的自己〉が常にはたらいといていても——難行なのである。次の引用は、先の詞句に付された河井の自解である。

昨日の自分には人は皆用がない。繰り返しなんかには用がない。いくら繰り返しをやつて居ると思つても、其の繰返しの中にいつもくり返さない自分を見ようとして居るのだ。どんなつまらない仕事を強ひられて居たとしても、次々により新しい自分を見ようとして引きずられて居るのだ。これ以外に人を動かす動力があるであらうか。<sup>350</sup>

河井が最も恐れていたのは、飽和状態により「仕事」が停滞すること、そして「仕事」に新しい局面を見出せないことであつた。勝れて近代的な悩みである。これが誘因となつて、ややもすると制作者に「厭き」が生じるのである。「厭き」とは、地道な作業を忌避し、安直な刺戟を外に求める心情、これが陥りがちな状態である。河井は次々と新しい作陶に取り組むこと——制作を以て意識的に〈制作的自己〉を「見よう」と「すること」——により制作者の苦しむたる「厭き」を乗り越えようとした。河井はかかる原動力が、〈自我<sup>エゴ</sup>〉ではなく、その深層にある〈制作的自己〉にあることを疑わなかつた。この点で、制作の基層に対する河井の信頼は揺るがない。

「仕事」をめぐる彼の言表に受動的かつ他力本願的なニュアンスがあり、そこに彼のオプティミズムが潜んでいるのは、「仕事」の組織力の根本にある〈制作的自己〉という他力故である。第四章第四節で確認したように、一九四〇年代、河井は「つくりはうだいの世界」と称して〈形を成すこと〉の可能性を見出していた。かかる可能性を制作作用一般に認めたことが、「仕事」に寄せた河井のオプティミズムの端緒となっている。

## 結

本章では、河井の謂う「仕事」ないし「仕事の仕事をしてゐる仕事」に関する思想的基盤を探ること、(制作)の有する自己組織性について論じた。これにより、一九五〇年代の制作活動を下支えたものが明らかとなった。

河井は(制作)の自己組織性を日常生活の雑事の中に見出した。こうした広義の(制作)に散見される「仕事」においては、「仕事」という只今現在が連綿と続くことにより、「仕事をする仕事」となり、「仕事」は持続してゆく。そこに参与する一個の制作者の意識は透徹しており、所謂「無我」の状況が生じ得る。砧を打つことさえも、斯く個を超えた、つまり普遍的な「仕事」となる。この時、仕事は「祈り」となる。

創造的な自己組織性を持つとはいへ、「仕事」は自然の造化生成ではない。(自然)が作り得ないものを作るのが「仕事」の役割である。ここで制作者の「無我」といったありようが再び問い直される。制作者が意識の透徹情態へと至っていたとしても、それが結果するものはすべて(あるべき形)をなしているとは限らない。果たして、その制作は(なすことにおけるなること)への指向性を純然と保っていたと言えるのであろうか。ただ心の赴くままに作るというのでは、たんなる「無責任」な児童に等しい。「仕事」の有するリズムに巻き込まれて、あるいは制作者の想像力の恣になつて、なすがままの「仕事」となつてはならないということである。戦後の河井の制作に、そうした「仕事」を自己批判的に克服しようとする態度が不足している嫌いが無いか——おのずと問われるところである。自省があつてこそ、試行錯誤がはじまる。河井の言う「苦しい事」とは、「仕事」の創造性に内在するこの自己超克の苦しみでなければならない。

## 第六章 「形こそ無の姿」——形なき形

### 序

本章では、河井の最晩年を取り上げ、彼の所謂「自分」という存在とそのはたらきについて考察する。「自分」とは、一九四〇年代の制作論的思索を通じて彼の実存感情の中に意識されるようになった〈制作的自己〉のことであり、これについては第四章で既に論じた。本章の目的は、この概念の展開を究明することにある。

河井の最晩年の制作活動を第一節で概観した上で、この時期を代表する文筆作品であるシリーズ《六十年前の今》から、彼の思索の道筋を辿ってゆく。先行研究では、《六十年前の今》は河井の幼少期あるいは当時の風物風景を伝える格好のテキストとして引用されるばかりであり、物語作品としての正当な評価を得るに至っていない。それはひとえに、《六十年前の今》が包蔵するものを汲み取ろうとする試みに乏しいからである。<sup>351</sup> そもそもこれらの物語群は河井の制作論的思索の集大成であり、この意味において、《町の景物》《五十年前の今》よりも一段と深い思索を内包した作品であると言える。

第二節では、《六十年前の今》に表現される〈ものをなすはたらき〉と〈ものなるはたらき〉に着目し、幾つかの作品を取り上げて論じる。次いで第三節においては、全篇を通じて主人公である子ども達、彼らのありようを以て明示される〈制作的自己〉について論究する。そこでの議論から明らかになるのは次のことである。すなわち、河井が晩年繰り返し口にし物語群にも頻出する「自分」という語は、これを本研究に斯く謂うところの〈形なき形〉と解した時はじめてその意味を理解することができる。これを踏まえて第四節では、河井の制作と思索において〈制作的自己〉が最終的にどのような方向づけを彼に与えたのかを考察してゆく。

### 第一節 制作的模索——一九五七年頃から一九六六年まで

一九六〇年代の河井の造形作品は、外形的には複雑奇怪な様相を呈するようになった。制作上で「つくりはうだいの世界」に遊ぶ河井は、幾何学的な押文様による貼文をはじめ、赤緑黒の三色の釉薬を素地に打ちつける打薬、あるいは碧釉の考案など、自由な発想による新たな技法を次々に試みている。

一九六〇（昭和三十五）年には、粗土を使用した作品が作られるようになる。通常の作

陶では、水簸（水干）によって精製された素地土を使用する。<sup>352</sup> 最初期を除いて、河井も例外ではなかった。<sup>353</sup> しかし、一つの転機が訪れた。一九五七（昭和三十二年）に行われた京都市水道局による配水管敷設替工事の現場（五条東大路通から川端通間の区域）で掘り出され廃棄されようとしていた土が、河井にとって「生きた土」であったことから、彼はこれを譲り受けることにしたのである。<sup>354</sup> 「粗土を」その性によって生かしていく道があると思うんだ<sup>355</sup> と言う河井は、粗土の粗雑な質感をそのまま陶器上に活かす道を模索した。具体的には、右に言及した打葉あるいは呉須などと組み合わせ、重量感のある形態にすることで、彼はこの土を活用する（図十）。

一九五〇（昭和二十五）年に着手した木彫像の制作は継続され、一九五八（昭和三十三年）には木彫像から木彫面へと変化してゆく（図十一）。<sup>356</sup> まさにこの時期、河井はオート三輪車やスクーターなどが「顔」に見えるようになり、こうした経験を面造りに反映するようになったのである。<sup>357</sup> この傾向は木彫面に限らず、陶器の中にも、面貌を彷彿とさせる貼文の表現が多数見られる（図十二）。また、右に述べた木彫の作品群を河井はさらに発展させ、木彫面を陶彫面へ、あるいは木彫像を陶彫像へと作り直すことに取り組んだ。素材の違いに基づいて造形上の微調整を加えることで、河井は面や像をそれぞれ別個の作品として一新している。

造形活動が活潑となる一方、文筆活動も旺盛だった。短編物語シリーズ《町の景物》及び《五十年前の今》<sup>358</sup> に続いて、新たに「六十年前の今」（一九六二年一月〜一九六六年十一月、全五十九回）<sup>359</sup> が、民藝運動の機関誌『民藝』において連載される（表三）。短編物語の発表は前回の連載「五十年前の今」から七年ぶりのことであった。執筆が再開された理由としては、一九六一（昭和三十六）年五月三日の柳宗悦の急逝により、運動の中心人物の連載が『民藝』誌上から欠落してしまったことも無関係ではないだろう。「六十年前の今」の連載にあたっては、投稿が途切れることはほとんどなかった。<sup>359</sup> 連載にはかつて発表した原稿や、書き溜めていた未発表の草稿を改めたものも少なくない。作陶と併行してコンスタントな連載が可能となった所以である。

シリーズ《六十年前の今》は、《町の景物》《五十年前の今》と同様、河井の幼少期にあたる明治時代中頃の不特定の子ども達を主人公とした物語であり、掲載号の出版時期に合わせた季節の行事や動植物などを取り上げ、郷里の風物風景を描いている。棟方志功の版画による挿絵もついた一回ずつの読み切りで、時には一回に二三の小品が纏めて掲載さ

れることもあった。大抵的には以前のシリーズの焼き直しのように見えるかもしれない。しかし、前作と大きく異なるのは、全六十篇の短編物語を通じて形而上学的とも謂い得るような考察が盛り込まれており、『いのちの窓』（一九四八年初版、一九五三年改訂版）の詞句に表現された思想が、作品群に鑲められている点である。そのことは、『町の景物』《五十年前の今》から改稿された《六十年前の今》の作品に明らかである。<sup>360</sup>

一九六五（昭和四十）年一月、河井は、これまで蒐集してきた実用雑器のコレクションを自邸と併せて一般に公開する「民族造形研蒐所（後に民族造形研蒐点に改名）」を企図し、このことが『朝日新聞』『読売新聞』で報道された。<sup>361</sup> これまで京都には民藝館がなく、実質的には、河井の自邸が長らくその役割を担っていた。<sup>362</sup> 「民族造形（民族的造形）」という言葉を河井は一九五五（昭和三十）年頃から使っている。<sup>363</sup> ここで注目するべきは、彼が民衆の工藝を指す従来の「民藝」という語を採らずに、敢えて「民族造形」と称していることである。第五章第一節で話題に上がった「日本文化論」の擡頭や「文化財保護法」の制定が影響しているのかもしれない。生前柳も「民族」という言葉を多用したが、その語も「民衆」という言葉同様に具体的な実体を持たず、〈美の創造者〉を意味する極めて抽象的な概念であった。<sup>364</sup> 河井においてもまた然りである。

本研究で見えてきたように、作られたものが〈個別的であるが故に普遍的である〉ことを、河井は高く評価していた。ここに言う個性とは、無論、〈自我〉が表現する個性ではなく、個別の実体的身体や自然環境からおのずと現出される身体的あるいは地域的特殊性のことである。この特殊性による制作を、河井は「民族造形」と称したのである。本研究の立場から解釈すると、「民族」とは形成作用としての〈制作において形をなそうとするもの〉に根ざした形成主体——もしくは、こう言うてよければ形成原理一般の発露——である。つまり、国や行政の単位で区分できるものではなく、風土・自然との共存を基盤とした先祖代々の暮らしを営む人々の集まりを指す。したがって、「民族造形」によって作られたものは、おのずから郷土性が強く現れる。だが、他との比較においてはことさら個性が際立つようなものほど、却って普遍性を持つ。このようにして〈制作における自然〉を体現した〈形〉を「民族造形」の遺産として呈示することに、河井は社会的な意義を見出した。<sup>365</sup> だが一九六六（昭和四十一）年十一月十八日、七十六歳で彼は帰らぬ人となり、「民族造形研蒐点」をみずからの手で開設することは叶わなかった。彼の生前の意志を継いで、旧宅と窯が「河井寛次郎記念館」として開館されたのは一九七三（昭和四十八）年

のことである。

一九六〇年代の木彫像や陶磁器の形態に鑑みて、河井が丸や珠、球体に対して強い関心を寄せていた旨、幾つかの先行研究で指摘されている。<sup>366</sup> 確かに、晩年の河井の関心はあらゆる〈形〉に及んでいた。しかし厳密に言えば、「民族造形」という言葉からも窺われるように、彼の関心は〈形の成ること〉にあった。換言すれば、彼の関心の在処は終生、〈生成未然の形〉すなわち〈形なき形〉の有する活き活きとした形成作用そのものであった。

## 第二節 模倣としての子どもの工作

シリーズ《六十年前の今》では、子ども達が町の店先や軒下でさまざまな〈形〉が生起する過程を目のあたりにし、〈ものをなすはたらき〉に好奇心を抱く姿が、語り手によって描写されている。こうした叙述は、河井自身の経験によるところが大きい。例えば、「皿山」と通称された安来の窯場について、河井は、「小さな子供のころにしよつちゅう「皿山へ」遊びに行つて見ていた」ので、「どうして「陶器が」できるかということとは、泥をこねるところから焼くまでのことは子供の時から知っていた」と述べている。<sup>367</sup> このことが物語「町の皿山」（『民藝』第百四十四号、一九六四年十二月）では次のように表現されている。

ここ「皿山」は四季を通じて子供達にはかけがへのない遊び場所始終見に行つた。で何時の間にか子供達は眼だけの陶工にされてゐた。形のないものの中から湧いて出て来る形の不思議。もの凄い火、生き盛つた火。土を石に変へる火の魔術。子供達は遊びながら知らぬ中に書かれてない書物をここで読んでゐた。<sup>368</sup>

「皿山」は子ども達にとって、〈制作〉を通じてなされる〈形が成ること〉を知ることができる場であった。暮らしの中でさまざまな手仕事に接することで、子ども達は「形のないものの中から湧いて来る形の不思議」——〈形なき形〉が〈形〉を得てゆくさま——を目の当たりにする。<sup>369</sup> 「此処は陶器を作る所であると同時に子供達をも作る所であつた」<sup>370</sup>と表現されるように、こうした経験が彼ら自身を形成していったのである。

また、子ども達はあらゆる玩具をみずから工作する。河井も、皿山の水簸場から拝借した粘土でかつて遊んだことを「陶技始末（一）」（『工藝』第三号、一九三一年三月）に記



している。<sup>371</sup> 当時の記憶を基にした描写が物語作品に見出され、そこでは「子供達は自分の手で自分に手工を教へた」<sup>372</sup>と語られている。子ども達は土を使って「ものをなすこと」を体験し、この実体験を通じて事後的に制作的直観のはたらきを知る。「からだ」のレベルでなされる直観、すなわち生成の相の下における直観を得るということである。

工作は必ずしも上手にゆくとはい限らない。それは子ども達が彼ら自身の手を動かしている制作的直観を有効に活かすに足る技術を有していないからである。例えば、「子供達と竹」(『民藝』第百五十号、一九六五年六月)には、既成の竹笛を真似て作ったものの、技術不足により制作物が駄作になってしまう描写がある。<sup>373</sup>しかし子ども達の失敗は、却って、「作られるべき形」を彼らに強く実感させる契機となる。同じ作品中で語り手は、名人の作った竹製の水注について、「この水注ぎは人が作ったとは言ひながら、実は竹そのものが、始めから水注ぎに出来てゐたと言つて好かつた」とその制作物を評価し、「すべてのものは人のために次の形が用意されてゐるのにちがひない」と考察している。<sup>374</sup>

竹工品から想起されるのは、第三章第一節で言及した、河井考案の竹製家具である。一九三九(昭和十四)年から一九四一(昭和十六)年にかけて竹製家具を試作した河井は、竹材の扱いに苦闘した。試作を進める中で、竹の性質について「頭では分つてゐたが身体ぢや分つてゐない」<sup>375</sup>ことを身を以て知つたと振り返っている。身体は技術に付随し、技術は制作的直観の自己限定的自己形成の筋道である。技術の習得は道具の延長としての「身体」を以てなされ、技術の習得によつて「からだ」はより自由なものとなる。河井は試作にあつて、台湾の竹製家具を参照していた。それらの製品は彼曰く「竹の中から生れたかの如く、竹の性質といふものをことごとく知りぬいて居る」<sup>376</sup>。このことは台湾の竹工技術が竹に対する直観に長けていたことを意味する。

河井が竹材の扱いに苦闘したことと、子ども達が竹笛を工作するのに失敗したことと、これらの原因は技術の不足にある。技術はすべからず「からだ」に根ざすべきである。技術は「身体」で覚えるべきものであり、「身体」が覚えるべきものである。そのため「形なき形」の中に「あるべき形」を直観しこれを作るためには試行錯誤を要する。

試行錯誤の第一歩は模倣である。「暮らし」を支える技術、その模倣としての工作は、人間の生産的活動への理解を子ども達に促し、また同時に、「ものをなすはたらき」についての身体的感覚をも子ども達にもたらす。このような「模倣」という技術的行為が、人間の「暮らし」全般に欠くことのできない基本であると河井は見做していた。これについては、民藝運動の同人間で活潑な議論がなされている。

一九五四（昭和二十九）年五月十五日から十七日まで開催された「第八回日本民藝協会全国協議会」（於宇都宮、那須、日光）では、最終日に河井リーチ濱田柳の四人が、手仕事における「模倣」の是非を議論した。その口火を切ったのは模倣を非とするリーチである。<sup>377</sup>その席上で河井は模倣を是とする立場を示し、柳の記録「模倣について」<sup>378</sup>『心』第十一巻第三号、一九五八年三月）によれば、「工藝のやうな仕事は、殆ど一切が模倣である。何か新しい事をやつたと思つても、先人が殆ど皆やつてゐる。私の仕事として、貰ひものばかりである。真似をせずしては、殆ど何一つ出来ないのが工藝の性質である」<sup>379</sup>と述べたという。工藝、すなわち手仕事には、長い歳月の中で培われた技法が既に所与としてあり、それをなぞることで工藝は存続する。したがって完全なオリジナルということはまずないし、またそれを志向するべきでもない。

河井は模倣を擁護する前提として、「暮らし」という広義の制作的営為を想定していた。柳の記録「模倣について」に対し、翌年河井みずから口頭で補足している。

われわれの暮らしは九分九厘九毛まで模倣ではないかというんですよ、衣食住ことごとく前代、現代の模倣をしているのではないか、時々刻々、この模倣を除いたら私たちの暮らしはできないじゃないか。衣食住はすべて——。「中略」模倣ということがじつに私は大事だと思ふんですよ、学ぶ、まねぶ、まねる、みんなそこから起っているんですよ。模倣を拒否するなんていうことは、われわれの生活を拒否することで、そんなことはなりたたん、というんですよ。<sup>380</sup>

現在の「暮らし」の礎には先祖代々の「暮らし」があり、それは風土・自然との共存を基盤として営まれてきた。こうした伝統が「民族造形」を育むのである。かかる模倣がたんに生起し終えた対象物の外形的再現（duplication）である時、元の〈形〉を斯くあらしめた〈形なき形〉の活き活きとした直観は失われる。河井の言う「模倣」とは、畢竟するに、このような物真似や模造のことではない。技術的制作は、先人らのそれを継承し再現するにあたっては、生成の相の下における再生（regeneration）でなければならぬ。ここに、時間や空間などの懸隔を超えて包摂するもの、河井の謂う「からだ」が想定され得る。

《六十年前の今》には、安来の中海、愛宕山や大神山を背景に、虫や動物、草花が四季折々叙述される。こうした自然の生成物や生成力は、子ども達に〈ものなるはたらき〉

を示す。例えば、「山水教室」(『民藝』第百十五号、一九六二年七月)では、「チヨロ」と呼んで子ども達が遊び親しんでいる溪流が、彼らにとって学びの場となる。<sup>381</sup> 溪流の地形によって水が流転する様態を通じて、導き手である「チヨロ」は「ありとあらゆる物の形の本質——連続する変化の形態」<sup>382</sup>を子ども達に教示し、子ども達は〈生成作用の典型としての自然〉に対する認識を確立する。このことを語り手は次のように考察している。

こさへてはこはし、こさへてはこはし、終りのない形からの透引——子供達は何も彼も忘れて、飽く事なく水や石や木や草に、自分を置き代へられて遊びきらせられた。

そしてこんな石や木や水の組合はせが、どういふ意味を持つかといふ事を、おぼろ気ながらも自分自身に、教へないではおかなかつた。<sup>383</sup>

自然の生成作用を経て現れる〈形〉は、〈あるべき形〉へと向けて形作られているのであり、その生成過程は形成の〈然るべき姿〉をなしている。それはたんに適応という生物学の知識だけでは捉えられない。適応概念のみを以て、引用で「終わりのない形」と謂われるところの〈形なき形〉、これの持つ形成可能性の界限のなさを説明し得ないということである。やがて子ども達は〈形〉を求めて自然を再現するようになる。先に見た「山水教室」では、「チヨロ」で思い思いに石を積んで小さな滝を作り、築山を配置して遊ぶ彼らの姿が描かれている。まさしくアリストテレスの『自然学』にあるように、「技術が自然を模倣する (ἡ τέχνη μιμνῆται τὴν φύσιν)」<sup>384</sup> (*Physica* II, 194a21-22) ののである。

模範となる自然環境は〈形〉を示し、模倣は〈形なき形〉を知る手がかりとなる。自然の模倣が技術的制作の基本となるのは、自然の諸形態が高度の機能性を有するからである。自然物は、もちろんたんにそれが有する機能が手本となるのみならず、素材の形態や特質故に合目的に技術的制作を下支えする。この場合、自然は模倣されるといふより借用されることとなる。人為的技術における自然の模倣は、或る意味においてはここに端を発するとも言うことができる。

実際に河井は、自然のなす形成と技術のなす形成との符合を見た。戦後の沖縄文化の実情を知るべく、京都市民藝協会を中心に「沖縄伝統工藝視察団」が結成され、一九五七(昭和三十二)年三月二十五日から四月二日まで、視察団は河井を団長として復帰前の沖縄本土を巡った。その折の三月三十日、万座毛の辺りで法螺貝を目にした河井は、古今東西にある練上の作陶技法を、法螺貝の表面の模様に見出している。<sup>385</sup> 法螺貝を生んだものを河井

は「海の陶工」<sup>386</sup>と称しているが、この「海の陶工」と古今東西の陶工、これらはすべて〈制作と生成の基層をなすもの〉に根ざしていると考えられるならば、二つの間に断絶はない。〈形〉に生じる造形的な類似は、河井の制作論的思索にとつてすれば偶然の産物ではあり得ず、逆に出自が等しいことを如実に物語る。

このように「技術が自然を模倣する」という事態は、手仕事だけに見られるのではない。機械的技術もまた自然を模倣する。「ひび」と「あざ」(『民藝』第百十四号、一九六二年六月)及び「蝙蝠」(『民藝』第百四十号、一九六四年八月)では、動物の姿形と機械の外観との類似を、語り手が指摘している。<sup>387</sup>一九五八(昭和三十三年)頃、河井は自動車のフロント部分などに顔を見出している。人間を含めた動物の顔面の構成が機械の外観の先駆と見做されたわけである。

### 第三節 子どもと〈制作的自己〉

前節で見た通り、《六十年前の今》の子ども達は、遊戯を通じて〈形の自己形成〉の中に、知らず識らず取り込まれてゆく。それでは彼らにとって〈形〉とは、あるいは〈形なき形〉とは何を意味するのだろうか。

一九五三(昭和二十八)年に発表された『いのちの窓』(『火の誓ひ』所収)には、〈形〉に関わる詞句が多く見られる。「あるまゝでない 形こそ無の姿」<sup>388</sup>という詞句を手がかりに右のことを考察するならば、〈形なき形〉が形を成すことでもたらされるのが〈形〉である。ここに言う「無」とはたんなる「空」や「空虚」を指すのではない。あらゆるものの根源をなす〈形を成すはたらき〉がここに言う「無」である。この「無」は子ども達を河井の謂う「つくりはうだいの世界」へと誘う。

次の引用は、「見られないものばかりだ——見る されないものばかりだ——する きめられたものはない——きめる」<sup>389</sup>という詞句、これに付された解説である。

見つめられたものなんか一つもない。しつめられたものなんか一つもない。見放題の可能。仕放題の可能。すべては仮定。すべては暫定。見るのだ。するのだ。きめるのだ。仕事は決定。形の母——決定。これこそ人を動かす原動力。人間を生かす未完了。<sup>390</sup>人間を際限なく連れて歩くこの未完了。

〈形なき形〉はさまざまな〈形〉になり得る無限の可能性を有している。その可能性はあらゆる「仕事」によって実現される。《六十年前の今》の子ども達は、彼らにとつての「仕事」である遊戯を通じて、〈形なき形〉に〈形〉を与えてゆく存在者である。そして彼らは、社会的役割を担っていない無所記の遍在者として、さらには外からの動機づけを待つばかりの〈形なき形〉として、あらゆる場所へと——町の商店や家々、あるいは山里や港などへと——自由に行き来する。そして、子ども達を取り巻く「暮らし」や「自然環境」は、彼らの好奇心を掻き立て、独自の世界を形作るよう励起する。

だが、こうした外的要因以外にも、子ども達に〈形を成すこと〉を励起する作用力がある。それは彼らの内にある、〈制作的自己〉である。「蕾の合掌、花の開掌」(『民藝』第百三十五号、一九六四年三月)では、子ども達について語り手は次のように述べている。

さうだ、彼等「子供達」のからだは果てしもない大きな国なのだ。何の加工もされてゐない新しい広さと、使ひ切れない程な時間とを持つたこの国は、一本の草、一疋の虫に生涯をかけても悔いない処なのだ。縮められた大空と時間とを無限に引き延ばして、そこに見える処へ行くのにも、幾百日もかかるやうな世界を作つても好い処なのだ。過去を未来に、未来を過去にひっくり返して、あべこべにする仕事をしても良い処なのだ。「中略」ここはそんな所なのだ。子供達はこの広大な自分を知つては、ぢつとはしてゐられない筈であつた。<sup>391</sup>

右の引用は、『いのちの窓』(一九四八年九月)にある「はてしない土地 新しい世界——からだ」<sup>392</sup>という詞句を下敷きにしていてと考えてよい。さらに遡ると、第四章第四節で引用した、短編物語「模様之国、紺屋の仕事」(『工藝』第百十九号、一九四八年七月)の叙述と重なる。これまでの議論を踏まえるならば、子ども達の内なる〈制作的自己〉は〈形なき形〉の自己形成作用と照応する。外的な励起の下、〈自己が自己を形作るはたらき〉が制作者の内面から湧き上がり、彼らを〈制作〉へと突き動かすのである。子どもに特徴的な無手法は〈制作的自己〉による内的励起、これへの即応性に起因する。<sup>393</sup>

子ども達は、〈ものをなすはたらき〉の担い手でありながら、〈ものとなるはたらき〉と難なく融解することができる。何となれば、子ども達にとつて制作と生成とは未分であり、その実存のありようは、まさにこれら二つの基層をなすものに根ざしているからである。だが彼らは〈制作的自己〉のはたらきには気づいていない。否、気づかないからこそ、

彼らは融通無碍に〈形が成ること〉を一身に引き受けることができる。日常を超えるものと日常のあわいの価値体験を通じて子ども達に生き活きとはたらきかけるもの、これを描写することで、物語群に内在する作者は、第四章で主題的に論じた〈自己覚知〉を読者自身がみずから深めてゆくよう仕向けている。<sup>394</sup>

一九五八（昭和三十三年）年の対談で、河井は自身の制作境地について、「やっているうちに「こうせい」「ああせい」といつてくれるものがあるんですね。人にはみんなそれがあるんです。それに気がついたもんですから、それにまかせてるんですよ」と述べている。<sup>395</sup> また、このことは長文詩「手考足思」（『民藝』第百三十二号、一九六三年十二月）に、河井の制作心情としても表現されている。次の引用はその一部である。

私は木の中にある石の中にある、鉄や真鍮の中にもある、  
人の中にもある。

一度も見た事のない私が沢山ある。

始終こんな私は出してくれとせがむ。

私はそれを掘り出し度い。出してやり度い。<sup>396</sup>

河井の心づもりとしては、ただ〈形なき形〉に然るべく〈形〉を与えたのであって、この〈形〉を見るべく、自身の内奥から呼びかけられ、至る所に自己自身を見るようになったのである。〈自己は制作物の内にある〉とはこのことである。<sup>397</sup> この時、制作者の制作は或る点で子どもの遊戯と扱ふところがなくなり、河井の謂う「さあさ吾等は楽しみませう」という境地へと行き着く。そこには主もなく客もなく、能動性と受動性の差異も意味を持たなくなる。詩「手考足思」は次のように続く。

私は今自分で作らうが人が作らうがそんな事はどうでもよい。

新しからうが古からうが西で出来たものでも東で出来たものでも、そんな事はどうで

もよい、

すきなものの中には必ず私はある。

私は習慣から身をねじる、未だ見ぬ私が見度いから。<sup>398</sup>

〈形なき形〉と〈制作的自己〉とは視差でしかない。《六十年前の今》で主題的に考察

されている「自分」、すなわち本研究に謂う〈制作的自己〉とは、畢竟、〈形なき形〉そのものである。そして、物語中で遊戯を通じて〈形なき形〉を探求してゆく子ども達は、制作において「習慣から身をねじる」河井自身に外ならない。

#### 第四節 「人間をとり返す」——人間の再興

シリーズ《六十年前の今》は青少年に向けてというより寧ろ、作品が連載された機関誌『民藝』の読者である大人に向けて書かれた作品である。物語に登場するのは、一九〇七（明治四十）年以前の、尋常小学校もしくは高等小学校の生徒、つまり六歳から十四歳くらいの男子達である。<sup>399</sup>しかし、物語において明治中頃の山里港町を走り回る子どもと、この物語を読む昭和三十年代後半の大人は、極めて対照的である。精神構造だけを取り出すならば、ここには近代以前と近代の違いがある。何故、半世紀以上も昔の子ども達を河井は描こうとしたのだろうか。「六十年前の今」の連載時、河井は「ただ六十年前の昔の回顧でありたくない」<sup>400</sup>と述べている。

一九五五（昭和三十）年から一九六〇年代末まで続く高度経済成長期、〈自然〉と〈制作〉の関係は史上例を見ないほど希薄になった。機械化の推進や重化学工業の発達は、自然破壊や公害を数多く引き起こした。また、戦後の情勢、自然環境や労働環境の変化により、一部の手仕事は質の低下ないし衰退の危機に晒され、民藝協会にとっても差し迫った問題となった。このような中で、一九五九（昭和三十四）年、河井は「これから世界では、もういつペン人間が人間をとり返すんだな」<sup>401</sup>と述べている。初期に彼が掲げていた作陶上の信条「自然に帰る」は、ここに至って、〈自然〉と齟齬をきたす状況の解消を通じて人間を回復するという、人間一般の課題へと拡張される。

河井は一九六〇年代に入ると、こうした趣旨の主張を繰り返すようになる。特筆するべきは、「六十年前の今」連載中に行われた対談「炉辺歓語」（一九六三年一月中旬、一九六四年一月中旬）において、河井が「人間が人間をとり返す」ことを度々口に出していることである。また、同年録音された「父子対談 作り手の立場」（一九六三年）では次のように彼は述べている。

今の文明というものが、一番欠けているのは知的なものだけを重視して、人間全体と  
いうものをとりあげていないのだ。やっぱりもう一度人間をとり返さなければならな

いと思う。それには人間の魂を持った人間の仕事にしなければならない。だから手仕事は大切なものだと思うね。<sup>402</sup>

この時期の河井は、自身の考える「人間」を《六十年前の今》の子どもの達のありようを以て表現していると言える。このことに鑑みるに、「人間が人間をとり返す」とは、以前の「自然に帰る」と軌を一にして、子どものありようを取り返すことだと、まずは言うことができる。ここで想起されるのは、河井が機械製品に人面を見出すようになったことである。これは或る意味で子どもにも典型的な、「見る」と「思う」ことの渾然一体となった主客未分化の知覚様式、すなわち相貌的知覚に外ならない。<sup>403</sup>

子どもと大人との差異は、畢竟、〈ものをなすはたらき〉と〈ものなるはたらき〉、これらをその本源において包摂しているものとの関わりの違いにある。子どもはかかる根源的なものとの関わりの中に生き、大人はその関わりを合理的に断つことによってまさに「自己」を認識する。自分が見ているもの（客観性）と思っていること（主観性）とを切り離すようになるということである。その時、「見る」と「思う」との共通の根源である「思い見る」こと、すなわち想像力は衰退し、「自然環境」も客観界として対象化される。その延長上に、人間によって征服され制御されるべき物理力を有する対象界としての「自然」ができる。そのような主客二元論的な自然理解に達した時、人間は「大人」になり、「自然」の機械論的把握が可能になる。例えば「蟬、蟬、蟬」（『民藝』第百十六号、一九六二年八月）には、蟬の生態を知りたいがために蟬を解剖する子ども達の姿が、語り手によって考察されている。

蟬はどこで鳴くのか、子供達にはわからなかった。捕らへてよく見ると、二枚の羽根の下に、指環を重ねたやうな胴体があるだけであつたが、これが軸に沿つて動く為に起る摩擦音だと言はれるが、ただそれだけで、あの素晴らしい音波をくり出すのだとは、どうしても思へない。それにしても、一体あの鎧戸で閉められた部屋の中には、どんな機械が運転してあるのであらう。子供達は、この不思議な機械をもてあそんだ。然しその時には、蟬はもう本当の機械ではなかつた。言ふ事を聞かない機械、壊れたブリキの玩具よりつまらない機械であつた。<sup>404</sup>

子ども達は持ち前の知識や想像力だけでは蟬の生態を理解できなかつた。そこで蟬を採



集し、あたかも複雑な部品からなる機械であるかのように見做して分解し、部品を観察することで、その仕組みを理解しようとしたのである。だが分解したその機械には、彼らが知りたかった不思議は既に失われていた。〈死んだ自然〉の中に〈生きた自然〉はなかった。否、なくなってしまった。

こうしたことは子どもの遊戯に限らず、往々にしてある。現代社会について河井は、「自然をぶち壊して了うのが大きな使命感の如く今そういうことが横行してはおりませけれども、しかし自然を壊わしたあとに何が残るかということ、考えないわけにはまいりません」と危惧する。所謂「自然破壊」も、大局的には〈ものなるはたらき〉を〈ものをなすはたらき〉によって破壊することである。簡単のためにここでは狭義の制作を考えてみるならば、例えば作陶では、水簸による陶土精製、あるいは、電気窯やガス窯での焼造によつては、〈ものなるはたらき〉が十全と作用することがない。四大をなす土と火、それらの内にも蔵されているはずの〈ものなるはたらき〉が、これと適合しない人為的技術によつて操作されるからである。河井は「自然の力を阻害する」水簸につけて、「自然はもつと生きたものをもっている」と注意喚起している。<sup>406</sup>

現代人が科学技術に恃んで自然の生成作用を最大限に活かすことができなくなったのは、「自然の力」を生成の相の下で捉える直観に乏しくなったからである。前述の相貌的知覚と制作的直観とは〈見るものと見られるものとの融合〉として等根源的であり、前者においてはたんなる主客の融合が、後者においては高次の合一がある。このような〈生きた直観〉を失った陶藝家が、作陶において自然の生成作用に適う制作上の判断を下すことは期待できない。彼はただ、制作の〈然るべき姿〉を見失っているのである。また、広義の制作すなわち「暮らし」においても、現代社会はその〈然るべき姿〉を見失っている。「ひび」と「あひ」(『民藝』第百十四号、一九六二年六月)では、語り手がこのことを痛烈に批判する。

子供達は、燕は白い腹掛をして、紺の法被を着て居ると言った。このしやれた当時の職人は、間もなくシルクハットにタキシードの紳士にされたが、今の子供達には、白いシャツに紺の背広の勤め人なのかもわからない。でもこの鳥は、こんな人種が出来合ひのアパートに自分達のからだを間に合はせてゐると違つて、それぞれ自分で設計した家にしか住まはなかつた。<sup>407</sup>

「白い腹掛」と「紺の法被」の職人が象徴するもの、すなわち明治中頃の人々の自給自足の暮らしには、第五章第二節で確認した「祈らない祈り 仕事は祈り」、すなわち〈制作と生成の基層をなすもの〉への純粋な指向性があった。その「祈り」の中では〈制作と〈自然〉とが親和的である。これに対して、自然環境に根を下ろしていない戦後の集合住宅に住まう現代人が、〈制作と生成の基層をなすもの〉に根ざした暮らしを営んでいるとは到底言えない。<sup>408</sup>〈制作〉が〈自然〉を凌駕し駆逐するような事態は世界規模で起きており、その積み重ねが、やがては災害や公害の引き金となってしまったことは、いまや衆人の認めるところである。もはや〈制作〉の側に〈自然〉への敬虔、すなわち「祈り」はないのである。急速な近代化が押し寄せる中で、河井の郷里のみならず、世界各地の集落においても、これは例外ではなかったはずである。

とはいえ、〈自然〉と疎遠になっていく今、半農半陶の暮らしを再開することが制作の〈然るべき姿〉であるわけではない。第二節でも論じたように、「暮らし」の模倣がかつての「暮らしぶり」のたんなる外形的再現である限り、それは〈制作と自然の渾然一体〉からほど遠い。文化の安易な生産と消費のサイクルが、浮き足立った均質化を伴って広がってゆくだけである。例えば、一九五〇年代後半から一九七〇年代にかけての所謂「民藝ブーム」の類いなどは、その典型であろう。<sup>409</sup>模倣とは生成の相の下における再生でなければならず、その限りにおいては「からだ」に基づく取捨選択が必要だということである。河井が「民族造形」たる手仕事の行く末を案じたことは、この理解と判断が人々に欠如していると見たからである。

「人間をとり返す」には、〈自然〉に対する恭謙な態度が前提とされる。それはまた、かつて半農半陶の暮らしの中で〈制作における自然〉に無意識に身を委ね「からだ」をばたかせてきた人間の営み——〈制作と生成の基層をなすもの〉に根ざした生き方——に思いを致すことでもある。これが、あらゆる人為的製作において制作者たる者がなすべきことである。特に機械製造においては、設計士あるいは操作士が進んで「からだ」を思い起こし、これを活かす必要性がある。<sup>410</sup>何となれば、制作的直観を担う「からだ」を持ち得ず、況してや「からだ」と素材との迫間で技術を習得し適用する機関としての「身体」すら持ち得ない機械が、みずからを取り巻く自然環境と協応することは不可能なのであるから。

《六十年前の今》において河井は、子ども達の価値体験や制作行為を通じて、半世紀以上前の風物風景と「人間」性を持った人々の暮らしを描いた。これにより、とうの昔に「大

人」となってしまった我々には失われたもの、これへの憧憬の念を読者に抱かせ、「制作的自己」への指向性を与えようとしたのである。読者が、そして河井自身が「人間をとり返す」ために。

## 結

本章では、「制作的自己」という概念の展開とその意義を論じた。短編物語群《六十年前の今》の叙述を検討することにより、本研究で謂う「制作的自己」と「形なき形」とが意を異にしないことが明らかとなった。

実現されるべき「制作的自己」と制作されるべき「形」は相即不離の一体をなしている。その意味において、子どもや近代以前の人々は「制作的自己」の中に生きている。つまり「自然」との関わりが密接であり、彼らの「制作」は「自然」とともにあった。このような全体性を喪失した近代以降の人間にとつては、かつての人間のありよう、すなわち「制作と生成の基層をなすもの」に根ざした生き方に思いを致すことが、「人間をとり返す」こととなる。「制作における自然」を「自然に帰る」という理論的・実践的姿勢を以て指向することを超えて、「人間」を再興し「からだ」をはたらかせる必要を晩年の河井は痛感していた。

「形の自己形成」は、時代の懸隔や空間の制約を受けずに、普遍的な原理として制作作用を統べる。そして「形なき形」は、「制作的営為を持続せしめる原理」として「制作されるべきもの」の内なる形成原理であり、「制作」が「自然」と深奥において共有するはたらきである。ところが、功利化が進んだ今、「制作と生成の基層をなすもの」としての「形なき形」の語りかけに、もはや誰も耳を澄まさない。制作者である人間はいまや制作的直観に疎く、経済合理性の下、個別的・集団的な「自我」に固執するあまり、人間の営みも窮極的には「自然」に根ざしていることを自覚すらしていない。これに対する警鐘と、「自然」との親和性に対する憧憬と、これらが《六十年前の今》全篇を貫く基調である。そして一九六〇年代の河井の造形活動と文筆活動は、「形なき形」への指向性を如何に純然と保持し得るかという、その模索以外のものではなかった。

## 終章

本研究においては、河井寛次郎の制作と思索とを包括的に捉えつつ、制作をめぐる彼の思索を再構成した。第一章では河井の制作の原点や背景となるものを確認し、第二章以降、河井の制作的模索と制作論的模索の足跡を辿りながら、制作と思索との相互作用に論及した。制作活動を通じて河井が〈形なき形〉の〈あるべき形〉を模索した過程は、各章第一節において確認した通りである。また、これに伴う彼の制作論的思索が〈制作と生成の基層をなすもの〉の中断ない探究であったことは、各章第二節以降、それぞれの議論で示した通りである。

各章で検討した河井の制作と思索は、「ものを作ること」一般を統べる第一原理を捉える「作ること」の奥底に触れるための、そして、自己の本源たる〈制作的自己〉へと回帰するための途であった。「作ること」の奥底は「生ること」のそれに通じており、二つは、畢竟、「形を成すこと」と「形が成ること」との相即へと帰着する。河井のあらゆる模索はこの帰着点へと向っていたのである。こうした道程を明らかにするにあたり、人為的制作用と自然的生成を包括する形成作用一般、これをその根本において司るものが浮き彫りになった。本研究で術語的に用いた幾つかの用語、すなわち〈制作と生成の基層をなすもの〉〈からだ〉〈制作的自己〉〈形なき形〉、これらすべては同一のものの謂である。本研究では、この〈一なるもの〉をそれぞれの考察の文脈に合わせて呼称を変えて考察することで、「作ること」と「生ること」の奥底に触れるという目的を果たそうとした。以下、河井の営為の総括から今日的意義を導出することで、本論文の結びとしたい。

河井が「作ること」を模索する発端となったのは、〈制作における自然〉というありようを实用雑器の中に看取し、翻って〈自然〉を発見したことによる。河井は、こうした〈自然〉とのあり得べき関係が近代的作陶において既に失われている現実を直視することになった。制作の〈然るべき姿〉として〈制作における自然〉を自覚して以来、河井はこれを、みずからの制作と思索とを通じて探究するようになったのである。その導きの糸となったのは、初期においては「自然に帰る」、晩年においては「人間をとり返す」という命題であった。生涯を通じて終始一貫、彼は志操堅固であったと言える。

河井の探究の大本には、〈失われた自然さ〉に対する憧憬と自身の制作的営為に対する反省的自覚がある。彼はその時々に見出した理想——实用雑器、あるいは職人や子どもの

ありようなど——を見据えつつ、それらと自身との隔たりを実作の上で常に認識し、さらにその認識に基づいて省察を重ねた。河井は、模索する自己を放擲して（既に失われた素朴さ）を取り戻そうとしたのではない。退行（regression）による藝術と自然の無差別態を目指すのではなく、進歩（progression）によって実現可能な（自然との一致）を試みたわけである。

藝術と自然の共通の根源に種々の「模索」を以て迫ってゆく河井の姿勢は、常に矛盾を孕んでいた。実用雑器は制作論的模索の産物ではない。寧ろ、その正反対に位置する営為の産物である。所与の風土に逆らわず実用雑器を生産してきた無名の民の素朴な営為と、その境地へと到るにはどうしたらよいのか腐心する近代人たる河井の制作的・制作論的模索とは、しかしながら、いずれも扱はずその本質において（制作と生成の基層をなすもの）の現れである。

河井において「自然に帰る」あるいは「人間をとり返す」ことは、（制作的自己の探究）と表裏一体をなしている。みずからを場として（制作的自己）を認識することは、自己自身を生きることによって自己自身を活かすことである。すなわち、彼の一々の制作は、自己へと回帰するための具体的な途でもあったということである。「作ること」を通じて河井は無限の形成力を持った（制作的自己）に逢着した。そして思索を通じてかかる自己の覚知を得ることが、新たな「作ること」の出立点となった。つまり、造形から文筆にまで及ぶ（作品の多様性）や（作風の変転）は、当然起こるべくして起こったのである。一般に、このような（自己から自己へと運動するはたらき）に身を委ねる時、制作者は（制作的自己）に忠実であるとは言えるであろうが、他方で、果たして、作られたものが何らかの普遍性を持つことは保証されるのだろうか。換言すれば、（制作的自己）の作るものには、河井が庶幾した普遍的な美が必然的に宿るのであるか。これについては今後の検討課題としたい。

我々は、改めて次のことを問いたい。すなわち、（制作における自然）というありようを、畢竟、河井は実現し得たのか、はたまたこうした制作の（然るべき姿）に何処まで近づくことができたのか。これを明らかにする一助として、河井の作陶環境と、濱田庄司のそれを比較しよう。田舎での作陶生活を望んだ濱田は栃木県益子に定住し、良質とは言えない益子の土を敢えて用い、実用雑器である益子焼伝統の技法をみずからの制作に採り入れた。<sup>411</sup> 対して河井は、一大窯業地である京都において、当地の原料や窯、人脈の恩恵を享

受しながらも、高級陶磁器たる京焼に倣うことはなかった。ここから窺われるのは次のことである。すなわち、河井にとってより重要だったのは、現状をよく吟味し取捨選択すること、そして、みずから生かされている場において——環境であれ「自分」であれ——如何にみずからを活かすか、これを模索することであった。そうであってこそ〈自然〉に寄り添うことができる。ここで重要なことは、こうした模索が継続されたこと、すなわち自省を伴う試行錯誤が続けられたことである。

最初期から最晩年までの河井の造形作品・文筆作品を概観すると、彼の作品群は〈多様〉であり、その〈変転〉は目まぐるしい。換言すれば、常にみずからの技法や造形を検討して試作を重ねていたということである。かかる〈変転〉の中で、河井は〈あるべき形〉を絶えず探究した。ここで評価されるべきは、河井が〈あるべき形〉の具現を成功裡に終えたか否かということではなく、寧ろ、〈あるべき形〉を探究し続けたそのこと自体である。制作が如何に困難な局面にあらうとも——自身の意志により個展を中止した一九二六（大正十五・昭和元）年から一九二八（昭和三）年の期間、そして窯を焚くことができなかつた戦時中でさえも——彼は〈あるべき形〉を表現するべくその手を止めなかつた。

河井の〈作品の多様性〉は膨大な作品数にも裏づけられる。彼は多作で知られる陶藝家である。生涯に制作した陶磁器作品だけでも数万点は下らないと言われ、焼造数も含めれば相当数に上る。<sup>412</sup> また、陶磁器には及ばないものの、木彫や詞句、物語などの作品数も陶藝家としては多い。その一方で、焼造などによる陶磁器の駄作は河井みずから手を下して破壊していた旨、周囲の人々が証言している。<sup>413</sup> こうした膨大な制作量の中に、彼の自省——仮に一部の作品において反省の乏しい面があったとしても——の痕跡を認めることができる。河井はみずからの作陶が多産であることを自認し、「やってやってやり通そうとしていることが、私共の仕事には必要です」と話している。<sup>414</sup> 〈作品の多様性〉という点に鑑みてこの叙述を捉えるならば、「やり通す」とは、幾つもの試行と失敗とを繰り返しつつ常に〈制作と生成の基層をなすもの〉に根ざした生き方に思いを致し、制作の〈然るべき姿〉へと制作者自身が迫ろうとすることである。右に述べたありようは、制作者河井が、倦まず弛まず、生殺を繰り返す〈自然〉へと歩み寄っている証左であるとも言える。つまり、〈制作における自然〉へと一歩踏み込んでいるということである。

河井は、自省を伴う試行錯誤、すなわち制作と思索とを通じて、「作ること」の奥底に触れようとした。こうした河井の模索の内に、みずからが逢着しようとしている〈制作と生成の基層をなすもの〉そのものに既に根ざしている河井の姿が見えてくる。そしてその

姿は、我々へと問いかけてくる。果たして我々のありようは（制作と生成の基層をなすもの）から分かたれてはいないかと。この点に、河井の成し遂げた営為の今日的意義がある。

表

凡例

- 一、表一から表三は、河井寛次郎が発表した物語作品をシリーズごとに纏めたものである。
- 一、連載「六十年前の今」として掲載の談話記事「造形帰趨」（全六回、『民藝』第百五十五号〜第百六十一号、一九六五年十一月〜一九六六年五月）は表には含まなかった。
- 一、各シリーズごとに、作品が発表された順に通し番号を付した。
- 一、他誌あるいは自著に再掲された物語作品（タイトルの変更、若干の修正加筆も含む）、連載「六十年前の今」として掲載された随筆・詩には、通し番号を付していない。
- 一、再掲に際してタイトルが変更されていない場合、初出欄はタイトル名を省略した。
- 一、表上に限り、くの字点は文字を繰り返して表記した。

表一、シリーズ《町の景物》一覧

No	タイトル	所収先	刊行年月	初出
1	「野菜の信号」	『サンデー毎日』	一九四六年十月	
2	「町の神々」	『工藝』第百十六号	一九四七年三月	
3	「安来の窯場」	『工藝』第百十八号	一九四七年九月	
4	「鯨の始末」	『洛味』第六輯	一九四七年九月	
5	「風車売」	『町の景物』（自著）	一九四七年十一月	
6	「ケンコツ屋」	同右	同右	
7	「千金丹売とおいちに」	同右	同右	
8	「模様の国、紺屋の仕事」	『工藝』第百十九号	一九四八年七月	
9	「洋灯と幻灯」	『工藝』第百十九号	一九四八年七月	
10	「愛さるるものは美し」	『日本民藝』第一号	一九四八年十月	
11	「ほてほて茶」	『北方民藝』第十七号	一九四九年二月	
12	「味ではない味」	『くろゆり』第二卷	一九五〇年二月	
13	「土語駄草」	『文藝春秋』十一月号	一九五〇年十一月	
14	「眠れる者達」	『日本民藝』第三号	一九五〇年十二月	
15	「濱鳴り」	『火の誓ひ』（自著）	一九五三年十一月	



28	「冬の日の町」	同右	同右	
27	「膝塗り」	同右	同右	
	「ほてほて茶」	同右	同右	一九四九年二月
	「洋灯・幻灯」	同右	同右	「洋灯と幻灯」一九四八年七月
26	「八百屋の使者」	同右	同右	
	「野菜の信号」	同右	同右	一九四六年十月
25	「秋の虫々」	同右	同右	
24	「百万遍」	同右	同右	
	「鯨の生態」	同右	同右	「鯨の始末」一九四七年九月
23	「鰻の番小屋」	同右	同右	
22	「乞食の贈り物」	同右	同右	
	「町の景物（風車売、ゲンコツ屋、千金丹売とおいちに）」	同右	同右	一九四七年十一月
21	「子供の先達」	同右	同右	
20	「眠れる者達（蜻蛉の黒味、雀）」	同右	同右	「眠れる者達」一九五〇年十二月
19	「蚯蚓の鳴声」	同右	同右	
18	「六月の皿山」	同右	同右	「安来の窯場」一九四七年九月
17	「雲雀と子供」	同右	同右	
	「町の神々」	同右	同右	一九四七年三月
	「模様の国紺屋の仕事」	同右	同右	「模様の国紺屋の仕事」一九四八年七月
16	「梅と鶯」	同右	同右	

表二、シリーズ《五十年前の今》一覧

連載回数	No	タイトル	所収先	刊行年月	初出
11	10	「からかてさんと戌の子さん」	『民藝』第三十六号	一九五五年十二月	
10	9	「其頃の唱歌」	『民藝』第三十五号	一九五五年十一月	
9	8	「釜谷の墓田」	『民藝』第三十四号	一九五五年十月	
8	7	「こも」もさん」	『民藝』第三十三号	一九五五年九月	
7	6	「沙魚釣り」	『民藝』第三十二号	一九五五年八月	
6	5	「大神楽終始」	『民藝』第三十一号	一九五五年七月	
5	4	「成長する家」	『民藝』第三十号	一九五五年六月	
4	3	「種だけ蒔いて置いた人」	『民藝』第二十九号	一九五五年五月	
3		「味ではない味」	『民藝』第二十七号	一九五五年三月	一九五〇年二月
2	2	「子供達の春の山」	『民藝』第二十六号	一九五五年二月	
1	1	「小さい町の子供達の正月」	『民藝』第二十五号	一九五五年一月	

表三、シリーズ《六十年前の今》一覽

回数	連載	No	タイトル	所収先	刊行年月	初出
33		37	「外浜行」	『民藝』第百四十一号	一九六四年九月	
32		36	「蝙蝠」	『民藝』第百四十号	一九六四年八月	
31		35	「土語歌草」	『民藝』第百三十九号	一九六四年七月	
30		34	「町の茶」	『民藝』第百三十八号	一九六四年六月	「ぼてぼて茶」一九五三年十一月
29		33	「郷歌始終」	『民藝』第百三十七号	一九六四年五月	
28		32	「歴史の秘密」	『民藝』第百三十六号	一九六四年四月	
27		31	「善の合掌、花の開掌」	『民藝』第百三十五号	一九六四年三月	
26		30	「立春開門」	『民藝』第百三十四号	一九六四年二月	
25		29	「カワコトとエノハ」	『民藝』第百三十三号	一九六四年一月	
		28	「犬界」			
		27	「カワコトとエノハ」			
			「歴史の突端に立つ子供達」(詩)	『民藝』第百三十二号	一九六三年十二月	
			「手考足思」(詩)			
			「秋風の中の子供達」			
			「畑の焼」(随筆)	『民藝』第百三十一号	一九六三年十一月	
			「日白の小母さん」			
			「誰が子供達を動かしたか」	『民藝』第百三十号	一九六三年十月	
			「何がお祭りか」	『民藝』第百二十九号	一九六三年九月	
			「織つたのは誰であつたらう」	『民藝』第百二十八号	一九六三年八月	
			「五蘭盆会」	『民藝』第百二十七号	一九六三年七月	
			「七夕祭」	『民藝』第百二十六号	一九六三年六月	
			「母人大仙」	『民藝』第百二十五号	一九六三年五月	
			「にしとがんにやとなまこ」			
			「鯉鮒上天」	『民藝』第百二十四号	一九六三年四月	
			「にがい傷」			
			「草履の添へ物」	『民藝』第百二十三号	一九六三年三月	
			「食思味考」	『民藝』第百二十二号	一九六三年二月	
			「里子」	『民藝』第百二十一号	一九六三年一月	
			「町の教壇」	『民藝』第百二十号	一九六二年十二月	
			「終りが始めてあつた彼」	『民藝』第百十九号	一九六二年十一月	
			「三つ股」	『民藝』第百十八号	一九六二年十月	
			「行者山の火渡り」	『民藝』第百十七号	一九六二年九月	一九五五年九月
			「こもこもさん」	『民藝』第百十六号	一九六二年八月	
			「蟬、蟬、蟬」	『民藝』第百十五号	一九六二年七月	
			「山水教室」	『民藝』第百十四号	一九六二年六月	
			「ひ」「と」「あ」「」	『民藝』第百十三号	一九六二年五月	
			「人狐のいぶき」	『民藝』第百十二号	一九六二年四月	
			「社日桜」	『民藝』第百十一号	一九六二年三月	
			「垣はいつ作られるか」	『民藝』第百十号	一九六二年二月	
			「春は近づく」	『民藝』第百九号	一九六二年一月	
			「吉木と先生」			

59	58	57	56	55	54	49	46	45	44	43	42	41	40			39	38	37	36	35			34				
60	59	58	57	56	55		54	53	52	51	50	49	48				47	46	45	44	43	42	41	40	39	38	
「雑草雑語(三)」	「雑草雑語(二)」	「雑草雑語(一)」	「天台開扉(一)(山門無事、藤花落飾)」	「天台開扉(安穩淨域、不死絵馬、不二無門、時空椿樹、不称称名、道草学校)」	「春饒舌」		「新時到来」(詩)	「紙布始末」	「旧街道と菜摘家」	「山上の漁家」	「子供達の草花」	「菜種河豚」	「子供達と竹」	「屋休み狐」	「これは何か、何がこれか」(隨筆)	「祈らない祈り」(隨筆)	「出家在宅」(隨筆)	「井蛙知天」	「ソリコ舟と綱掛け」	「冷凍された子供達」	「正月を買った子供達」	「町の皿山」	「雪夜蕎麦」	「釜揚げ」	「蕎麦姫」	「神隠し」	「天の釣り舟」
『民藝』第百六十七号	『民藝』第百六十六号	『民藝』第百六十五号	『民藝』第百六十四号	『民藝』第百六十三号	『民藝』第百六十二号		『民藝』第百五十七号	『民藝』第百五十四号	『民藝』第百五十三号	『民藝』第百五十二号	『民藝』第百五十一号	『民藝』第百五十号	『民藝』第百四十九号			『民藝』第百四十八号		『民藝』第百四十七号	『民藝』第百四十六号	『民藝』第百四十五号	『民藝』第百四十四号		『民藝』第百四十三号		『民藝』第百四十二号		
一九六六年十一月	一九六六年十月	一九六六年九月	一九六六年八月	一九六六年七月	一九六六年六月		一九六六年一月	一九六五年十月	一九六五年九月	一九六五年八月	一九六五年七月	一九六五年六月	一九六五年五月			一九六五年四月		一九六五年三月	一九六五年二月	一九六五年一月	一九六四年十二月		一九六四年十一月			一九六四年十月	
																						「安来の竈場」一九四七年九月 「六月の皿山」一九五三年十一月					

参考図版

凡例

一、掲載の図版はすべて河井寛次郎の作品である。  
一、作品名・寸法は出典先の表記に依った。なお、旧字体は新字体に改めた。



図三



図二



図一



図四

図一、《草花と虫模様磁製花瓶》、1914年出品

図二、《釉笹草花文様炝器》、1915年出品

図三、《碎紅彩草獣花餅》、1918年出品

図四、《桃注》、1922年、河井寛次郎記念館所蔵  
長径19×短径12×高さ10cm

图五、《白地草花絵大壺》、1939年  
河井寛次郎記念館所蔵  
長径 46.5× 短径 27.5× 高さ 54.5 cm



图七

图六、《辰砂筒描香炉》、1948年  
河井寛次郎記念館所蔵  
胴径 13× 高さ 11.5 cm



图八

图七-1 (右上)、《吳洲水注》、1936年  
河井寛次郎記念館所蔵  
-2 (左下)、《練上陶硯》、1956年  
河井寛次郎記念館所蔵  
長径 21.5× 短径 17× 高さ 5.5 cm

图八、《吳洲泥刷毛目俵壺》、1955年  
河井寛次郎記念館所蔵  
長径 25× 短径 15× 高さ 19 cm



图五



图六



图十一



图九

图九、《木彫像》、1955年  
河井寛次郎記念館所蔵  
長径 28.5× 短径 22× 高さ 55 cm

图十、《三色双頭扁壺》、1963年  
河井寛次郎記念館所蔵  
長径 22× 短径 11.5× 高さ 25 cm

图十一、《陶彫 面》、1960年  
河井寛次郎記念館所蔵  
縦 47× 横 32 cm

图十二、《辰砂貼文扁壺》、1959年  
河井寛次郎記念館所蔵  
長径 17.5× 短径 18.5× 高さ 20.5 cm



图十二



图十

## 参考図版出典

- 図一、農商務省編『農商務省第三回図案及応用作品展覧会図録』、画報社、一九一五年、九二頁、図版三〇五（国立国会図書館ウェブサイトに「国立国会図書館デジタルコレクション」<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/946007>）二〇一八年八月二十七日アクセス）。
- 図二、農商務省編『農商務省第四回図案及応用作品展覧会図録』、画報社、一九一六年、六六頁、図版二四二（国立国会図書館ウェブサイトに「国立国会図書館デジタルコレクション」<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/946008>）二〇一八年八月二十七日アクセス）。
- 図三、農商務省編『農商務省第六回工藝展覧会図録』、画報社、一九一九年、一二七頁、図版六八九（国立国会図書館ウェブサイトに「国立国会図書館デジタルコレクション」<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/945999>）二〇一八年八月二十七日アクセス）。
- 図四、河井寛次郎記念館編『河井寛次郎と仕事』、河井寛次郎記念館、一九七六年、一一頁。
- 図五、同右、二〇頁。
- 図六、同右、八二頁。
- 図七、同右、三二頁。
- 図八、同右、一九頁。
- 図九、同右、九九頁。
- 図十、同右、三〇頁。
- 図十一、同右、七四頁。
- 図十二、同右、一八頁。

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, V382-V383, Münchner Ausgabe, Bd.6-1, S.545.
- 2 彼の作陶について、先行研究では三期に分けて考えるのが通例となっている。この区分は、作陶時期を「作り手としての彼の意識の変革に伴う作品上の変化」により、作陶開始から一九二八（昭和三）年頃までを「初期」、一九二九（昭和四）年から一九四八（昭和二十三）年頃までを「中期」、一九四九（昭和二十四）年から没年一九六六（昭和四十一）年の「後期」とする（長谷部満彦「河井寛次郎の陶芸」、東京国立近代美術館編『河井寛次郎展―近代陶芸の巨星―』展図録、日本経済新聞社、一九八四年、一一頁～一二頁、参照）。
- 3 河井寛次郎『化粧陶器』、西村書店、一九四八年、〇頁。引用文の底本は、沖縄旅行の紀行文「壺屋と上焼」（一九三九年）であり、『火の誓ひ』（一九五三年）の序文にも修正の上、転載されている（第三章第三節参照）。
- 4 ノートの種類と内容については、川原康孝「陶芸家・河井寛次郎の釉薬ノートの調査研究（第二報）」、『沖縄県立芸術大学紀要』第十三号、沖縄県立芸術大学、二〇〇五年三月、一一頁～一三四頁、などに詳しい。
- 5 河井の書く詩文には、二十字前後の言葉からなる一～二行程度の自由詩がある。本研究ではこれを、鷺珠江「河井寛次郎の無形の世界〜ことば〜」（益子陶芸美術館編『河井寛次郎生誕二〇〇年に向けて 河井の真実』展図録、益子町文化のまちづくり実行委員会、二〇〇九年、一七頁）に倣い、「詞句」と呼ぶ。
- 6 この総数は、表一～表三の総計である。すなわち、『町の景物』が全二十八篇、『五十年前の今』は全十篇、『六十年前の今』は全六十篇である。カウントの仕方については、表の凡例を参照のこと。
- 7 河井寛次郎「炉辺歎語 人間礼讃・その背後」（対談、一九六三年一月十七日）、『炉辺歎語』、東峰書房、一九七八年、四九頁。
- 8 日記資料の名称は、長谷川由美子編「参考文献（抄）」、今井淳他編『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸〜科学者の眼と詩人の心〜』展図録、東大阪市民美術センター他、二〇一三年、一五〇頁～一五一頁、に従った。各種資料については、鷺珠江「河井寛次郎のことばの世界」、広瀬麻美他編『表現者河井寛次郎』展図録、浅野研究所、二〇〇四年、一三〇頁～一三二頁、を参照。
- 9 『毛筆日誌』の複写物とその翻刻を、論者は二〇一四（平成二十六）年から二〇一五（平成二十七）年にかけて、河井寛次郎記念館において複数回に分けて閲覧した。また、『いのちの窓 それ以後』『日記』『どんな今年か』は未公開資料ではありながら、二〇一七（平成二十



九)年に河井寛次郎記念館の鷲珠江氏のご厚意により、これらの複写物を借用・閲覧する機会を得た。ただし、未公開資料につき、これら三冊を本論文に直接参照することはできなかったことを、予め断っておく。

10 資料の内訳は、書簡二百五通(葉書百四十四通、封書六十一通)、電報三通、展覧会案内や封筒のない書簡など七通である(宮川智美「河井寛次郎の創作における「生命」の循環・技術観と「生命思想」の観点から」、『文化資源学』第十二号、文化資源学会、二〇一四年六月、五八頁)。これらの資料は日本民藝館に所蔵されており、非公開である。論者は二〇一八(平成三十)年、書簡一通を日本民藝館において閲覧した。

11 書面が写真によって掲載されているのは十一通、翻刻が掲載されているのは四十七通である(川勝亦楽窓『画信雁信抄』、平凡社、一九七一年、参照)。

12 拙稿「河井寛次郎の制作論的思索―制作における「背後のもの」をめぐる―」、『聖心女子大学大学院論集』第三十八巻第一号、聖心女子大学、二〇一六年七月、五頁〜二七頁、参照。

13 ただし、「Kunst, Kunstwerk」(藝術・藝術作品)の78コラムには及ばない。だが、それはここでは問題ではない。

14 柳文章『翻訳の思想―「自然」とNATURE―』平凡社、一九七七年、五一頁〜九九頁、参照。

15 相良亨『日本の思想』、ペリかん社、一九八九年、五三頁〜六五頁、参照。また、相良亨は日本思想史を検討の上、日本では「無限定な、不定そのもの」というこの宇宙の「おのずからなる」運動のうちに、己れを見出して、この「おのずから」に生きようとする」ことを求める営みがあったとする(相良亨『日本人の心 増補新装版』、東京大学出版会、二〇〇九年、二四九頁)。

16 吉竹彩子「土」の言説―一九二〇年代の河井寛次郎、〈技巧〉から〈素朴〉への変遷をめぐって―、『研究紀要』第十七号、京都大学文学部美学美術史学研究室、一九九六年三月、一三九頁〜一七三頁、参照。

17 「藝」の古い字形には、苗木を両手で捧げ持つ形や苗木を土に植え込む形の甲骨文字、木の下に土を加えて苗木を植える形の金石文がある。元は「執」の部分だけが意味をなす会意の字であった。「執」は草木を「うる」の意であり、草木に関することから草かんむりをつけて「藝」となり、後に「云」を加えて「藝」の字となった。したがって、「芸」の字は、「うる」ことを意味する「執」を省いていることになる(白川静『常用字解』、平凡社、二〇〇三年、一五五頁〜一五六頁、項目「芸(藝)」。本研究では、草木を造作する園藝技術を指す「藝」の字を用いる。

18 フリートリッヒ・シラー「素朴文学と情感文学について」、石原達二訳、『美学芸術論集』、富山房、一九七七年、二五一頁 (Friedrich von Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*,

in: Schillers Werke (Nationalausgabe) hrsg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, Bd. 20  
Philosophische Schriften Erster Teil, hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar, 1962, S. 431.)。

19 「包越」については、第二章註188参照。

20 中見真理「解説 「正しさ」「自然さ」と神の意志」、日本民藝館監修『柳宗悦コレクション1 ひと』、筑摩書房、二〇一〇年、四三八頁〜四三九頁。鶴見俊輔「解説」、鶴見俊輔編『近代日本思想大系』二十四「柳宗悦集」、筑摩書房、一九七五年、四三〇頁〜四三一頁。柳の「自然」に関する言及は例えば以下を参照されたい。柳宗悦「宗教家としてのロダン」(『白樺』第一巻第八号、一九一〇年十一月)、『柳宗悦全集 著作篇』第一巻、筑摩書房、一九八一年、四八三頁〜四八五頁。柳宗悦『キリアム・ブレイク』(一九一四年)、『柳宗悦全集 著作篇』第四巻、筑摩書房、一九八一年、三一頁〜三一六頁、及び、三五六頁〜三五七頁。柳宗悦「ホキットマンに就て」(『ブレイクとホキットマン』第一号、一九三一年一月)、『柳宗悦全集 著作篇』第五巻、筑摩書房、一九八一年、一五頁。

21 「美の浄土」という言葉は、民藝運動の指南書とも謂える『工藝の道』(一九二八年)に既にある。ここでは「自然」が、工人を「加護」する超越者として捉えられている(柳宗悦『工藝の道』(一九二八年)、『柳宗悦全集 著作篇』第八巻、筑摩書房、一九八〇年、八二頁〜八六頁)。

22 戦後、民藝美論を改めた仏教美学においては、「自然」は「仏」と言い換えられる。そして、衆生たる工人の制作におけるありようについて、美醜已前の境地に帰ること、美醜の別のない本来のままであることを、親鸞の「自然法爾」という語から捉え直している(柳宗悦『美の法門』(一九四九年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十八巻、筑摩書房、一九八二年、一一頁)。

23 「妙好人」の語は、『観無量寿経』にある「人中分陀利華」を、善導が「人中妙好人」(『観無量寿経疏』散善義巻第四)と注釈して念仏の篤信者を讃称したのにはじまる。法然親鸞一遍らもその意で用いたが、江戸時代以降、浄土真宗による『妙好人伝』が相次いで刊行されたことで、「妙好人」の語は真宗の念仏篤信者、特に庶民の篤信者を指すようになった(廣松涉他編『岩波 哲学・思想事典』、岩波書店、一九九八年、一五五二頁、項目「妙好人」)。妙好人のありようについて、例えば法然は『選択本願念仏集』の中で、「言分陀利者、名人中好花、亦名希有花、亦名人中上々花、亦名人中妙好花、此花相伝名蔡花是、念仏者即是人中好人、々中妙好人、々中上々人、々中希有人、々中最勝人也(分陀利と言ふは人中の好花と名づけ、また希有花と名づけ、また人中の上々花と名づけ、また人中の妙好花と名づく。この花、相伝して蔡花と名づくる、これなり。念仏の者は、即ちこれ人中の好人なり、人中の妙好人なり、人中の上々人なり、人中の希有人なり、人中の最勝人なり)」という(法然『選択本願念仏集』、大橋俊雄校注、『日本思想大系』十「法然 一遍」、岩波書店、一九七一年、二七四頁。訓み下しは同書一三八頁)。「芬陀利華」は悉曇で「白蓮華」「百葉華」とも訳す。こ

ここでは念仏行者を、蓮華の中でも最もすぐれて美しい白蓮華に喩えて、人中の白蓮華のようにすぐれた人であると讃えている(同右、一三八頁註)。

24 長谷川由美子編「河井寛次郎年譜」、『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸く科学者の眼と詩人の心く』展図録、一一八頁。

25 河井寛次郎「火は心の炎 河井寛次郎氏に陶心を聞く(下)」、『島根新聞』、一九五八年十月十七日、第八面掲載記事。

26 河井寛次郎「機械は新しい肉体」(対談、一九四九年七月五日)、思想の科学研究会編『私の哲学(続)』「ひとびとの哲学叢書」、中央公論社、一九五〇年、一五一頁。

27 荻原千鶴訳註『出雲国風土記』(細川家本)、講談社、一九九九年、三三九頁。訓み下しは同書一一二頁。「大井浜」は松江市大井町に所在し、出雲地方の須恵器窯跡群としては最大の大井古窯跡群がある。出雲国造家に関わるこの窯跡群では五世紀末から継続的に須恵器が生産された。六世紀後半から八世紀中葉にかけては独占的に生産を担うも、出雲各地へと生産が分散化するにつれて規模が縮小した。窯跡群には場畑窯跡、岩汐窯跡、唐千窯跡、山津窯跡などの支群が含まれる(川原和人『出雲の考古学』、同成社、二〇一四年、二二七頁)。

28 「須恵器」は、古墳中期から平安時代にかけて焼造された硬質土器で、五世紀前半に朝鮮半島からの渡来工人によってもたらされた。粘土紐を巻き上げた後に轆轤成形したり、叩きの技法を以て大型のものを成形したりし、丘陵斜面に築く窖窯あながまで一〇〇度以上の高温で還元焼成することで、青灰色や灰黒色の土器となる。畿内を中心に、西日本の主要政治的拠点で生産された(矢部良明編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、角川学芸出版、二〇一一年、七二五頁〜七二六頁、項目「須恵器」)。

29 柳浦俊一「出雲における須恵器の生産・流通と特質」、山本清編『風土記の考古学』③『出雲風土記』の巻」、同成社、一九九五年、一二〇頁〜一二五頁、参照。

30 河井寛次郎「炉辺歎語 模様・文明」(対談、一九六四年一月十六日)、『炉辺歎語』、一一八頁。

31 門生町では現在までに、高畑遺跡(一九六〇年)、門生山根一号窯跡(一九八九年)などが発見・確認されている(安来市誌編さん委員会編『安来市誌』上巻、安来市総務部市誌編さん室、一九九九年、一八三頁〜一八六頁。柳浦「出雲における須恵器の生産・流通と特質」、『風土記の考古学』③、一一〇頁〜一一三頁)。

32 河井の授業を受講した松林靄之助(一九四四年〜一九二三年)は当時の日記に次のように記している。「英語は第一番に九課を読まされた。そして先生「河井寛次郎」が訳をしてから次にまた英語以外の祝部土器の古代陶磁器の講義をしてもうた」(松林靄之助『大正六年』(日記、一九一七年六月十一日)、前崎信也『大正時代の工芸教育 京都市立陶磁器試験場附属伝習所の記録』、宮帯出版社、二〇一四年、一五六頁)。「英語は例によって後半時間は祝部

土器の説明で面白かった」(松林『大正六年』(日記、一九一七年六月二十二日)、同右、一六一頁)。伝習所については註83参照。

33 「ぼてぼて茶」とは、島根県出雲地方に見られる飲茶風俗で、江戸中期にはじまったとされる。乾燥させた茶の花と番茶と一緒に煮出して茶碗に注ぎ、茶筌で攪拌させ、泡立ったところに飯と少量の調味料(煮豆、味噌、漬物など)を入れて混ぜ合わせたもので、世間話をしながらこれを飲食するのが通例である(林屋辰三郎他編『角川茶道大辞典【本編】』、角川書店、一九九〇年、一二四〇頁、項目「ぼてぼて茶」。河井寛次郎「ぼてぼて茶」、『工藝』第二号、聚楽社、一九三二年二月、三六頁〜三九頁)。「ぼてぼて茶」という呼称は、松江近郊あるいは八束郡・能義郡のみで使用され、その他の地域では「桶茶」と通称される(太田直行「出雲のぼてぼて茶」(一九三二年)、『島根民藝録』、島根民藝協会、一九三五年、二四頁)。

34 「ぼてぼて茶碗」は「呉須茶碗」とも称される。胴部に張りのある、鉢形の厚手で大ぶりの茶碗で、呉須の代用として使用された青釉や、黄瀬戸釉を模した黄釉、白濁釉のものなどがある(矢部編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、一二五七頁、項目「ぼてぼて茶碗」。太田「出雲のぼてぼて茶」、『島根民藝録』、一二三頁〜二四頁)。

35 河井寛次郎「町の茶」(『民藝』第三百三十八号、一九六四年六月)、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一五〇頁。文中で言及される「奇妙な茶碗」とは、胴張りのぼてぼて茶碗を指している。

36 ぼてぼて茶碗は日本海沿岸から船で出荷され、沿岸の漁村から村里、さらに山間地へと普及した。海路が広がると、太平洋側の四国、千葉、宮城まで出荷された。地域によってぼてぼて茶碗の呼称が「布志名碗」「五郎八茶碗」などと変化する(漆間元三『続 振茶の習俗』、岩田書院、二〇〇一年、五一頁〜五二頁)。

37 河井寛次郎「町の教壇」(『民藝』第二百一十一号、一九六三年一月)、『六十年前の今』、六〇頁。

38 同右、六〇頁。

39 渡辺京二『逝きし世の面影』、葦書房、一九九八年、一七四頁。

40 松江藩御用商人・油屋安達宗右衛門により開窯されたのが、「錦山焼」である。その名は中海の古称「錦ヶ浦」に由来しており、松江郊外で古くから藩主松平家御用窯として操業の「楽山焼」と区別された(矢部編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、四二三頁、項目「錦山焼」。桑原羊次郎『出雲陶窯』、島根県教育会、一九三三年、七七頁〜七八頁)。

41 河井寛次郎「安来の窯場」、『工藝』第一百十八号、日本民藝協会「工藝」編集室、一九四七年九月、二四頁。河井寛次郎「町の皿山」(『民藝』第四百四十四号、一九六四年十二月)、『六十年前の今』、一七七頁。森永重治「安来、母里、八幡、楽山の四窯」、『工藝』第十八号、聚楽社、一九三二年七月、二三頁〜二四頁。

- 42 河井寛次郎他「農村と労務者の文化」（座談）、『月刊民藝』第二十四号、日本民藝協会、一九四一年三月、五一頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第五卷、不二出版、二〇〇八年、所収）。
- 43 河井須也子「ご挨拶」、島根県立美術館他編『生誕一二〇年記念 河井寛次郎』展図録、島根県立美術館他、二〇一〇年、九頁。このことを記した当時の雑記帳二冊を、晩年まで河井は手元に置いていたが、この資料は現存しない（驚「河井寛次郎のことばの世界」、『表現者河井寛次郎』展図録、一三一頁〜一三二頁）。
- 44 長谷川編「河井寛次郎年譜」、『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸』科学者の眼と詩人の心』展図録、一一八頁。東京高等工業学校では一九〇六（明治三十九）年以降、特定の中学校出身の成績上位者で、卒業時の席次合格者の上位一割の生徒に対して、学科試験を課さない入学者選抜の方法を導入していた。工業学校などの出身者あるいは工業経験者でなくとも、高等工業学校への進学が可能だった（佐々木亨「東京高等工業学校の入学者選抜制度の歴史」、『名古屋大学教育学部紀要 教育学科』第三十二巻、名古屋大学教育学部、一九八六年、二二四頁）。
- 45 東京高等工業学校編『東京高等工業学校二十五周年史』、東京高等工業学校、一九〇六年、三一頁〜三四頁。
- 46 例えば、河井が入学した一九一〇（明治四十三）年の開講科目一覧を概観すると、一年次では「物理学」「化学（無機・有機）」「化学分析」「製図（用器、機械）」など製陶に必要な知識を教える講義が中心で、二年次には「築窯」「鉱物学・地質学」「応用化学」など窯業に関わるもの、三年次には「工業経済」「工場簿記」など工場経営を見据えた科目が開講されていた。また各年「工場実修」が必修となっていた（無記名「東京高等工業学校規則 附授業要項」、東京高等工業学校編『東京高等工業学校一覧 従明治四十三年至明治四十四年』、東京高等工業学校、一九一〇年、一七頁〜一八頁、参照）。
- 47 河井「機械は新しい肉体」、『私の哲学（続）』、一五二頁。
- 48 この当時、「工藝」は「美術」とは明確に区別されており、藝術性に乏しい下位の造形として位置づけられていた。一九〇七（明治四十）年創設の「文部省美術展覧会」（文展、一九一九年以降は帝国美術院主催美術展覧会）では、絵画や彫刻に比重を置く西洋的な美術ヒエラルキーに基づき、日本画・洋画・彫刻の三部門のみが設けられ、工藝は除外された。第四部「美術工藝部」として工藝部門が創設されたのは、一九二七（昭和二）年のことである（木田拓也「帝展が描き出す「工芸美術」の輪郭線」、『美術史の余白に 工芸・アルス・現代美術』、美学出版、二〇〇八年、一〇九頁〜一一〇頁）。
- 49 自家製陶を志した濱田は、東京美術学校彫刻科出身の作陶家・板谷波山（一八七二年〜一九六三年）に学ぶべく、東京高等工業学校へ入学した（濱田庄司「私の歩んだ道」（一九七〇

年)、『無盡藏』朝日新聞社、一九七四年、一一〇頁〜一二二頁など)。なお、高等工業学校の修業年限は通常三年だが、一九一三(大正二)年、河井は病気により一年休学している(長谷川編「河井寛次郎年譜」、『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸と科学者の眼と詩人の心』展図録、一一八頁)。

50 一九一二(大正元)年刊行の『日本美術年鑑』には、リーチが「画家、エッチング(蝕銅版画)及油画、日本装飾の研究」の藝術家として紹介されており、作陶家として周知されていなかった(日本美術年鑑纂部編『日本美術年鑑』第参卷附録、画報社、一九一二年、二四頁(画報社編『日本美術年鑑 明治四十四年(一九一九年)』、国書刊行会、一九九六年、所収))。

51 無記名「白樺主催美術展覧会」、『読売新聞(東京版)』、一九一二年二月十六日朝刊、第五面掲載記事。「白樺主催第四回美術展覧会」では、ロダンから白樺派の同人に贈られた彫刻三点をメインに、フォーゲラー(Heinrich Vogeler, 1872-1942)のエッチング三十八点、ルノール(Pierre Auguste Renoir, 1841-1919)の油彩一点、オーガスタス・エドウィン・ジョン(Augustus Edwin John, 1878-1961)の彫刻一点、山脇信徳(一八八六年〜一九五二年)の素描三十点と油彩一点、リーチのエッチング画二十九点、素描八点、油彩画十五点が出品された(長舟洋司編『白樺』主催展覧会目録)、京都文化博物館他編『白樺』誕生一〇〇年 白樺派の愛した美術』展図録、読売新聞大阪本社、二〇〇九年、二一六頁〜二二七頁)。なおこの展覧会で出品されたリーチの陶磁器の中、河井は「ふつくらとした形<sup>カタチ</sup>で燻ぶつた磁質の面に鐵氣の多い吳洲で画かれた小屋や煙突や荷車や沼の集約的な風景」が描かれている壺を購入したという(河井寛次郎「彼と別れてから」(一九三三年十二月)、式場隆三郎編『バーナード・リーチ』建設社、一九三四年、四一〇頁〜四一一頁)。この壺を河井は従兄と共同で購入したが、後年この従兄が手放してしまったため、作品は特定できない(同右、四一一頁)。

52 「リーチの陶器の望み手の多いのには弱った。複製を四つ位しなければ間に合わないのも出来た。此方の形に此方の模様を描いて此方の大きさにして等と云ふ注文もあつた。リーチも複製をこしらえるのに随分いそがしかつたろうと思う」(KS「園池公致」「第四回展覧会記事」、『白樺』第三卷第四号、洛陽堂、一九一二年四月、一三七頁)。

53 河井「彼と別れてから」、『バーナード・リーチ』、四〇九頁。

54 土田眞紀は、この頃のリーチの作陶について、楽焼というプリミティヴな技法を以て、アマチュアリズムを積極的に実践しようとしたと考察する(土田眞紀「工芸の個人主義」、三重県立美術館編『二十世紀日本美術再見』「二」一九一〇年代 光り輝く命の流れ』展図録、三重県立美術館、一九九五年、二二〇頁)。また木田拓也は、こうしたアマチュアリズムを図案の観点から検討している(木田拓也「日本のアール・ヌーヴォー 一九〇〇〜一九二三」『新しい芸術』としての工芸」、東京国立近代美術館編『日本のアール・ヌーヴォー 一九〇〇〜

- 一九二三 『工芸とデザインの新時代』展図録、東京国立近代美術館、二〇〇五年、一四頁〜五頁)。
- 55 リーチは、展覧会前年の一九一一(明治四十四)年二月十八日、画報社主催の茶会で余興として楽焼に絵付したことが機縁となって、富本憲吉とともに本格的な作陶を志す。この時期の活動についてはリーチ、富本の年譜の間に異同はあるが、リーチは一九一一(明治四十四)年四月には東京・京橋の画廊「吾楽」で開催の美術新報主催「新進作家小品展覧会」に版画とともに楽焼を出品している。同年十一月には、修行のために六世尾形乾山(浦野繁吉、一八五三年〜一九二三年)に入門した。リーチがみずからの窯と陶房を据えたのは、翌年十月頃である(小山弓弦葉「陶工」と「陶芸家」二つのペルソナの間で―「用の美」甦生の夢―、奈良県立美術館編『日英文化交流のかけ橋 富本憲吉とバーナード・リーチ展』図録、奈良県立美術館他、一九九八年、二四頁〜二五頁)。
- 56 「楽焼」とは低火度釉の軟質陶器で、小規模な家屋内に設置された内窯で焼成する。茶の湯では楽焼の茶碗、所謂「楽茶碗」が用いられる(矢部編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、一四三〇頁〜一四三一頁、項目「楽焼」)。
- 57 河井「機械は新しい肉体」、『私の哲学(続)』、一五三頁。
- 58 海外へ輸出していた京焼、すなわち栗田焼と清水焼は、需要のない室内装飾用花瓶を生産し続けたことなどが原因して、一八八五(明治十八)年頃には京都陶磁器業界は輸出低迷に陥る。また、マニファクチュア経営を採っていた栗田焼が粗製濫造の一途を辿り、一八九〇(明治二十三)年頃を境に衰退する。一八八七(明治二十)年に京都陶器会社が設立され、工場制機械工業への転換を図るも、一八九九(明治三十二)年には事業が破綻する。さらに一八八四(明治十七)年から一八九〇(明治二十三)年の間に京都在来の名工の相次ぐ病没・引退により、京焼の継承・伝習が目下の問題となる。このような背景から、窯屋・問屋からなる京都市陶磁器商工組合のはたらきかけにより、京都市立陶磁器試験所を開設する運びとなった(大槻倫子「明治・大正時代における京都陶磁器界」、明治・大正時代の日本陶磁展実行委員会編『明治・大正時代の日本陶磁―産業と工芸美術』展図録、明治・大正時代の日本陶磁展実行委員会、二〇一二年、一六六頁〜一六七頁。宮地英敏『近代日本の陶磁器業 産業発展と生産組織の複層性』、名古屋大学出版会、二〇〇八年、八九頁〜九七頁、及び、一九五頁〜一九九頁)。
- 59 鎌谷親善「京都市陶磁器試験場―明治二十九年〜大正九年―(一)」、『化学史研究』第三号、化学史学会、一九八七年八月、九七頁〜一一五頁、及び、鎌谷親善「京都市陶磁試験場―明治二十九年〜大正九年―(二)」、『化学史研究』第四号、化学史学会、一九八七年十二月、一四七頁〜一六三頁、参照。京都市立陶磁器試験所は、一九〇三(明治三十六)年に京都市立陶磁器試験場に改称、国に移管されたことで一九一九(大正八)年に農商務省所管国立陶磁器

試験所となった。試験場の名称は、資料によって京都市立もしくは京都市と表記に一貫性がな  
いたため、本論文では前者を採る。

60 一八六〇（万延元）年の円明園事件、一九〇〇（明治三十三）年の義和団事件、一九一  
（明治四十四）年の辛亥革命によって中国の文物が欧米市場へと大量に流出したことで、欧米  
では中国陶磁器コレクションが形成され、その研究が飛躍的に進んだ。日本でも義和団事件以  
降、中国美術品が蒐集されるようになり、一九〇五（明治三十八）年から一九〇九（明治四十  
二）年の汴洛鉄道の敷設工事などで唐三彩や磁州窯といった中国古陶磁の相次ぐ出土を受け、  
山中商会や繭山龍泉堂、尚雅堂などの古美術商を通じて出土陶が日本に広く流通した。日本国  
内の公的機関での中国古陶磁の蒐集もこの頃はじまっている（川島公之「わが国における中国  
鑑賞陶器の受容とその変遷―明治末・大正・昭和初期―」、『東洋陶磁』第四十二号、東洋陶磁  
学会、二〇一三年三月、三八頁～四四頁）。

61 佐藤一信「京都市陶磁器試験場の大正期の試作について」、『愛知県陶磁資料館研究紀要』  
十五、愛知県陶磁資料館、二〇一〇年三月、五〇頁。この時期の試験場の成果は「試作品」と  
して、「大典記念京都博覧会」（一九一五年）や農商務省主催の「凶案及応用作品展覧会」（一  
九一三年）などに特別出品されている。

62 小森忍は、生涯に亘り日本中国朝鮮の古陶磁に使われる原料、素地、焼成法、造形デザイ  
ンなどについて窯業地の実地調査と試作研究を重ね、その成果を工業生産へと応用することを  
試みた。京都市立陶磁器試験場には一九一（明治四十四）年から一九一七（大正六）年まで  
勤務していた（兼平一志「小森忍の軌跡」、江別市セラミックアートセンター他編『生誕一二  
〇年記念 小森忍 日本陶芸の幕開け』展図録、「小森忍展」実行委員会、二〇〇九年、一三  
〇頁～一三七頁）。河井や濱田の述懐によれば、試験場での小森は釉薬の化学的知識、正確な  
調合と焼成技術に秀でていた（濱田庄司「河井との五十年」（一九六八年）、『無盡蔵』、二二二  
頁～二二三頁）。

63 川原「陶芸家・河井寛次郎の釉薬ノートの調査研究（第二報）」、『沖縄県立芸術大学紀  
要』第十三号、一一五頁～一一八頁、参照。試験場での釉薬研究に関する河井の言及は、河井  
寛次郎「炉辺歓語 火・釉」（対談、一九六四年一月十六日）、『炉辺歓語』、一〇九頁～一一〇  
頁、参照。

64 五代清水六兵衛は、一八九六（明治二十九）年設立当初から京都市立陶磁器試験所（場）  
に通い、釉薬や焼成の研究に励んだ。特筆すべきは、所長（場長）の藤江永孝（一八六五年～  
一九一五年）とのマジョリカ焼の共同研究の成果を「音羽焼」（註67）として一九一三（大正  
二）年に完成させたこと、中国朝鮮古陶磁にはなかった薄桃色の磁器「大礼磁」を一九一五  
（大正四）年に創作したことである（佐藤一信「京都の陶家・清水六兵衛について―初代から  
五代を中心に―」、愛知県陶磁資料館学芸課編『陶家の蒐集と制作Ⅰ 清水六兵衛家 京の華



やぎ』展図録、愛知県陶磁資料館、二〇一三年、一七九頁〜一八〇頁。

65 例えば、五代清水六兵衛の作に見られる天目釉などにはこの技術に秀でた河井の影響が窺える（松原龍一「京焼き革新の軌跡 五代、六代清水六兵衛」、内山武夫他監修『京焼き革新の軌跡 五代六代清水六兵衛展』図録、日本経済新聞社、二〇〇〇年、一三頁）。

66 河井が独立し自家製陶を開始した時期には諸説あり、さらなる検証を要する（鷲珠江「生命の歓喜―河井寛次郎」、河井寛次郎記念館他編『生命の歓喜 生誕一二〇年 河井寛次郎』展図録、毎日新聞社、二〇一〇年、一四頁〜一五頁、参照）。

67 「音羽焼」は江戸前期から中期にかけて焼成された。古音羽焼の窯場は、若宮八幡宮の南、音羽川に架かる音羽橋の辺り（鐘鑄町、現、東山区五条橋東五丁目）に一軒（音羽屋惣左衛門）所在した。堂上方で使用される茶道具、上手の懐石具などが「音羽焼」として生産されていたが、やがて音羽焼の窯場で「音羽焼」のみならず近隣の「清水焼」も生産されるようになる。そして、一七八〇（安永九）年前後に新しい窯元・陶家が誕生したことで、「五条坂焼（五条坂窯）」と総称されていった（中ノ堂一信「京焼音羽・五条坂窯の変遷」、『東洋陶磁』第十五・十六号合併号、東洋陶磁学会、一九八八年八月、一〇八頁〜一二二頁）。

68 京都市東山五条坂一帯の「五条坂焼（五条坂窯）」は、音羽焼の窯元（音羽屋惣左衛門）一軒と複数の窯元・陶家からなる。十八世紀中頃には永田屋善兵衛、壺屋六兵衛、亀屋清助、井筒惣兵衛などが鐘鑄町周辺（慈芳院門前町、大仏境内芳野町、五条橋東仏師上之町）に築窯、一七八〇（安永九）年前後には、新たに音羽屋太郎兵衛、伊勢屋卯兵衛らが開窯した外、和気亀亭（亀屋平吉）、清水六兵衛、水越与三郎（伊勢屋与三兵衛）、高橋道八ら京焼陶家が移住してきた。これにより今日の五条坂窯業地が完成した（同右、一一四頁〜一二二頁）。なお、五条坂焼では内需に向けた生産を手堅く続けたため、明治期の京都陶磁器界の貿易不況（註58）でも大きな影響を受けなかった（矢部編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、五三四頁、項目「五条坂焼」）。

69 河井他「農村と労務者の文化」、『月刊民藝』第二十四号、五七頁。

70 「登窯」は、傾斜地の勾配を利用して火度を上げる構造の窯である。京都で登窯が開設されたのは江戸初期の粟田焼がはじまりとされ、その後、鴨川の東の東山山麓を中心として次々と築窯された。一九一七（大正六）年の時点で五条坂には二十五基の登窯と二十一の窯元があった（中ノ堂一信『京焼 伝統と革新』、淡交社、二〇一八年、八〇頁〜九五頁。五条坂の登窯の慣習である連合窯のシステムについては、同右、九七頁〜一〇二頁、参照）。試験場特別科在籍生の授業ノート「濱田先生 登り窯講義」（一九一七年、朝日焼松林家所蔵）には、濱田庄司が担当した課外授業で調査した登窯計十基が記録されている。その中には、後に河井の手に渡る清水六兵衛窯の全六間の実測記録もある（松林靄之助『濱田先生 登り窯講義』（一九一七年）、前崎『大正時代の工芸教育 京都市立陶磁器試験場附属伝習所の記録』、附録三頁

（二四頁、参照）。

71 京焼の名家といえ、錦光山宗兵衛、松風嘉定、諏訪蘇山、伊東陶山、宮永東山、河村蜻山、高橋道八、清水六兵衛、清風與平などである。

72 「帝室技藝員」とは、近代日本美術の名誉会員制度「帝室技藝員制度」により宮内省から任命された美術家をいう。西洋王制下の美術アカデミーに倣った制度として、一八八八（明治二十一年）年には「宮内省工藝員」に十七名が任命され、「宮内省技藝員」と改称された後、一八九〇（明治二十三年）年には「帝室技藝員」に十名が任命された。制度廃止の一九四四（昭和十九）年までに計七十九名が任命された。明治・大正期に選出された造形ジャンルとしては、絵画、彫刻、各種工芸、建築、篆刻、図案、写真など多岐に亘る（佐藤道信「帝室技芸員と帝國美術院会員」、『三の丸尚蔵館年報・紀要』第十二号、宮内庁、二〇〇七年三月、一三頁〜二四頁）。京焼では、一八九三（明治二十六年）年に三代清風與平（一八五二年〜一九一四年）、一九一七（大正六年）年に初代伊東陶山（一八四六年〜一九二〇年）と初代諏訪蘇山（一八五二年〜一九二二年）が帝室技藝員に選定された。

73 京都市立陶磁器試験場附属伝習所（註83）の卒業生である楠部彌一（一八九七年〜一九八四年）、河合榮之助（一八九三年〜一九六二年）、河村熹太郎（一八九九年〜一九六六年）、八木一舛（一八九四年〜一九七三年）、荒谷芳景、道林俊正の六人は、因襲的な京都陶磁器界に反対し、個性の尊重と創作の自由を希求して一九二〇（大正九年）年二月に「赤土会（赤土社）」の宣言と規約を発表した。同会は、作品名に詩的な題名をつけたり、入場料を徴収する展覧会を開催したりするなど、当時としては前衛的な活動を展開したが、同人間の仲違いにより一九二二（大正十一年）年には自然消滅した。これを母体とした「耀々会」が設立されたのは一九二七（昭和二年）年のことである（松原龍一「京都の工芸」一九一〇〜一九四〇）、京都国立近代美術館他編『京都の工芸』一九一〇〜一九四〇―伝統と変革のはざまに』展図録、京都国立近代美術館、一九九八年、一〇頁〜一三頁）。

74 塩田力蔵『近代の陶磁器と窯業』大阪屋号書店、一九二九年、四二頁。

75 同右、四五頁。

76 河村蜻山「京都陶界」（一九二二年十二月十五日）、『大日本窯業協会雑誌』第三百五十四号、大日本窯業協会、一九二二年二月、七五頁。

77 前崎信也「近代陶磁と特許制度―清風與平家から見た「写し」をめぐる京焼の十九世紀―」、島尾新他編『「写し」の力―創造と継承のマトリクス―』、思文閣出版、二〇一三年、九五頁〜九六頁、参照。

78 「図案及応用作品展覧会（農展）」は、一九〇〇（明治三十三年）年開催の「パリ万国博覧会」で日本工芸の意匠が装飾過多だと酷評されたことから、輸出向け産業美術の図案を洗練し

向上させることを目的として、農商務省によって一九一三（大正二）年に創設された。同展は当時の工藝家にとって唯一の全国規模の展覧会であったため、多くの作家が応募した。一九一八（大正七）年には「工藝展覧会」、一九二五（大正十四）年からは「商工省主催工藝展」（通称「商工展」）へと改称される（山口和子「近代の陶芸―「創造」と「個性表現」の系譜をたどりながら」、茨城県陶芸美術館編『板谷波山と近代の陶芸―「創造」と「個性表現」の系譜』展図録、茨城県陶芸美術館、二〇〇一年、一九頁）。

79 岡本隆志「近代の京焼にみる中国陶磁撰取の諸相（二）」、『三の丸尚蔵館年報・紀要』第十三号、宮内庁、二〇〇八年三月、四一頁。

80 赤坂表三「京都支部発会式」、『大日本窯業協会雑誌』第三百四十一号、大日本窯業協会、一九二一年一月、一六九頁〜一七〇頁。

81 当時、工政会（後に民藝運動の関連書籍の出版を手がける）常任理事を務めていた倉橋は「此の五条坂の陶磁器界に於る梁山伯「小森、河井、濱田」は解散「京都市立陶磁器試験場を退職し独立」されましたが、其の時分からよく此の三人の作家達を知つてゐる」（倉橋藤治郎「陶界近状」、『大日本窯業協会雑誌』第三百六十号、大日本窯業協会、一九二二年八月、三六二頁）と述べており、いつ頃から河井と面識があったのかは不明である。倉橋が卒業した大阪高等工業学校（現、大阪大学工学部）の同窓生には小森忍がいたことから、小森を通じて河井と交流がはじまったと考えられる（濱田琢司「大日本窯業協会・工政会の倉橋藤治郎と胎動期の民芸運動―美術と産業の間への視線―」、『アカデミア 人文・社会科学編』第九十一号、南山大学、二〇一〇年六月、二六一頁〜二六二頁）。

82 倉橋藤治郎「藝術としての陶器」、『大日本窯業協会雑誌』第三百三十五号、大日本窯業協会、一九二〇年七月、三三五頁。

83 試験場は研究機関でありながら教育機関としての役割も担っており、一八九九（明治三十二）年から京都市内の製陶家の子弟などを対象にした伝習生制度を開始、一九一一（明治四十四）年には試験場附属伝習所が設立され、若手陶工の育成と窯業技術の普及を目指した（前崎『大正時代の工芸教育 京都市立陶磁器試験場附属伝習所の記録』、一五頁〜三〇頁）。また、五代清水六兵衛が試験所の技手・菊池左馬太郎（一八七九年〜一九二二年）と結成した陶磁器の図案研究会「職工奨励会」、これを母体に一九〇三（明治三十六）年、「遊陶園」が結成され、多くの図案家や京焼の陶工が共同で図案の研究・改良・実作に取り組んだ（洲鎌佐智子「近代の清水六兵衛」、千葉市美術館編『清水六兵衛歴史展 京の陶芸●伝統と革新』図録、千葉市美術館、二〇〇四年、一九頁〜二〇頁）。

84 『京都市立陶磁器試験場報告控』（一八九八年〜一九〇九年）には、陶工の依頼による試験・指導の件数として、一五九九件記録されている。その内容としては釉薬・顔料の調整、試験、窯の焼成法、図案の作成など多岐に及ぶ。例えば五代清水六兵衛は、一八九九（明治三十

二)年に「色味試験」「釉薬面ノ光沢増加法試験」、一九〇一(明治三十四)年に「マジヨリカ黒色釉薬示教」、一九〇七(明治四十)年に「マット釉調合示教」などを京都市立陶磁器試験場に依頼している(佐藤一信「ジャパニーズ・デザインの挑戦―産総研に残る試作とコレクションから」、愛知県陶磁資料館学芸課編『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』展図録、愛知県陶磁資料館、二〇〇九年、一二頁〜一五頁)。

85 唐澤昌宏「青磁―古陶磁鑑賞から創作への歩み」、東京国立近代美術館他編『青磁のいま―受け継がれた技と美 南宋から現代まで』展図録、NHKプラネット中部、二〇一四年、一〇頁。

86 河井の作陶技術に関する最初期の寄稿文には以下のものがある。河井寛次郎「創作陶磁器について」、『美術画報』第五百二十八号、画報社、一九二一年六月、一二三頁〜一二四頁。河井寛次郎「水中泥語」、『美術之日本』第十四卷第五号、審美書院、一九二二年五月、二八頁〜二九頁。

87 河井「機械は新しい肉体」、『私の哲学(続)』一五四頁〜一五五頁。括弧内に示したように、河井の叙述には一部記憶違いが含まれている。

88 先行研究では、「思想上の一転機」があったという事実のみに触れ、これらの対概念が意味するところについては論及されていない。「無名陶」(あるいは「工業」)は、柳宗悦が理論化した「民藝」と大筋では意を異にしないため、この対概念は柳の民藝美論に照らして理解されてきたふしがある。河井の制作論の観点からこの対概念は検討し直す必要がある。「工業」は戦後に提示された河井独自の概念であるため、本研究とは別に論じたい。

89 先行研究においては「思想上の一転機」について、柳の民藝美論の思想的影響に鑑みて、「自然の生命と法則」への帰順、すなわち仏教的な他力本願への回心だとする解釈(乾由明「造形の詩人―河井寛次郎」、乾由明編『河井寛次郎』「やきもの美 現代日本陶芸全集」第四巻、集英社、一九八〇年、九一頁)、あるいは、大正期に彼が自身の科学的技術的背景を自覚したこと、手仕事と相容れない機械製造に対する肯定的立場を戦時中に獲得するに至ったとの捉え方(宮川「河井寛次郎の創作における「生命」の循環…技術観と「生命思想」の観点から」、『文化資源学』第十二号、四八頁〜五一頁)などがある。なお、初期から終始一貫した河井の制作態度―制作上で〈自我〉を棄てることにより、制作を担う根源的存在者を指向すること―については、拙稿「河井寛次郎の制作論的思索―制作における「背後のもの」をめぐる―」、『聖心女子大学大学院論集』第三十八巻第一号、五頁〜二七頁、で論じた。本研究では第二章で言及する。

90 第一回展は、その後、同年十一月十二日から十六日まで大阪・心齋橋の高島屋でも開催された。ただし、第一回大阪展に出品されたのは百七十五点である。作品に使用されている釉薬も、東京展では展示されなかった青瓷、茄子紫、三彩などが含まれる(篠崎麻理子「河井寛次

郎作品集『鐘谿窯第一輯』について(上)」、「民藝」第五百五十六号、日本民藝協会、一九九九年四月、一六頁)。

91 同右、一五頁〜一八頁。篠崎麻理子「河井寛次郎作品集『鐘谿窯第一輯』について(下)」、「民藝」第五百五十七号、日本民藝協会、一九九九年五月、五〇頁〜五六頁。

92 朝鮮王朝時代を「李朝」とするのは、近年までの日本での呼称である。この時期の陶磁は「李朝陶磁」あるいは「李朝」と通称され、朝鮮特有の作風を総括する表現である(矢部編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、一四四〇頁、項目「李朝」)。引用箇所「李朝」とある場合には原文のままとし、本研究では歴史的地域名及び地理的名称として「朝鮮」という語を用いる。

93 諸山正則「陶芸家・河井寛次郎の歓喜」、『河井寛次郎 生誕一二〇年にむけて 河井の真実』展図録、一一頁。

94 大正期における中国古陶磁の流行は、教寄者のように茶の湯を嗜んだり、学術資料として研究したりするといった類いの流行ではなく、鑑賞を目的とした「鑑賞陶器」として蒐集する新しい趣味が広がったことによる。この背景には、中国の出土陶が古美術商を通じて日本に流通したことが挙げられる(註60)。こうした中国古陶磁に目をつけたのは、文理さまざま分野の学者、実業家、あるいは日本画・洋画家、建築家など、陶磁器の製造・作陶とは無縁の人々であった。この時期、彼らが会員となつて陶磁器研究会(一九一四年)、彩壺会(一九一六年)、好陶会(一九一七年)、東洋陶磁研究所(一九二四年)などの研究組織が設立された(木田拓也「大河内正敏と奥田誠一 陶磁器協会／彩壺会／東洋陶磁研究所―大正期を中心に―」、「東洋陶磁」第四十二号、東洋陶磁学会、二〇一三年三月、一五頁〜三五頁)。

95 樋田豊次郎「陶芸にみる日本的モダニズム」、千葉県立美術館編『特別展「近代陶芸のモダニズム」』図録、千葉県立美術館、一九九一年、八頁。木田拓也「工芸家が夢みたアジア工芸の「アジア主義」」、東京国立近代美術館編『越境する日本人 工芸家が夢みたアジア1910s-1945』展図録、東京国立近代美術館、二〇一二年、一二頁〜一八頁。

96 「従来我国の窯業者は多く前代の形骸を模倣するに止つて靈感の源泉涸渇せるものゝ如く、美は即ち得たりとも雖も精を得ず、精を得るも神に達せず、藝術的創作と称すべきなき感があった。然るに河井氏の奇才は科学に立脚して豊富なる天分を發揮し、「中略」加ふるに氏一流の創造を以てしたので、全然旧様に泥まず、新意を出し、而も雅潤、頗る見るべきものがある」(無記名「河井寛次郎氏の陶磁」、『東京朝日新聞』、一九二一年五月十日朝刊、第六面掲載記事)。

97 河井寛次郎「火は心の炎 河井寛次郎氏に陶心を聞く(上)」、「島根新聞」、一九五八年十月十五日、第六面掲載記事。河井寛次郎「鐘谿窯談話」(対談)、高島屋美術部五十年史編纂委員会『高島屋美術部五十年史』、高島屋本社、一九六〇年、二八六頁、も参照のこと。

98 初期の作品が古典釉薬を再現していたことから、一部ではその技術力の高さを技巧ないし精巧として却って否定的に捉える向きもあった。京都では「最近兩三年来に到りて「青瓷の」最優秀なるものとして宇野仁松氏、河井寛次郎氏の作品とす、此等は何づれも支那青瓷の墨を摩したるものなり」（小幡茂「諏訪蘇山翁伝之」、「大日本窯業協会雑誌」第三百六十四号、大日本窯業協会、一九二二年十二月、六二五頁）という評価があった外、「何々写しを立派にやり了せて其技倆に瞠目させると云つたやうな古典趣味に囚われてゐた傾がある」（無記名「河井陶磁展」、「朝日新聞（東京）」、一九二四年五月二十二日朝刊、第九面掲載記事）などと東京でも評された。また美術雑誌では、「此作家が従前の作品は偏へに古陶の技法を模するに全力を濺いでゐるやうにしか見えなかつた」（無記名「製陶二家作品展」、「中央美術」第一百二十一号、中央美術社、一九二五年十二月、七六頁）などと批評された。

99 河井寛次郎「炉辺歎語 柳宗悦と民芸と」（対談、一九六三年一月十九日）、『炉辺歎語』、二五頁。河井は「朝鮮民族美術展覧会」が開催されている神田区小川町の流逸荘から、自身の第一回展が開催されている京橋区南伝馬町の高島屋へ電車で戻る際、興奮のあまり電車を乗り過ごしたという有名な逸話がある。当時の路線図を見ると、東京都電本通線で神田駅前駅から京橋駅までの間はわずか三駅（室町三丁目、日本橋、通三丁目）である（東京市電気局『事業大要』、東京市電気局、一九二八年、「頁数なし」、参照）。

100 鄭銀珍「朝鮮陶磁と浅川伯教」、大阪市立東洋陶磁美術館他編『特別展 浅川巧生誕一二〇年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼—朝鮮時代の美—』展図録、美術館連絡協議会、二〇〇一年、十四頁。

101 特集号には、柳宗悦「李朝陶磁器の特質」、同「李朝窯漫録」、富本憲吉「李朝の水滴」、浅川伯教「李朝陶器の価値及び変遷に就て」、同「壺」、浅川巧「窯跡めぐりの一日」、そして十四点の写真図版が掲載された。

102 二人の目的は、一九一七（大正六）年に大連に移住し、南満州鉄道株式会社の中央試験所窯業課研究部主任として中国古陶磁の研究に従事していた小森忍（註62）を訪ねることだった。二人の経路としては、下関から関釜連絡船で朝鮮半島南端の釜山に上陸後、京釜鉄道と京義鉄道で京城（現、ソウル）、平壤、新義州を経由して奉天（現、瀋陽）に入り、瀋大鉄道で大連に南下したという（河井寛次郎「炉辺歎語 満鮮の旅」（対談、一九六三年一月十八日）、『炉辺歎語』、五五頁〜六四頁）。当時の小森の業績については、木田拓也「大連における中国古陶磁の研究—大正期の小森忍と旬雅会のネットワーク」、『東京国立近代美術館研究紀要』第二十一号、東京国立近代美術館、二〇一七年三月、六頁〜三四頁、参照。

103 河井寛次郎「李朝の陶器に就て」、『現在之凶案工藝』第一百号、現在之凶案工藝社、一九二二年十一月、二九頁。河井「炉辺歎語 満鮮の旅」、『炉辺歎語』、五七頁〜五八頁。

104 矢部編、『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、一四〇六頁、項目「窯変」。

- 105 酸化銅を着色剤とし、還元焼成によって紅色を呈した高火度釉である「紅釉（銅紅釉、白磁釉に銅を加え釉薬とする手法）」と「釉下彩（白磁の透明釉下に銅で下絵付する手法）」、これらを日本では「辰砂」と総称する。中国では紅釉の性状から「牛血紅」「桃花紅」などと細分化し、釉下彩を「釉裏紅」と称する。また、朝鮮では紅釉は見られない（矢部編、『角川日本陶磁大辞典 普及版』七二二頁〜七二三頁、項目「辰砂」、及び、九六三頁、項目「銅紅釉」）。管見の限りでは、大正期から昭和初期にかけての日本、とりわけ鑑賞陶器においては、辰砂の持つ微妙な釉の変化を賞翫する中国に做った呼称が一般的であったようである。
- 106 辰砂は河井が得意とした釉薬であり、生涯好んで使用した。濱田庄司は次のように言う。「辰砂はまた、染付と合わせたり、青瓷へ吹っかけたり、釉に混ぜたり、絵具として塗ったり、古来の陶工の中でも河井程辰砂に深入りした人はないでしょう。辰砂を赤く冴えさせるといっただけでも難かしい技術なので、辰砂が出たというだけで大抵の陶工は息が切れてしまいます。辰砂が出たとたんに辰砂に引きずられることになりがちですが、河井は河井の方がいつも辰砂の主人でした」（濱田「河井との五十年」、『無盡藏』、二二三〜二二四頁）。
- 107 これは辰砂ではないが、例えば、陶磁器試験場で濱田庄司が担当した中国産呉須の代用品の試作を振り返り、「粗々近い色を出すことは出来ましたが、実用とはなり兼ねるのです。天然物には、人間の知らぬ状態で混み合つてゐるのであつて、合成して、それと同じ状態を出さうとするのは甚だ困難です」と述べている（河井「創作陶磁器について」、『美術画報』第五百二十八号、一二三頁。呉須の研究については、植田豊橋「支那呉須代用品の発明」、『大日本窯業協会雑誌』第三百九号、大日本窯業協会、一九一八年五月、二六八頁〜二六九頁、参照）。
- 108 矢部編、『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、一三九四頁〜一三九五頁、項目「釉裏紅」。
- 109 河井「李朝の陶器に就て」、『現在之図案工藝』第百一号、二九頁。
- 110 同右、二九頁。
- 111 河井寛次郎「我窯界の前途 自然に還れ」「上」、『読売新聞』、一九二二年五月十二日朝刊、第七面掲載記事。
- 112 行灯皿への関心は柳との交流以前のことであり、一九二三（大正十二）年初頭には既に多くの蒐集品が手元にあった（河井寛次郎「雁信四百十九」（川勝堅一宛書簡、一九二三年一月十三日）、『画信雁信抄』、一三三二頁、参照）。柳の回想によれば、民藝運動の同人間で行灯皿を熱心に蒐集したのは河井だった。一九二九（昭和四）年三月十五日から十七日まで日本民藝美術館主催の「日本民藝品展覧会」（於京都大毎会館）には行灯皿八点を貸出している（柳宗悦『日本民藝品展覧会目録』（一九二九年）、『柳宗悦全集 著作篇』第八卷、三五三頁）。一九二七（昭和二）年から「民藝叢書」が刊行されたが、第五篇として河井の編輯・執筆による行灯皿の特集が計画されており、民藝叢書第四篇の巻末にはその予告も掲載されていた（上村六郎『丹波布の研究』、「民藝叢書」第四篇、工政会出版部、一九三二年、予告頁、参照）。結局そ

れは実現せず、機関誌『工藝』に「行灯皿」と題する長い共著記事を掲載するに至った（河井寛次郎、濱田庄司、柳宗悦、此木喬共著「行灯皿」、『工藝』第七十二号、日本民藝協会、一九三七年一月、一頁～二四頁、参照）。

113 河井と柳の出会いについては種々語られている（河井「炉辺歎語 柳宗悦と民芸と」、『炉辺歎語』、二五頁～二七頁。濱田「河井との五十年」、『無盡藏』、二三頁～二三四頁。柳兼子「連載 柳兼子夫人に聞く（十五） リーチ、河井、浜田、富本」、『柳宗悦全集 著作篇』第十四卷月報十五、筑摩書房、一九八二年、八頁など）。証言と資料を総合するならば、当時、柳が或る雑誌上で河井の初期の個展について古陶磁の模倣にすぎないと批判し、さらに河井が同誌において反論したことで、二人の間に軋轢が生じたという。ただし、掲載誌は現在でも不明である。一九二三（大正十二）年、二人の関係に転機が訪れた。英国で作陶していた濱田が三月十八日に三年ぶりに帰国、その後二ヶ月ほど河井邸に逗留し、柳は関東大震災の被災により、四月二十日に京都市上京区吉田下大路町へ移住した。共通の知人であった濱田の積極的なはたらきかけ、そして柳が蒐集していた木喰仏（註296）に河井が感銘を受けたことなどにより二人は和解した（鷲珠江「運命の出会い」柳宗悦と河井寛次郎）、杉山享司他編『柳宗悦と京都 民藝のルーツを訪ねる』、光村推古書院、二〇一八年、一四六頁～一五九頁）。

114 水尾比呂志「年譜 附柳家家系図」、『柳宗悦全集 著作篇』第二十二卷下、筑摩書房、一九九二年、二四八頁～二四九頁。柳宗悦「京都の朝市」（『蒐集物語』、一九五五年）、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、筑摩書房、一九八一年、六三六頁～六四三頁。濱田「河井との五十年」、二二三頁～二三五頁。河井つね「思い出の柳さん」、『柳宗悦全集 著作篇』第十四卷月報十五、一頁など。

115 山本耕花「河井君の陶瓷に対する私見（二）」、『読売新聞（東京）』、一九二四年五月二十一日朝刊、第九面掲載記事。

116 「下手物」は上等品・貴重品を指す「上手物」に対する言葉で、「下」は「並」の意、「手」は「質」や「類」を意味する（柳宗悦『美と工藝』（一九三四年）、『柳宗悦全集 著作篇』第八卷、二九一頁～二九二頁）。

117 河井寛次郎「絵高麗号に寄す」、『デッサン』第五輯、「素描社」出版部、一九二七年一月、五四頁。

118 『日本工業大観』（一九二五年）によれば、大正期には食卓用硬質陶磁器の技術が大幅に進んで製造量が増え（近藤清治「窯業に関する研究改良」、『日本工業大観』下巻、工政会出版部、一九二五年、一〇九〇頁（工学会編『日本工業大観』解題 大正工業史』下巻、原書房、一九九四年、所収）、鋳物瑠璃などの技術も向上しつつあった（内田十喜治「瑠璃鐵器製造業」、『日本工業大観』下巻、一一一八頁～一一二〇頁）。この背景には、近代日本の工業化、すなわち機械による大量生産の実現と輸出産業の勸業という政策があった。日清戦争（一八九



四年（一八九五年）において軽工業が、日露戦争（一九〇四年～一九〇五年）を契機に重工業がそれぞれ発展した（佐藤道信『日本美術』誕生 近代日本の「ことば」と戦略』、講談社、一九九六年、五八頁～六〇頁）。

119 これについては以下を参照されたい。梶山博史「河井寛次郎の見た古陶磁―創作への触発―」、鷲江江監修『没後五〇年 河井寛次郎―過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今―』展図録、毎日新聞社、二〇一六年、二四六頁～二四九頁。堀宜雄「河井寛次郎…民藝との邂逅の意味するもの」、福島県立美術館編『河井寛次郎展―祈りと悦びの仕事―』展図録、福島県立美術館、一九九四年、六頁～八頁。

120 「一、二、三回までの作品は体と垢とが融合した一体に成って、光つて燃えて灼熱して旋廻して放射して凝集して鳴りはためてゐた「中略」所が昨春第四回の展観に於て転向期が見えて来たやうに思ふ。体と垢とが分離し出した」（菅原教造「河井寛次郎君の陶磁展観」、『読売新聞』、一九二五年十月二十八日朝刊、第四面掲載記事）。

121 無記名「三陶器展」、『朝日新聞（東京）』、一九二五年十月二十五日朝刊、第七面掲載記事。

122 吉竹「土」の言説―一九二〇年代の河井寛次郎、〈技巧〉から〈素朴〉への変遷をめぐる―、『研究紀要』第十七号、一五一頁。ただし、箱書は施している。その種類としては、河井自身による箱書の外、妻や娘、門弟によるもの、あるいは柳宗悦、棟方志功、保田與重郎など河井と親交のあった人々によるものがある（今井淳「箱書」、『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸く科学者の眼と詩人の心く』展図録、一一〇頁）。

123 当時の作陶については、以下に詳しい。岡本「近代の京焼にみる中国陶磁撰取の諸相（一）」、「三の丸尚蔵館年報・紀要』第十三号、三七頁～四四頁。吉竹「土」の言説―一九二〇年代の河井寛次郎、〈技巧〉から〈素朴〉への変遷をめぐる―、『研究紀要』第十七号、一三九頁～一七三頁。

124 例えば、当時の新聞では「デザインはより大胆に確実に向ひ小さなもの大きなもの何でもござれの形の上の変化とこれに伴ふ苦節も積まれて来た」と批評されている（無記名「河井寛次郎氏の創作陶磁展 第三回を観る」、『読売新聞』、一九二三年五月十一日朝刊、第七面掲載記事）。作陶の方針に悩む河井に対して、おそらく一九二四（大正十三）年十月頃か、河井の支援者の一人、東京帝国大学の日本古代史学者・黒板勝美（一八七四年～一九四六年）が、毎年高島屋で開催してきた個展を中止してはどうかと助言したという。その後、黒板は一九二五（大正十四）年に京都帝国大学の東洋史学者の内藤湖南（第三章第四節参照）と共同で「河井氏後援会」を発足した（長谷川編「河井寛次郎年譜」、『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸く科学者の眼と詩人の心く』展図録、一二二頁）。

125 一九二五（大正十四）年十二月二十八日、木喰上人の彫像に関して調査するために紀州を旅した柳河井濱田らが津へ向かう途中で「民藝」の新語を造ったというのが定説である（例え

ば、水尾比呂志『評伝柳宗悦』筑摩書房、二〇〇四年、一八七頁、参照)。ただ実際のところ、造語「民藝」の成立経緯は先の三人をはじめ、民藝運動の同人間で認識のずれがあり、定かではない(岡村吉右衛門『柳宗悦と初期民藝運動』玉川大学出版部、一九九一年、二四頁〜三二頁)。

126 岡村『柳宗悦と初期民藝運動』、二九頁〜三〇頁。最初期の民藝運動では、「民藝品」が「貴族性」に対峙する「民衆性」を持つ過去の道具として強調されていた向きがある(濱田琢司『手仕事の日本』への道程 「地方性」と「現代性」と」、日本民藝館監修『民藝の日本 柳宗悦と『手仕事の日本』を旅する』展図録、筑摩書房、二〇一七年、一三二頁〜一三三頁)。

127 「自然から産みなされた健康な素朴な活々した美を求めらるなら、民藝Folk Artの世界に來ねばならぬ。私達は長らく美の本流がそこを貫いてゐるのを見守つて來た。併し不思議にも此世界は余りに日常の生活に交る為、却て普通なもの貧しいものとして、顧みを受けないのである。誰も今日迄その美を歴史に刻もうとは試みない。私達は埋もれたそれ等のものに対する私達の尽きない情愛を記念する為に茲に此美術館を建設する。「中略」民藝の美には自然の美が活き国民の生命が映る。而も工藝の美は親しさの美であり潤ひの美である。凡てが作為に傷つき病弱に流れ情愛が涸死して來た今日、吾々は再び是等の正しい美を味ふ事に、感激を覚えないであらうか。美が自然から発する時、美が民衆に交る時、そうしてそれが日常の友となる時、それを正しい時代であると誰か云ひ得ないであらう。私達は過去に於てそれがあつた事を示し、未來に於てもあり得べき事を示す為に、此「日本民藝美術館」の仕事を出発させる」(日本民藝美術館編『日本民藝美術館設立趣意書』(一九二六年四月)、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、五頁〜七頁)。なお、文中にある民藝の訳語Folk Artは、「朝鮮民族美術館」の設立に就て」(『白樺』第十二卷第一号、一九二一年一月)とどう一文で、「民族藝術 Folk Art」として既に使用されている(柳宗悦「朝鮮民族美術館」の設立に就て)、『白樺』第十二卷第一号、白樺社、一九二一年一月、一八一頁)。「民藝」の略語を「民衆藝術」と誤解して個人的美術を連想する虞があるため、後年には訳語はFolk Craftに変更された(柳宗悦『日本民藝館』(一九五四年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、一八二頁)。

128 河井「我窯界の前途 自然に還れ「上」」、『読売新聞』

129 美と制作との関係については、以下の文章に依っている。「美とは制作がその所産において須く安着すべき極みである」(加藤好光『芸術への思索』、かまくら春秋社、二〇一一年、二六九頁)。

130 河井寛次郎「我窯界の前途 自然に還れ「下」」、『読売新聞』、一九二一年五月十三日朝刊、第七面掲載記事。

131 河井「李朝の陶器に就て」、『現在之図案工藝』第百一号、三〇頁。

132 従来の工藝では、伝統的な模様を踏襲する、もしくは写生した植物の形態をみずから図案

化（便化）するのが主流であった。こうした模様の安易な模倣に危機感を覚えた工藝家らが、植物のスケッチそのままを作品に写し取る手法を採るようになる。そこで題材となった植物が、これまで取り上げられることのなかった山野草である。富本憲吉や藤井達吉（一八八一年～一九六四年）、板谷波山、高村豊周（一八九〇年～一九七二年）らにかかる自然回帰の傾向にあった（木田「日本のアール・ヌーヴォー 一九〇〇～一九二二」「新しい芸術」としての工芸」、『日本のアール・ヌーヴォー 一九〇〇～一九二二 工芸とデザインの新時代』展図録、一五頁～一六頁）。

133 河井「我窯界の前途 自然に還れ「下」、『読売新聞』

134 「外邦古陶器展」（一九二四年七月二十一日～八月三日）には、エジプト・ペルシア・ギリシア陶器、ポンペイ出土品、トルコの土器、イスパノ・モレスク陶器など六十五点が出品された（長久智子「作品解説」、愛知県陶磁美術館学芸課編『ギリシア陶器「古典」の誕生―アツティカ、ローマからセーヴル、ピカソまで―』展図録、愛知県陶磁美術館、二〇一五年、一四一頁、No.73）。この展覧会に先駆け、七月十一日と翌十二日、河井は京都市立陶磁器講習所所長の大須賀真蔵（一九八八年～一九六四年）、恩賜京都博物館の職員とともに倉敷を訪れ、大原孫三郎（一八八〇年～一九四三年）の自宅で出品作の選定のために彼のコレクションを整理している（柳沢秀行「日本民藝運動の主導者たちと倉敷」、『大原美術館紀要』第三号、大原美術館、二〇〇九年十二月、一三頁～一七頁）。

135 民藝の美を世に問うため「民藝叢書」第一篇として出版された『雑器の美』には、「口絵解説」「日本民藝美術館」設立趣意書」とともに、河井の「陶器の所産心」の外、以下の文書も収録されている。柳宗悦「下手ものゝ美」、石丸重治「下手ものと上手もの」とに就て」、濱田庄司「正しい美」、青田五良「下手ものを蒐める喜び」、富本憲吉「陶片集」、能勢克男「工藝の美と社会」。

136 一般名詞として慣用されるのは「無銘陶」だが、河井は一貫して「無名陶」の表記を用いる。本論文では彼の表記を踏襲する。

137 河井寛次郎「陶器の所産心」（一九二四年八月一日講演）、『恩賜京都博物館講演集』第一号、恩賜京都博物館、一九二五年六月、一一頁。以下、引用に際しては、二つの文書に同趣旨の記述がある場合、文意が明解な方を採る。

138 河井寛次郎「陶器の所産心」、『雑器の美』、一一〇頁。

139 河井、随筆「陶器の所産心」、一一一頁。

140 河井、講演「陶器の所産心」、一二頁。河井、随筆「陶器の所産心」、一一〇頁～一一二頁も参照のこと。

141 河井、講演「陶器の所産心」、一三頁。

142 河井、講演「陶器の所産心」、一三頁。傍点は論者による。制作における単調さと反復に

関する記述は、随筆では委曲を尽くして説明されており、工程ごとにこれらの特徴に言及している（河井、随筆「陶器の所産心」、一一〇頁～一一四頁、参照）。

143 柳宗悦の論文「下手ものゝ美」（一九二六年初出、一九二七年再録）では、浄土系仏教の他力思想、すなわち衆生の念仏によってもたらされる仏の済度を理論の根幹に置き、凡夫の念仏と陶工の作陶を同一視している。「信徒が名号を口ぐせに何度も〳〵唱へる様に、彼「陶工」は何度〳〵も同じ轆轤の上で、同じ形を廻してゐるのだ。そうして同じ模様を画き同じ釉掛けを繰り返してゐる。「中略」名号は既に人の声ではなく、仏の声だと云はれてゐるが、陶工の手も既に彼の手ではなく、自然の手だと云ひ得るであらう」（柳宗悦「下手ものゝ美」〔越後タイムス〕第七百七十一号、一九二六年九月）、『柳宗悦全集 著作篇』第八卷、三頁。柳宗悦「下手ものゝ美」、『雑器の美』、二頁）。

144 竹内敏雄編『美学事典 増補版』弘文堂、一九七四年、二二〇頁、項目「様式」。また、佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、一九九九年、一二八頁～一三八頁、項目「様式」も参照のこと。

145 Johann Wolfgang von Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Münchner Ausgabe*, Bd.3-2, S.186-S.191. (ゲーテ「単純な自然の模倣、手法、様式」(一七八九年)、小栗浩訳、『世界の名著』続七『ヘルダー・ゲーテ』、中央公論社、一九七五年、三二九頁～三三二頁)。

146 晩年に記された河井の日記（河井寛次郎記念館蔵、論者は未確認）には、「形ガ形ヲ作ル有難サ」「無数ノ形、形ハ形ヲ作ル」という記述がある（諸山正則「河井寛次郎の陶業」、NHK 京都放送局他編『河井寛次郎と棟方志功展』図録、NHK 京都放送局他、一九九四年、一四九頁）。

147 河井、講演「陶器の所産心」、一五頁。随筆での記述は、「識らずして物は美しく生れ知らず<sup>五</sup>に其が使はれて居る斯る境の外に作と用との浄上はない」（河井、随筆「陶器の所産心」、一一六頁）。かかる境地について、別の随筆では「無上の浄土」と称する（河井「絵高麗号に寄す」、『デッサン』第五輯、五三頁）。

148 「之「実用雑器」を見之を用ゐて猶知らざる国民こそ始めて此陶器が作られる事が出来ませぬ。彼等の認めた美は潜在意識の彼方に脈々今も世伝の仄かなる灯火となつてともつて居る筈です。此灯火に油を注がれる時其は恐ろしい物が出来ねばなりません。むく〳〵と胸を焦し意識の念頭に燃え上つた時……然し其は大抵危い事です。苦しみ抜いて再び方法も対象も美も潜在してしまう迄は」（河井「李朝の陶器に就て」、『現在之凶案工藝』第百一号、二九頁～三〇頁、参照）。本章第二節も参照されたい。

149 河井、講演「陶器の所産心」、一四頁。河井、随筆「陶器の所産心」、一一六頁～一一七頁も参照のこと。

150 河井、随筆「陶器の所産心」、一一七頁。

- 151 「大札記念国産振興東京博覧会」は、優良国産品の生産とその使用を奨励し、この当時急務であった産業の基礎確立に資するべく、東京商工会議所が中心となって開催された(国産振興東京博覧会編『東京商工会議所主催 大札記念国産振興東京博覧会事務報告』、大札記念国産振興東京博覧会、一九二九年、一頁〜八頁)。博覧会で謂う「国産品」とは、「日本領土内」、すなわち樺太、朝鮮、台湾の品々も含まれており、これらは不忍池周辺を第二会場として特設館がそれぞれ設けられた(同右、三七七頁〜三八〇頁)。
- 152 「民藝館」は「日本民藝美術館」の名義で出品された。このモデルルームとともに、同人蒐集の国産陶磁器を扱う即売店も設けられた。「民藝館」について主催者側は「此の施設は従来多くその例を見ない所で、生活改善の上にも一つの指針となり、而かも国産を奨励振興すべき施設であつて、予想以上の効果を収めた」と評した(同右、三七七頁)。「民藝館」は博覧会終了後、日本麦酒釀泉の常務取締役だった山本爲三郎(一八九三年〜一九六六年、後の朝日麦酒の初代社長)の別宅敷地内に移築され、改装を経て居住空間として実際に使用された。別宅が大阪・三国にあることから、当時から「三国荘」と通称される(川島智生「最初の「民藝館」三国荘―「民芸建築」の出発点―」、朝日新聞社編『生活と芸術―アーツ&クラフツ運動―』展図録、朝日新聞社、二〇〇八年、二〇九頁〜二一〇頁)。
- 153 柳宗悦「民藝館に就て」(『東京日日新聞』、一九二八年五月四日・五日)、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、一四頁。
- 154 石川祐一「河井寛次郎の建築意匠―民芸運動による建築的成果―」、『デザイン理論』第四十六号、意匠学会、二〇〇五年五月、六頁。ただし、河井が「民藝館」のどの部分の設計に携わったのかは不明である。同人が提案した「民藝館」の基本構想・設計を基に図面に起こすなどの建設を実質担ったのは、民藝運動の支援者であった高林兵衛(一八九二年〜一九五〇年)である(川島「最初の「民藝館」三国荘―「民芸建築」の出発点―」、『生活と芸術―アーツ&クラフツ運動―』展図録、二一五頁、参照)。
- 155 柳「民藝館に就て」、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、一五頁。河井の他にバーナード・リーチ、富本憲吉、濱田庄司らが陶磁器作品を提供した。また、柳の指導の下、一九二七(昭和二)年に結成された木工・染織・金工の作家集団「上賀茂民藝協団」(黒田辰秋、青田五良、鈴木実、青田七良)が、食堂の大卓と椅子、電気笠、敷物などの家具類を製作した(柳宗悦「三国荘小史」(『工藝』第六十号、一九三六年一月)、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、一九頁)。
- 156 「陶技始末」は断続的ではあるが延べ三年間連載された。第一回から第十一回まで(一九三一年三月〜一九三二年四月)は、河井が民窯で見聞きした作陶技術について、その土地の情景とともに解説しており、紀行文としての性質も併せ持つ。第十二回(一九三二年六月)以降の連載は「赤土と白土の組合せ」という副題の下、作陶の一連の流れについて、すなわち土選

- びから焼成までの工程が、情趣に富んだ文章で解説されている。
- 157 河井寛次郎「近代建築私観」、『ホーム・ライフ』第一巻第二号、大阪毎日新聞社、一九三五年九月、二七頁。ルビは原文ママ。
- 158 石川「河井寛次郎の建築意匠―民芸運動における建築的成果―」、『デザイン理論』第四十六号、一二頁〜一三頁。河井が手がけた建築については、藤田治彦他『民芸運動と建築』、淡交社、二〇一〇年、七六頁〜一〇〇頁、及び、一四〇頁〜一四三頁、参照。
- 159 デザインの詳細は以下参照のこと。杉浦美紀「河井寛次郎と木の造形」、『表現者河井寛次郎展』図録、一三八頁〜一四一頁。尾崎麻里子『研究論文 河井寛次郎と鳥取新作民藝―吉田璋也との交友―』、尾崎麻里子、二〇一七年。
- 160 日本は一八九五（明治二十八）年に台湾を、一九一〇（明治四十三）年に朝鮮を併合して以来、総人口の約三割に及ぶ非日系人を包含する多民族国家であったことは忘れてはならない（小熊英二『単一民族神話の起源 〈日本人〉の自画像の系譜』、新曜社、一九九五年、四頁）。
- 161 例えば、地方工藝の振興が挙げられる。一九二八（昭和三）年以降、経済恐慌と凶作に陥っていた東北では、商工省工藝指導所が中心となって工藝生産の振興が進められた。一九三三（昭和八）年設立の農林省積雪地方農村経済調査所（通称、雪害調査所）の協力団体が一九三七（昭和十二）年、日本民藝協会に加入したことで、民藝運動は工藝振興の一端を担うようになる。一九四二（昭和十七）年には、商工省、大政翼賛会、工藝指導所、雪害調査所、日本民藝協会が協同して、東北地方手工藝振興委員会を設立した（森仁史「戦前期日本「工芸」の進運と岐路 一九四〇年ペリアン来日をめぐる諸相」、『シャルロット・ペリアンと日本』研究会編『シャルロット・ペリアンと日本』展図録、鹿島出版会、二〇一一年、二三七頁〜二三八頁）。その他、新体制に即した民藝運動については、長田謙一「美の国」NIPPONとその実現の夢―民芸運動と「新体制」、長田謙一他編『近代日本デザイン史』「美学叢書」三、美学出版、二〇〇六年、三四八頁〜三七〇頁、を参照されたい。
- 162 中見真理『柳宗悦―「複合の美」の思想』、岩波書店、二〇一三年、一六二頁〜一六三頁、参照。
- 163 濱田『「手仕事の日本」への道程 「地方性」と「現代性」と』、『民藝の日本 柳宗悦と『手仕事の日本』を旅する』展図録、一三二頁〜一三三頁。
- 164 この折に沖繩を訪問したのは（一九三九年三月二十八日〜六月二十四日の期間）、総勢十名（柳宗悦、柳兼子、濱田庄司、河井寛次郎、河井つね、芹澤銈介、外村吉之助、岡村吉右衛門、柳悦孝、田中俊雄）である。彼らは当地で民藝品の調査・蒐集・研究、文物や風景の撮影、作陶や機織などの活動を各々行った。なお、河井は濱田とともに、一九一八（大正七）年八月初頭に沖繩を一度旅行している。

- 165 方言統制については、近藤健一郎「国家総動員体制下の沖縄における標準語励行運動」、『南島史学』第四十九号、南島史学会、一九九七年五月、二八頁〜四七頁、に詳しい。
- 166 次の引用は、河井が話したとされる内容の一部である。これは民藝協会側の座談会参加者の記録であり、実際の語りとは異なる点もあり得ることを留意されたい。「われ／＼は何も標準語を止めるといつてゐるのではない。之は徹底的に習得なさるがよろしい。しかし、その為に何故沖縄口を廃止しなければならないのか。大和言葉を今日、もつともよく保存して、古語の研究に生きた材料を供し、語るに美しいこの言葉を何故捨てねばならないのか。一体、こちら「沖縄」の方々は言葉や風俗を無暗に卑下されて居るのは歯がゆい。見られよ、東北のずい／＼弁の人が卑下したり、薩摩の人が卑下してゐるか。この素晴らしい風俗言語を有つ琉球の何を卑下するのか。「中略」昨日もある家庭の料理を御馳走になつたがあれだけのものを家庭の婦人が作れるといふ事はこの国の文化がどんなに高いかを示してゐる。料理は料理屋の仕事にまかせ、着物を織る事も縫う事も人にさせ、遠道を歩くことも出来なくて自動車や電車にのみたよつてゐる都会の生活は決して高いものではない。琉球の凡てにもつと自信をもつてもらひ度い。衣食住の根深い美しさを見なほしてもらひ度い。われ／＼は何も骨董的に琉球を取扱つてゐるのではない。趣味として遊ぶのではない。ここの暮しは本質的に立派なものとして、之を敬愛せざるをえないからだ。これが亡ぶことは民族が亡ぶことだからだ」（無記名「日本民藝協会同人 琉球日記（第四回）」、『月刊民藝』第五号、日本民藝協会、一九三九年八月、五二頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第一巻、不二出版、二〇〇八年、所収）。同旨を、河井は朝鮮の自給自足の食文化につけて既に言及している。曰く、「此の酒まっかり「濁酒」も素晴らしい漬物と同様どこの家でも作られると聞く。かう云ふ民度を低い文化を呼んでいゝのだらうか」（柳宗悦、河井寛次郎、濱田庄司共著「朝鮮の旅」、『工藝』第六十九号、日本民藝協会、一九三六年十二月、八八頁）。
- 167 河井寛次郎「沖縄の文度」、『月刊民藝』第八号、日本民藝協会、一九三九年十一月、一三頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第二巻、不二出版、二〇〇八年、所収）。
- 168 一月七日、沖縄観光協会と郷土協会の共催による座談会（於那覇市公会堂）でのことである。この座談会は沖縄の観光事業に関する意見交換を目的として開催され、ホテル、衛生、治安の問題などを議論した。言語問題はこれらの議論から派生して話が及んだだけであつたが、座談会の模様を掲載した翌日の『琉球新報』『沖縄朝日』『沖縄日報』では言語問題をめぐる対立のみが取り上げられ、大きく報道された（田中俊雄「問題の推移」、『月刊民藝』第十二号、日本民藝協会、一九四〇年三月、四頁〜一九頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第三巻、不二出版、二〇〇八年、所収）。
- 169 柳宗悦の執筆記事「国語問題に関し沖縄県学務部に答ふるの書」（『琉球新報』『沖縄朝日』『沖縄日報』、一九四〇年一月十四日一斉掲載）以降の沖縄に関する柳の言論は、当時の沖

- 繩の社会的状況、過去の歴史についての配慮に欠けるなどの点から、近年の研究では一部批判的に捉えられている（並松信久「柳宗悦と沖縄文化―周縁における民芸運動」、『京都産業大学論集 人文科学系列』第四十九号、京都産業大学、二〇一六年三月、三五九頁～三八八頁など）。
- 170 同人の執筆記事は、河井寛次郎「土語駄草」、壽岳文章「標準語と方言―沖縄口問題に関して」、保田與重郎「愚感と希望」。同人以外の執筆記事は、長谷川如是閑「日本語の洗練性に就いて 標準語と地方語との関係」、柳田國男「沖縄県の標準語教育」、萩原朔太郎「為政者と文化」、相馬貞三「方言の問題―沖縄の美しき魂達に捧ぐ」。また口絵には、一九四〇（昭和十五年）年の沖縄行きに同行した土門拳の写真が掲載された。
- 171 これについては、水尾比呂志「解説 美の浄土沖縄と柳宗悦」、『柳宗悦全集 著作篇』第十五巻、筑摩書房、一九八一年、六三一頁～六三四頁、参照。この論争は一般的に「沖縄方言論争」と称するが、柳は沖縄語を方言とは見做さず標準語と対等の言語「地方語」と考えた（中見真理『柳宗悦 時代と思想』、東京大学出版会、二〇〇三年、三四二頁、註一）。河井も柳と見解を同じくしている点を顧慮して、本論文では「言語論争」とする。
- 172 戦後河井は「土語駄草」というタイトルの随筆と短編物語を発表している。前者は河井の郷里安来の方言に関する文章である（河井寛次郎「土語駄草」、『文藝春秋』十一月号、文藝春秋新社、一九五〇年十一月、一九頁～二二頁）。これを改稿したものが後者の作品である（河井寛次郎「土語駄草」、『民藝』第百三十九号、一九六四年七月、一五三頁～一五七頁）。
- 173 河井寛次郎「土語駄草」、『月刊民藝』第十二号、八四頁。
- 174 同右、八五頁。
- 175 この発端には、一九二〇年代に得た台湾の竹製の「母子椅子フイカイ「ルビ・ママ」」に河井が感銘を受けたことがある（河井寛次郎他「竹の工藝を語る」（鼎談）、『月刊民藝』第二十九号、日本民藝協会、一九四一年八月、八頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第六巻、不二出版、二〇〇八年、所収）。雑誌『工藝』では、川勝堅一から贈られたものとして紹介されている（河井寛次郎「挿絵観」、『工藝』第三十号、聚楽社、一九三三年六月、四頁～五頁、及び、〇頁図版六）。また一九三七（昭和十二）年頃に柳邸で目にした台湾の竹製戸棚も、彼の製作意欲を再燃させた（河井他「竹の工藝を語る」、『月刊民藝』第二十九号、一三頁）。
- 176 巡回展の日程は次の通り。京都（六月十七日～二十一日）、大阪・なんば（六月二十四日～二十九日）、東京・日本橋（七月一日～六日）。なお、この展覧会では、日本竹製寝台製作所の製品で河井が指導したのも出品された（鷲珠江「河井寛次郎の竹家具―京都・嵯峨竹と台湾の技術を得て―」、『民藝』第七百三十七号、日本民藝協会、二〇一四年五月、二二頁～二二頁）。
- 177 台湾における竹工品は、明代に台湾へ移住した大陸東南部沿岸地域の漢民族が、当地の竹



材を利用して日用品を作ったのがはじまりである。以降、大陸から輸入される高価な竹工品とは別に、一般庶民の廉価な竹工品が島内で数多く生産された（林承緯「台湾の民芸と柳宗悦」、『デザイン理論』第四十九号、関西意匠学会、二〇〇六年十一月、六八頁）。

178 台湾の竹製の母子椅子について、河井は次のように述べている。「折り曲げて繰り出された足。身体から生へた足。強靱な其膝関節の張りど血行。割竹の滑らかな坐と其れを押へる巧な椽。荷重と振動へかけられた美しい安全率。見様によつてはこれは竹細工の指南書である。しつかりと構へて居て風流でないのが好い。腰掛けても悲鳴を挙げない」（河井「挿絵観」、『工藝』第三十号、四頁～五頁）。

179 加えて、第六章第二節参照。

180 河井寛次郎「竹」の使命、『月刊民藝』第二十九号、〇頁。傍点は論者による。

181 一九三一（昭和六）年の満州事変の前後を境にして日本の思想状況に大きな変化が生じた。日本が対外膨張政策により政治的孤立を深めてゆくに伴い、人々の眼は内に向かい、政策の後ろ盾となる思想、すなわち「日本精神」「日本的なるもの」の確立が求められた（藤田正勝「日本的なるものへの問い」、荻部直他編『岩波講座 日本思想』第一巻「日本」と日本思想」、岩波書店、二〇一三年、一八三頁）。この背後にある「日本主義」については、昆野伸幸「日本主義と皇国史観」、荻部直他編『日本思想史講座』四「近代」、ペリかん社、二〇一三年、三五二頁～三七三頁、を参照。

182 木田拓也『工藝とナショナリズムの近代 「日本的なるもの」の創出』、吉川弘文館、二〇一四年、八三頁～九〇頁。敷田弘子「戦時体制下の商工省工芸指導所における機能主義と〈簡素美〉」、『デザイン学研究』第六十巻第六号、日本デザイン学会、二〇一四年九月、六頁～八頁。

183 「国民家具」「国民生活用具」については、森仁史「戦時における機能主義デザイン―工芸指導所の戦時期の実践とその位置」、長田謙一編『国際シンポジウム 戦争と表象／美術二〇世紀以後 記録集』、美学出版、二〇〇七年、二五〇頁～二五七頁、参照。「国民住居」については、八束はじめ『思想としての日本近代建築』、岩波書店、二〇〇五年、四七五頁～四八三頁、参照。

184 当時、商工省工芸指導所に在籍の剣持勇（一九一二年～一九七一年）は、畳や建具、江戸時代の箆笥や長持、さらには短歌や茶の湯には「我国伝統における規格的性格」があるとし、新たに作られる家具や生活用品にもかかる規格的性格を自覚的に打ち出すべきだとしている（剣持勇『規格家具』、『建築新書』九、相模書房、一九四三年、二三頁～二四頁）。この頃の工芸界の気運については、美術研究所編『日本美術年鑑 昭和十五年版』、美術研究所、一九四一年、一九頁（美術研究所編『日本美術年鑑 昭和十五年（一九四〇年）』、国書刊行会、一九九六年、所収）、参照。

- 185 竹材を使用して、家具をはじめ、レールや釘、ガス螺旋管などの工業用部品から、ヘアピン、コンパス、乳母車、洋傘の骨、自転車用泥除などの日用品の代用部品まで幅広く開発・実用化された(松平有光『昭和十七年版 日本代用品工業総覧』、生産と配給社、一九四三年、一二〇頁〜一五六頁)。だが、これらの製品は粗悪品が少なくなかった。河井の竹製家具は、こうした状況を意識した上で製作されたとも考えられる(藁科英也「量塊の変容―植木茂の木彫作品を中心に」、千葉市美術館編『河井寛次郎と植木茂―ふたりの木彫』展図録、千葉市美術館、二〇〇一年、一二八頁)。
- 186 河井寛次郎「伝統を生かす」、『生活科学』第一卷十二月号、東京毎日新聞社・大阪毎日新聞社、一九四二年十二月、九八頁。
- 187 河井寛次郎「近江の信楽」(柳宗悦他共著「現代の日本民窯」所収)、『工藝』第三十九号、聚楽社、一九三四年二月、六五頁。信楽焼の窯場と作陶技術については、河井寛次郎「陶技始末(二)」、「『工藝』第四号、聚楽社、一九三二年四月、一頁〜五頁、に記述されている。
- 188 ここで「包越」とは、二つ以上の異なる存在ないし作用を、それらの差異を超えて一つに包括し、これによって包括される存在ないし作用をそれぞれの特殊性において条件づけているようなはたらきを指す。
- 189 一九三三(昭和八)年秋、河井は、洛北の鷹ヶ峰から丹波の小野郷へ越す峠の集落の農家を訪れた際、腰掛け、円座、櫃、箕、火鉢敷、蓆などの藁工品に出合う。さまざまに工夫された品々の美しさに驚嘆した河井は、翌年四月からおよそ一年間、それらを作った朝鮮出身の孫斗昌を自宅に招く。この期間、孫は河井と衣食住をともにし、河井は孫の藁工品の制作を支援している(河井寛次郎「藁工品と其の作者」、『工藝』第五十一号、日本民藝協会、一九三五年三月、一頁〜四頁など)。
- 190 この特集号は河井の発案による(柳宗悦「柳宗悦自筆書簡一〇八〇」(河井寛次郎宛、一九三五年二月九日)、『柳宗悦全集 著作篇』第二十一卷中、筑摩書房、一九八九年、四九頁)。
- 191 柳宗悦、バーナード・リーチ、河井寛次郎他「座談会記事 工藝と生活」(一九三四年十月二十七日)、『工藝』第四十八号、日本民藝協会、一九三四年十二月、五四頁〜五五頁。
- 192 同右、五四頁。
- 193 この概念の表記は「からだ」が基本だが(河井「藁工品と其の作者」、『工藝』第五十一号、九頁。河井寛次郎『いのちの窓』(一九四八年初版)、東方出版、二〇〇七年、三四頁など)、「身体」の表記も一部あり(河井「近代建築私観」、『ホーム・ライフ』第一卷第二号、二七頁など)、「身体」とルビ表記されることもある(河井寛次郎『いのちの窓』(改訂版)、『火の誓ひ』所収、朝日新聞社、一九五三年、二二〇頁など)。なお、先の座談会記事では「軀」と表記される(河井他「座談会記事 工藝と生活」、『工藝』第四十八号、五〇頁〜五二頁。記録者は水谷良一)。本論文では引用箇所を除き、平仮名表記を採る。

- 194 河井他「座談会記事 工藝と生活」、『工藝』第四十八号、五〇頁。同年には「吾等の身体が太古の遺物である」とも述べている（河井「近江の信楽」、『工藝』第三十九号、六四頁）。
- 195 「民藝館（別称、三國荘）」（註152）について、河井は次のように説明する。「三國荘は」だから荘主の家でありながら同時に吾々のものだとも言へるのである。それだけではない、もつと大きさに言へば民族のものだ。其れは始め之を作る時から既に吾々はまぎれもない国土の民の一人であることを意識して居たからである。吾々の身体の中に刻まれた祖先の寸法を尊重して居たからである。然し此の家の間違つた処や不備の点は吾々の眼が未だ自分の眼であつた処であり、吾々の身体が未だ自分の身体であつた点であると見て貰ひ度い」（河井寛次郎「三國荘」、『工藝』第六十号、日本民藝協会、一九三六年一月、三七頁）。
- 196 加藤好光『美への思索』、かまくら春秋社、二〇〇五年、一五〇頁〜一五一頁、及び、本論文註225、参照。
- 197 河井「藁工品と其の作者」、『工藝』第五十一号、一〇頁。
- 198 同右、一〇頁。
- 199 河井、講演「陶器の所産心」、一四頁。
- 200 河井は一貫して「部落」という表記を用いる。そもそも「部落」とは「日本の農村漁村において、地域的な生活共同の単位となつて集落のこと」で、明治末年の地方改良運動の過程で一般的に呼称されるようになった（福田アジオ他編『日本民俗大辞典』下、吉川弘文館、二〇〇〇年、四八九頁、項目「部落」）。類語には、「村落」「集落（聚落）」があるが、「村落」は住民相互の紐帯からなる地域社会を、「集落」は家屋の集合状態や景観的な纏まりを指す（福田アジオ他編『日本民俗大辞典』上、吉川弘文館、一九九九年、九九一頁〜九九二頁、及び、八二二頁〜八二二頁、項目「村落」「集落」）。河井の謂う「部落」は記述内容に鑑みるに「集落」の意味である。したがって本論文では引用箇所を除き「集落」と表記する。
- 201 旅程としては、八月四日に島根県報恩寺、湯町、布志名の各窯を訪問し、島根県窯業部の轆轤開きに立ち会い、同月九日には鳥取県牛ノ戸窯の窯出しに立ち会つて居る（三浦努「柳宗悦 山陰関連年表―その実践的側面を見つめ直すための基礎資料として―」、日本民藝館監修『柳宗悦―暮らしへの眼差し―』展図録、NHKプロモーション、二〇一一年、一七五頁）。河井は牛ノ戸窯や島根の諸窯を挙げて、「夫々に森の蔭や山の裾に特別の風景を作つて人と土とが結び合つて居るのである」と記している（河井寛次郎「山陰の窯」、『工藝』第十号、聚楽社、一九三一年十月、五二頁）。
- 202 旅程としては、五月十日に釜山、慶州を経て十一日、京城に到着し、三日間雑器の蒐集に勤しむ。十四日には金剛山經由で中国・吉林へ向かう。買いつけ後、十八日に京城へ戻り平壤に移動。二十三日、京城に住む陶磁器研究家・浅川伯教（一八八四年〜一九六四年）を訪ねる。その後も開城、朱乙、阿火、大邱、鏡城、江西、会寧など朝鮮各地を巡り、窯場、道具屋や荒

- 物屋、市場などで買いつけを続けている（河井「炉辺歎語 満鮮の旅」、『炉辺歎語』、六四頁〜六八頁。『民藝』編集委員会編「柳宗悦の朝鮮旅行 全二十一回の足跡」、『民藝』第七百五十九号、日本民藝協会、二〇一六年三月、五九頁）。
- 203 この一帯の集落は、翌一九三七（昭和十二）年の朝鮮旅行の際、柳濱田とともに五月三日と五日に再訪している（河井寛次郎、濱田庄司、柳宗悦共著「全羅紀行」、『工藝』第八十二号、日本民藝協会、一九三八年一月、五頁〜八頁、及び、一四頁〜一七頁。一九三七（昭和十二）年の旅程は、『民藝』編集委員会編「柳宗悦の朝鮮旅行 全二十一回の足跡」、『民藝』第七百五十九号、五九頁、参照）。
- 204 河井寛次郎「雁信五百二十八」（川勝堅一宛書簡、一九三六年五月）、『画信雁信抄』、二四八頁。
- 205 紀行文「朝鮮の旅」は柳濱田との共著であり、「朝鮮の自然」「朝鮮の生活」「朝鮮の町や村」「朝鮮の作物」「朝鮮と日本」の全五節からなる。河井の著書『化粧陶器』（一九四八年）、『火の誓ひ』（一九五三年）所収の随筆「朝鮮の旅」と照合すると、河井が執筆した節は、「朝鮮の自然」「朝鮮の生活」「朝鮮の町や村」であると推測される。なお、自著に収録するにあたり、文章と章立ては変更されている。
- 206 柳河井濱田は、一九三七（昭和十二）年五月二日から五月十六日まで全羅南北道を横断しており、この旅行を記録したのが、「全羅紀行」（『工藝』第八十二号、一九三八年一月）である。ただしこの紀行文も三人の共著である。個人の随筆として再録されていないため、各人の執筆箇所を特定するのは難しい。だが紀行文「朝鮮の旅」にも共通する、集落の景観に関する記述があること、独特な言葉遣いや文体に鑑みて、河井の執筆になる箇所の特定はある程度可能である。
- 207 河井他「朝鮮の旅」、『工藝』第六十九号、八九頁〜九〇頁。紀行文「全羅紀行」の河井の執筆と思われる箇所には、谷城一帯について次のような記述がある。「部落は山裏の斜面に添ふて素晴らしい配置を見せる。こんなにも自然の一部になり切つてゐる建て方も少ないであらう。人と自然とがこゝでは一つなのである。仕事を覗くとそこにも山あり谷ありで、少しも自然の地形に逆らはない」（河井他「全羅紀行」、『工藝』第八十二号、六頁〜七頁）。
- 208 河井寛次郎「壺屋と上焼」、『工藝』第九十九号、日本民藝協会、一九三九年十月、九頁。
- 209 同右、十三頁〜十四頁。沖縄県那覇市壺屋で焼かれた陶器を「壺屋焼」という。一六八二（天保二）年に琉球王府によって知花窯、宝口窯、湧田窯の陶業が牧志（壺屋）に統合されたことにはじまる。壺屋焼には荒焼、上焼、赤物の三種がある（矢部編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、九二七頁、項目「壺屋焼」）。上焼は、白粘土の素地に白化粧を施し、灰釉・コバルト釉・銅釉を掛け、連房式登窯で焼造する。上焼の製品は沖縄諸島の生活必需品として広く流通した（同右、六九一頁、項目「上焼」）。

- 210 河井寛次郎「朝鮮陶瓷のよさ」、田邊孝次編『朝鮮工藝展覽会図録』、朝鮮工藝研究会、一九三九年、一三六頁（中村憲一編『朝鮮工藝展覽会図録（復刻版）』第三卷、東洋経済日報社、一九八四年、所収）。ここに言及される窯場は、河井が柳濱田とともに一九三六（昭和十一）年に朝鮮中国を旅行した際、初めて目にしてゐる（河井他「朝鮮の旅」、『工藝』第六十九号、九一頁〜九二頁、参照）。
- 211 河井寛次郎「部落の総体」、『民藝』第六十三号、日本民藝協会、一九四四年七月、二頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第十一卷、不二出版、二〇〇八年、所収）。
- 212 同右、六頁。戦後、二つの座談においては、「大設計者」と称された（河井寛次郎、徳川夢声「徳川夢声連載対談 問答有用（第三百七十九回）」、『週刊朝日』第二千二百六号、朝日新聞出版、一九五八年七月二十日、二六頁。河井「炉辺歎語 模様・文明」、『炉辺歎語』、一二三頁）。晩年発表の短編物語ではたんに「設計者」と称される（河井寛次郎「蕾の合掌、花の開掌」、『民藝』第三百三十五号、一九六四年三月）、『六十年前の今』、一二四頁〜一三五頁）。
- 213 本研究では『毛筆日誌』から引用の際、既存の翻刻を参照しながら文字を起こした。
- 214 河井寛次郎『毛筆日誌』（一九四四年二月二十六日）、河井寛次郎記念館蔵。
- 215 村人個々の織りなす関係について、戦後、河井は生物学的知見を以て考察した。これについては、宮川智美「河井寛次郎における戦時下の「思想上の転機」―その背景と展開―」、『デザイン理論』第六十六号、意匠学会、二〇一五年八月、六六頁〜六七頁、に詳しい。
- 216 「埃及・波斯及土瓦古陶器展覧会」は、洋画家の児島虎次郎（一八八一年〜一九二九年）による蒐集品で大原孫三郎のコレクションからなるオリエント考古美術品の展覧会で、「第三回泰西名画家作品展覧会」と同時開催された。陶磁器は五十八点、陶磁片が数十点出品された（澤田宗山「埃及、波斯及土瓦古の古陶器を観る」、『図案と工藝』第百十四号、現代の図案工藝社、一九二四年二月、一二頁）。オリエント陶磁器を日本で紹介したのはこれが初めてである。河井は会期中、「エジプト古陶器の話」（一九二三年八月五日）と題する講演を行った（四角隆二「オリエントコレクションの一〇〇年 オリエント美術の流入と陶芸家に関する覚書」、國井悠他編『東京国立近代美術館工芸館名品展 日本工芸の一〇〇年』図録、岡山市立オリエント美術館他、二〇一六年、一二頁〜一三頁）。
- 217 一九二二（大正十一）年、児島虎次郎がパリで蒐集したフスタート由来の陶磁片は、約三八〇余片にのぼる（長久「作品解説」、『ギリシア陶器「古典」の誕生―アッティカ、ローマからセーヴル、ピカソまで―』展図録、一四一頁、No.67）。
- 218 河井寛次郎「倉敷文化協会の陶器を評す」、『読売新聞』、一九二三年八月十三日朝刊、第七面掲載記事。フスタート遺跡出土の中国陶磁は、九世紀から十九世紀まで約一〇〇〇年の間に焼造されたもので、所謂「陶磁の道」によって流入した。中国陶磁器の流入が増大したのは、十世紀後半から十一世紀前半、そして十三世紀後半から十四世紀であり、フスタートで出土さ

れる青磁片は、龍泉窯や越州窯などが多くの割合を占める（弓場紀知『青花の道 中国陶磁器が語る東西交流』、日本放送出版協会、二〇〇八年、九七頁〜九八頁、及び、一一七頁〜一二二頁）。またフスタート遺跡ではフスタート窯の青釉陶片も出土されている。フスタート窯においては、中国陶磁の模造品の製作がファティマ朝（九六九年〜一一七一年）にはじまり、アイユーブ朝（一一六九年〜一二五〇年）には最盛期を迎えた。初期には北宋時代の越州窯青磁、その後は南宋時代の龍泉窯青磁が、複合胎土にアルカリ釉やアルカリ鉛釉を施した彩釉陶器として模された。鉢・皿・壺の器形、青・青緑・緑の釉色、櫛目文・連弁文・雷文などの削り装飾、あるいは双魚文・花文などの貼付装飾が類似している（真道洋子「エジプト、フスタート遺跡出土の施釉陶器―都市生活の中で使用された陶器―」、佐々木達夫編『中近世陶磁器の考古学』第四巻、雄山閣、二〇一六年、二五八頁）。

219 富永仲基は、大阪の町人学問所である懐徳堂の創設五同志の一人、富永徳通の三男として生まれ、幼少から懐徳堂初代学主、三宅石庵の下で学ぶ。十五歳頃、儒学の経典を批判した『説蔽』（散佚）を著すも、石庵の不興をかって破門されたと伝えられる。一七四五（延享二）年、大乘仏教諸宗派の経典を歴史的に批判した『出定後語』を刊行するが、すべての経典を後世に作られた歴史的言説とする知見は、仏教界の反発を招いた。その半年後、死の直前に『翁の文』を刊行し、儒教仏教神道を歴史的に相対化することで、当時の日本にとっての真の〈誠の道〉を説いた。認識論的反省に基づく仲基の方法論は、荻生徂徠の提唱した古文辞学の徹底批判を通じて形成された（廣松他編『岩波 哲学・思想事典』、一一八五頁、項目「富永仲基」）。なお、河井の仲基受容については、宮川智美「河井寛次郎の「故郷」表象―生物学的関心と陶磁器研究という観点から―」、『比較文学』第六十巻、日本比較文学会、二〇一八年、七八頁〜七九頁、にも指摘されている。

220 長らく所在が分からなかった『翁の文』が、一九二四（大正十三）年一月十五日、国文学者の亀田次郎（一八七六年〜一九四四年）によって、一七四六（延享三）年版の刊本で発見された。この発見により、初めてその全貌が明らかになり、話題となった（無記名「世に現はれた『翁の文』一巻」、『大阪毎日新聞』、一九二四年二月七日朝刊、第三面掲載記事）。同年六月にこの影印本『翁之文』（小林写真製版所、一九二四年）が刊行された。発見された原本には題簽が剥落していたため、内藤湖南の筆で『翁之文』と新たに題簽が付されている（石濱純太郎、水田紀久「翁の文（解説）」、家永三郎他校注、『近世思想家文集』「日本古典文学大系」第九十七巻、岩波書店、一九六六年、五四四頁〜五二五頁）。一般的には『翁の文』と表記されるが、本研究では内藤が刊行を手がけた影印本に基づいて『翁之文』とする。

221 「それで面白いことは、元禄時代に大阪の町民学者に富永仲基という人があったんや、これは偉い学者やね。それがほとんど大乘教（註）を読んだんだ。そうして仏教の歴史観というものを読んだ中から抽出したんだ。「中略」それは「沖繩の文」という本の中にある。それは内藤

(湖南) 先生がそれを元どりに複製して、わしにもくくださった。たいした本だよ。そんなことが書いてある」(河井「炉辺歎語 模様・文明」、『炉辺歎語』、一二七頁)。引用中の「沖繩の文」が誤字であることは文脈上明らかであり、正しくは「翁之文」である。一九六五(昭和四十)年夏の対談では『出定後語』『翁之文』の二冊について、「今も大事に持つてゐます」と述べているが(河井寛次郎「造形帰趨(四)」、『民藝』第百五十九号、一九六六年三月再掲)、『六十年前の今』、一三二頁)、内藤からの寄贈本について、河井寛次郎記念館の鷺珠江氏に照会したところ、現在は旧蔵書中に残されていない。

222 「おほよそ古より道をとき法をはじめもの、必ずそのかこつけて、祖とするところありて、我より先にたてたる者の上を出んとする」(富永仲基『翁の文』、石濱純太郎他校注、『近世思想家文集』『日本古典文学大系』第九十七卷、五五四頁、傍点論者)。前説を踏襲あるいは棄却する方法は、「離」「斥」「破」「合」と細分化され、その度合から「緩急」「強度」の程度が決まる。

223 『翁之文』第九節から第十まで、あるいは『出定後語』第一節などを参照のこと。なお、河井には仲基のように反宗教的な姿勢は決してなかった。ここで詳論はしないが、宗教哲学を専門とする柳宗悦の影響もあり、河井はみずからの関心に従って、書物や宗教家を通じて古今東西の教義に触れており、宗旨の違いにも寛容であった。

224 河井は特に、本阿弥光悦(二五五八年〜一六三七年)の作陶を批判した。その批判は、一九二四(大正十三)年に既に見られる(河井、講演「陶器の所産心」、一四頁、参照)。一九三〇年代には、「自分は寡見であつたが光悦と思はれる陶器並にさう言はれる陶器については学ぶ所はあるにはあるが厭味が見へて好きにはなれなかつた」(河井「彼と別れてから」、『バーナード・リーチ』、四一―頁)と述べている。

225 本研究における「直観」は、プロティノスの「観照」に重なる。例えば、自然の観照について言及したプロティノス『エネアデス』(Enneades)の「自然、観照、一者について」(Ⅲ・八)を参照されたい(プロティノス「自然、観照、一者について」、田之頭安彦訳、『プロティノス全集』第二卷、中央公論社、一九八七年、四一九頁〜四五五頁)。

226 例えば、美術評論家の今泉篤男(一九〇二年〜一九八四年)は、「背後のもの」とは何か、そこに陶工の生涯を賭けた信念があつた筈である」と指摘する(今泉篤男「陶工 河井寛次郎」、『陶工河井寛次郎展 川勝コレクション』図録、一九六八年)、『今泉篤男著作集』六「工藝論 版画論」、求龍堂、一九七九年、六〇頁)。

227 後期の文筆作品で多く使われる「自分」という言葉を本研究の謂う(自我)と捉え、河井は造形作品上で個性を打ち出したと理解されることもある。例えば、矢島新「骨太な表現者・河井寛次郎の到達点」、『表現者河井寛次郎』展図録、一二頁。同じく、吉澤慶一「名工河合寛次郎・創造の軌跡」、『明治学院論叢 総合科学研究(六十八)』第六百九十一号、明治学院

大学一般教養部学会、二〇〇三年三月、九七頁〜九八頁。

228 例えば、物価統制の影響は陶磁器にまで波及した。一九三九（昭和十四）年十月十八日公布の「価格等統制令」を受けて、内地向け陶磁器製品の公定価格が商工省告示により都道府県別に制定された。全国に先駆けて一九四〇（昭和十五）年七月、日本の陶磁器生産の約半数の生産比率を占める愛知・岐阜県産の製品について公定価格が設定され、同年十月には愛媛・佐賀・長崎県産の製品とともに京都府産の製品も設定された（萩谷茂行「統制経済下における陶磁器製品製造、流通の一考察〜いわゆる「統制番号」に関する検証〜」、『瑞浪市歴史資料集』第二集、瑞浪市歴史資料館、二〇一三年三月、七頁〜九頁）。一九四〇（昭和十五）年十月時点の京都府産の各器種の公定価格については、商工省「商工省告示第六百九号」、『官報』第四千百三十一号、大蔵省印刷局、一九四〇年十月十一日、三七五頁〜三七八頁、参照。当時生産された日用の陶磁器製品については、瀬戸市歴史民俗資料館編『戦争とやきもの』展図録、瀬戸市歴史民俗資料館、一九九四年、などに詳しい。

229 藤岡幸二編『京焼百年の歩み』、京都陶磁器協会、一九六二年、一五二頁〜一五三頁。丸藝に関して言えば、認可の要件として、（一）帝國藝術院会員で特に美術関係の会員、文部省美術展覧会第四部（美術工藝部）において審査員及び無鑑査の者で現に藝術家として活動する者、（二）文部省美術展覧会第四部に二回以上入選し、現に藝術家としての活動する者、（三）これらに準ずる者で地方長官において適当と認められた者、の三項があった（西川友武『美術及工芸技術の保存』、工芸学会、一九六六年、三八頁〜四〇頁）。

230 この他にも、都道府県別に商工大臣が提示した一カ年間の種類別年生産額、その割当られた金額の範囲内で、地方長官が官下の藝術家に対して生産額の個人別割当を行い、その金額が支給された（同右、三九頁〜四〇頁）。

231 河井は、帝国美術院主催「第十回帝国美術院展覧会」（一九二九年十月十六日〜十一月二十日、於東京府美術館）に推薦により鑑査外で《角盒子》《流し釉壺》の二作を出品している（『日展史編纂委員会編『日展史』9「帝展編」四、日展、一九八三年、二五七頁）。これにより、註229の要件を満たしたと考えられる。また認定後には、「第六回文部省美術展覧会」（一九四三年十月十六日〜十一月二十日、於東京都美術館）において委員ならびに審査員を務め、鑑査外で《辰砂菱花食籠》を出品している（『日展史編纂委員会編『日展史』15「新文展編」三、日展、一九八五年、三四四頁）。また例年の公募制を中止した文部省主催「戦時特別美術展」（一九四四年十一月二十五日〜十二月十五日、於東京都美術館）には、前年に審査員を務めたことから《辰砂呉洲菱花筥》を出品している（同右、四二二頁）。

232 民藝運動の同人の壽岳文章（英文学者・和紙研究者、一九〇〇年〜一九九二年）は、一九四〇（昭和十五）年頃、自邸「向日庵」に神棚がないことから、茶の間に合う祠を河井に製作してもらったという（壽岳文章「河井寛次郎の軌跡」、世界文化社編『陶芸の世界 河井寛次



- 郎』、世界文化社、一九八〇年、一三九頁〜一四〇頁。
- 233 劍持勇「戦時住ひ方」後記、『生活美術』第三巻第五号、アトリエ社、一九四三年五月、四七頁。無記名「商工省主催第二回国民生活用品展概況」、『工藝ニュース』第十二巻第四号、工業調査協会、一九四三年五月、一二四頁。
- 234 この製造は、丸呂(⊕)計画・作戦と通称された。高さ五メートル、直径約六十センチメートルの円筒形をなす呂号陶器、これを焼造するために登窯一基を壊し新たに石炭窯を築窯した。窯が一九四五(昭和二十)年二月に完成した後、呂号陶器一号基は納品されたが、二号基製造中に終戦を迎えた(木立雅朗「元藤平陶芸登り窯について―遺構と記録―」、『元藤平陶芸登り窯の歴史的価値等調査研究報告書』、京都市、二〇一五年、四五頁〜四九頁)。なお、石炭窯築窯中の一九四四(昭和十九)年十月から翌年九月まで、河井は藤平陶藝に断続的に出入りしていたことが、当時の出勤簿に確認できる(同右、五二頁〜五三頁)。
- 235 河井『毛筆日誌』(一九四五年十二月六日)。
- 236 河井『毛筆日誌』(一九四五年十二月三十日)、『毛筆日誌』には、十二月の菓掛、窯入、窯出に際して新作陶磁器のラフスケッチが数点添えられている。
- 237 河井寛次郎「雁信六百三十二」(川勝堅一宛書簡、一九四三年一月十五日)、『画信雁信抄』、二六二頁。
- 238 鷲「河井寛次郎のことばの世界」、『表現者河井寛次郎』展図録、一三〇頁。
- 239 河井『毛筆日誌』(一九四四年二月四日)。
- 240 これについては、拙稿「河井寛次郎の制作論的思索―制作における「背後のもの」をめぐる―」、『聖心女子大学大学院論集』第三十八巻一号、一五頁〜一六頁、で指摘している。
- 241 河井『毛筆日誌』(一九四四年一月十日〜十一日、同年二月十三日など)、『生命の実相』(一九三二年から随時刊行)は、「生長の家」を開いた谷口雅春(一八九三年〜一九八五年)の著作で、一九三〇(昭和五)年に創刊された『生長の家』誌を合本したものである(井上順孝他編『新宗教辞典』、弘文館、一九九〇年、八九四頁〜八九五頁、項目「谷口雅春」)。
- 242 河井『毛筆日誌』(一九四五年六月二十四日)。
- 243 「いのちのまど」と題して「昭和二十二年五月廿一日夜」と記された原稿、そして「昭和二十二年五月廿二日夜整書」と記された稿本がある(保田與重郎「いのちの窓」序)(一九七九年)、『保田與重郎全集』第四十巻、講談社、一九八九年、五八六頁〜五八七頁)。
- 244 河井寛次郎「棟方君」、『工藝』第七十一号、日本民藝協会、一九三六年十二月、八頁。
- 245 例えば、柳は『工藝』創刊号の巻頭文で次のように述べている。「無銘の工藝こそ工藝の主流である。なぜなら無銘の作より美しい作を見たことがないからである。若し銘の作で真に美しいものがあつたらそれは作者が一生の精進を以て自我を越え、無銘の域に達し得たが故に過ぎない」(柳宗悦「民藝とは何か」、『工藝』第一号、聚楽社、一九三一年一月、二七頁)。

- 246 河井『毛筆日誌』(一九四四年六月八日)。
- 247 河井『いのちの窓』(一九四八年版)、五八頁。以下、『いのちの窓』からの引用の際、記述に異なる限り限り一九四八(昭和二十三)年版(東方出版、一九七九年再版)に依り、新出及び大幅な修正加筆がある場合のみ一九五三(昭和二十八)年版(『火の誓ひ』所収、朝日新聞社)に依る。また、『いのちの窓』(一九四八年版)などと略記する。
- 248 河井他「朝鮮の旅」、『工藝』第六十九号、八八頁、ルビは本文ママ。一九五〇(昭和二十五年)年発表の短編物語「眠れる者達」には、安来の子ども達が中海で獲れる蛸の黒身(墨)の珍味を食す描写の中に、本論引用箇所と類似する文脈がある(河井寛次郎「眠れる者達」、『日本民藝』第三号、日本民藝協会、一九五〇年十二月、一七頁、参照)。
- 249 この語は、西田幾多郎の著書『働くものから見るものへ』(一九三七年)の序文にある、以下の一文を参考にしている。「幾千年来我等の祖先を孚み来つた東洋文化の根柢には、形なきものの形を見、声なきものの声を聞くと云つた様なものが潜んで居るのではなからうか」(西田幾多郎『働くものから見るものへ』(一九二七年)、『西田幾多郎全集』第三卷、岩波書店、二〇〇三年、二五五頁)。
- 250 河井『毛筆日誌』(一九四四年七月八日)。文中にある永澤信之助(一八八三年〜一九五三年)は、一九一四(大正三)年に京都市中京区丸太町通川端東入東丸太町で出版社「書肆金港堂」を創業した人物を指していると考えられる(鈴木徹造『出版人物事典 明治〜平成 物故出版人』、出版ニュース社、一九九六年、二二一頁、項目「永沢信之助」、参照)。
- 251 河井寛次郎他「美のころ―河井寛次郎氏をかこんで―」(座談)、布教研究所編『美について』宗教は美に対して何であるか』「人生と仏教シリーズ・第二期・二」、布教研究所、一九五九年、一一四頁〜一一九頁、参照。
- 252 千葉胤継は、幼少期に柔術と並行して日置流弓道を学び、その後、小笠原清道に師事し小笠原流弓道を修めた。武徳会(一九四二年以降は大日本武徳会、一九四六年解散)より、一九二九(昭和四)年に弓道教士を、一九三八(昭和十三)年に弓道範士を受ける。その後も武射系統の日置流、本多流など諸流の弓道を学んでおり、弓道全般の教えや作法に精通していた。戦時中は武道の振興・奨励に努め、宮内省師範に任命された(日本弓道連盟編『弓道教本』第二卷「射技篇」、日本弓道連盟、一九五五年、一七六頁〜一七七頁)。千葉がいつ頃から「在的」を説いていたのかは不明である。
- 253 千葉胤継「宏齋夜話(二)」、『弓道』第四十七号、日本弓道連盟出版部、一九五四年四月、三〇頁。
- 254 同右、三〇頁〜三一頁。引用中の「会<sup>かい</sup>」及び「離」は、仏教語の「会者定離(会うものは必ず別れ離れる)」に由来すると言われる。「会」の語は弓道の竹林派で用いられたのがはじまりで、今日では一般的に広く用いられている(石岡久夫「現代弓道用語」、宇野要三郎監修

- 『現代弓道講座』第七卷「年表用語編」、雄山閣、一九七〇年、二九八頁、項目「会」。千葉は「会は、正しい心と正しい射法とが統一調和の最高潮に達したときであつて、これは至誠を尽くした不断の鍛錬によつて初めて生れる」と述べている（千葉胤継他「射技詳説」、『弓道教本』第二巻、一三一頁）。
- 255 一九五九（昭和三十四）年の座談会で、これを河井は「不打必中」と称している（河井他「美のこころ―河井寛次郎氏をかこんで―」、『美について―宗教は美に対して何であるか―』一一五頁―一九九頁）。これに関連して彼は、日本で弓道を体得した新カント学派（西南ドイツ学派）の哲学者オイゲン・ヘリゲル（Eugen Herrigel, 1884-1955）の言説を挙げている。以下参照のこと。オイゲン・ヘリゲル述『日本の弓術』（講演 Die ritterliche Kunst des Bogenschießens、一九四一年邦訳初版）、柴田治三郎訳、岩波書店、一九八二年、四五頁―四八頁。あるいは、稲富栄二郎、上田武訳、協同出版、一九八一年、一〇一頁―一〇七頁。
- 256 河井『毛筆日誌』（一九四四年九月十五日）。引用中の例示は、一九五〇（昭和二十五）年の講演でも紹介されている（河井寛次郎「祈らない祈り」（一九五〇年五月二十七日、於京都新聞会館）、『光』第三百五十五号、回光社、一九五〇年六月、一五頁）。
- 257 河井『いのちの窓』（一九四八年版）、二五頁。
- 258 河井『毛筆日誌』（一九四五年七月三十日）。
- 259 河井寛次郎「蝶が飛ぶ葉っぱが飛ぶ」、『PHP』第二十八号、PHP友の会本部、一九四九年八月、一八頁。
- 260 河井『毛筆日誌』（一九四五年八月四日）。
- 261 宮川「河井寛次郎における戦時下の「思想上の転機」―その背景と展開―」、『デザイン理論』第六十六号、六三頁―六四頁。吉澤「名工河合寛次郎・創造の軌跡」、『明治学院論叢 総合科学研究（六十八）』第六百九十一号、一〇六頁―一〇八頁。先行研究で明示されていないが、こうした解釈の大本には、複数種の生物が同所・近接する場所で共存する生物現象「共生（symbiosis）」という捉え方が河井の中で変化したとの考えがある。「共生」は、異種の生物と一緒に生活し互いに行動的生理的に緊密な結びつきを定期的に保っている現象であり、共生者にとつての生活上の意味・必須性、関係の持続性、共生者の空間的な位置関係などによって共生関係の類別・区分がなされる（巖佐庸他編『岩波 生物学辞典 第五版』、岩波書店、二〇一三年、三一九頁、項目「共生」）。生態学に関連づけるならば、時局も相俟って、河井の目を通した世界とは、片方の種のみが利益を得る「片利共生（commensalism）」の関係にあった。だが実際には、協同して繁殖する「相利共生（mutualism）」関係があることを彼は発見したのである。生態学の或る学説が、河井の思想に好適な言葉を与えた可能性はある。
- 262 河井の叙述にはないが、彼の娘・須也子の回想によれば、葉を日本、虫を連合国軍になぞ

- らえてこの体験を家族に語ったという（河井須也子「年中注連縄餅花の父」（一九七三年）、『不忘の記―父、河井寛次郎と縁の人々』、青幻舎、二〇〇九年、二二頁、参照）。
- 263 河井「蝶が飛ぶ葉つばが飛ぶ」、『PHP』第二十八号、一九頁。河井『いのちの窓』（一九五三年版）、二二二頁。
- 264 河井「蝶が飛ぶ葉つばが飛ぶ」、『PHP』第二十八号、一九頁。後年、「この世このまゝ大調和」という詞句に付された自解にも同様の文章がある。「米や魚がものを作ったり、豚や牛が考へたり、書いたりしない」と誰が言へるでせう。蝶が飛んでゐる。葉つばが飛んでゐる」（河井『いのちの窓』（一九五三年版）、二六〇頁）。
- 265 坂本万七は、舞台写真をはじめ美術品や工藝品、文化財の撮影を専門とした写真家である。武者小路実篤（一八八五年〜一九七六年）の主宰する生活共同体の村「新しき村」への参加を経て民藝運動に共鳴した坂本は、一九三二（昭和六）年頃から一九五一（昭和二十六）年までほぼ継続的に、雑誌『工藝』『月刊民藝』などに掲載する工藝品の図版写真、工藝品の制作工程の組み写真などを担当した（白政晶子「坂本万七による美術・工芸分野の写真について―一九三〇―一五〇年代を中心に」、『近代画説 明治美術学会誌』第二十一号、明治美術学会、二〇一二年十二月、九四頁〜一一一頁）。なお、河井の随筆「部落の総体」（『民藝』第六十三号、一九四四年七月）の口絵として集落の撮影を担当したのも坂本である。
- 266 河井『毛筆日誌』（一九四六年一月二十七日）。
- 267 『石の村』出版に先立ち、『民藝』第五十一号（一九四三年七月）には、坂本万七の「大谷と石の民藝」と題する写真記事が掲載されている。ここでは、石仏、石の造形物、石切場などが被写体となっている。これらをベースに『石の村』は構成された。『民藝』掲載時に河井が注目したのは、石仏の写真だった。民藝運動の同人である式場隆三郎（一八九八年〜一九六五年）は坂本から次のように聞いたという。「坂本君は近くまた石仏採訪の旅に大谷へゆかうといつて意気こんである。これらの写真をもつて先日京都へゆき、五条坂の河井兄にみせたいふ。河井兄はこの秋坂本君の大同石窟仏の撮影にゆくのをきき、大同のよさはもうわかつてゐるよ、君がわざわざゆかなくてもよからう。それより大谷の石仏発見の方が意義がある、といつたときく」（式場隆三郎「へんしう後記」、『民藝』第五十一号、日本民藝協会、一九四三年七月、四〇頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第十卷、不二出版、二〇〇八年、所収））。
- 268 河井寛次郎「石の村（石像と其像影）」、坂本万七撮影『石の村』「新選文化写真叢書」、一九四六年、十一組出版部、〇頁。河井寛次郎「石仏の像影と坂本万七君」、『火の誓ひ』、二六頁〜二七頁、も参照。
- 269 河井『毛筆日誌』（一九四七年一月一日）。
- 270 「町の神々」の原型は、一九四五（昭和二十）年一月初頭に既に書かれていた。『毛筆日

- 誌』によると、「ゲン<sup>ママ</sup>コチ屋 シンコヤ 飴屋等」「風車売、ゲンコツヤ、シンコヤ、アメヤ」  
 「シンコヤ アメヤ等」といった名称の草稿の執筆・清書をしたことが確認できる（河井『毛筆日誌』（一九四五年一月五日、七日、十五日）。論者の推測になるが、これらの草稿を再編して、糝粉細工や飴屋に関する記述を新たに書き直した「町の神々」は『工藝』第百十六号（一九四七年三月）に発表、さらに別に書き起こした「風車売」「ゲンコツ屋」の二篇は『町の景物』（『北方民藝叢書』一、一九四七年十一月）に収録された。
- 271 河井寛次郎「町の神々」、『工藝』第百十六号、靖文社、一九四七年三月、三十頁。
- 272 河井寛次郎「町の神々」、『火の誓ひ』一三八頁。
- 273 山口佳紀、神野志隆光校注訳『古事記』、『新編 日本古典文学全集』一、小学館、一九四七年、一六頁。訓み下しは同書一七頁。
- 274 同右、二八頁。訓み下しは同書二九頁。
- 275 「ムスヒ」は生成力を神格化した語である。「ウムス（生む）」の派生語である「ムス」は生成を意味する他動詞、「ヒ」は靈力をさす（同右、二八頁註4）。
- 276 同右、二九頁。
- 277 河井『いのちの窓』（一九四八年版）、二二頁。
- 278 同右、四二頁。
- 279 河井寛次郎「模様の国、紺屋の仕事」、『工藝』第百十九号、日本民藝協会、一九四八年七月、三二頁〜三三頁。引用の段落は、一九四八（昭和二十三）年版の『いのちの窓』後記に転載されている外、一九五一（昭和二十六）年には「第二の世界」と題して『はな』第十七号にも転載されている（河井『いのちの窓』（一九四八年版）、六一頁。河井寛次郎「第二の世界」、『はな』第十七号、西濃出版社、一九五一年一月、四〇頁）。
- 280 例えば、木喰上人（註296）が制作した木彫仏について、河井は以下の見解を示している。「木喰」上人が生木をみると、そのなかに彫るべき仏さんの姿がみえてゐるんだ、このみえてゐるといふことは大したことなんだ。だから、彫りにまちがひやうがない。そのみえてゐる通りをノミでトントントンと生木から削りおとしてゆけばいゝんだから」（河井寛次郎他「民藝一夕話」（座談）、『月刊民藝』第十六号、日本民藝協会、一九四〇年七月、三三頁、傍点は原文ママ（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第四卷、不二出版、二〇〇八年、所収））。
- 281 「此処には房々した髪毛を垂らしマントを着た像が吾等の前に眼を見張つてゐる。何と言ふこれは無法な意外な思ひ切つた表現だらう。が然し何と言ふこれは人間らしい人間だらう。何といふこれは嘘つばちで固めたほんとうの人間だらう。「中略」吾等は何よりも先づ此の一連の作者達が表現の主要な要素としての「嘘」をしつかりと掴まへてゐることに出会ふ。然も此の伝承された「嘘」を自由自在に使つてゐることに出会ふ。嘘を借りなければ現せない真実

——此等の作者達が知らないながらも一人々々それを掴まへてゐることは何と言つても素晴らしい」(河井「石の村(石像と其像影)」、『石の村』、〇頁)。『毛筆日誌』に次の記述がある。曰く、「日本ノ美術ハウソヲ借りナケレバ表現出来ナイ真実」(河井『毛筆日誌』(一九四六年二月十八日))。後年、「これはこれ 嘘を借りなければ 表現出来ない真実」という詞句となつた(河井『いのちの窓』(一九四八年版)、一六頁)。

282 長谷部「河井寛次郎の陶芸」、『河井寛次郎展—近代陶芸の巨星』、一七頁。柳は、河井をあくまでも「陶工」として認識しており、高い作陶技術や独自の制作姿勢から、在来の陶藝家すなわち個人作家と区別している(柳宗悦「河井寛次郎の人と仕事」(『河井寛次郎』所収、一九四九年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十四卷、筑摩書房、一九八二年、一八四頁〜一八五頁。柳宗悦「ピカンと河井陶器展」(『毎日新聞』、一九五〇年一月三十日夕刊)、同右書、一九三頁〜一九四頁)。

283 'I think his [Kawai's] road must be called 'Tariki Do', (the way of many). But neither was it contrary to 'Jiriki Do', (the way of self power). In fact, in spite of his refusal, together with Hamada Shoji, to sign his pots, in order to forge his individualism, it still clung to him. Only occasionally, especially in his most classical and sternly disciplined pots did he fully escape.' 「河井の道は「他力道」(誰でも行ける道)と呼ばれるものに違ひなかつたと思う。しかし河井の場合、それは「自力道」(自分だけの力で行ける道)と矛盾しなかつた。事実、濱田庄司と共に、個人意識を払拭するために、自作の陶器への銘づけを拒み続けたにもかかわらず、作品を見れば誰の目にも河井のだと判る。ただ時たま、とりわけ古作陶の伝統技法を最も忠実に守り、きびしく自己を抑制した作品においてのみ、河井は完全に自力の道から脱出した」(Bernard Leach, 'My Friend Kawai', 荒川玄二郎編『私のなかの河井寛次郎』、河井寛次郎記念館、一九七六年、九二頁。バーナード・リーチ「わが友・河井」、壽岳文章訳、同右書、八七頁〜八八頁)。

284 松井健『民藝の擁護 基点としての(柳宗悦)』、里文出版、二〇一四年、九九頁〜一〇九頁。

285 壽岳文章「歩いたあとが道になる人—河井寛次郎の歩み—」(一九五七年)、『柳宗悦と共に』、綜合社、一九八〇年、二八八頁。乾由明「河井寛次郎の仕事」、日本経済新聞社編『河井寛次郎の仕事』展図録、日本経済新聞社、一九八七年、一一四頁。

286 柳の理論では河井の制作を定義できないとする見方(出川直樹『民芸 理論の崩壊と様式の誕生』、新潮社、一九八八年、一二八頁〜一三〇頁など)、あるいは制作物の外見的特徴から新たに民藝運動以外に造形の源泉を見出そうとする見方がある(新見隆「アール・ヌーヴオー的世界観から、モダン・プリミティヴの源流へ—建築家、デザイナーとしての河井寛次郎—」、『生命の歓喜 生誕一二〇年 河井寛次郎』展図録、二二頁〜二三頁など)。

287 これまでの展覧会では、河井の作陶上の立場や業績を踏まえて、「陶工」や「陶匠」とし

- ての一面を大々的に取り上げることが多かった（京都国立近代美術館編『陶工河井寛次郎展 川勝コレクション』図録、京都国立近代美術館、一九六八年。茨城県陶芸美術館編『河井寛次郎の世界―熱情の陶匠』展図録、茨城県陶芸美術館、二〇〇二年など）。近年、河井の多岐に亘る制作が注目されるようになり、二〇〇四（平成十六）年開催の巡回展「表現者 河井寛次郎展」（於渋谷区立松濤美術館など）はその好例である（広瀬麻美他編『表現者河井寛次郎』展図録、浅野研究所、二〇〇四年）。この他にも、高度な釉薬技術に垣間見える「科学者」としての一面、文筆作品から窺える「詩人」としての一面など、多角的に河井を捉えることで、その多様性に迫る向きがある（今井淳他編『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸―科学者の眼と詩人の心』展図録、東大阪市民美術センター他、二〇一三年）。
- 288 河井寛次郎「序（第三篇 町の景物）」、『火の誓ひ』、一二六頁。
- 289 河井は機関誌『民藝』において「六十年前の今」の連載開始にあたり、「これから連載される幾つかの話は、「中略」明治の中頃の子供達は、どんなものを見、どんなものに見られ、どう暮したかと言ふ様な記事であります」と述べている（河井寛次郎「六十年前の今」① 吉太と先生」、『民藝』第九号、日本民藝協会、一九六二年一月、四二頁）。
- 290 河井寛次郎「獄内の藝術家達」、『東京日日新聞』、一九四九年十一月二十一日夕刊、第一面掲載記事。
- 291 河井寛次郎他「伝統の近代性を語る―陶匠窯談」（鼎談）、『日曜日』第一巻第四号、雄鶏社、一九五一年十二月、八頁。「陶器の家」とは、三島や織部といった伝統的な陶磁器製作のことであり、端的に言えば、これらの持つ釉薬や作陶技法、形態などの様式を指している（河井寛次郎他「座談会 陶藝を語る―河井寛次郎氏を囲んで―」、『経済人』第五巻第十号、関西経済連合会、一九五一年十月、六五頁、参照）。
- 292 服部文孝他「作品解説」、『河井寛次郎記念館開館 四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸―科学者の眼と詩人の心』展図録、六六頁、No.91。「筒描」とは、チューブないしスポイトに泥漿を入れて、絞り出しながら生素地の器面に線を引いたり走り描きしたりする装飾技法である。日本の民窯のみならず、中国、朝鮮、イギリスにも広く見られる（矢部編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』九一頁、項目「イッチン描き」）。
- 293 「練上」は、異なった色の土を重ね合わせて揉み込み、そこに生まれる文様を装飾技法とする（同右、一〇七五頁―一〇七六頁、項目「練り上げ手」）。
- 294 河井他「座談会 陶藝を語る―河井寛次郎氏を囲んで―」、『経済人』第五巻第十号、六五頁。
- 295 岩井美恵子「河井寛次郎と産業デザイン」、『没後五〇年 河井寛次郎―過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今―』展図録、二五〇頁。
- 296 木喰は甲斐国の生まれで、日本廻国の修行を四十五歳で発心し、その折に木食戒を受けた

- とされる。以降、僧名を「木食行道」「木食(喰)五行菩薩」「木食明満仙人」と改名した。木喰は六十一歳から九十三歳で入滅するまで廻国しながら木彫仏を制作しており、八十八歳で千体造像の祈願を發し九十歳で成就、その後も二千体造像の願を掲げていた。日本各地に残されている木喰の木彫仏を、一九二四(大正十三)年に偶然発見したのが、柳宗悦である。その後柳は蒐集・研究を行った(小島梯次「微笑みに込められた祈り 円空仏・木喰仏」、小島梯次監修『微笑みに込められた祈り 円空・木喰展』図録、アートワン、二〇一五年、一七頁〜二六頁)。
- 297 諸山正則「河井寛次郎の木彫」、『河井寛次郎と植木茂―ふたりの木彫』展図録、一〇頁〜一一頁。
- 298 河井他「伝統の近代性を語る―陶匠窠談」、『日曜日』第一巻第四号、九頁。河井寛次郎、式場隆三郎「対談 河井寛次郎の木彫」(一九五六年十二月二十六日)、『民藝』第五十号、東京民藝協会、一九五七年二月、二六頁、も参照。
- 299 木彫の制作の仕方については、諸山「河井寛次郎の木彫」、『河井寛次郎と植木茂―ふたりの木彫』展図録、一二頁、参照。
- 300 煙管の制作については、鷲珠江「河井寛次郎のキセルに関連して」、『民藝』第五百四十八号、日本民藝協会、一九九八年八月、三頁〜六頁、参照。
- 301 例えば、加藤周一(一九一九年〜二〇〇八年)は、一九五五(昭和三十)年六月に雑誌『思想』において「日本文化の雑種性」と題する評論を發表している。また、梅棹忠夫(一九二〇年〜二〇一〇年)も、一九五七(昭和三十二)年二月に雑誌『中央公論』にて「文明の生態史観序説」を發表している。これらは一見するとその論点も主張も異なり、加藤は日本の文学・思想を中心に「文化」を捉え、梅棹は「生態環境」から「文明」を捉えている。しかしいずれも「日本文化」「日本文明」の積極的で肯定的な意味を「生活実感」において求めており、特定のイデオロギーや思想に依っていないことが共通している(青木保『日本文化論』の変容―戦後日本の文化とアイデンティティー』、中央公論社、一九九〇年、六五頁〜七六頁)。またこうした問題を、「民族」という観点から考察する文壇の傾向もあった(佐藤泉『一九五〇年代、批評の政治学』、中央公論新社、二〇一八年、一八頁〜三〇頁、参照)。
- 302 文化庁『文化財保護法五十年史』、ぎょうせい、二〇〇一年、二九三頁。一九五〇(昭和二十五)年の制定当初、無形文化財の保護施策は不十分であった。特に価値が高いにも拘らず衰亡が危ぶまれる無形文化財に対して、助成の措置を講じるだけであった(同右、二九三頁)。
- 303 同右、二九五頁〜二九七頁。
- 304 佐藤薫「『姿なき国宝』の保護―重要文化財の第一次国家指定―」、『日本文化財』創刊号、奉仕会出版部、一九五五年四月、二六頁。
- 305 河井寛次郎他「座談 工芸と才能・その他―河井寛次郎氏を中心に―」、『民藝』第三十号、



- 東京民藝協会、一九五五年六月、一九頁。
- 306 河井「鐘谿窯談話」、『高島屋美術部五十年史』、二八六頁。
- 307 このような打診があつたこと自体、河井は口外することがなかった。したがって、真相は明らかではない。制度施行の初年度にあたる一九五五(昭和三十三年)には「民藝陶器」の技術保持者として濱田庄司が、「色絵磁器」の保持者として富本憲吉が、それぞれ認定された。これらの認定者は調査審議が早く完了した者であり、技術の優劣が認定年度に関係するわけではない(佐藤「姿なき国宝」の保護―重要文化財の第一次国家指定―、『日本文化財』第一号、二七頁)。このことから、同時期、河井にも認定の打診があつた可能性は高い。なお、晩年の河井は名誉賞などの賞与を固辞している。
- 308 河井他「座談 工芸と才能・その他―河井寛次郎氏を中心に―」、『民藝』第三十号、一九頁。河井、徳川「徳川夢声連載対談 問答有用(第三百七十九回)」、『週刊朝日』第二千二百六号、三一頁、も参照のこと。
- 309 柳宗悦が『焼物の本』(未完、一九八五年刊行)を執筆する際、河井濱田リーチの座談を随時記録しており、そのメモは大学ノート十三冊にのぼる。ノートの九冊目(一九五四年)には「好きな焼物」(当該ノート、一九二頁～一九四頁)の項目があり、河井は「early Chinese (漢以前) Medieval(英) 宋 李朝 日本雜器 縄文 にはは 朝鮮民器 Indian Maya Inka」を挙げたと記されている(水尾比呂志『焼物の本』のノートについて、『共同通信社、一九八五年、XI頁)。
- 310 第三章第二節参照。
- 311 河井他「朝鮮の旅」、『工藝』第六十九号、九〇頁～九二頁。河井「炉辺歎語 満鮮の旅」、『炉辺歎語』、六六頁、も参照のこと。ちなみに、屋内で女性が使う小形の砧と木魚は同じリズムである。
- 312 例えば、『源氏物語』「夕顔」の巻には次のような描写がある。「白袴の衣うつ砧の音も、かすかに、こなたかなた聞きわたされ、空とぶ雁の声とり集めて忍びがたきこと多かり」(紫式部『源氏物語』、阿部秋生他校注訳、『新編 日本古典文学全集』二十「源氏物語①」、小学館、一九九四年、一五六頁)。
- 313 「暇があると裏で藁砧を打つ。同じ間拍子の泡のやうな古朴な此の音は何処か彼其の者を打ち出して居るかのやうだ」(河井「藁工品と其の作者」、『工藝』第五十一号、六頁)。
- 314 「秋の夜長も、母親達や祖母達には、綿から糸をつむぐ仕事は、彼女達の時間をからつぱにはしなかつた。それどころか通り庭の片方の唐臼で米をつく一踏み一踏み、生きた時間であつたやうに、ブイブイ、ブイブイと廻す糸車は、何処か近所でとつぽん、とつぽんと、打つ砧の音の中に交錯し、厨屋蟋くわやせむしが鳴らす鈴の間拍子を入れて、誰にも気付かれる事なく長い夜をこれ以上には出来ない程な深いものにしてゐた」(河井寛次郎「織つたのは誰であつたらう」

『民藝』第百二十八号、一九六三年八月）、『六十年前の今』、九六頁〜九七頁）。

315 「山で荒ごなしされた大きな杉の木が、白い砂浜に運ばれて三四人の人でくりぬかれて行った。あかるいチヨウナの音と匂の高い木つ端が、そこら中に春をまき散らした。それは仕事自体が音楽であった仕事——、唄や楽器が出来る前の音楽の中から生まれた仕事——さういふ仕事がそこにあつた。「中略」それはさうと三人の人が調子をとりながら、チヨウナ打ちをしてゐるうちに、手を休ませる一人は二人の仕事の間拍子をとつて空打ちをする、組みつほぐれつする音の踊り——舟の形はこんな中から生まれて行つた」（河井寛次郎「ソリコ舟と網掛け」〔民藝〕第百四十七号、一九六五年三月）、『六十年前の今』、一八五頁〜一八六頁）。

316 「百万遍念仏」は、浄土往生・先亡追善・攘災招福などのために百万回念仏を称える行法で、「如法真修」（一人で七日間もしくは百日間に百万回念仏を称える）と「略法早修」（十人以上で大念珠を繰りながら合唱した念仏の総計を百万とする）の二種類がある。「略法早修」は宗派を超えて民間に普及し、葬式の通夜、中陰の速夜、祖先の年忌、春秋彼岸などに行われた。また、雨乞い、虫送り、疫病退散、無病息災などの祈禱としても広く行われた（浄土宗大辞典編纂委員会編『浄土宗大辞典』3、浄土宗大辞典刊行会、一九八〇年、二一三頁〜二一四頁、項目「百万遍念仏」）。

317 「子供達は輪を作つて大きな珠数を繰りながら、双盤に合はせて、「なむあみだ——、なむあみだんぶつ、なむあみだんぶ——つ」と合掌した。そして、何代もの先祖の油でつるつるになった飴色の大きな珠数が廻つて来ると——彼等の先祖がさうしたと同じやうに——額の所に迄この玉を頂いて次に廻した。かうして何度となくさうするものだといつては念仏をした」（河井寛次郎「百万遍」、「火の誓ひ」、六八頁）。

318 河井「祈らない祈り」、『光』第三百五十五号、一六頁。

319 河井寛次郎「棟方君へ——天神地魔合歓説話について」（一九四六年二月）、『火の誓ひ』、四八頁。この一文は、棟方志功の《華嚴・捨身受傷》六幅（一九四六年、後に《捨身受傷》と改題）についての河井の所感を綴つた棟方宛の一月十七日付書簡を推敲したものである（書簡の全文は、棟方志功「心頭藝業偈」、『板愛染』、臼井書房、一九四八年、六一頁〜六三頁、に掲載されている）。河井は文面の一部を『毛筆日誌』に書き写している（河井『毛筆日誌』（一九四六年一月二十四日））。

320 例えば、鈴木大拙（一八七〇年〜一九六六年）が著書『無心といふこと』（一九四二年）において、宗教における無心には「無責任」という特徴があるとしている。鈴木は、無心には心理学的、倫理的、宗教的なものがあるとして、次のように言う。「自分をなくしてしまつて、絶対の他、他力に自分の身を任せる、自分のはからひを容れないといふ風に、無心の意味を解するところに宗教があると思ふんです。それ故、私の云ふ無心論といふことは、第三番目「宗教的」であつてほしいのであります「中略」それから無我といふことになると、これは余

程倫理学的な意味をもつてをって、我執をもたず、我を立てず、斯様な場合に無心といふことは無我といふやうな意味にとられる。ところが、第三番目の意味「宗教」になると、自分を全く棄てるのである。而してこの自分を棄てることは、この自分に何等道徳的な意味も働かせず、哲学的な意味も働かせずに、ただの自分なのです。而して此自分を捨てるのです。これが道徳的な意味では責任を無視することにもなるのです。個人我・個体我といふものを措定しないと、責任なるものの帰着するところがなくなつて来る。さういふことで無我といふことは、或る意味で云ふと無責任になるといふやうにとられる場合がある。併し本当の意味で云ふ宗教から見ると、実際無責任と云ふやうなところがあるのです」（鈴木大拙『無心といふこと』（一九四二年改訂版）、『鈴木大拙全集 増補新版』第七巻、岩波書店、一九九九年、一五五頁）。なお、河井は「棟方君へ―天神地魔合歓説話について」（一九四六年二月）を執筆後、『無心といふこと』を同年四月に民藝運動の支援者・西垣光温みつはるから借用している。ちょうどこの前後に河井は鈴木大拙の来訪を受けており（一九四六年三月十八日、六月十八日の二度）、それに際して鈴木大拙の近作『一眞実の世界』（一九四二年）、『日本の靈性』（一九四四年初版）、『今北洪川』（一九四六年）も涉獵している（河井『毛筆日誌』（一九四六年四月十七日・二十一日、同年五月二十日、同年六月十日・十二日・十六日））。

321 松井健は「これは棟方にも共通する、激しい高揚感の中での仕事で、小さな個性や我執をふり切ってしまうことを示している。徹底的に自己のイメージやつくりたいことに没入邁進することが、かえって自我の忘失をもたらすという、河井と棟方の共通の創造のスタイルが浮き上がる。それは、柳宗悦がもつとも嫌った小さな個性、作為、不自然からもつとも遠くにある創造の過程であった」と指摘する（松井『民藝の擁護 基点としての〈柳宗悦〉』、一〇八頁）。棟方自身も制作態度について、河井との類似性を認めている（棟方志功他「河井寛次郎の人と芸術」（鼎談）、『民藝』第五十一号、東京民藝協会、一九五七年三月、二九頁）。

322 河井「織つたのは誰であつたらう」、『六十年前の今』、九五頁。

323 河井「機械は新しい肉体」、『私の哲学（続）』、一五七頁。

324 持阿『播州法語集』（安永五年板本）、橘俊道、梅谷繁樹訳『一遍上人全集』、春秋社、一九八九年、一七四頁。

325 購入記録は、河井『毛筆日誌』（一九四五年一月三十一日）。引用は、河井『毛筆日誌』（一九四五年二月一日）。ただし、日誌上では書名が「一遍上人」「一遍上人伝」と統一されておらず、書物の特定は難しい。論者が河井寛次郎記念館で閲覧した河井寛次郎の旧蔵書目録カードには、一遍の関連書を見出すことができなかった。吉川清『一遍上人』、協栄出版社、一九四三年、あるいは、北川淳一郎『一遍上人伝』、『愛媛先賢叢書』第十巻、大政翼賛会愛媛県支部、一九四二年、が当時の書店で入手可能な新刊本である。

326 「君は此頃何を読んでゐるかしら。僕は引きつゞき妙好人伝と一遍上人のものを耽読し

てゐる。いつか法然↓親鸞↓一遍とは等の打ちつゞく法脈のことを書きたい」（柳宗悦「柳宗悦自筆書簡二三一八」（河井寛次郎宛、一九四七年八月二十六日）、『柳宗悦全集 著作篇』第二十一巻中、五〇二頁）。この言葉通り、柳は法然親鸞一遍を中心に浄土思想の系譜を辿る研究を進めた。そして一九五一（昭和二十六）年八月から一九五四（昭和二十九）年十二月まで雑誌『大法輪』（第十八巻第八号〜第二十二巻第十二号）に計二十一回連載された論文を下敷きに、一九五五（昭和三十）年八月、著書『南無阿弥陀仏』を上梓している。

327 「説我得仏。国中人天。形色不同有好醜。不取正覚」（康僧鎧訳『仏話無量寿経』、高楠順次郎、渡邊海旭都監『大正新脩大藏経』第十二巻、大正新脩大藏経刊行会、一九二五年、二六七頁下）。柳はこれを以下のように訓み下している。「若し私が仏になる時、私の国の人達の形や色が同じでなく、好き者と醜みにくき者とがあるなら、私は仏にはなりません」（柳宗悦『美の法門』（一九四九年）、『柳宗悦全集 著作篇』第十八巻、筑摩書房、一九八二年、六頁）。

328 『美の法門』（一九四九年）、『無有好醜の願』（一九五七年）の二部作を以て確立されたのが「仏教美学」であり、「仏教美学」の語は『無有好醜の願』が初出である（柳宗悦『無有好醜の願』（一九五七年）、『柳宗悦全集 著作篇』第十八巻、一一一頁）。これは柳が独自に構想したディシプリンで、「一切の美の法則には、仏教的原理が働いてゐる事を明かにする学問」と規定される。こうした柳の問題意識は『美の法門』が端緒となっているが、その後の『南無阿弥陀仏』（一九五五年）が『無有好醜の願』へと結実したと考えるべきである。

329 「どうしても美しくなるという事情で作られ、解らないままでよいという所に出ないと救われません。真宗の究竟は六字の名号に頼れというだけであります。それ以外に真理はなく、美の世界に於ても同じことだと思ひます。一遍上人の言に「念仏が念仏を申すなり」というのがありますが、美の世界に於ても自分の作品ではなくて大きな力に頼り切れる所に本当の世界があると思ひます」（柳宗悦「民藝は何を提唱するか」（一九四八年五月二十六日講演、於大阪毎日新聞社）、『柳宗悦全集 著作篇』第十八巻、五八五頁）。なお、同日の講演題目は以下の通り。河井寛次郎「陶器の美」、壽岳文章「和紙の性格」（『近畿民藝』第二号、近畿民藝編輯室、一九四八年十月、参照）。

330 河井寛次郎「柳宗悦宛自筆書簡」（一九四八年九月五日）、日本民藝館所蔵。論者は、二〇一八（平成三十）年七月十一日、日本民藝館において当該書簡の実物及びデジタルデータを閲覧した。文字起こしは論者による。

331 「美の法門」の草稿は、一九四八（昭和二十三）年八月十日に執筆されており、これを基に柳は講演した。そして講演の稿本に後記（一九四八年十二月）を付し、一九四九（昭和二十四）年三月、著書『美の法門』として上梓した（水尾『評伝 柳宗悦』、三五二頁〜三五三頁）。

332 「実にこの世の多くの美しいものが、美しくなる力なくして成つたことを想ひ起こさねば

ならない。かかる場合、救ひは人と自らの資格に依つたのではない。彼等以上のものが仕事を  
してゐるのである。そこに匿れた仏の計らひがあるのである。之を想ふと、人が美しいものを  
作るといふが、さうではなく仏自らが美しく作つてゐるのである。否、美しくすることが仏た  
ることなのである。美しさとは仏が仏に成ることである。それは仏が仏に向つてなす行ひであ  
る。それ故仏と仏との仕事なのである。念仏は、人が仏を念ずるとか、仏が人を念ずるとか云  
ふが、真実には仏が仏を念じてゐるのである。一遍上人の言葉を借りれば、「念仏が念仏す  
る」のである。「名号が名号を聞く」のである。全て正しきものは、仏の行ひの中の出来事に  
過ぎない。美しきものは、仏が仏に廻向してゐるその姿なのである」(柳宗悦『美の法門』(一  
九四九年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十八卷、二〇頁)。なお、引用の前半部分は、親鸞の語  
「仏と仏とのみはからひ(仏と仏とのみ御はからひ)」に依る(親鸞「親鸞聖人御消息集三  
四」、多屋頼俊校注、『日本古典文学大系』第八十二卷、岩波書店、一九六四年、一六九頁〜一  
七〇頁、参照)。

333 柳「民藝は何を提唱するか」、『柳宗悦全集 著作篇』第十八卷、五八四頁。

334 西田の著作『善の研究』が刊行された翌一九二二(明治四十五年)年一月、柳は雑誌『白  
権』第三卷第一号に発表の論文「革命の画家」で、西田の純粹經驗説を下敷きにした制作論を  
呈示している。以降、『キリアム・ブレーク』(一九一四年)など複数の論文で同旨の制作論が  
展開されている(浅倉裕一朗「柳宗悦の美学と西田幾多郎の「純粹經驗」——初期論文を中心  
——、『場所』第五号、西田哲学研究会、二〇〇六年四月、一〇四頁〜一一五頁)。

335 西田幾多郎『善の研究』(一九三七年版)、『西田幾多郎全集』第一卷、岩波書店、二〇〇  
三年、三五頁。

336 柳宗悦「益子の絵土瓶」(『心』第七卷第一号、一九五四年一月)、『柳宗悦全集 著作篇』  
第十二卷、筑摩書房、一九八二年、三三二頁。註143も参照のこと。

337 柳宗悦『南無阿弥陀仏』(一九五五年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十九卷、筑摩書房、一  
九八二年、一〇四頁。

338 同右、一〇三頁。

339 中村元『広説仏教語大辞典』下巻、東京書籍、二〇〇一年、一三三八頁、項目「能帰所  
帰」。例えば、一遍の「念仏が念仏を申なり」(『播州法語集』五十一)という文言の直前に次  
のような記述がある。「然に、能帰といふは、南無なり、十方衆生なり。是則命濁中夭の命な  
り。然を、常住不滅の無量寿に帰しぬれば、我執の迷情を削て、能帰所帰一体にして、生死本  
無なるすがたを、六字の南無阿弥陀仏と成せり」(持阿『播州法語集』、『一遍上人全集』、一七  
四頁)。

340 河井他「座談 工芸と才能・その他——河井寛次郎氏を中心に——」、『民藝』第三十号、二一  
頁参照。

- 341 聖戒『一遍聖絵』第九、『一遍上人全集』、九〇頁〜九一頁。これに関連して、一海『一遍上人語録』巻上、大橋俊雄校注、『日本思想大系』十「法然 一遍」、岩波書店、一九七一年、三〇五頁〜三〇六頁、参照。
- 342 河井「機械は新しい肉体」、『私の哲学(続)』、一五七頁。
- 343 同右。同様の叙述は、一九五一(昭和二十六)年の座談会記事にもある(河井他「座談会 陶藝を語る―河井寛次郎氏を囲んで―」、『経済人』第五卷第十号、六五頁、参照)。
- 344 例えば、相良亨は、日本における内面的心情の純粹性の追求は、自己の心情が他人にも通ずるといふ以心伝心のオプティミズムへと繋がることを指摘している。「清き明き心より正直の心をへて、近世の誠の心につながる、日本人の心情の純化の標榜は、「中略」その心情が純化する時、これが他者に通ずるといふのは、明らかに一つのオプティミズムとなる」(相良『日本人の心 増補新装版』、一〇〇頁〜一〇一頁)。
- 345 河井『いのちの窓』(一九五三年版)、二二三頁。この詩は、一九五〇(昭和二十五)年五月の講演で既に披露され、さらに講演記録として詩の全文が掲載されている(河井「祈らない祈り」、『光』第三百五十五号、一六頁)。また同年にはこの詩を拓本で制作している。
- 346 一遍を高く評価した柳宗悦の著書『南無阿弥陀仏』(一九五五年)に影響を受けた唐木順三(一九〇四年〜一九八〇年)は、一遍が「捨聖」と通称されることに疑問を呈している。「身命を山野に捨て、居住を風雲にまかせ」という一遍の実践から、「任せる」ことに一遍の真髓があり、「任せる」ことで他力あるいは自他のない境地へと至ろうとしたところに一遍特有の情緒や風流世界が拓けたとする(唐木順三「任すといふこと、その系譜」(『日本の心』所収、一九六五年)、『唐木順三全集』第九卷、筑摩書房、一九六八年、三二二頁〜三三二頁)。
- 347 河井寛次郎、中山慶一「祈らない祈り」(対談)、『陽気』第二卷第四号、養徳社、一九五〇年四月、二八頁。同様の主旨は、河井他「美のこころ―河井寛次郎氏をかこんで―」、『美について』宗教は美に対して何であるか』、六五頁〜六八頁、を参照。
- 348 河井寛次郎他「日本文化の底辺③」(鼎談)、『中外日報』、一九五六年十二月二十六日日刊、第一面掲載記事。
- 349 河井『いのちの窓』(一九四八年版)、二二三頁。
- 350 同右、四五頁。
- 351 前田英樹は、河井の作品群に民俗学的な価値を認めており、『六十年前の今』に記されている事柄は、失われた〈民俗〉についての現存する記憶であり、それは陶工のなかを流れる〈民藝〉の生きた血と合流し、比類なく美しい言葉の渦を作っている(前田英樹『民俗と民藝』、講談社、二〇一三年、二二〇頁)として、「河井の文業は、柳田國男の民俗学と柳宗悦の民藝運動とを実に無雑作に、直截に繋ぐ働きをする。このような仕事は、柳田も柳も為すことのできなかつたものである」と評価している(同右、二二六頁)。

- 352 工程としては、堀削した原土をよく乾燥させ、適当な大きさに破砕して水中に投じる。原土が水に溶けた後に攪拌させると砂利や粗粒は沈澱し、水中には細かな粘土分、草木などの有機物が浮遊する。これを篩にかけて別の水入り容器に流し入れると、粘土だけが泥漿状態となつて残り、さらに数時間後、水中の細かな粘土分も沈澱するので、上層部の清水を取り除く。この作業を繰り返して泥漿状態の粘土を蓄積する。必要分に達したら、この土を素焼あるいは石膏の吸鉢に移して水分を吸わせ、天日で水分を蒸発させる。適当な硬さになった後、鉢から粘土を取り外し、練り上げて素地土を精製する（矢部編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、七二四頁、項目「水簸」）。
- 353 河井寛次郎「炉辺歎語 土・形」（対談、一九六四年一月十六日）、『炉辺歎語』、八四頁。
- 354 同右、八四頁。工事については、京都市上下水道局編『京都市水道百年史 叙述編』、京都市上下水道局、二〇一二年、二四八頁～二四九頁、参照。
- 355 河井「炉辺歎語 土・形」、『炉辺歎語』、八八頁。
- 356 河井寛次郎記念館には、木彫像十八点（一九五〇年～一九五八年制作）、木彫面七十四点（一九五八年～一九六一年制作）が所蔵されている（荒川玄二郎編『河井寛次郎 木の仕事』、河井寛次郎記念館、一九七六年、参照）。
- 357 河井「火は心の炎 河井寛次郎氏に陶心を聞く（下）」、『島根新聞』。河井他「美のこころ——河井寛次郎氏をかこんで——」、『美について——宗教は美に対して何であるか』、九〇頁～九一頁、も参照。
- 358 「六十年前の今」は全五十九回の連載の中、一部の回では詩や随筆が掲載されている（表三参照）。本論文で《六十年前の今》と称した場合には、連載時に発表された物語作品のみを指す。引用に際しては、河井の没後、オリジナルの原稿を取り揃えて刊行された『六十年前の今』（東峰書房、一九六八年）に依った。
- 359 文筆作品の掲載がなかったのは、連載第四十八回から第五十三回、すなわち一九六五（昭和四十）年十一月から十二月（『民藝』第百五十五号～第百五十六号）、一九六六（昭和四十一年）年二月から五月（『民藝』第百五十八号～第百六十一号）である。この期間は、「造形帰趣」と題する河井のインタビュー記事が掲載された。これは「民族造形の祈願」（『日本教育新聞』、一九六五年七月～八月、書誌不詳）の再掲である。
- 360 「安来の窯場」（『工藝』第百十八号、一九四七年九月）、「六月の皿山」（『火の誓ひ』、一九五三年）、「町の皿山」（『民藝』第百四十四号、一九六四年十二月）の三篇は、同旨の物語ではあるが、いずれもタイトルの変更・大幅な修正加筆が施されており、後の作品ほど形而上学的な記述が見出せる。
- 361 「民族造形研集所に 河井寛次郎氏 自宅とコレクション寄贈」、『朝日新聞（大阪）』、一九六五年一月二十七日夕刊、第四面掲載記事。「民芸研集所に開放 陶藝の河井寛次郎氏宅」、

- 『読売新聞(大阪)』、一九六五年一月二十八日夕刊、第六面掲載記事。
- 362 京都市藝資料館が開設されたのは一九八一(昭和五十六)年であり、民藝運動と深く関わってきた山本為三郎のコレクションを所蔵するアサヒビル大山崎山荘美術館も一九九六(平成八)年に開館している。
- 363 河井寛次郎他「河合寛次郎氏を囲んで」(座談)、『会報』No.8、京都府建築士会、一九五五年十月、八頁。最晩年に使用された「民族造形研蒐点」の語については、鷺珠江「寛次郎、逝きて五十年」、『没後五〇年 河井寛次郎―過去が映いてゐる今、未来の蕾で一杯な今―』展図録、一八頁、を参照されたい。
- 364 関口千佳「柳宗悦の民衆観」、近畿大学日本文化研究所編『日本文化の諸相―その継承と創造』、風媒社、二〇〇六年、二七四頁〜二七五頁。この点に河井と柳の根本的な差異を見出した批評家の保田與重郎(一九一〇年〜一九八一年)は、「民族の造形」という河井独自の思想を認めた(保田與重郎「民藝運動について」、『淡交』増刊第十七号、一九六五年十一月、「民藝運動の発想」初出)、『保田與重郎全集』第三十六卷、講談社、一九八八年、三八六頁)。
- 「民藝運動の発想」ではなく「造形」の表記を保田が採ったのかは定かではないが、保田自身が一九五五(昭和三十)年七月創刊の雑誌『新論』(新論社)で、河井指導の下、「民族の造形」と題する写真連載(一九五五年七月〜一九五六年一月、全七回)の解説を執筆している。『新論』廃刊後、一九五八(昭和三十三年三月創刊の雑誌『天魚』(昭栄社)でも、やはり保田は無記名で「民族の造形」を写真つきで連載している(一九五八年三月〜一九五八年九月、全六回)。熊倉功夫は、「民芸の民のなかに民族を考えようとした」保田の思想が、河井の思想に影響を与えたと指摘している(熊倉功夫「保田與重郎氏と民芸」、『保田與重郎全集』第三十三卷月報、講談社、一九八八年、三頁)。論者の管見の及ぶ限り、河井は保田與重郎の思想について直接的には言及していない。さらなる検討を要するが、河井の言説が保田の構想した「民族の造形」について示唆を与えたと考えるのが妥当だと思われる。
- 365 「六十年前の今」の連載中に発表された「饗応不尽」(一九六六年五月)と題するごく短い一文の末尾には、「同じ人間の根から出た形の千態万様の美―民族の造形、民族の塊こそ今後の課題でなくて何でありまじやう」とある(河井寛次郎「造形帰趨(六) 饗応不尽」、『民藝』第百六十一号、一九六六年五月)、『六十年前の今』(二四〇頁)。
- 366 横堀聡「河井の真実」、『河井寛次郎 生誕一二〇年にむけて 河井の真実』展図録、八〇頁。藁科「量塊の変容―植木茂の木彫作品を中心に」、『河井寛次郎と植木茂―ふたりの木彫』展図録、一二三頁。造形上の傾向を作品解釈に反映させる試みもある(今井淳「作品解説」、『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸―科学者の眼と詩人の心―』展図録、一〇六頁〜一〇七頁)。
- 367 河井「鐘谿窯談話」、『高島屋美術部五十年史』、二一八六頁。



- 368 河井寛次郎「町の皿山」(『民藝』第百四十四号、一九六四年十二月)、『六十年前の今』、一七八頁。同旨の記述は「安来の窯場」(一九四七年)にある。「子供達は始終皿山へ遊びに行つたので何時の間にか眼だけでは誰をも一通りの陶工に作り上げた。「中略」轆轤の仕事は其内でも一番子供達を惹きつけた。物が生れるとは此の事であつた。土の中からきりきりまはる中から形は湧いて出て来る。くびれたり太つたりしながら泥手の中から湧き出す形、子供達は土と一緒にこうして此処ではこね廻された」(河井「安来の窯場」、『工藝』第百十八号、二六頁〜二七頁。河井寛次郎「六月の皿山」、『火の誓ひ』、一四四頁、も参照)。
- 369 例えば、町中で見られる(ものをなすはたらき)について次のように描写される。「色麩や花麩の工程の美しさ、とんぼ玉といはれるあの色硝子の小玉や、墨流しや、練り上げの陶器や硝子の技術を、子供達はろくづつぼう文字も読めない頃から知つてゐた」(河井寛次郎「町の教壇」、『六十年前の今』、六〇頁)。
- 370 河井「安来の窯場」、『工藝』第百十八号、二六頁。河井「六月の皿山」、『火の誓ひ』、四三頁、も参照。
- 371 河井寛次郎「陶技始末(一)」、『工藝』第三号、聚楽社、一九三二年三月、四五頁。河井「安来の窯場」、『工藝』第百十八号、二五頁〜二六頁(河井「六月の皿山」、『火の誓ひ』、四三頁、も参照)。
- 372 河井「安来の窯場」、『工藝』第百十八号、二五頁(河井「六月の皿山」、『火の誓ひ』、四二頁〜四三頁、も参照)。
- 373 河井寛次郎「子供達と竹」(『民藝』第百五十号、一九六五年六月)、『六十年前の今』、二〇二頁〜二〇二頁。なお、「子供達と竹」の内容に鑑みると、この作品は一九四四(昭和十九)年に執筆された「竹ノ水入ト竹ボラ」と題する草稿が原案となつていてと考えられる(河井『毛筆日誌』(一九四四年十二月二十日・二十七日))。
- 374 河井「子供達と竹」、『六十年前の今』、一九九頁。
- 375 河井他「竹の工藝を語る」、『月刊民藝』第二十九号、一三頁。
- 376 同右、八頁。
- 377 問題の発端は、リーチが日本滞在中(一九五三年二月十六日〜一九五四年十月二十六日)、たくみ工藝店(東京・銀座)で自分の作品と銘を模造した民窯の製品を目にして憤慨したことである。リーチはかかる模倣について、模造品を目撃した一九五三(昭和二十八)年十一月七日分の日記で次のように述べている。「My protest is at the copying of personal design. The Western assumption would be that this was plain dishonesty, but it is nothing of the sort, in fact the intention was complimentary. [...] but we cannot pretend to do without leaders and one corollary is that design should be paid for reasonably and not copied. It all comes back to the recurrent problem of imitation and integration — death and life. Money is the least important part of the issue, but it is the most

- outward, and ought to reflect an inward truth. In the old world of folk-craft most of the designing was impersonal creative copying which is quite another matter.” 「私の抗議は、個人のデザインを模写するといふことに対してである。西洋人から見ると、これは明らかに不正直であって、実際は賞讃のつもりだった、というようなことではないのだ。「中略」デザインは相応の支払いを受けるべきで、模倣されるべきではない、というのは当然の結論である。これはすべて、模倣と統合——生と死——という繰り返された問題に帰ってくる。金銭は問題の最も重要度の少ないものだが、最も外面的であって、内面の真実を反映するはずのものなのだ。民藝の古い世界では、デザインは多くが非個人的な創造的模倣だったが、それは別の問題である」(Bernard Leach, *A Potter in Japan 1952 - 1954*, Unicorn Publishing Group, 2015 (first published by Faber and faber 1960), p.166. (バーナード・リーチ『バーナード・リーチ日本絵日記』(一九五五年初版)、柳宗悦訳、水尾比呂志補訳、講談社、二〇〇二年、二五五頁〜二五六頁))。
- 378 この一文では、協議会の開催年が昭和二十六(一九五一)年となっているが、これは誤りであり、正しくは昭和二十九(一九五四)年である(宇賀田達雄「民藝運動史年譜稿(五)」、『民藝』第四百十四号、日本民藝協会、一九八七年六月、四一頁、参照)。
- 379 柳宗悦「模倣について」(『心』第十一卷第三号、一九五八年三月)、『柳宗悦全集 著作篇』第十四卷、二六頁。
- 380 河井他「美のこころ——河井寛次郎氏をかこんで——」、『美について』宗教は美に対して何であるか』、七〇頁〜七二頁。河井「鐘谿窯談話」、『高島屋美術部五十年史』、二八八頁、も参照。この協議会に先駆けて、一九五二(昭和二十七年七月十七日から十日間、イギリスで開催された「ダーティントン国際工芸家会議」(柳濱田リーチが参加)において、リーチは模倣の問題を提起している(Bernard Leach, 'The Integration of The Craftsman in: The Report of International Conference of Craftsmen in Pottery & Textiles, edited and published in typescript by Darlington Hall Trust & Peter Cox, 1954, p104. (ダーティントン・ホール・トラスト&ピーター・コックス編、藤田治彦監訳『ダーティントン国際工芸家会議報告書—陶芸と染織：一九五二年—』所収、思文閣出版、二〇〇三年、四六六頁))。
- 381 『毛筆日誌』には、「チヨロ」と題する作品を脱稿・清書した旨、記述されており、これが「山水教室」の原案となっていると考えられる(河井『毛筆日誌』(一九四四年七月十九日・二十日))。
- 382 河井寛次郎「山水教室」(『民藝』第百十五号、一九六二年七月)、『六十年前の今』、三九頁。
- 383 同右、三九頁。
- 384 アリストテレス『自然学』、出隆、岩崎允胤訳、『アリストテレス全集』第三卷、岩波書店、一九六八年、五一頁。

- 385 河井寛次郎「沖繩壯麗」、『民藝』第五十五号、東京民藝協会、一九五七年七月、四頁〜五頁。旅程とその記録については、林弥衛「沖繩旅日記」、『民藝』第五十五号、東京民藝協会、一九五七年七月、二八頁〜二九頁、参照。「練上」については註293参照。
- 386 河井「炉辺歎語 模様・文明」、『炉辺歎語』、一二三頁。河井「沖繩壯麗」、『民藝』第五十五号、五頁、も参照のこと。
- 387 物語中では、飛行機は蝙蝠、潜水飛行機は飛魚、穴掘機はモグラが先駆となるであろうと語り手によって予想されている（河井寛次郎「蝙蝠」〔『民藝』第四百十号、一九六四年八月〕、『六十年前の今』、一五九頁。河井寛次郎「ひこ」と「あご」〔『民藝』第四百十四号、一九六二年六月〕、『六十年前の今』、三六頁）。河井のこうした見方の萌芽は、『いのちの窓』収録の「機械は存在しない 機械は新しい肉体」という詞句の自解部分に確認できる（河井『いのちの窓』（一九四八年版）、五四頁〜五五頁）。さらに『毛筆日誌』の記述を遡ると、「ユウモリ」という原稿を構想していた段階にもその萌芽が見出せる（河井『毛筆日誌』（一九四四年七月十六日））。
- 388 河井『いのちの窓』（一九五三年版）、二二二頁。
- 389 同右、二一九頁。
- 390 同右、二三八頁。
- 391 河井「蕾の合掌、花の開掌」、『六十年前の今』、一二二頁〜一二三頁。
- 392 河井『いのちの窓』（一九四八年版）、三六頁。
- 393 「子供達は何も考へになやまされてはゐなかつた。あるがままの環境から何物をも受入れてゐた、何物をも選ばなかつた、選ぶ力もなかつた、畏れを知らなかつた、憂を知らなかつた、悔ひを知らなかつた。彼等はからだの命ずるままに行動した」（河井寛次郎「冷凍された子供達」〔『民藝』第四百十六号、一九六五年二月〕、『六十年前の今』、一八二頁〜一八三頁）。
- 394 物語における「内在する作者 (implied author)」を想定したのは、ウェイン・C・ブース (Wayne C. Booth, 1921-2005) である。著書 *The Rhetoric of Fiction* (1961) の中で、「内在する作者」を「第二の自己 (second self)」とも称して次のように述べている。「執筆している時の作者は、理想的で非個人的な「一般性を持つ人間」だけでなく、われわれが他人の作品の中で出会う内在する作者とは異なる、内在化された形の「自分自身」をも生み出すのである。実際、ある種の小説家にとっては、物を書いている時に自分を発見し自分を生み出しているように思われた」（ウェイン・C・ブース『フィクションの修辞学』、米本弘一他訳、書肆風の薔薇、一九九一年、一〇二頁）。この説についてはさまざまな解釈があるが、例えば、シーモア・チャトマン (Seymour Chatman, 1928-2015) は、著書 *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990) において、implied author の鏡像として implied reader を想定している。「テクストを読むという行為——究極的には現実の人間同士のやりとり——には二つの中間的

な構成体が必要とされる。一つはテキスト内であって、読むたびにテキストを創造する（内包された作者である）。もう一つはテキスト外にあって、読むたびにそれを解釈する（内包された読者である）」（シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』、田中秀人訳、書肆風の薔薇、一九九八年、一三一頁）。

395 河井、徳川「徳川夢声連載対談 問答有用（第三百七十九回）」、『週刊朝日』第六十三巻第三十号、三〇頁。

396 河井寛次郎「手考足思」、『民藝』第三百二十二号、一九六三年十二月）、『六十年前の今』、一一九頁。

397 「作ることが見ることの徹底であり、見ることに徹底するとは内に見られ終つたものを単に模写的に移し替へることなく、未だ見終らないものを飽迄見続け見究めることであるとするとならば、一打の鑿は一つの見定めでなければならぬ。この意味に於てそれ故表現者の自己は却つて彼れの外に在るのである。作るものに向つて真実の汝は何処にと問ふならば、黙して彼れは眼前の像を指すだらう。なぜなら刻む迄は彼れ自身と雖も自己の表現的生命の真実の姿を見定め得ないからである」（木村素衛「一打の鑿―制作作用の弁証法―」（一九三三年）、『表現愛』、岩波書店、一九三九年、一三二頁）。

398 河井「手考足思」、『六十年前の今』、一一九頁〜一二〇頁。

399 戦前の初等教育は八力年の課程から構成されていた。一八八六（明治十九）年の「第一次小学校令」により、尋常小学校・高等小学校が設置され、各修業年限をそれぞれ四力年に定められた。一九〇七（明治四十）年には、尋常小学校は六年制に、高等小学校は二〜三年制に改編された（三羽光彦『高等小学校制度史研究』、『岐阜経済大学研究叢書』五、法律文化社、一九九三年、一四頁〜一五頁）。物語の記述には「高等科といへば皆十二三才位の子供であつた」という記述があること（河井寛次郎「吉太と先生」、『民藝』第九号、一九六二年一月）、『六十年前の今』、一五頁）から、『六十年前の今』の子どもは、一九〇七（明治四十）年以前の尋常・高等小学校の生徒を想定していたことが分かる。ちなみに河井は、一九〇一（明治三十四）年に安来町尋常小学校を卒業（十歳）、一九〇五（明治三十八）年に安来町高等小学校を卒業（十四歳）している（長谷川編「河井寛次郎年譜」、『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸く科学者の眼と詩人の心く』展図録、一一八頁）。

400 河井「炉辺歎語 人間礼讃・その背後」、『炉辺歎語』、四九頁。

401 河井寛次郎他「新春放談 棟方志功を囲んで」（座談、一九五九年十一月十七日）、『民藝』第八十五号、日本民藝協会、一九六〇年一月、二二頁〜二三頁。

402 河井寛次郎、河井博次「父子対談 作り手の立場」、『民藝』第三百三十一号、日本民藝協会、一九六三年十一月、一一頁。この対談記事は、一九六三（昭和三十八）年八月二十四日から二十六日まで開催の「第二回民藝夏期講座」（於京都、比叡山宿院）、その初日に放送された、養

嗣子・河井博次（一九一九年～一九九三年）との対談の録音を書き起こしたものである。なお、河井はこの夏期講座に参加していない。

403 「相貌的知覚 (physiognomische Wahrnehmung, physiognomic perception)」は、ハインツ・ヴェルナー (Heinz Werner, 1890-1964) が提起した知覚様式である。事物を客観的に認知するのではなく、事物が感情や欲求を介して捉えられ、主客未分化な一体性をなして把握されると、人は事物の中に表情や容貌を認め、生き活きと力動的に知覚するようになる。精神発達の十分でない幼児や未開人に見られる傾向とされる（中島義明他編『心理学辞典』、有斐閣、一九九九年、五三五頁、項目「相貌的知覚」）。鶴見俊輔（一九二二年～二〇一五年）も、河井の認識に「相貌的知覚」を見出している（鶴見俊輔「河井寛次郎の木彫を見て」、『私のなかの河井寛次郎』、四九頁～五〇頁）。

404 河井寛次郎「蟬、蟬、蟬」、『民藝』第百十六号、一九六二年八月）、『六十年前の今』、四三頁。なお、この作品は一九四四（昭和十九）年八月に脱稿された「蟬」がベースとなっていると思われる（河井『毛筆日誌』（一九四四年八月三十一日））。

405 河井寛次郎「作家としての信念―夏期講座録音放送より―」（対談）、『民藝』第百三十号、日本民藝協会、一九六三年十月、一四頁。この対談は、註402の「第二回民藝夏期講座」で放送された録音記事である。

406 河井「炉辺歎語 土・形」、『炉辺歎語』、八七頁。電気窯やガス窯についても同様の見解を示している。「もう一ぺんわしらはここで直火、火という自然美というものを見直さにかいね。いまみんな電熱や。「中略」あんまり自然を遮断するから、だから自然のカドがなくなるんだ。だからツルンとしたもの、機械製品になっちゃうんだ。人間の性質、人間性というものがでなくなっちゃう」（同右、一〇六頁）。類似した指摘は、谷田闕次（一九一一年～一九九八年）によって同時期なされている。機械製造について谷田は、「製作の課程（プロセス）の中に解決されて行く問題を持たず、最初のプランがすべてであるような造形には、少なくとも材質につながる表現は求められない。人間の工みここでは自然を虐殺してしまうからである」と述べている（谷田闕次『生活造形の美学』、光生館、一九六〇年、五〇頁）。

407 河井「「ひび」と「あび」と、『六十年前の今』、三二二頁。燕（島根の方言で「ひび」と言う）と飛魚（別称「あび」）を題材としたこの物語は、一九四四（昭和十九）年七月に、「飛魚」「燕」としてそれぞれ執筆された草稿が基になっていると考えられる（河井『毛筆日誌』（一九四四年七月十五日・二十二日））。

408 アパートや団地に限らず、新しい建築物の醜悪さや自然環境との不調和を河井は度々批判した。例えば、中国の新興民家と朝鮮の伝統的な民家の持つ特徴について、「雲形定規でこさえた頭の曲線」と「材料自身の物理的性質が持つくる曲線」の違いから比較している（河井寛次郎「炉辺歎語 朝鮮の旅」（対談、一九六三年一月十九日）、『炉辺歎語』、九頁～一〇頁）。

こうした考えは、戦前から既に見られる（河井「近代建築私観」、『ホーム・ライフ』第一巻第二号、二七頁参照）。

409 一九五〇年代後半から、大量消費社会の中で民藝が再発見され、都市部を中心とした地方文化の再発見と消費、すなわち「民藝ブーム」が起きた。デパートで民藝品の売り上げが増加し、手仕事の製品や民家を用いた民藝風の飲食店が相次いで登場した外、地方の農村部へ骨董商が押し寄せて古道具を買い占め・転売するなどした。また、日本国有鉄道（国鉄）が、不特定の地方の田園風景を広告イメージとした「ディスカバー・ジャパン」キャンペーンを一九七〇（昭和四十五）年十月に開始しており、これも地方文化の消費を加速させた（濱田琢司『民芸運動と地域文化―民陶産地の文化地理学』、思文閣出版、二〇〇六年、八〇頁〜九二頁）。

410 工業の分野でも制作的直観の必要性が説かれている。例えば、アメリカの技術史家 E.S.フアーガンソン (Eugene S. Ferguson, 1916-2004) は、エンジニア（技術者、設計者）が構想している物体の特徴や特質の多くは、言葉では明確に表現することができないとし、工学における非言語的な思考力を「心眼 (The mind's eye)」と名づけている。「心眼」は、「ほんとうの眼を通して入ってくるよりもずっと多くの情報を集めて解釈し、生涯にわたる感覚的情報——視覚、触覚、筋力、内臓、聴覚、嗅覚、味覚——を集積して、相互につないで関係づける (Collecting and interpreting much more than the information that enters through the optical eyes, the mind's eye is the organ in which a lifetime of sensory information — visual, tactile, muscular visceral, aural olfactory, and gustatory — is stored, interconnected, and interrelated)」と定義される (E.S.フアーガンソン『技術屋の心眼』、藤原良樹、砂田久吉訳、平凡社、一九九五年、六〇頁 (Eugene S. Ferguson, *Engineering and the Mind's Eye*, The MIT Press, Cambridge, 1994 (first published by The MIT Press 1992), p.42.))。

411 濱田庄司「益子の窯」(『濱田庄司作品集』、一九六一年)、『無盡蔵』、三八頁〜四〇頁。河井は益子入りを決めた濱田に対して、益子には釉薬の原料が少なく、使用する技法が限られてしまうと釘を刺していたという（濱田庄司述「濱田庄司回想記(七)」(Bernard Leach, *HAMADA, Potter, 1975*)、水尾比呂志訳編、『民藝』第四百二十六号、日本民藝協会、一九八八年六月、四二頁)。

412 河井と交友の深かった式場隆三郎（一八九八年〜一九六五年）は、一九五七（昭和三十一年）年に河井のことを「多作の人で、すでに数万点の作品があるといわれる」と述べている（式場隆三郎「河井寛次郎の人と作品」、『陶説』第五十一号、日本陶磁協会、一九五七年六月、三九頁）。一九二一（大正十）年から河井の個展を担当した高島屋の川勝堅一によれば、年二回の高島屋における個展への出品数だけでも総計二万点以上になると推測している（川勝堅一「河井先生憶い出の一コマ」(『視る』第十七号、京都国立近代美術館、一九六八年十月)、『視る 京都国立近代美術館ニュース 縮刷版』、京都国立近代美術館、一九八六年、六八頁)。

- 413 川勝堅一他「座談会 河井寛次郎を語る」(一九七五年二月二十七日)、『民藝』第二百七十一号、日本民藝協会、一九七五年七月、一五頁。濱田庄司述「濱田庄司回想記(八)」(Bernard Leach, *HAMADA, Potter*, 1975)、水尾比呂志訳編、『民藝』第四百二十七号、日本民藝協会、一九八八年七月、二八頁。川勝「河井先生憶い出の「コマ」、『視る 京都国立近代美術館ニュース 縮刷版』、六八頁。
- 414 河井他「伝統の近代性を語る―陶匠窯談」、『日曜日』第一卷第四号、一四頁。

## 引用・参考文献一覧

### 凡例

- 一、第一次資料（河井寛次郎著述資料、河井寛次郎に関する資料など）は刊行年順、第二次資料（研究論文など）は著者名五十音順に並べた。
- 一、河井寛次郎著述の資料については、著述者名を省略した。
- 一、無記名の記事については、著者が判明している場合、「」内に著者名を示した。
- 一、同一の文献を複数の章で使用している場合、関連性の高い章のみに記した。

### 河井寛次郎に関する年譜

長谷川由美子編『河井寛次郎 年譜』、鷺珠江監修『没後五〇年 河井寛次郎―過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今―』展図録、毎日新聞社、二〇一六年、二七四頁～二九一頁

長谷川由美子編『河井寛次郎年譜』、今井淳、宇野健一編『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸と科学者の眼と詩人の心』展図録、東大阪市市民美術センター、瀬戸市美術館、はつかいち美術ギャラリー、二〇一三年、一八頁～一四九頁

千葉市美術館学芸課編『年譜抄』、千葉市美術館学芸課編『河井寛次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に』展図録、千葉市美術館、二〇一六年、二六七頁～二九〇頁

### 目録、年譜

石渡裕子『国立国会図書館所蔵 戦前期美術展覧会関係資料目録』、『参考書誌研究』第五十号、国立国会図書館、一九九九年二月、二頁～二五八頁

河井寛次郎記念館作成『河井寛次郎旧蔵書目録カード』、河井寛次郎記念館所蔵

水尾比呂志『年譜 附柳家家系図』、『柳宗悦全集 著作篇』第二十二巻下、筑摩書房、一九九二年、二二四頁～二九七頁

### 辞典

加藤唐九郎編『原色陶器大辞典』、淡交社、一九七二年

廣松渉、子安宣邦、三島憲一、宮本久雄、佐々木力、野家啓一、末木文美士編『岩波哲学・思想事典』、岩波書店、一九九八年

矢部良明編『角川 日本陶磁大辞典 普及版』、角川学芸出版、二〇一二年

### 序章

河井寛次郎『化粧陶器』、西村書店、一九四八年

川勝亦楽窓『画信雁信抄』、平凡社、一九七一年

川原康孝「陶芸家・河井寛次郎の釉薬ノートの調査研究（第二報）」、『沖縄県立芸術大学紀要』第十三号、沖縄県立芸術大学、二〇〇五年三月、一一頁～一三六頁

鷺珠江「河井寛次郎の無形の世界とことば」、『益子陶芸美術館編『河井寛次郎 生誕一二〇年にむけて 河井の真実』展図録、益子町文化のまちづくり実行委員会、二〇〇九年、一六頁～二三頁

鷺珠江「河井寛次郎のことばの世界」、広瀬麻美、渋谷区立松濤美術館、岐阜県現代陶芸美術館、中日新聞社、アサヒビル大山崎山荘美術館、町田市立博物館編『表現者河井寛次郎』展図録、浅野研究所、二〇〇四年、一二七頁～一三三頁

長谷部満彦「河井寛次郎の陶芸」、東京国立近代美術館編『河井寛次郎展―近代陶芸の巨



星―』展図録、日本経済新聞社、一九八四年、一頁〜一八頁  
長谷川由美子編「参考文献(抄)」、今井淳・宇野健一編『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸と科学者の眼と詩人の心』展図録、東大阪市民美術センター  
瀬戸市美術館、はつかいち美術ギャラリー、二〇一三年、一五〇頁〜一五三頁  
Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, in: Johann Wolfgang Goethe *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffes* (Münchener Ausgabe) hrsg. v. Karl Richter, Bd. 6-1 Weimarer Klassik 1798-1806 I, hrsg. v. Victor Lange, München/Wien, 1986

### 緒論 ― 〈自然〉について

唐木順三「自然といふこと」(『日本の心』所収、一九六五年)、『唐木順三全集』第九巻、筑摩書房、一九六八年、二一九頁〜二五四頁  
相良亨、尾藤正英、秋山虔編『講座 日本思想』第一巻「自然」、東京大学出版会、一九八三年  
相良亨『日本人の心 増補新装版』、東京大学出版会、二〇〇九年  
相良亨『日本の思想』、ペリカン社、一九八九年  
白川静『常用字解』平凡社、二〇〇三年  
フリードリッヒ・シラー「素朴文学と情感文学について」、石原達二訳、『美学芸術論集』富山房、一九七七年、二二五頁〜三四八頁 (Friedrich von Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, in: Schillers Werke (Nationalausgabe) hrsg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, Bd. 20 Philosophische Schriften Erster Teil, hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar, 1962)  
鶴見俊輔「解説」、鶴見俊輔編『近代日本思想大系』二十四「柳宗悦集」、筑摩書房、一九七五年、四二五頁〜四四〇頁  
中見真理「解説」「正しさ」「自然さ」と神の意志」、日本民藝館監修『柳宗悦コレクション1 ひと』、筑摩書房、二〇一〇年、四三七頁〜四四八頁  
法然『選択本願念仏集』、大橋俊雄校注、『日本思想大系』十一「法然 一遍」、岩波書店、一九七一年、七頁〜二七六頁  
柳父章『翻訳の思想―「自然」とNATURE―』平凡社、一九七七年  
柳宗悦「宗教家としてのロダン」(『白樺』第一巻第八号、一九一〇年十一月)、『柳宗悦全集 著作篇』第一巻、筑摩書房、一九八一年、四八〇頁〜四八八頁  
柳宗悦『キリアム・ブレイク』(一九一四年)、『柳宗悦全集 著作篇』第四巻、筑摩書房、一九八一年、五頁〜五一四頁  
柳宗悦『工藝の道』(一九二八年)、『柳宗悦全集 著作篇』第八巻、筑摩書房、一九八〇年、五九頁〜二七九頁  
柳宗悦「ホキットマンに就て」(『ブレイクとホキットマン』第一号、一九三一年一月)、『柳宗悦全集 著作篇』第五巻、筑摩書房、一九八一年、七頁〜一五頁

### 第一章 制作の原点

#### 【第一次資料 河井寛次郎著述】

##### 一、雑誌・新聞記事

「水中泥語」、『美術之日本』第十四巻第五号、審美書院、一九二二年五月、二八頁〜二九頁

「ぼてく茶」、『工藝』第二号、聚楽社、一九三一年二月、三六頁〜三九頁

「陶技始末(一)」、『工藝』第三号、聚楽社、一九三二年三月、四一頁〜四八頁

「彼と別れてから」(一九三三年十二月)、式場隆三郎編『バーナード・リーチ』、建設社、一九三四年、四〇七頁〜四二二頁

「手仕事の塔」、池田敏雄編『出雲の紙』、島根民藝協会岩坂支部、一九五二年、三八頁〜三九頁

「ぼてく茶」、『火の誓ひ』、朝日新聞社、一九五三年、一八四頁〜一八七頁

「松江とその周辺」、『天魚』第一巻第一号、昭英社、一九五八年三月、二頁〜三頁

「個人を打ち出した人」、『毎日新聞（東京）』、一九六三年六月九日夕刊、第七面掲載記事  
「前代のヒモを断ち切る」、『朝日新聞（大阪）』、一九六三年六月十日朝刊、第十四面掲載  
記事

「町の茶」（『民藝』第百三十八号、一九六四年六月）、『六十年前の今』、東峰書房、一九  
六八年、一四九頁～一五二頁

## 二、インタビュアー・対談記事

「機械は新しい肉体」（一九四九年七月五日、対談者は鶴見俊輔）、思想の科学研究会編  
『私の哲学（続）』『ひとびとの哲学叢書』、中央公論社、一九五〇年、一五〇頁～一  
六五頁

「火は心の炎 河井寛次郎氏に陶心を聞く（下）」、『島根新聞』、一九五八年十月十七日、  
第八面掲載記事

「炉辺歓語 火・釉」（一九六四年一月十六日、対談者は岡村吉右衛門）、『炉辺歓語』、東  
峰書房、一九七八年、九九頁～一一〇頁

「炉辺歓語 模様・文明」（一九六四年一月十六日、対談者は岡村吉右衛門）、『炉辺歓  
語』、東峰書房、一九七八年、一一一頁～一二九頁

## 三、座談記事

大原總一郎、長谷川如是閑、暉峻義等、坂倉準三、柳宗悦、河井寛次郎、濱田庄司、芹澤  
銈介、外村吉之介、柳悦孝、浅野長量、式場隆三郎、田中俊雄「農村と労務者の文化」、  
『月刊民藝』第二十四号、日本民藝協会、一九四一年三月、四六頁～六三頁（日本民藝  
協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第五卷、不二出版、二〇〇八年、所収）

## 【第二次資料 河井寛次郎に関する資料・研究】

### 一、資料

東京高等工業学校編『東京高等工業学校二十五周年史』、東京高等工業学校、一九〇六年  
東京高等工業学校編『東京高等工業学校一覽 従明治四十三年至明治四十四年』、東京高  
等工業学校、一九一〇年

無記名「白樺主催美術展覧会」、『読売新聞（東京版）』、一九一二年二月十六日朝刊、第五  
面掲載記事

KS「園池公致」「第四回展覧会記事」、『白樺』第三卷第四号、洛陽堂、一九一二年四月、  
一三七頁

日本美術年鑑編纂部編『日本美術年鑑』第参卷及び附録、画報社、一九一二年（画報社編  
『日本美術年鑑 明治四十四年（一九一九年）』、国書刊行会、一九九六年所収）

農商務省編『農商務省第三回図案及应用作品展覧会図録』、画報社、一九一五年  
農商務省編『農商務省第四回図案及应用作品展覧会図録』、画報社、一九一六年

松林鸞之助『大正六年』（日記、一九一七年）、前崎信也『大正時代の工芸教育 京都市立  
陶磁器試験場附属伝習所の記録』所収、宮帯出版社、二〇一四年、一三七頁～二一二頁  
松林鸞之助『濱田先生 登り窯講義』（一九一七年）、前崎信也『大正時代の工芸教育 京  
都市立陶磁器試験場附属伝習所の記録』所収、宮帯出版社、二〇一四年、附録三頁～二  
四頁

農商務省編『農商務省第五回図案及应用作品展覧会図録』、画報社、一九一八年  
農商務省編『農商務省第六回工藝展覧会図録』、画報社、一九一九年

倉橋藤治郎「藝術としての陶器」、『大日本窯業協会雑誌』第三百三十五号、大日本窯業協  
会、一九二〇年七月、三三三頁～三三六頁

赤坂表三「京都支部発会式」、『大日本窯業協会雑誌』第三百四十一号、大日本窯業協会、  
一九二一年一月、一六九頁～一七〇頁

河村蜻山「京都陶界」（一九二一年十二月十五日）、『大日本窯業協会雑誌』第三百五十四  
号、大日本窯業協会、一九二二年二月、七五頁

倉橋藤治郎「陶界近状」、『大日本窯業協会雑誌』第三百六十号、大日本窯業協会、一九

二二年八月、三五七頁〜三七〇頁

塩田力蔵『近代の陶磁器と窯業』、大阪屋号書店、一九二九年

森永重治「安来、母里、八幡、楽山の四窯」、『工藝』第十八号、聚楽社、一九三二年七月、二三頁〜三〇頁

桑原羊次郎『出雲陶窯』、島根県教育会、一九三三年

太田直行「出雲のぼて／＼茶」（一九三二年四月）、『島根民藝録』、島根民藝協会、一九三五年、一五頁〜二六頁

濱田庄司「河井との五十年」（私家本、一九六八年）、『無盡藏』、朝日新聞社、一九七四年、二一五頁〜二四四頁

濱田庄司「私の歩んだ道」（『陶説』第二百七号・第二百十号、一九七〇年六月・九月）、『無盡藏』、朝日新聞社、一九七四年、一五頁〜二六頁

太田直行『島根民藝録・出雲新風土記』、冬夏書房、一九八七年

河井須也子「ご挨拶」、島根県立美術館、富山県水墨美術館編『生誕一二〇年記念 河井寛次郎』展図録、島根県立美術館、富山県水墨美術館、二〇一〇年、九頁

## 二、一九二〇年代までの河井寛次郎に関する研究・批評

鷺珠江「生命の歡喜―河井寛次郎」、河井寛次郎記念館、毎日新聞社編『生命の歡喜 生誕一二〇年 河井寛次郎』展図録、毎日新聞社、二〇一〇年、一三頁〜一五頁

神英雄「河井寛次郎と安来の土徳」、安来市、安来市教育委員会、河井寛次郎没後五十年記念事業実行委員会編『河井寛次郎没後五十年記念事業「今こそ永遠 河井寛次郎」ふるさと安来への言伝』展図録、安来市、安来市教育委員会、河井寛次郎没後五十年記念事業実行委員会、二〇一六年、三一頁〜三九頁

園部真幸「小森忍と河井寛次郎」、『近代陶芸の巨匠 河井寛次郎の世界』、日本経済新聞社、一九九九年、一四八頁〜一五二頁

出川哲朗「明治、大正期の陶芸家による、伝統と革新のはざまでの中国古陶磁器の倣製品制作について」、『京都国立近代美術館研究論集 CROSS SECTIONS』vol.4、京都国立近代美術館、二〇一二年二月、八六頁〜八八頁

中ノ堂一信『京焼 伝統と革新』、淡交社、二〇一八年

松原龍一「京都の工芸」一九一〇―一九四〇」、京都国立近代美術館、東京国立近代美術館編『京都の工芸』一九一〇―一九四〇―「伝統と変革のはざまに」展図録、京都国立近代美術館、一九九八年、九頁〜二四頁

三、工藝史・陶磁史関連の研究

大槻倫子「明治・大正時代における京都陶磁器界」、明治・大正時代の日本陶磁展実行委員会編『明治・大正時代の日本陶磁―産業と工芸美術』展図録、明治・大正時代の日本陶磁展実行委員会、二〇一二年、一六四頁〜一六九頁

兼平一志「小森忍の軌跡」、江別市セラミックアートセンター、瀬戸市美術館、町田市立博物館、田川市美術館編『生誕一二〇年記念 小森忍 日本陶芸の幕開け』展図録、「小森忍展」実行委員会、二〇〇九年、一三〇頁〜一三七頁

鎌谷親善「京都市陶磁器試験場―明治二十九年〜大正九年―（Ⅰ）」、『化学史研究』第三号、化学史学会、一九八七年八月、九七頁〜一一五頁

鎌谷親善「京都市陶磁器試験場―明治二十九年〜大正九年―（Ⅱ）」、『化学史研究』第四号、化学史学会、一九八七年十二月、一四七頁〜一六三頁

唐澤昌宏「青磁」―古陶磁鑑賞から創作への歩み」、東京国立近代美術館他編『青磁のいま―受け継がれた技と美 南宋から現代まで』展図録、NHKプラネット中部、二〇一四年、八頁〜一五頁

川島公之「わが国における中国鑑賞陶器の受容とその変遷―明治末・大正・昭和初期―」、『東洋陶磁』第四十二号、東洋陶磁学会、二〇一三年三月、三七頁〜六六頁

木田拓也「帝展が描き出す「工芸美術」の輪郭線」、『美術史の余白に 工芸・アルス・現代美術』、美学出版、二〇〇八年、一〇九頁〜一二〇頁

代美術』、美学出版、二〇〇八年、一〇九頁〜一二〇頁

代美術』、美学出版、二〇〇八年、一〇九頁〜一二〇頁

代美術』、美学出版、二〇〇八年、一〇九頁〜一二〇頁

代美術』、美学出版、二〇〇八年、一〇九頁〜一二〇頁

木田拓也「日本のアール・ヌーヴォー 一九〇〇—一九二三」「新しい芸術」としての工芸」、東京国立近代美術館編『日本のアール・ヌーヴォー 一九〇〇—一九二三 工芸とデザインの新時代』展図録、東京国立近代美術館、二〇〇五年、八頁—一八頁

小山弓弦葉「陶工」と「陶芸家」—一つのペルソナの間で—「用の美」甦生の夢—、奈良県立美術館編『日英文化交流のかけ橋 富本憲吉とバーナード・リーチ展』図録、奈良県立美術館・読売新聞大阪本社、美術館連絡協議会、一九九八年、二四頁—三一頁

佐々木亨「東京高等工業学校の入学者選抜制度の歴史」、『名古屋大学教育学部紀要 教育学科』第三十二巻、名古屋大学教育学部、一九八六年、二一三頁—二二九頁

佐藤一信「京都の陶家・清水六兵衛について—初代から五代を中心に—」、愛知県陶磁資料館学芸課編『陶家の蒐集と制作Ⅰ 清水六兵衛家 京の華やぎ』展図録、愛知県陶磁資料館、二〇一三年、一七〇頁—一八一頁

佐藤一信「京都市陶磁器試験場の大正期の試作について」、『愛知県陶磁資料館研究紀要』十五、愛知県陶磁資料館、二〇一〇年三月、四三頁—五四頁

佐藤一信「ジャパニーズ・デザインの挑戦—産総研に残る試作とコレクションから」、愛知県陶磁資料館学芸課編『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』展図録、愛知県陶磁資料館、二〇〇九年、八頁—一五頁

佐藤道信「帝室技芸員と帝國美術院会員」、『三の丸尚蔵館年報・紀要』第十二号、宮内庁、二〇〇七年三月、一三頁—二四頁

洲鎌佐智子「近代の清水六兵衛」、千葉市美術館編『清水六兵衛歴代展 京の陶芸●伝統と革新』図録、千葉市美術館、二〇〇四年、一六頁—二二頁

土田眞紀「工芸の個人主義」、三重県立美術館編『二十世紀日本美術再見「一」一九一〇年代 光り輝く命の流れ』展図録、三重県立美術館、一九九五年、二一七頁—二二三頁

中ノ堂一信「京焼音羽・五条坂窯の変遷」、『東洋陶磁』第十五・十六号合併号、東洋陶磁学会、一九八八年八月、一〇五頁—一二四頁

濱田琢司「大日本窯業協会・工政会の倉橋藤治郎と胎動期の民芸運動—美術と産業の間への視線—」、『アカデミア 人文・社会科学編』第九十一号、南山大学、二〇一〇年六月、二四九頁—三〇一頁

前崎信也『大正時代の工芸教育 京都市立陶磁器試験場附属伝習所の記録』、宮帯出版社、二〇一四年

前崎信也「近代陶磁と特許制度—清風與平家から見た「写し」をめぐる京焼の十九世—」、島尾新、彬子女王、亀田和子編『「写し」の力—創造と継承のマトリクス—』、思文閣出版、二〇一三年、七三頁—一〇九頁

松原龍一「京焼き革新の軌跡 五代、六代清水六兵衛」、内山武夫、松原龍一監修『京焼革新の軌跡 五代六代清水六兵衛展』図録、日本経済新聞社、二〇〇〇年、一二頁—一五頁

宮地英敏『近代日本の陶磁器業 産業発展と生産組織の複層性』、名古屋大学出版会、二〇〇八年

柳浦俊一「出雲における須恵器の生産・流通と特質」、山本清編『風土記の考古学』③『出雲風土記』の巻、同成社、一九九五年、一〇九頁—一二八頁

山口和子「近代の陶芸—「創造」と「個性表現」の系譜をたどりながら」、茨城県陶芸美術館編『板谷波山と近代の陶芸—「創造」と「個性表現」の系譜』展図録、茨城県陶芸美術館、二〇〇一年、一六頁—二二頁

#### 四、その他

漆間元三『続 振茶の習俗』、岩田書院、二〇〇一年

瀧音能之『古代の出雲事典』、新人物往来社、二〇〇一年

川原和人『出雲の考古学』、同成社、二〇一四年

長舟洋司編『白樺』主催展覧会目録、京都文化博物館、宇都宮美術館、ひろしま美術館、神奈川県立近代美術館、読売新聞大阪本社事業部編『白樺』誕生一〇〇年 白樺派の

愛した美術』展図録、読売新聞大阪本社、二〇〇九年、二一三頁〜二二三頁  
荻原千鶴訳註『出雲国風土記』講談社、一九九九年  
林屋辰三郎他編『角川茶道大辞典【本編】』角川書店、一九九〇年  
安来市誌編さん委員会編『安来市誌』上巻、安来市総務部市誌編さん室、一九九九年  
渡辺京二『逝きし世の面影』葦書房、一九九八年

## 第二章 「自然に帰る」——制作における自然

### 【第一次資料 河井寛次郎著述】

#### 一、雑誌・新聞記事

「我窯界の前途 自然に還れ「上・下」」、『読売新聞』、一九二一年五月十二日〜十三日朝刊、第七面掲載記事  
「創作陶磁器について」、『美術画報』第五百二十八号、画報社、一九二一年六月、一二三頁〜一二四頁  
「李朝の陶器に就て」、『現代之図案工藝』第百一号、現代之図案工藝社、一九二二年十一月、二九頁〜三〇頁  
「陶器の所産心」（一九二四年八月一日講演、於恩賜京都博物館）、『恩賜京都博物館講演集』第一号、恩賜京都博物館、一九二五年六月、一〇頁〜一六頁  
「絵高麗号に寄す」、『デッサン』第五輯、「素描社」出版部、一九二七年一月、五三頁〜五四頁  
「陶器の所産心」、柳宗悦編『雑器の美』「民藝叢書」第一篇、工政会出版部、一九二七年、一〇九頁〜一一七頁  
「行灯皿」（濱田庄司、柳宗悦、此木喬共著）、『工藝』第七十二号、日本民藝協会、一九三七年一月、一頁〜二四頁

#### 二、インタビュー・対談記事

「火は心の炎 河井寛次郎氏に陶心を聞く（上・中）」、『島根新聞』、一九五八年十月十五日〜十六日、第六面掲載記事  
「鐘谿窯談話」、高島屋美術部五十年史編纂委員会『高島屋美術部五十年史』、高島屋本社、一九六〇年、二八五頁〜二八九頁  
「炉辺歓語 柳宗悦と民芸と」（一九六三年一月十九日、対談者は岡村吉右衛門）、『炉辺歓語』、東峰書房、一九七八年、二四頁〜二九頁

#### 三、その他

「雁信四百十九」（川勝堅一宛書簡、一九二三年一月十三日）、川勝亦楽窓『画信雁信抄』、平凡社、一九七一年、二二二頁

### 【第二次資料 河井寛次郎に関する資料・研究】

#### 一、資料

植田豊橘「支那呉須代用品の発明」、『大日本窯業協会雑誌』第三百九号、大日本窯業協会、一九一八年五月、二六八頁〜二六九頁  
柳宗悦「朝鮮民族美術館」の設立に就て、『白樺』第十二卷第一号、白樺社、一九二一年一月、一八〇頁〜一八四頁  
無記名「河井寛次郎氏の陶磁」、『東京朝日新聞』、一九二一年五月十日朝刊、第六面掲載記事  
柳宗悦「李朝陶磁器の特質」、『白樺』第十三卷第九号別冊、白樺社、一九二二年九月、四〇頁〜五三頁  
小幡茂「諏訪蘇山翁伝之」、『大日本窯業協会雑誌』第三百六十四号、大日本窯業協会、一九二二年十二月、六一九頁〜六二五頁  
無記名「河井寛次郎氏の創作陶磁展 第三回を観る」、『読売新聞』、一九二三年五月十一日朝刊、第七面掲載記事

無記名「柳宗悦か」「河井寛次郎陶磁展」、『中央美術』第九十三号、中央美術社、一九二三年六月、一八一頁

柳宗悦「参考書簡一」（伊藤助右衛門宛、一九二三年六月二十四日、『越後タイムス』第六百三号掲載）、『柳宗悦全集 著作篇』第二十一卷上、筑摩書房、一九八九年、五七一頁  
無記名「河井陶磁展」、『朝日新聞（東京）』、一九二四年五月二十二日朝刊、第九面掲載記事

山本耕花「河井君の陶瓷に対する私見（二）」、『読売新聞（東京）』、一九二四年五月二十五日朝刊、第九面掲載記事

後藤博山編『恩賜京都博物館 外邦陶器集成 全』、平安精華社、一九二四年

近藤清治「窯業に関する研究改良」、『日本工業大観』下巻、工政会出版部、一九二五年、

一〇九〇頁〜一〇三二頁（工学会編『日本工業大観』解題 大正工業史』下巻、原書房、房、一九九四年所収）

内田十喜治「珉瑯鐵器製造業」、『日本工業大観』下巻、工政会出版部、一九二五年、一一一八頁〜一一二〇頁（工学会編『日本工業大観』解題 大正工業史』下巻、原書房、一九九四年所収）

無記名「三陶器展」、『朝日新聞（東京）』、一九二五年十月二十五日朝刊、第七面掲載記事  
菅原教造「河井寛次郎君の陶磁展観」、『読売新聞』、一九二五年十月二十八日朝刊、第四面掲載記事

無記名「製陶二家作品展」、『中央美術』第二百一十一号、中央美術社、一九二五年十二月、七六頁

柳宗悦「下手ものゝ美」、『越後タイムス』第七百七十一号、一九二六年九月）、『柳宗悦全集 著作篇』第八卷、筑摩書房、一九八〇年、三頁〜二八頁

日本民藝美術館編『日本民藝美術館設立趣意書』（一九二七年四月）、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、筑摩書房、一九八一年、五頁〜一二頁

柳宗悦「下手ものゝ美」、日本民藝美術館編『雑器の美』、「民藝叢書」第一篇、工政会出版部、一九二七年、一頁〜二九頁

東京市電氣局『事業大要』、東京市電氣局、一九二八年  
柳宗悦『日本民藝品展覧会目録』（一九二九年）、『柳宗悦全集 著作篇』第八卷、筑摩書房、一九八〇年、三三九頁〜三六六頁

上村六郎『丹波布の研究』、「民藝叢書」第四篇、工政会出版部、一九三一年  
柳宗悦『美と工藝』（一九三四年）、『柳宗悦全集 著作篇』第八卷、筑摩書房、一九八〇年、二八一頁〜三三五頁

柳宗悦『日本民藝館』（一九五四年）、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、筑摩書房、一九八一年、一六九頁〜二五三頁

柳宗悦「京都の朝市」、『蒐集物語』所収、一九五五年）、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、筑摩書房、一九八一年、六三六頁〜六四三頁

浅川伯教「世宗実録地理志抄録 道群別陶磁器窯元」、奥田誠一、尾崎洵盛監修『世界陶磁全集』第十四卷「李朝篇」、河出書房、一九五六年、一二五頁〜二三〇頁

河井つね「思い出の柳さん」、『柳宗悦全集 著作篇』第十四卷月報十五、筑摩書房、一九八二年、一頁〜二頁

柳兼子「連載 柳兼子夫人に聞く（十五） リーチ、河井、浜田、富本」、『柳宗悦全集 著作篇』第十四卷月報十五、筑摩書房、一九八二年、五頁〜九頁

## 二、一九二〇年代の河井寛次郎に関する研究・批評

乾由明「造形の詩人―河井寛次郎」、乾由明編『河井寛次郎』「やきものの美 現代日本陶芸全集」第四卷、集英社、一九八〇年、七四頁〜一〇〇頁

今井淳「箱書」、今井淳、宇野健一編『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸く科学者の眼と詩人の心く』展図録、東大阪市民美術センター、瀬戸市美術館、はつかいち美術ギャラリー、二〇一三年、一一〇頁〜一一二頁

岡本隆志「近代の京焼にみる中国陶磁撰取の諸相（二）」、『三の丸尚蔵館年報・紀要』第

十三号、宮内庁、二〇〇八年三月、三七頁〜四四頁  
梶山博史「河井寛次郎の見た古陶磁―創作への触発―」、鷺珠江監修『没後五〇年 河井寛次郎―過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今―』展図録、毎日新聞社、二〇一六年、二四六頁〜二四九頁

金島隆弘「河井寛次郎の創作における協働と他力―活動前期における陶芸の合作を中心に―」(二〇一八年十月、第六十九回美学会全国大会ウェブサイトに「第六十九回美学会全国大会発表要旨」(<http://www2.kansai-u.ac.jp/taikai69/pdf/67.pdf>) 二〇一八年九月二十二日アクセス)

鷺珠江「運命の出会い―柳宗悦と河井寛次郎―」、杉山享司、土田眞紀、鷺珠江、四釜尚人共著『柳宗悦と京都 民藝のルーツを訪ねる』、光村推古書院、二〇一八年、一三一頁〜一七七頁

篠崎麻理子「河井寛次郎作品集『鐘谿窯第一輯』について(上)」、『民藝』第五百五十六号、日本民藝協会、一九九九年四月、一〇頁〜一八頁

篠崎麻理子「河井寛次郎作品集『鐘谿窯第一輯』について(下)」、『民藝』第五百五十七号、日本民藝協会、一九九九年五月、五〇頁〜五九頁

長谷川祥子「静嘉堂コレクションにみる昭和初期の河井寛次郎―河井寛次郎と近代の工芸―展によせて」、『目の眼』第二百九十五号、里文出版、二〇〇一年四月、四六頁〜五四頁

松原龍一「河井寛次郎の陶芸作品」、京都国立近代美術館編『京都国立近代美術館所蔵川勝コレクション 河井寛次郎作品集』、東方出版、二〇〇五年、一八頁〜二三頁

宮川智美「河井寛次郎の創作における「生命」の循環―技術観と「生命思想」の観点から」、『文化資源学』第十二号、文化資源学会、二〇一四年六月、四七頁〜六〇頁

諸山正則「陶芸家・河井寛次郎の歓喜」、益子陶芸美術館編『河井寛次郎 生誕一二〇年にむけて 河井の真実』展図録、益子町文化のまちづくり実行委員会、二〇〇九年、一〇頁〜一五頁

諸山正則「河井寛次郎の陶業」、NHK 京都放送局、NHK きんきメディアプラン編『河井寛次郎と棟方志功』展図録、NHK 京都放送局、NHK きんきメディアプラン、一九九四年、一四四頁〜一五〇頁

吉竹彩子「「土」の言説―一九二〇年代の河井寛次郎、〈技巧〉から〈素朴〉への変遷をめぐって―」、『研究紀要』第十七号、京都大学文学部美学美術史学研究室、一九九六年三月、一三九頁〜一七三頁

吉竹彩子「陶磁器における自然―河井寛次郎の民藝期への変遷が意味するもの―」、『第二回全国学生交流フォーラム論文集』、関西学院大学文学部美学研究室、一九九五年、八〇頁〜八七頁

### 三、工藝史・陶磁史・民藝運動関連の研究

岡村吉右衛門「柳宗悦と初期民藝運動」、玉川大学出版部、一九九一年

木田拓也「大連における中国古陶磁の研究―大正期の小森忍と匈奴雅会のネットワーク―」、『東京国立近代美術館研究紀要』第二十一号、東京国立近代美術館、二〇一七年三月、六頁〜三四頁

木田拓也「工芸家が夢みたアジア 工芸の「アジア主義」」、東京都国立近代美術館編『越境する日本人 工芸家が夢みたアジア 1910s-1940s』展図録、東京国立近代美術館、二〇一二年、一〇頁〜一九頁

木田拓也「大河内正敏と奥田誠一 陶磁器協会／彩壺会／東洋陶磁研究所―大正期を中心に―」、『東洋陶磁』第四十二号、東洋陶磁学会、二〇一三年三月、一五頁〜三五頁

佐藤道信『日本美術』誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社、一九九六年

鄭銀珍「朝鮮陶磁と浅川伯教」、大阪市立東洋陶磁美術館他編『特別展 浅川巧生誕一二〇年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼―朝鮮時代の美―』図録、美術館連絡協議会、二〇一一年、一二頁〜二二頁

杉山享司「我孫子から京都へ―誰と出会い、何を行い、どんなものを蒐めたか―」、杉山

享司、土田眞紀、鷺珠江、四釜尚人共著『柳宗悦と京都 民藝のルーツを訪ねる』、光村推古書院、二〇一八年、一頁〜七五頁

土田眞紀『さまよえる工芸―柳宗悦と近代』、草風館、二〇〇七年

韓永大『柳宗悦と朝鮮―自由と芸術への献身』、明石書店、二〇〇八年

濱田琢司『手仕事の日本』への道程 「地方性」と「現代性」と、日本民藝館監修『民藝の日本 柳宗悦と『手仕事の日本』を旅する』展図録、筑摩書房、二〇一七年、一三頁〜一三四頁

樋田豊次郎「陶芸にみる日本のモダニズム」、千葉県立美術館編『特別展「近代陶芸のモダニズム」』図録、千葉県立美術館、一九九一年、八頁〜一一頁

水尾比呂志『評伝柳宗悦』、筑摩書房、二〇〇四年

#### 四、その他

加藤好光『芸術への思索』、かまくら春秋社、二〇一一年

ゲーテ「単純な自然の模倣、手法、様式」、小栗浩訳、『世界の名著』続七「ヘルダー・ゲーテ」、中央公論社、一九七五年、三二九頁〜三三二頁 (Johann Wolfgang von Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur*, in: Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffes (Münchner Ausgabe) hsg. v. Karl Richter, Bd.3-2, Italien und Weimar 1786-1790 II, hsg. v. Norbert Miller, München/Wien, 1990, S.186-S.191.)

京都国立博物館編『京都国立博物館百年史』、京都国立博物館、一九九七年

佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、一九九九年

竹内敏雄編『美学事典 増補版』、弘文堂、一九七四年

#### 第三章 「背後のもの」――制作と生成の基層をなすもの

##### 【第一次資料 河井寛次郎著述】

##### 一、雑誌・新聞記事

「倉敷文化協会の陶器を評す」、『読売新聞』、一九二三年八月十三日朝刊、第七面掲載記事

「陶技始末(二)」、『工藝』第四号、聚楽社、一九三二年四月、一頁〜五頁

「山陰の窯」、『工藝』第十号、聚楽社、一九三一年十月、四六頁〜五二頁

「挿絵観」、『工藝』第三十号、聚楽社、一九三三年六月、一頁〜一〇頁

「近江の信楽」(柳宗悦他共著「現代の日本民窯」所収)、『工藝』第三十九号、聚楽社、一九三四年二月、六三頁〜六六頁

「藁工品と其の作者」、『工藝』第五十一号、日本民藝協会、一九三五年三月、一頁〜一二頁

「近代建築私観」、『ホーム・ライフ』第一卷第二号、大阪毎日新聞社、一九三五年九月、二七頁

「三國荘」、『工藝』第六十号、日本民藝協会、一九三六年一月、三三頁〜三八頁

「朝鮮の旅」(柳宗悦、濱田庄司共著)、『工藝』第六十九号、日本民藝協会、一九三六年十二月、八六頁〜九八頁

「全羅紀行」(濱田庄司、柳宗悦共著)、『工藝』第八十二号、日本民藝協会、一九三八年一月、一頁〜四四頁

「壺屋と上焼」、『工藝』第九十九号、日本民藝協会、一九三九年十月、一頁〜一四頁

「朝鮮陶瓷のよさ」、田邊孝次編『朝鮮工藝展覧会図録』、朝鮮工藝研究会、一九三九年、一三五頁〜一三六頁(中村憲一編『朝鮮工藝展覧会図録(復刻版)』第三卷、東洋経済日報社、一九八四年、所収)

「沖繩の文度」、『月刊民藝』第八号、日本民藝協会、一九三九年十一月、一三頁〜一四頁

(日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第二卷、不二出版、二〇〇八年、所収)

「土語駄草」、『月刊民藝』第十二号、日本民藝協会、一九四〇年三月、八四頁〜八五頁  
(日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第三卷、不二出版、二〇〇八年、所



収)

「竹」の使命」、『月刊民藝』第二十九号、日本民藝協会、一九四一年八月、〇頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第六卷、不二出版、二〇〇八年、所収）  
「伝統を生かす」、『生活科学』第一卷十二月号、東京毎日新聞社・大阪毎日新聞社、一九四二年十二月、九八頁〜九九頁  
「部落の総体」、『民藝』第六十三号、日本民藝協会、一九四四年七月、二頁〜七頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第十一卷、不二出版、二〇〇八年、所収）  
「土語駄草」、『文藝春秋』十一月号、文藝春秋新社、一九五〇年十一月、一九頁〜二二頁  
「土語駄草」（『民藝』第三百三十九号、一九六四年七月）、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一五三頁〜一五七頁

## 二、インタビュー・対談記事

「その頃の沖繩」、『沖繩タイムズ』、沖繩タイムズ社、一九五二年九月二十二日、第三面掲載記事

「徳川夢声連載対談 問答有用（第三百七十九回）」（対談者は徳川夢声）、『週刊朝日』第二千二十六号、朝日新聞出版、一九五八年七月二十日、二六頁〜三一頁

「炉辺歓語 満鮮の旅」（一九六三年一月十八日、対談者は岡村吉右衛門）、『炉辺歓語』、東峰書房、一九七八年、五五頁〜六八頁

「炉辺歓語 朝鮮の旅」（一九六三年一月十九日、対談者は岡村吉右衛門）、『炉辺歓語』、東峰書房、一九七八年、七頁〜二三頁

「造形帰趨（四）」（『民藝』第五百五十九号、一九六六年三月再掲）、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、二三〇頁〜二三四頁

## 三、鼎談・座談記事

柳宗悦、バーナード・リーチ、河井寛次郎、芹澤銈介、小出次雄、水谷良一「座談会記事 工藝と生活」（一九三四年十月二十七日）、『工藝』第四十八号、日本民藝協会、一九三四年十二月、四八頁〜六三頁

河井寛次郎、柳宗悦、式場隆三郎「竹の工藝を語る」、『月刊民藝』第二十九号、日本民藝協会、一九四一年八月、八頁〜一六頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第六卷、不二出版、二〇〇八年、所収）

森本信也、木下兵三、小坂新夫、佐藤義雄、柳宗悦、河井寛次郎、濱田庄司、外村吉之介、村岡景夫、式場隆三郎「民藝を語る」、『月刊民藝』第三十二号、日本民藝協会、一九四一年十二月、五八頁〜六八頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第六卷、不二出版、二〇〇八年、所収）

## 四、その他

「雁信五百二十八」（川勝堅一宛書簡、一九三六年五月）、川勝亦楽窓『画信雁信抄』、平凡社、一九七一年、二四八頁

## 【第二次資料 河井寛次郎に関する資料・研究】

### 一、資料

無記名「世に現はれた『翁の文』一卷」、『大阪毎日新聞』、一九二四年二月七日朝刊、第三面掲載記事

澤田宗山「埃及、波斯及土耳其の古陶器を観る」、『図案と工藝』第百十四号、現代の図案工藝社、一九二四年二月、一二頁〜一五頁

富永仲基『翁之文』、小林写真製版所、一九二四年

柳宗悦「民藝館に就て」（『東京日日新聞』、一九二八年五月四日〜五日）、『柳宗悦全集 著作篇』第十六卷、筑摩書房、一九八一年、一三頁〜一六頁

国産振興東京博覧会編『東京商工会議所主催 大札記念国産振興東京博覧会事務報告』、大札記念国産振興東京博覧会、一九二九年

柳宗悦「柳宗悦自筆書簡一〇八〇」（河井寛次郎宛、一九三五年二月九日）、『柳宗悦全集 著作篇』第二十一卷中、筑摩書房、一九八九年、四九頁  
柳宗悦「三國莊小史」（『工藝』第六十号、一九三六年一月）、『柳宗悦全集 著作篇』第十卷、筑摩書房、一九八一年、一七頁〜二七頁  
無記名「日本民藝協会同人 琉球日記（第四回）」、『月刊民藝』第五号、日本民藝協会、一九三九年八月、五〇頁〜五五頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第一卷、不二出版、二〇〇八年、所収）  
田中俊雄「問題の推移」、『月刊民藝』第十二号、日本民藝協会、一九四〇年三月、四〜一九頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第三卷、不二出版、二〇〇八年、所収）  
美術研究所編『日本美術年鑑 昭和十五年版』、美術研究所、一九四一年（美術研究所編『日本美術年鑑 昭和十五年（一九四〇年）』、国書刊行会、一九九六年、所収）  
劍持勇『規格家具』、『建築新書』九、相模書房、一九四三年  
河井須也子「人と作品 点描記」、河井寛次郎『火の誓い』、講談社、一九九六年、二五三頁〜二七一頁

## 二、一九三〇年代の河井寛次郎に関する研究・批評

石川祐一「河井寛次郎が建築において残したものの」、益子陶芸美術館編『河井寛次郎 生誕一二〇年にむけて 河井の真実』展図録、益子町文化のまちづくり実行委員会、二〇〇九年、七六頁〜七九頁  
石川祐一「河井寛次郎の建築意匠―民芸運動における建築的成果―」、『デザイン理論』第四十六号、意匠学会、二〇〇五年五月、五頁〜一九頁  
石川祐一「河井寛次郎の建築作品について」、『日本建築学会近畿支部研究報告集（計画系）』第四十二号、日本建築学会近畿支部、二〇〇二年五月、一〇三七頁〜一〇四〇頁  
尾崎麻里子『研究論文 河井寛次郎と鳥取新作民藝―吉田璋也との交友―』、尾崎麻里子、二〇一七年  
尾崎麻里子「鳥取新作民藝 電気シェードの寄贈によせて」、『民藝』第六百九十四号、日本民藝協会、二〇一〇年十月、五四頁〜五八頁  
川原康孝「陶芸家・河井寛次郎の釉薬ノート」の調査研究（第四報）、「沖縄県立芸術大学紀要」第十五号、沖縄県立芸術大学、二〇〇七年三月、一三頁〜三〇頁  
鷲珠江「河井寛次郎の竹家具―京都・嵯峨竹と台湾の技術を得て―」、『民藝』第七百三十七号、日本民藝協会、二〇一四年五月、一九頁〜二二頁  
四角隆二「オリエントコレクションの一〇〇年 オリエント美術の流入と陶芸家に関する覚書」、國井悠、四角隆二編『東京国立近代美術館工芸館名品展 日本工芸の一〇〇年』図録、岡山市立オリエント美術館、島根県立美術館、二〇一六年、一二頁〜一五頁  
杉浦美紀「河井寛次郎と木の造形」、広瀬麻美、渋谷区立松濤美術館、岐阜県現代陶芸美術館、中日新聞社、アサヒビル大山崎山荘美術館、町田市立博物館編『表現者河井寛次郎展』図録、浅野研究所、二〇〇四年、一三八頁〜一四一頁  
堀宣雄「河井寛次郎…民藝との邂逅の意味するもの」、福島県立美術館編『河井寛次郎展―祈りと悦びの仕事―』図録、福島県立美術館、一九九九年六月、六頁〜八頁  
柳沢秀行「日本民藝運動の主導者たちと倉敷」、『大原美術館紀要』第三号、大原美術館、二〇〇九年十二月、五頁〜五二頁

## 三、工藝史・陶磁史・民藝運動関連の研究

出原栄一『日本のデザイン運動「増補版」 インダストリアルデザインの系譜』、ペリカん社、一九九二年  
川島智生「三國莊 大札記念国産振興東京博覧会「民藝館」」、藤田治彦、川島智生、石川祐一、濱田琢司、猪谷聡共著『民芸運動と建築』、淡交社、二〇一〇年、一三〇頁〜一三九頁  
川島智生「最初の「民芸館」三國莊―「民芸建築」の出発点―」、朝日新聞社編『生活と

- 芸術―アーツ&クラフツ運動―』展図録、朝日新聞社、二〇〇八年、二〇九頁〜二一七頁
- 木田拓也『工芸とナショナルリズムの近代 「日本的なもの」の創出』、吉川弘文館、二〇一四年
- 敷田弘子「戦時体制下の商工省工芸指導所における機能主義と〈簡素美〉」、『デザイン学研究』第六十巻第六号、日本デザイン学会、二〇一四年九月、一頁〜一〇頁
- 中見真理『柳宗悦―「複合の美」の思想』、岩波書店、二〇一三年
- 中見真理『柳宗悦 時代と思想』、東京大学出版会、二〇〇三年
- 長田謙一「『美の国』NIPPONとその実現の夢―民芸運動と「新体制」」、長田謙一、樋田豊郎、森仁史編『近代日本デザイン史』「美学叢書」三、美学出版、二〇〇六年、三四八頁〜三七〇頁
- 長田謙一「『新日本美』の創生―戦時下日本における民芸運動」、『批評空間』第II期第九号、太田出版、一九九八年十月、一九〇頁〜二〇三頁
- 長久智子「作品解説」、愛知県陶磁美術館学芸課編『ギリシア陶器「古典」の誕生―アツティカ、ローマからセーヴル、ピカソまで―』展図録、愛知県陶磁美術館、二〇一五年、一三四頁〜一四五頁
- 藤田治彦、川島智生、石川祐一、濱田琢司、猪谷聡共著『民芸運動と建築』、淡交社、二〇一〇年
- 並松信久「柳宗悦と沖縄文化―周縁における民芸運動」、『京都産業大学論集 人文科学系列』第四十九号、京都産業大学、二〇一六年三月、三五九頁〜三八八頁
- 真道洋子「エジプト、フスタート遺跡出土の施釉陶器―都市生活の中で使用された陶器―」、佐々木達夫編『中近世陶磁器の考古学』第四巻、雄山閣、二〇一六年、二五三頁〜二七五頁
- 三浦努「柳宗悦 山陰関連連年表―その実践的側面を見つめ直すための基礎資料として―」、日本民藝館監修『柳宗悦―暮らしへの眼差し―』展図録、NHKプロモーション、二〇一一年、一七四頁〜一七七頁
- 水尾比呂志「解説 美の浄土沖縄と柳宗悦」、『柳宗悦全集 著作篇』第十五巻、筑摩書房、一九八一年、六二一頁〜六三八頁
- 『民藝』編集委員会編「柳宗悦の朝鮮旅行 全二十一回の足跡」、『民藝』第七百五十九号、日本民藝協会、二〇一六年三月、五四頁〜六〇頁
- 森仁史「戦前期日本「工芸」の進運と岐路 一九四〇年ペリアン来日をめぐる諸相」、『シヤルロット・ペリアンと日本』研究会編『シヤルロット・ペリアンと日本』展図録、鹿島出版会、二〇一一年、二二六頁〜二四〇頁
- 森仁史「戦時における機能主義デザイン―工芸指導所の戦時期の実践とその位置」、長田謙一編『国際シンポジウム 戦争と表象／美術 二〇世紀以後 記録集』、美学出版、二〇〇七年、二四五頁〜二六〇頁
- 弓場紀知『青花の道 中国陶磁器が語る東西交流』、日本放送出版協会、二〇〇八年
- 林承緯「台湾の民芸と柳宗悦」、『デザイン理論』第四十九号、関西意匠学会、二〇〇六年十一月、六三頁〜七三頁

#### 四、その他

- 石濱純太郎、水田紀久「翁の文（解説）」、家永三郎他校注『近世思想家文集』「日本古典文学大系」第九十七巻、岩波書店、一九六六年、五一九頁〜五三六頁
- 加藤好光『美への思索』、かまくら春秋社、二〇〇五年
- 小熊英二『単一民族神話の起源 〈日本人〉の自画像の系譜』、新曜社、一九九五年
- 近藤健一郎「国家総動員体制下の沖縄における標準語励行運動」、『南島史学』第四十九号、南島史学会、一九九七年五月、二八頁〜四七頁
- 昆野伸幸「日本主義と皇国史観」、荻部直他編『日本思想史講座』四「近代」、ペリかん社、二〇一三年、三三七頁〜三七三頁
- 富永仲基『出定後語』、石田瑞麿訳、『富永仲基 石田梅園』「日本の名著」第十八巻、中

央公論社、一九七二年、七三頁〜一七三頁  
富永仲基『出定後語』、水田紀久校注、『富永仲基 山片蟠桃』「日本思想大系」第四十三卷、岩波書店、一九七三年、一一頁〜五九頁  
富永仲基『翁の文』、石濱純太郎、水田紀之、大庭脩校注、『近世思想家文集』「日本古典文学大系」第九十七卷、岩波書店、一九六六年、五三七頁〜五六六頁  
福田アジオ、新谷尚紀、湯川洋司、神田より子、中込睦子、渡邊欣雄編『日本民俗大辞典』上・下、吉川弘文館、一九九九年〜二〇〇〇年  
藤田正勝「日本的なるものへの問い」、苅部直、黒住真、佐藤弘夫、末木文美士編『岩波講座 日本思想』第一巻「日本」と日本思想」、岩波書店、二〇一三年、一八一頁〜二〇二頁  
プロテイノス「自然、観照、一者について」、田之頭安彦訳、『プロテイノス全集』第二巻、中央公論社、一九八七年、四一九頁〜四五五頁  
八束はじめ『思想としての日本近代建築』、岩波書店、二〇〇五年

#### 第四章 「第二の自分」——制作的自己

##### 【第一次資料 河井寛次郎著述】

##### 一、雑誌・新聞記事

「棟方君」、「工藝」第七十一号、日本民藝協会、一九三六年十二月、一頁〜九頁  
「石の村（石像と其像影）」、坂本万七撮影『石の村』「新選文化写真叢書」、一九四六年、十一組出版部、〇頁  
「町の神々」、「工藝」第百十六号、靖文社、一九四七年三月、二七頁〜三〇頁  
『いのちの窓』、(西村書店、一九四八年初版)、東方出版、二〇〇七年  
「模様国、紺屋の仕事」、「工藝」第百十九号、日本民藝協会、一九四八年七月、三〇頁〜三四頁  
「蝶が飛ぶ葉っぱが飛ぶ」、「PHP」第二十八号、PHP 友の会本部、一九四九年八月、一八頁〜一九頁  
「蓮の花」、「PHP」第二十六号、PHP 友の会本部、一九五〇年四月、一九頁〜二〇頁  
「眠れる者達」、「日本民藝」第三号、日本民藝協会、一九五〇年十二月、一七頁  
「第二の世界」、「はな」第十七号、西濃出版社、一九五一年一月、四〇頁  
「石仏の像影と坂本万七君」、「火の誓ひ」、朝日新聞社、一九五三年、二六頁〜二九頁  
「町の神々」、「火の誓ひ」、朝日新聞社、一九五三年、一三五頁〜一三八頁

##### 二、鼎談・座談記事

濱田庄司、富本憲吉、河井寛次郎、柳宗悦、柳兼子、柳悦孝、武内潔眞、村岡景夫、棟方志功、坂本万七、浅沼喜実、浅井長量、三谷栄元、三谷夫人、鈴木繁男、式場隆三郎、田中俊雄「民藝一夕話」、『月刊民藝』第十六号、日本民藝協会、一九四〇年七月、三二頁〜四五頁（日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第四巻、不二出版、二〇〇八年、所収）

河井寛次郎、佐藤三千雄、山里桂石、川野三暎、二葉憲香「美のこころ——河井寛次郎氏をかこんで」、布教研究所編『美について〜宗教は美に対して何であるか〜』「人生と仏教シリーズ・第二期・二」、布教研究所、一九五九年、五六頁〜一一九頁

##### 三、その他

「雁信八百二十七」（川勝堅一宛書簡、一九四三年一月十五日）、川勝亦楽窓『画信雁信抄』、平凡社、一九七一年、二六二頁  
『毛筆日誌』（一九四四年〜一九四七年）、河井寛次郎記念館所蔵

##### 【第二次資料 河井寛次郎に関する資料・研究】

##### 一、資料

文部省編『第十回帝国美術院展覧会図録 第四部』、画報社、一九二九年

- 柳宗悦「民藝とは何か」、『工藝』第一号、聚楽社、一九三一年一月、一頁〜二八頁  
 オイゲン・ヘリゲル述「弓術に就いて」(一九三六年二月二十五日、講演 Die ritierliche Kunst des Bogenschießens、於ドイツ・ベルリン独日協会)、柴田治三郎訳、東北帝国大学文  
 科会編『文化』第三卷第九号、岩波書店、一九三六年九月、一頁〜二八頁  
 文部省編『第六回文部省美術展覧会図録 第四部美術工芸』、美術工芸会、一九三九年  
 商工省「商工省告示第三百八十一号」、『官報』第四千六百六十六号、大蔵省印刷局、一九四〇  
 年七月二十六日、八八四頁〜八八九頁  
 商工省「商工省告示第三百八十二号」、『官報』第四千六百六十六号、大蔵省印刷局、一九四〇  
 年七月二十六日、八八九頁〜八九〇頁  
 商工省「商工省告示第六百九号」、『官報』第四千三百三十一号、大蔵省印刷局、一九四〇年  
 十月十一日、三七三頁〜三七八頁  
 オイゲン・ヘリゲル述『日本の弓術』(「弓術に就いて」より改訳、一九四一年邦訳初版)、  
 柴田治三郎訳、岩波書店、一九八二年  
 松平有光『昭和十七年版 日本代用品工業総覧』、生産と配給社、一九四三年  
 剣持勇「戦時住心方」後記、『生活美術』第三卷第五号、アトリエ社、一九四三年五月、  
 四四頁〜四七頁  
 無記名「商工省主催第二回国民生活用品展概況」、『工藝ニユース』第十二卷第四号、工業  
 調査協会、一九四三年五月、一二二頁〜一四一頁  
 式場隆三郎「へんしう後記」、『民藝』第五十一号、日本民藝協会、一九四三年七月、四  
 〇頁(日本民藝協会発行『復刻版 月刊民藝・民藝』第十卷、不二出版、二〇〇八年、  
 所収)  
 大日本窯業協会編『日本窯業大観』、共立出版、一九四四年  
 文部省編『文部省戦時特別美術展集』、朝日新聞社、一九四五年  
 棟方志功「心頭藝業偈」、『板愛染』、臼井書房、一九四八年、五七頁〜六三頁  
 千葉胤継「宏齋夜話(二)」、『弓道』第四十七号、日本弓道連盟出版部、一九五四年四月、  
 三〇頁〜三二頁  
 千葉胤継、宇野要三郎、浦上栄、神永政吉、高木棗「射技詳説」、日本弓道連盟編『弓道  
 教本』第二卷「射技篇」、日本弓道連盟、一九五五年、五一頁〜一七五頁  
 オイゲン・ヘリゲル『弓と禅』(Zen in der Kunst des Bogenschießens, 1948、一九五六年邦  
 訳初版)、稲富栄一郎、上田武訳、協同出版、一九八一年  
 藤岡幸二編『京焼百年の歩み』、京都陶磁器協会、一九六二年  
 西川友武『美術及工芸技術の保存』、工芸学会、一九六六年  
 河井須也子「年中注連縄餅花の父」(一九七三年)、『不忘の記―父、河井寛次郎と縁の人  
 々』、青幻舎、二〇〇九年、一二頁〜二四頁  
 保田與重郎「いのちの窓」序(河井寛次郎『いのちの窓』、一九七九年再版)、『保田與  
 重郎全集』第四十卷、講談社、一九八九年、五八六頁〜五八七頁  
 壽岳文章「河井寛次郎の軌跡」、世界文化社編『陶芸の世界 河井寛次郎』、世界文化社、  
 一九八〇年、一三八頁〜一六七頁  
 藤平長一「思い出の五条坂』、五条坂陶栄会、一九八一年  
 藤平長一、北沢恒彦『五条坂陶工物語』、晶文社、一九八二年  
 二、一九四〇年代の河井寛次郎に関する研究・批評  
 石井頼子「詞の人・河井寛次郎 言葉の人・棟方志功」、千葉市美術館学芸部編『河井寛  
 次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に』展図録、千葉市美術館、二〇一六年、二  
 三二頁〜二三五頁  
 今泉篤男「陶工 河井寛次郎」(『陶工河井寛次郎展 川勝コレクション』図録所収、一九  
 六八年)、『今泉篤男著作集』六「工芸論 版画論」、求龍堂、一九七九年、五九頁〜六  
 三頁  
 川原康孝「陶芸家・河井寛次郎の釉薬ノートの調査研究(第三報)」、『沖縄県立芸術大学  
 紀要』第十四号、沖縄県立芸術大学、二〇〇六年、一五頁〜四〇頁

浪波利奈「河井寛次郎の制作論的思索―制作における「背後のもの」をめぐる―」、『聖心女子大学大学院論集』第三十八巻第一号、聖心女子大学、二〇一六年七月、五頁〜二十七頁

宮川智美「河井寛次郎における戦時下の「思想上の転機」―その背景と展開―」、『デザイン理論』第六十六号、意匠学会、二〇一五年八月、五九頁〜七二頁

矢島新「河井寛次郎 晩年の飛翔」、『炎芸術』第百二号、阿部出版、二〇一〇年五月、四二頁〜四三頁

矢島新「骨太な表現者・河井寛次郎の到達点」、広瀬麻美、渋谷区立松濤美術館、岐阜県現代陶芸美術館、中日新聞社、アサヒビル大山崎山荘美術館、町田市立博物館編『表現者河井寛次郎』展図録、浅野研究所、二〇〇四年、八頁〜一二頁

吉澤慶一「名工河合寛次郎・創造の軌跡」、『明治学院論叢 総合科学研究（六十八）』第六百九十一号、明治学院大学一般教養部学会、二〇〇三年三月、六一頁〜一一〇頁

### 三、工藝史・陶磁史・民藝運動関連の研究

木立雅朗「元藤平陶芸登り窯について―遺構と記録―」、『元藤平陶芸登り窯の歴史的価値等調査研究報告書』、京都市、二〇一五年、三五頁〜六八頁

岐阜県陶磁資料館編『萩谷コレクション 全国の戦時中のやきもの』展図録、岐阜県陶磁資料館、二〇〇八年

岐阜県陶磁資料館編『戦争中の統制したやきもの』展図録、岐阜県陶磁資料館、二〇〇一年

白政晶子「坂本万七による美術・工芸分野の写真について―一九三〇―一五〇年代を中心に」、『近代画説 明治美術学会誌』第二十一号、明治美術学会、二〇一二年十二月、九四頁〜一一一頁

瀬戸市歴史民俗資料館編『戦争とやきもの』展図録、瀬戸市歴史民俗資料館、一九九四年

田村喜子『五条坂 陶芸のまち今昔』、新潮社、一九八八年

寺尾健一「工芸展覧会」としての商工展」、東京文化財研究所編『昭和期美術展覧会の研究 戦前期』、中央公論美術出版、二〇〇九年、一〇五頁〜一一八頁

日展史編纂委員会編『日展史』9「帝展編」四、日展、一九八三年

日展史編纂委員会編『日展史』15「新文展編」三、日展、一九八五年

萩谷茂行「統制経済下における陶磁器製品製造、流通の一考察―いわゆる「統制番号」に関する検証」、『瑞浪市歴史資料集』第二集、瑞浪市陶磁資料館、二〇一三年三月、一頁〜八二頁

宮田昌俊「“マルギ製品”と“日本趣味応用化”」、森仁史監修『セラミック・ジャパン 陶磁器でたどる日本のモダン』展図録、岐阜県現代陶芸美術館、二〇一六年、一六四頁〜一六六頁

四、その他

赤澤史朗「戦中・戦後文化論」、由井正臣、雨宮昭一、吉見義明、栗屋憲太郎、古関彰一、内海愛子、赤澤史朗、小坂富美子、高崎宗司、朴慶植、油井大三郎編『近代4』「岩波講座 日本通史」第十九巻、岩波書店、一九九五年、一八一頁〜三二八頁

石岡久夫「現代弓道用語」、宇野要三郎監修『現代弓道講座』第七巻「年表用語編」、雄山閣、一九七〇年、二九三頁〜三二六頁

井上順孝、孝本貢、対馬路人、中牧弘允、西山茂編『新宗教辞典』、弘文館、一九九〇年

巖佐庸、倉谷滋、斎藤成也、塚谷裕一編『岩波 生物学辞典 第五版』、岩波書店、二〇一三年

小林芳規、青木和夫、佐伯有清、岡田誠司、石母田正校注『古事記』上巻、『日本思想大系』一、岩波書店、一九八二年

鈴木徹造『出版人物事典 明治〜平成 物故出版人』、出版ニュース社、一九九六年

西田幾多郎『働くものから見るものへ』（一九二七年）、『西田幾多郎全集』第三巻、岩波書店、二〇〇三年、二五一頁〜五五四頁

山口佳紀、神野志隆光校注訳『古事記』、『新編日本古典文学全集』一、小学館、一九九七年

## 第五章 「仕事の仕事をしてゐる仕事」——制作の自己組織性

### 【第一次資料 河井寛次郎著述】

#### 一、雑誌・新聞記事

「棟方君へ——天神地魔合歓説話について」（一九四六年二月）、『火の誓ひ』、朝日新聞社、一九五三年、四六頁〜四八頁

「陶器の美」（一九四八年五月二十六日講演、於大阪毎日新聞社）、『近畿民藝』第二号、近畿民藝編輯室、一九四八年十月、一頁〜一二頁

「獄内の藝術家達」、『東京日日新聞』、一九四九年十一月二十一日夕刊、第一面掲載記事  
「祈らない祈り」（一九五〇年五月二十七日講演、於京都新聞会館）、『光』第三百五十五号、回光社、一九五〇年六月、一四頁〜一六頁

『いのちの窓』（改訂版）、『火の誓ひ』、朝日新聞社、一九五三年、一九三頁〜二六二頁  
「百万遍」、『火の誓ひ』、朝日新聞社、一九五三年、一六七頁〜一六九頁

「六十年前の今① 吉太と先生」、『民藝』第九号、日本民藝協会、一九六二年一月、四二頁〜四五頁

「織つたのは誰であつたらう」（『民藝』第二百二十八号、一九六三年八月）、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、九四頁〜一〇〇頁

「ソリコ舟と網掛け」（『民藝』第四百四十七号、一九六五年三月）、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一八五頁〜一八七頁

#### 二、インタビュー・対談記事

「祈らない祈り」（対談者は中山慶二）、『陽気』第二卷第四号、養徳社、一九五〇年四月、二四頁〜三二頁

「対談 河井寛次郎の木彫」（一九五六年十二月二十六日、対談者は式場隆三郎）、『民藝』第五十号、東京民藝協会、一九五七年二月、二六頁〜三〇頁

「炉辺歓語 人間礼讃・その背後」（一九六三年一月十七日、対談者は岡村吉右衛門）、『炉辺歓語』、東峰書房、一九七八年、三〇頁〜五〇頁

#### 三、鼎談・座談記事

河井寛次郎、中橋武一、大原總一郎、太田垣士郎、清水雅、鶴原浩二、中司清、平山亮太郎、工藤友恵「座談会 陶藝を語る——河井寛次郎氏を囲んで——」、『経済人』第五卷第十号、関西経済連合会、一九五一年十月、六三頁〜七〇頁

河井寛次郎、佐藤敬、益田義信「伝統の近代性を語る——陶匠窯談」、『日曜日』第一卷第四号、雄鶏社、一九五一年十二月、八頁〜一六頁

河井寛次郎、河井夫人、堀内清、三宅忠一、林弥衛、式場隆三郎、中村精「座談 工芸と才能・その他——河井寛次郎氏を中心に——」、『民藝』第三十号、東京民藝協会、一九五五年六月、一九頁〜二二頁

河井寛次郎、松井浄蓮、保田與重郎「日本文化の底辺③」、『中外日報』、一九五六年十二月二十六日日刊、第二面掲載記事

#### 四、その他

「柳宗悦宛自筆書簡」（一九四八年九月五日）、日本民藝館所蔵

### 【第二次資料 河井寛次郎に関する資料・研究】

#### 一、資料

北川淳一郎『一遍上人伝』、『愛媛先賢叢書』第十卷、大政翼賛会愛媛県支部、一九四二年  
吉川清『一遍上人』、協栄出版社、一九四三年

柳宗悦「柳宗悦自筆書簡二三一八」（河井寛次郎宛、一九四七年八月二十六日）、『柳宗悦

全集 著作篇』第二十一卷中、筑摩書房、一九八九年、五〇二頁  
柳宗悦「民藝は何を提唱するか」(一九四八年五月二十六日講演、於大阪毎日新聞社、『近畿民藝』第二号掲載)、『柳宗悦全集 著作篇』第十八卷、筑摩書房、一九八二年、五八三頁〜五八五頁

柳宗悦「河井寛次郎の人と仕事」(『河井寛次郎』所収、一九四九年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十四卷、筑摩書房、一九八二年、一七七頁〜一九一頁

柳宗悦『美の法門』(一九四九年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十八卷、筑摩書房、一九八二年、三頁〜二六頁

柳宗悦「ピカソと河井陶器展」(『毎日新聞』、一九五〇年一月三十日夕刊)、『柳宗悦全集 著作篇』第十四卷、筑摩書房、一九八二年、一九三頁〜一九四頁

柳宗悦「益子の絵土瓶」(『心』第七卷第一号、一九五四年一月)、『柳宗悦全集 著作篇』第十二卷、筑摩書房、一九八九年、三二六頁〜三三四頁

佐藤薫「姿なき国宝」の保護―重要文化財の第一次国家指定―、『日本文化財』第一号、奉仕会出版部、一九五五年一月、二六頁〜二八頁

柳宗悦『南無阿弥陀仏』(一九五五年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十九卷、筑摩書房、一九八二年、四頁〜一九九頁

柳宗悦『無有好醜の願』(一九五七年)、『柳宗悦全集 著作篇』第十八卷、筑摩書房、一九七〇年、一七頁〜一三五頁

壽岳文章「歩いたあとが道になる人―河井寛次郎の歩み―」(『大阪毎日新聞』、一九五七年二月十三日)、『柳宗悦と共に』、綜合社、一九八〇年、二八七頁〜二八八頁

棟方志功、田中茂、中村精「河井寛次郎の人と芸術」(鼎談)、『民藝』第五十一号、東京民藝協会、一九五七年三月、二六頁〜三二頁

河井博次「父・河井寛次郎(陶業四十年のこと)」、『芸術新潮』第八卷第六号、新潮社、一九五七年六月、一九八頁〜二〇四頁

Bernard Leach 'My Friend Kawai', 荒川玄二郎編『私のなかの河井寛次郎』、河井寛次郎記念館、一九七六年、九一頁〜九二頁(バーナード・リーチ「わが友・河井」、壽岳文章訳、同書所収、八七頁〜九〇頁)

## 二、一九五〇年代の河井寛次郎に関する研究・批評

新見隆「アール・ヌーヴォー的世界観から、モダン・プリミティヴの源流へ―建築家、デザイナーとしての河井寛次郎―」、河井寛次郎記念館、毎日新聞社編『生命の歓喜 生誕一二〇年 河井寛次郎』展図録、毎日新聞社、二〇一〇年、二二頁〜二三頁

茨城県陶芸美術館編『河井寛次郎の世界―熱情の陶匠』展図録、茨城県陶芸美術館、二〇〇二年

今井淳、服部文孝、山田博規「作品解説」、今井淳、宇野健一編『河井寛次郎記念館開館四〇周年記念 河井寛次郎の陶芸―科学者の眼と詩人の心―』展図録、東大阪市民美術センター、瀬戸市美術館、はつかいち美術ギャラリー、二〇一三年、一七頁〜一二二頁  
乾由明「河井寛次郎の仕事」、日本経済新聞社編『河井寛次郎の仕事』展図録、日本経済新聞社、一九八七年、一〇頁〜一一四頁

乾由明「陶芸(二) 第三章 民藝における四人の陶工」、相賀徹夫編『原色現代日本の美術』第十六卷「陶芸(二)」、小学館、一九七九年、一〇八頁〜一一六頁

岩井美恵子「河井寛次郎と産業デザイン」、鷺珠江監修『没後五〇年 河井寛次郎―過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今―』展図録、毎日新聞社、二〇一六年、二五〇頁〜二五三頁

梶山博史、鷺珠江、角千波、中尾優衣、長谷川由美子、諸山正則「作品解説」、鷺珠江監修『没後五〇年 河井寛次郎―過去が咲いてゐる今、未来の蕾で一杯な今―』展図録、毎日新聞社、二〇一六年、二五四頁〜二七三頁

京都国立近代美術館編『陶工河井寛次郎展 川勝コレクション』図録、京都国立近代美術館、一九六八年

鷺珠江「宇宙の中の河井寛次郎」、河井寛次郎記念館編『新装版 河井寛次郎の宇宙』、講



談社、二〇一四年、一〇七頁〜一二二頁  
鷲珠江「河井寛次郎のキセルに関連して」、『民藝』第五百四十八号、日本民藝協会、一九八八年八月、二頁〜一〇頁  
杉山享司「柳宗悦の邂逅―河井寛次郎と棟方志功をめぐる―」、千葉市美術館学芸部編『河井寛次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に』展図録、千葉市美術館、二〇一六年、八頁〜一一頁  
広瀬麻美、渋谷区立松濤美術館、岐阜県現代陶芸美術館、中日新聞社、アサヒビル大山崎山荘美術館、町田市立博物館編『表現者河井寛次郎』展図録、浅野研究所、二〇〇四年  
諸山正則「河井寛次郎の木彫」、千葉市美術館編『河井寛次郎と植木茂―ふたりの木彫』展図録、千葉市美術館、二〇〇一年、一〇頁〜一五頁

### 三、工藝史・陶磁史・民藝運動関連の研究

浅倉裕一朗「柳宗悦の美学と西田幾多郎の「純粹経験」―初期論文を中心に―」、『場所』第五号、西田哲学研究会、二〇〇六年四月、九頁〜一二〇頁  
出川直樹『民芸 理論の崩壊と様式の誕生』、新潮社、一九八八年  
宇賀田達雄『祈りの人 棟方志功』、筑摩書房、一九九六年  
小島梯次「微笑みに込められた祈り 円空仏・木喰仏」、小島梯次監修『微笑みに込められた祈り 円空・木喰展』図録、アートワン、二〇一五年、六頁〜二七頁  
文化庁『文化財保護法五十年史』、ぎょうせい、二〇〇一年  
松井健『民藝の擁護 基点としての「柳宗悦」』、里文出版、二〇一四年  
水尾比呂志『「焼物の本」のノートについて』、共同通信社、一九八五年（柳宗悦編、バーナード・リーチ、河井寛次郎、濱田庄司述『焼物の本』、共同通信社、一九八五年、解説用小冊子）  
南邦男、柳橋眞、大滝幹夫監修『増補最新版 人間国宝事典 工芸技術編』、芸艸堂、二〇〇四年

### 四、その他

青木保『「日本文化論」の変容―戦後日本の文化とアイデンティティ―』、中央公論社、一九九〇年  
一海『一遍上人語録』巻上・巻下、大橋俊雄校注、『日本思想大系』十「法然 一遍」、岩波書店、一九七一年、二八九頁〜三五〇頁  
唐木順三「任すといふこと、その系譜」（『日本の心』所収、一九六五年）、『唐木順三全集』第九卷、筑摩書房、一九六八年、二五五頁〜二八九頁  
佐藤泉『一九五〇年代、批評の政治学』、中央公論新社、二〇一八年  
持阿『播州法語集』、橋俊道、梅谷繁樹訳、『一遍上人全集』、春秋社、一九八九年、一四一頁〜一九七頁  
聖戒『一遍聖絵』、橋俊道、梅谷繁樹訳、『一遍上人全集』、春秋社、一九八九年、一頁〜一二〇頁  
浄土宗大辞典編纂委員会編『浄土宗大辞典』3、浄土宗大辞典刊行会、一九八〇年  
親鸞「親鸞聖人御消息集三四」、多屋頼俊校注、『日本古典文学大系』第八十二卷、岩波書店、一九六四年、一六九頁〜一七〇頁  
鈴木大拙『無心といふこと』（一九四二年改訂版）、『鈴木大拙全集 増補新版』第七卷、岩波書店、一九九九年、一五頁〜三〇三頁  
中村元『広説仏教語大辞典』下巻、東京書籍、二〇〇一年  
西田幾多郎『善の研究』（一九三七年版）、『西田幾多郎全集』第一卷、岩波書店、二〇〇三年、一頁〜一五九頁  
紫式部『源氏物語』、阿部秋生、秋山虔、今井源衛、鈴木日出男校注訳、『新編 日本古典文学全集』二十「源氏物語①」、小学館、一九九四年  
渡邊海旭都監『大正新脩大藏経』第十二卷、大正新脩大藏経刊行会、一九二五年

## 第六章 「形こそ無の姿」——形なき形

### 【第一次資料 河井寛次郎著述】

#### 一、雑誌・新聞記事

- 「安来の窠場」、『工藝』第百十八号、日本民藝協会「工藝」編集室、一九四七年九月、二〇頁～二八頁
- 「六月の皿山」、『火の誓ひ』朝日新聞社、一九五三年、一四一頁～一四四頁
- 「沖繩壯麗」、『民藝』第五十五号、東京民藝協会、一九五七年七月、四頁～五頁
- 「吉太と先生」、『民藝』第百九号、一九六二年一月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一三頁～一八頁
- 「ひび」と「あじ」、『民藝』第百十四号、一九六二年六月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、三二頁～三六頁
- 「山水教室」、『民藝』第百十五号、一九六二年七月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、三七頁～三九頁
- 「蟬、蟬、蟬」、『民藝』第百十六号、一九六二年八月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、四〇頁～四三頁
- 「町の教壇」、『民藝』第百二十一号、一九六三年一月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、五九頁～六三頁
- 「手考足思」、『民藝』第百三十二号、一九六三年十二月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一一九頁～一二二頁
- 「蕾の合掌、花の開掌」、『民藝』第百三十五号、一九六四年三月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一三一頁～一三六頁
- 「蝙蝠」、『民藝』第百四十号、一九六四年八月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一五八頁～一六二頁
- 「町の皿山」、『民藝』第百四十四号、一九六四年十二月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一七四頁～一七八頁
- 「冷凍された子供達」、『民藝』第百四十六号、一九六五年二月、東峰書房、一九六八年、一八二頁～一八四頁
- 「子供達と竹」、『民藝』第百五十号、一九六五年六月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、一九九頁～二〇二頁
- 「造形帰趨(六) 饗応不尽」、『民藝』第百六十一号、一九六六年五月、『六十年前の今』、東峰書房、一九六八年、二二九頁～二四〇頁

#### 二、インタビュー・対談記事

- 「作家としての信念―夏期講座録音放送より―」（対談者は林弥衛）、『民藝』第百三十号、日本民藝協会、一九六三年十月、一二頁～一四頁
- 「父子対談 作り手の立場」（対談者は河井博次）、『民藝』第百三十一号、日本民藝協会、一九六三年十一月、一〇頁～一三頁
- 「炉辺歓話 土・形」（一九六四年一月十六日、対談者は岡村吉右衛門）、『炉辺歓話』、東峰書房、一九七八年、八三頁～九八頁

#### 三、鼎談・座談記事

- 河井寛次郎、山田一義、伊東直治郎、岩田嘉夫、藤内久登、山内省二「河合寛次郎氏を囲んで」、『会報』No.8、京都府建築士会、一九五五年十月、六頁～九頁
- 柳宗悦、河井寛次郎、濱田庄司、棟方志功、棟方千野、田中豊太郎「新春放談 棟方志功を囲んで」（座談、一九五九年十一月十七日）、『民藝』第八十五号、日本民藝協会、一九六〇年一月、一四頁～二三頁
- 柳宗悦、河井寛次郎、濱田庄司、田中豊太郎「座談会 新作アイヌの木彫」（一九六〇年十一月十日）、『民藝』第九十七号、日本民藝協会、一九六一年一月、一八頁～二四頁

#### 四、その他

「民族の造型」(河井寛次郎指導、保田與重郎解説、全七回連載)、『新論』第一巻第一号  
〜第二巻第一号、新論社、一九五五年七月〜一九五六年一月(『保田與重郎全集』第  
三十一巻、講談社、一九八八年、五四七頁〜五七一頁、所収)  
「過ぎ去った今」、佐藤春夫監修、保田與重郎編集注解『規範国語読本』、新学社、一九六  
三年、八頁〜二七頁(『保田與重郎全集』別巻五、講談社、一九八九年、所収)

#### 【第二次資料 河井寛次郎に関する資料・研究】

##### 一、資料

- Bernard Leach, 'The Integration of The Craftsman in: The Report of International Conference of  
*Craftsmen in Pottery & Textiles*, edited and published in typescript by Darlington Hall Trust &  
Peter Cox, 1954, pp.137-144. (ダーティントン・ホール・トラスト&ピーター・コックス  
編、藤田治彦監訳『ダーティントン国際工芸家会議報告書―陶芸と染織：一九五二年  
―』、思文閣出版、二〇〇三年、四六三頁〜四六八頁、所収)  
バーナード・リーチ「工芸家における統合」(一九五二年七月二十七日講演)、鈴木禎宏訳、  
ダーティントン・ホール・トラスト&ピーター・コックス編、藤田治彦監訳『ダーティ  
ントン国際工芸家会議報告書―陶芸と染織：一九五二年―』、思文閣出版、二〇〇三年、  
二六一頁〜二七三頁  
バーナード・リーチ『バーナード・リーチ日本絵日記』(一九五五年初版)、柳宗悦訳、水  
尾比呂志補訳、講談社、二〇〇二年 (Bernard Leach, *A Potter in Japan 1952 - 1954*, Unicorn  
Publishing Group, 2015 (first published by Faber and Faber 1960))  
林弥衛「沖繩旅日記」、『民藝』第五十五号、東京民藝協会、一九五七年七月、二〇頁〜三  
一頁  
柳宗悦「模倣について」(『心』第十一巻第三号、一九五八年三月)、『柳宗悦全集 著作  
篇』第十四巻、筑摩書房、一九八二年、二五頁〜二九頁  
無記名「保田與重郎か」(「過ぎ去った今 解説」、佐藤春夫監修、保田與重郎編集注解『規  
範国語読本』、新学社、一九六三年、二八頁〜二九頁(保田與重郎『保田與重郎全集』  
別巻五、講談社、一九八九年、所収)  
無記名「民族造形研集所に 河井寛次郎氏 自宅とコレクション寄贈」、『朝日新聞(大  
阪)』、一九六五年一月二十七日夕刊、第四面掲載記事  
無記名「民芸研集所に開放 陶藝の河井寛次郎氏宅」、『読売新聞(大阪)』、一九六五年一  
月二十八日夕刊、第六面掲載記事  
保田與重郎「民藝運動について」(『淡交』増刊第十七号、一九六五年十一月、「民藝運動  
の発想」初出)、『保田與重郎全集』第三十六巻、講談社、一九八八年、三八三頁〜三九  
二頁  
鶴見俊輔「河井寛次郎の木彫を見て」、荒川玄二郎編『私のなかの河井寛次郎』、河井寛次  
郎記念館、一九七六年、四八頁〜五〇頁
- 二、一九六〇年代の河井寛次郎に関する研究・批評
- 荒川玄二郎編『河井寛次郎 木の仕事』、河井寛次郎記念館、一九七六年  
飯田賢一「技術史教育・人間教育の視点からみた河井寛次郎の仕事」、『武蔵野美術大学  
研究紀要』1992, no.23、武蔵野美術大学、一九九三年、三一頁〜三五頁  
飯田賢一「技術思想の先駆者たち」、東洋経済新報社、一九七七年  
鷺珠江「寛次郎、逝きて五十年」、鷺珠江監修『没後五〇年 河井寛次郎―過去が咲いて  
みる今、未来の蕾で一杯な今―』展図録、毎日新聞社、二〇一六年、一四頁〜二二頁  
島田康寛「陶工・河井寛次郎 この世は自分をさがしに来たところ」、京都国立近代美術  
館編『京都国立近代美術館所蔵川勝コレクション 河井寛次郎作品集』、東方出版、二  
〇〇五年、一二頁〜一七頁  
田中修二『近代日本彫刻史』、国書刊行会、二〇一八年

前田英樹『民俗と民藝』、講談社、二〇一三年  
宮川智美「河井寛次郎の「故郷」表象―生物学的関心と陶磁器研究という観点から」、『比較文学』第六十卷、日本比較文学会、二〇一八年、六九頁〜八三頁  
横堀聡「河井の真実」、益子陶芸美術館編『河井寛次郎 生誕一二〇年にむけて 河井の真実』展図録、益子町文化のまちづくり実行委員会、二〇〇九年、八〇頁〜八三頁  
藁科英也「量塊の変容―植木茂の木彫作品を中心に」、千葉市美術館編『河井寛次郎と植木茂―ふたりの木彫』展図録、千葉市美術館、二〇〇一年、一〇四頁〜一二八頁

### 三、工芸史・陶磁史・民藝運動関連の研究

出川直樹『人間復興の工芸 「民芸」を超えて』、平凡社、一九九七年  
宇賀田達雄「民藝運動史年譜稿(五)」、『民藝』第四百十四号、日本民藝協会、一九八七年六月、三六頁〜四二頁  
熊倉功夫「保田與重郎氏と民芸」、『保田與重郎全集』第三十三卷月報、講談社、一九八八年、一頁〜三頁  
清水愛子「京焼の近代化における登り窯の役割について」、『元藤平陶芸登り窯の歴史的価値等調査研究報告書』、京都市、二〇一五年、二九頁〜三四頁  
関口千佳「柳宗悦の民衆観」、近畿大学日本文化研究所編『日本文化の諸相―その継承と創造』、風媒社、一七〇頁〜一八四頁  
濱田琢司「民芸ブームの系譜についての覚書―一九三〇年代から現代まで―」、『南山大学日本文化学科 論集』第十五号、南山大学日本文化学科、二〇一五年三月、一九頁〜二五頁  
濱田琢司『民芸運動と地域文化―民陶産地の文化地理学』、思文閣出版、二〇〇六年

### 四、その他

アリストテレス『自然学』、出隆、岩崎允胤訳、『アリストテレス全集』第三卷、岩波書店、一九六八年  
ウェイン・C・ブース『フィクションの修辞学』、米本弘一、服部典之、渡辺克昭訳、書肆風の薔薇、一九九一年  
E.S.フアーガン『技術屋の心眼』、藤原良樹、砂田久吉訳、平凡社、一九九五年 (Eugene S. Ferguson, *Engineering and the Mind's Eye*, The MIT Press, Cambridge, 1994 (first published by The MIT Press 1992) )  
木村素衛「一打の鑿―制作作用の弁証法―」(一九三三年)、『表現愛』、岩波書店、一九三九年、一一一頁〜一六一頁  
京都市上下水道局編『京都市水道百年史 叙述編』、京都市上下水道局、二〇一二年  
鹿野政直「一九七〇―九〇年代の日本―経済大国」、鹿野政直、正村公宏、熊沢誠、小沢浩、天野正子、旗手勲、和田春樹、安丸良夫編『現代2』「岩波講座 日本通史」第二十一卷、一九九五年、岩波書店、一頁〜七四頁  
シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』、田中秀人訳、書肆風の薔薇、一九九八年  
谷田関次『生活造形の美学』、光生館、一九六〇年  
中島義明、安藤清志、子安増生、坂野雄二、繁榊算男、立花政夫、箱田祐司編『心理学辞典』、有斐閣、一九九九年  
三羽光彦『高等小学校制度史研究』、『岐阜経済大学研究叢書』五、法律文化社、一九九三年

### 終章

川勝堅一「河井先生憶い出の一コマ」(『視る』第十七号、京都国立近代美術館、一九六八年十月所収)、『視る 京都国立近代美術館ニュース 縮印版』、京都国立近代美術館、一九八六年、六八頁  
川勝堅一、河北倫明、藤田慎一郎、乾由明、鈴木尚夫「座談会 河井寛次郎を語る」(一九七五年二月二十七日)、『民藝』第二百七十一号、日本民藝協会、一九七五年七月、一

頁〓二二頁  
式場隆三郎「河井寛次郎の人と作品」、『陶説』第五十一号、日本陶磁協会、一九五七年六月、三五頁〓四一頁  
濱田庄司「益子の窯」、『濱田庄司作品集』、一九六一年）、『無盡藏』、朝日新聞社、一九七四年、三八頁〓五〇頁  
濱田庄司述「濱田庄司回想記（五）」（Bernard Leach, *HAMADA, Potter, 1975*）、水尾比呂志訳編、『民藝』第四百二十三号、日本民藝協会、一九八八年三月、四五頁〓四九頁  
濱田庄司述「濱田庄司回想記（七）」（Bernard Leach, *HAMADA, Potter, 1975*）、水尾比呂志訳編、『民藝』第四百二十六号、日本民藝協会、一九八八年六月、四二頁〓四六頁  
濱田庄司述「濱田庄司回想記（八）」（Bernard Leach, *HAMADA, Potter, 1975*）、水尾比呂志訳編、『民藝』第四百二十七号、日本民藝協会、一九八八年七月、二四頁〓二八頁

## 初出一覧

### 第二章

「制作における自然―一九二〇年代、河井寛次郎の制作論的立場―」

（『聖心女子大学大学院論集』第三十九卷第二号、聖心女子大学、二〇一七年十月、五頁～二六頁）

### 第三章

「制作と生成の基層をなすもの―一九三〇年から一九四四年に至る河井寛次郎の模索―」

（『聖心女子大学大学院論集』第四十卷第二号、聖心女子大学、二〇一八年十月、五頁～二九頁）

ただし、本論文においては、いずれも修正加筆している。

## 謝辞

資料の調査にあたりましては、河井寛次郎記念館・学芸員の鷺珠江様、日本民藝館・学芸員の古屋真弓様より資料及び情報提供にご協力を賜りました。衷心より謝意を表します。