

漆工とは、工芸とは——明漆会と漆工複合体

要
旨

明漆会は、二十世紀後半に漆工の存続を賭けて活動した関係者のグループで、その活動内容は多岐にわたる。リーダーは漆工研究家の澤口滋であったが、輪島の塗師奥田達朗の牽引力も劣らず強力であった。主なメンバーは産地に散らばる漆工職人たちであった。明漆会は、漆工界ひいては工芸界に存在感を示し、その影響は今に残るにも拘わらず、この会について包括的な展望を得ようとした研究は、これまでないに等しい（原因の一つは、手掛かりとなる資料が断片的にしか存在せず、また現存する資料は各所に分散しているからである）。本稿は明漆会の根本理念を明らかにしたうえで、会の中心的活動をその根本理念を主軸に概観することで、工芸史の研究の欠落を埋め、漆工・工芸理解の一助にしようとする試みである。

【キーワード】明漆会、漆、複合体、澤口滋、奥田達朗

一 はじめに

この春、私は埼玉県の熊谷に行き、そこで写真家の八木橋さんから一個の朱塗の椀を見せられて、感動した。その椀の深い朱の色の赤がなんともいえないのだった。形も美しかった。椀のことも、塗物のことも、実は、私はなんにも知らない。だから、その椀を他のものと比較して感嘆したのではなかった。私にとって、それは突然の、ひたすらに美しいひとつのものだったのである（洲之内一九七七、五〇頁）。

〈漆〉という比類のない樹液で包まれた塗物を、日本人は長く日々の生活で使ってきた。右の一節のように、なかには感動させる美しさをもつ塗物椀もある。塗椀は本来、たとえ美しくあっても美術品でなく、日々の使用に長く耐えることが求められる生活道具である。そういう実用漆器として優れたものを、今日どうすれば作り続けられるのか。そもそもよい日常の漆器とはどんなものか——そのような問いを

*
丸 田 健

抱えて工芸運動を展開した漆工グループが、かつて存在した。名を「明漆会」という。

明漆会は多くの人を巻き込み、漆工界——あるいはより広く、手仕事工芸界一般——に少なからぬ影響・刺激を与えた。その足跡は、生括工芸史や漆工史に対する歴史的意義をもつと思われる。にも拘らず、その軌跡を振り返って評価する試みは、意外にもほとんど見当たらないようだ。理由は幾つも考えられるかもしれない。例えば、「活動期間が長く、活動内容も多岐に亘って見渡しにくい」「参加者それぞれに異なる明漆会体験がある」「資料・手掛かりが散逸している」「権威になることを嫌い、会の形を積極的には外部に残してこなかった」「会が解消し、中心人物が亡くなって久しい」等々である。だが、このまま手つかずに放置すれば、明漆会の記憶はますます風化するばかりである。会の全体像を把握することは、右記のような理由で、難しい。しかし本稿では会について、少なくともその核にある考えを確認し、それを手掛かりに見えてくる会の特徴的側面・意義・影響を粗描することを目指したい。

予め見通しを述べておこななら、明漆会の活動で特筆すべきは、漆器作りの基礎を重視する漆工観念に一貫して支えられており、その観念が漆工のありようをその基層から浮かび上がらせる、という点にある。明漆会の活動はその意味で、いわば漆工の大きな「姿見」だと言えるのではないか。それが映し出す漆工の自己像は、そこに自分を重ねて漆器を作り続けようとした会の工人たちの姿とともに、今後とも忘れては

ならない、手仕事の漆工（あるいはより広く伝統的手仕事全般）の一つの拠り所たるべきものと思われる。

二 明漆会の発足

明漆会は、宮城県の鳴子で家業の漆器業に携わっていた澤口滋（一九二五・一九九七）をリーダーに、各地の漆器産地の若手職人たちが中心メンバーとなり、二十年間活動した集まりである。¹⁾

明漆会発足のきっかけを象徴的に表すのは、澤口の或る体験である。澤口滋の父は、漆工技術書の古典『日本漆工の研究』（一九三三年刊）の著者澤口悟一（一八八二・一九六一）である。この労作は、全国の漆器産地に秘伝的に継承されてきた漆塗りの技法を平明な言葉で仔細に表わした画期的な書だった。戦後、同書の改訂に着手した悟一は、その大幅な改訂原稿を書き上げ亡くなったのだが、東京国立博物館の工芸課長を務めた漆工研究家で旧知の溝口三郎（一八九六・一九七三）の力添えで、出版への道筋が付いた（澤口悟一 一九六六、三八八・三八九頁、澤口編 一九七四、九一・九二頁）。このとき、兼ねてより父を手伝っていた息子の滋が、改訂版に掲載する写真を撮るため、全国の漆器産地を歩いたのだった。それは一九六〇年代初頭のことだ、この調査は父悟一の希望でもあったという。そしてこのときの経験が、滋に衝撃を与えたのである。なぜなら彼が思いがけず目のあたりにしたのは、漆器生産の仕組みの、瓦解のプロセスだったからだ。

改訂版『日本漆工の研究』の「あとがき」は澤口滋の文章だが、そこには漆工が直面する危機が記されている。

私は、写真取材に歩いた産地の旅で、どこの産地も例外なく後継者の不足、技術の低下、市場の不安定に、苦しんでいる事を知りました。また漆の仕事を支えてきてくれた木地作り、漆掻き、刷毛作り、濾紙すき等に従事する多くの人々が、更に恵まれない条件の下で、働いている姿を見ました。生活様式の変貌と共に迎えた大量消費時代の中で、私達の祖先の生活と共に生きて来た漆の事は、今や消えてゆくかに見えます。(澤口悟一 一九六六、三八九頁)

漆工および漆工の基礎を支える人々の窮状があり、それが静かに進行していることが分かったという。ある素材産地を二度目に訪れたとき、そこが知らぬ間に廃絶していたことさえあったという。だがそもそもなぜ、澤口のような漆工関係者にも、そのような危機がそれまで気付かれずにいたのだろうか。その理由の一つとして大きいのは、漆器製作の分業的性格が生む、交流欠如・無関心である。漆器を作る塗師屋は、塗りに使う素材や道具までも自ら作るわけではなく、素材・道具については、それらを作る専門の職人が別にいる。彼らが作った素材や道具を、塗師屋は問屋から仕入れて使うのである。だが何処で誰が如何にしてそれらを作っているか、などを塗師屋が詮索することはあまりない。というのも素材や道具は、問屋を信用して買い、実際、質

がよければそれで十分だからだ。それゆえ、どこかに苦しむ素材・道具提供者がいても、その存在や様子は、関心をもって現地に足を運ぶなどしない限り、漆器製作者にまでは伝わらないのである。

他方、漆工業界全体は、外見には好景気の様相さえ見せていた。戦後日本は工業化による経済成長を遂げ始める中、景気は上を向き、漆器業界では外食産業・旅館等から注文が増え、また企業関連の記念品や、公的・私的慶事の贈答品にも漆器が選ばれるようになったからである。しかしその種の需要増加は、漆器業界に確かに一定の活気をもたらしたものの、同時に漆工の衰退に拍車を掛けるものでもあった。というのも新しい時代の需要に因應するために大いに活用されたのは、新しい工業的代替技術だったからである。澤口はこう書いている——

「漆器業界は「…」贈答品の需要の拡大で好況でした。工業技術は漆器業界に次から次と新製品——合成塗料・レーヨン紙・成形素地・新型スプレー・耐水研磨紙——を送り込んできました(笹氣出版編二〇〇七、四七頁)。」漆器の需要は、大量・安価に生産できるプラスチック漆器や合成塗料漆器といった「非漆器」によって賄われた。経済的合理性が歓迎される中、安い紛い物が売られた。そしてそれは、手仕事の伝統技術で漆工を支えてきた職人たちを退場させ、漆工の空洞化を進行させていたのである。

時代の変化がもたらす苦境にどう向き合うかは、もはや一軒の生産者や一箇所の産地の問題でなく、「漆工全体の問題として対応されねばならない」課題だと澤口は考えた。その課題への対応は、「伝統の

継承や技術保存」という単なる現状維持だけでなく、未来を見据えた「創造」も併せて考えるものでなければならぬ。そこで彼は、よい漆器とはどうあるべきか、それを作るために自分たちがすべきことができることは何かといった諸問題を、産地の枠を越えて考えるために集まることを、各地の職人たちに呼びかけたのだった。

三 明漆会の活動

明漆会は、澤口の考えに共鳴・賛同した漆工関係者たちと澤口自身の五名が発起人となって、一九六四年に鳴子で「漆工ゼミナール」を開いたことで始まった。発起人には、東京国立博物館の荒川浩和（一九二九・）もいた。また輪島の塗師奥田達朗（一九三二・一九七九）もいた。³ 第一回の年に、澤口は四十歳、



写真1 澤口滋（左）と奥田達朗（写真2の部分）

奥田は三十代前半であった。二人は親しく、何かと往来し合う関係であった。⁴ 澤口と並んで奥田の個性も際立って強く、以後互いを補いつつ、実質的に二人が明漆会を牽引した（奥田はしかし途中で早逝）。

二十年に亘る活動期間中、主に実用漆器を作る産地の職人や個人作家が、明漆会の活動に参加した。長い年月の間には、参加者の入れ替

わりもあったが、鎌倉からは石渡清和（一九四〇・）、飛騨高山からは瀧村弘美（一九四〇・）、木曾からは佐藤阡朗（一九四二・）（より正確には彼が木曾の人になったのは明漆会参加開始後）、越前からは山本英明（一九四〇・二〇一〇）、鳴子からは伊東勝英（一九四〇・一九九三）、会津からは相田啓介（一九四六・）といった当時若手の職人が常連の参加者となっていた。生活漆器を大事にした漆芸作家磯矢阿伎良（一九〇四・一九八七）に学んだ戸枝恭子（一九四一・）のように、芸大出身者で明漆会の常連メンバーになった人もあった。

明漆会の活動の柱は、夏に開催される二泊（ときに三泊）のセミナーであった。初回の一九六四年から数年を重ねて会の仕組みも整備され、一九六九年に「明漆会趣旨」及び「明漆会会則」が、漸く公式化された。「明漆会趣旨」の内容は、『日本漆工の研究』（その出版は一九六六年に実現）の「あとがき」と概ね同意である。即ちそこで指摘されているのは、①漆工の危機と②対応に向けた連携の必要性だ。それは既に説明したとして、今度は「会則」に目を転じ、会の骨子を確認することにしよう。⁵

会則に定められている会の目的は、「会員相互の親和提携により、漆工芸が今日当面している諸問題を明らかにし、新たな展望をもって、漆工芸の発展のために努力すること」であり、会員は「趣旨に賛同する製産者・研究者と漆工芸の育成発展に理解ある有志」である。そして会の事業の規定は、次の通りである。

- (1) 夏期講座の開催——漆工芸の展望についてのシムポジウム、古典技術の研究、その他会員研修のための講座
- (2) 産地間の技術交流・共同製作・後継者の育成のための提携
- (3) 漆の使用を明示する標識の徹底・普及
- (4) その他本会の目的達成に必要な事業⁽⁷⁾

会則に照らしても夏季講座が筆頭事業に位置するものだが、その夏期講座のテーマや内容を手掛かりに、明漆会の活動はおよそ三期に分けることができよう。すなわち、

- ①前期 一九六四～一九七二（第一～九回）（一九七三年一月一日、溝口三郎死去）
- ②中期 一九七三～一九七九（第十～十六回）（一九七九年五月三日、奥田達朗死去）
- ③後期 一九八〇～一九八四（第十七～二十一回）

である。参加者は初回の十二名から漸増し、入れ替わりも伴いつつ、第十回がピークで九十八名、その後はまた徐々に数を減らし、熱心な常連メンバーが中心に残ることになった。

夏季講座の形態は、講師やゲストによる講演、および毎回設定されるテーマを巡る参加者同士の議論・討論を柱に、漆工関連のスライド・映画上映、漆器産地見学、等々があり、多彩なプログラムの合宿



写真2 第十回明漆会ゼミナールの様子（1973年）

であった。

前期には溝口三郎の講演が必ずあり、彼は毎年、文化財の観点から古典漆芸の話をした。この時期の講師には他に、建築家、ガラスデザイナー、工業デザイナーが多く、⁸⁾デザイナーたちは、デザインや機能を主軸にモノ作りの話をした。デザイナー以外のゲストもおり、そのなかには漆工の基礎産業に従事する職人も二名が招かれている。この時期のテーマは、「什器としての漆器」「現代生活と漆器」「後継者」「漆器の素地」「漆器の下地」「うつわの機能」「手仕事としての漆工」などであった。生活に役立つ漆器がどんな形であるべきかという問題は、デザインの視点から頻繁に議論されたという。また当初は、産地間の伝統の違いから来る職人たちの衝突も、克服されるべき課題であったようだ。

中期の討論テーマは、「椀」「漆器は生き残れるか」「漆工と手漉き和紙」「漆工の材料」「加飾」「造形」「商い」などであった。テーマは一夏に複数のこともあり、また同じテーマが翌年に持ち越されることもあった。「椀」は四年連続で、「加飾」は二年連続で議論された。⁹⁾恒例だった古典漆芸の講話は、溝口三郎の死去により途絶えることになった。また前期の講演者がデザイナー等の現代的職業人が多かったのに対し、中期は漆工を長らく支えてきた昔気質の職人たちが多く招かれるようになった。この時期は、漆器製作者自らがいろいろと、より前面に出て来るようになり、会がその特徴を最も発揮した時期だと思われる。

活動が終息に向かった後期については資料が集まらず、本稿では明確なことが言えない。一乗谷朝倉氏遺跡（ここからは戦国時代の漆器が多数出土した）訪問、古い漆工用語の調査、東アジアの漆芸、ブータンの美術工芸、古い漆工品の塗膜顕微鏡観察など、ルーツを探る文化・文明的テーマが増えたようだ。

本稿では以下、全盛期と思われる中期を中心に、明漆会の活動をより詳しく辿っていこう。

四 複合体としての漆工

明漆会は、よい漆器を作るという目的のもとに有志が集って活動したという点で、やはり一つの工芸運動だったと言える。「運動」に関しては、澤口はある文章で「これまでに、いくつかの工芸運動がありました」という言葉に続け、それら既存の運動と明漆会との違いを考えようとしたことがある（澤口滋一九七四、一頁）。彼はまず、「技術の精緻さをきそう伝統工芸展」や「展覧会工芸をうたう日展」に言及し、それらは「日常の器を作る私たちにはすでに無縁」になったと言う。続けて「民衆が生み出した」生活雑器の健康な美しさの発見から出発したとする民芸運動¹⁰⁾については、それが「美意識の問題のみの中で」ものごとを考え、結果、たとえば「権威的な民芸作家という自らに矛盾する存在を作り出し」た点を問題視する。最後に「今日の生活にマッチした生活道具の開発を目指したクラフト運動」は、漆

職人たちが当面する問題——基礎部分から進行する漆工の空洞化——
 に対しては無力だとする。

では明漆会自身は何を指すのかというと、澤口は「希望の星」となる導きはまだ見出せず（つまり、よい日常漆器を目指すことははっきりしているが、それをどう目指すかが問題だ）、自分たちは時代の変貌のなか、まだ「誰も歩いたことのない道を、自らの光で照らして進む他はない（傍点追加）」のだ、と記す。

ただし明漆会は、技術へのこだわりを悉く遠ざけるのでないし、民芸が強調する美やクラフト運動が重視する機能的デザインを否定するでもない。日々競って研鑽すべき技術は実用漆器にも大いにあり、機能的デザインも手仕事の美も、実用漆器が大いに目指すべきものだからだ。しかし技術やデザインや美が調和して優れた漆器・よい漆器に結実するには、漆器そのものを作る、漆工の土壌が豊かでないばならない。けれどもその土壌とは、具体的にどういうものであるのか。これが会の大きな関心事であった。

ここで明漆会の根本的漆工観を見ておきたい。それは〈漆工の基礎として全体は、様々な人々の労働・技術の複合体である〉というものだ。具体的には、『日本漆工の研究』（改訂版）の「あとがき」にあるような「漆の仕事を支えてきてくれた木地作り、漆掻き、刷毛作り、濾紙すき等に従事する多くの人々」¹⁰を含むシステム全体が漆工なのだ。この観点は、澤口の言葉に繰り返し登場する。例を挙げよう。

漆器は、木地師、漆かき、刷毛師、濾紙漉きなど幾多の周辺技術が複合された文化である（笹氣出版編二〇〇七、六〇頁、傍点追加）。

漆器業といっても、轆轤を使う木地師、漆を採取する漆かき、膳などをつくる指物師、塗師、刷毛や漆こし紙などをつくる人々……など、長い歴史の中で分業化したそれぞれ専門業者の技術の複合なので（澤口滋一九八〇、一一八頁、傍点追加）。

漆の仕事といますのは、システムというか、複合的といいますか、漆かきさんとか、木地屋さんとか、いろいろな方がいて、初めて出来る仕事であります（『民藝』三九八号、一九八六、六頁、傍点追加）

類似の文例は他にも幾らでも見つけるが、これら引用はどれも「複合性」が共通項である。明漆会の漆工観は、漆工を単に漆を塗る行為——つまり髹漆——だけで捉えるのではなく、髹漆を可能にする塗師師以外の多くの職人——すなわち「共同（協同）製作者」たち——の仕事と不可分の総合体として見る、というものだ。これは自分たちの仕事を伝統的周辺技術との一体的な関係性の中で定義することを引き受けることであり、漆工従事者の自己理解（アイデンティティ）に関わる重要な視点であるはずだ。

もちろん、素材・道具作りの様々な人や技術が漆工に必要なことは、関係者には既知のことである。だが澤口は、漆工とは何かの説明として複合性を——それも伝統的複合性を——強調するのであり、そのことで彼が問いかけるのは、「自分たちはほんとうに、素材・道具の奥行きや広がりにおいて、漆工を知ってきたのか」「どんな人が漆工を支えているかということに、自分の問題として十分な関心を向けてきたか」ということだろう。おりしも経済的合理性の要請から、漆工界全体では、漆工の伝統的な素材・道具は、安い工業製品（そして安い輸入品）に置き換わるようになっていた。手仕事による伝統的な素材・道具は入手が難しくなり、質も低下し始めた。果たしてそれだけのだろうか。その置き換えは、「程度の低い合理性のために」……他の人の労働と技術への敬意や共感を失」わせ（澤口滋二〇一二a、四四頁）、物を大切にすることを失わせ、人間の「自由な魂」^[1]を失わせ、文化そのものを失わせるのではあるまいか。そういった結末を回避するには、腕作りに携わる者は、共同製作者たちの労働・技術を理解・尊重し、辛うじて入手できる本物の技術と材料を大切にし、それに相応しい仕事ができるよう自らを昂める——これらのことを「自らの光」とすることで、漆工全体の存続（そして発展）へと、地道に繋げていくほかないのでないか。

詮ずる所、運動としての明漆会の、他に代え難い大きな特徴は、漆工という手仕事を、その土壌的基礎において捉え直すことから——そしてその捉え直しが与えるだろう（連带的）自己理解を自らの光／糧

として、——進もうとした点にある——このように言えるのではないかと
思われる。複合体の漆工観は、漆工に備わる、様々な道具や素材、それを生み出す人や技術とのつながりを実際見ようとする方向へ、人を導く。だから明漆会では、複合体を構成するつながりを改めて知り、それを自分の一部とすることに力が注がれた。その試みを——記録のある主なものに限って——具体的に紹介する。

五 複合体を知る試み(1)——ゲストたち

明漆会の夏季講座では以下に登場するような「共同製作者」が招かれ、複合体理解への手引きとなった。

五・一 漆掻き職人

漆は漆工の基本材料である。それはウルシノキの幹を傷付け、滲み出る樹液を採取したもので、塗料や接着剤として使われる。漆掻き職人——「掻き子」とも言う——は約半年の漆掻きシーズン中、明け方から夕暮れまで独り、山を駆け巡る。一本の木から少しずつ、半年の合計でコップ一杯程度の漆を採るのである。その作業を一シーズンに四百本程度の木を相手に行う。職人が採取したままの（つまり木屑も混じった荒味のままの）生漆は、親方（仲買人）に納められ、親方はそれを漆精製業者へ売る。精製業者は、荒味の生漆を濾過した生漆にしたり、さらに水分を飛ばして粒子を整えた精製漆に仕立てたりする。

そして塗り師は通常、用途ごとに整えられた漆を購入して、漆器作り
に使うのである。塗り師はこのように、漆の流通経路の末端で漸く漆
とつながるため、発端にいる漆掻きの仕事や人を知ることとはほとんど
なかった（現在はネット情報だけは溢れる時代だが、当時はそれがな
い）。漆掻きに従事する人は、世に知られないまま、減る一方である。

日本の漆工に使われる漆は当時すでに、数%を除いて全て輸入品とい
う有様だった。国産漆は丁寧な手法で採取され一般的に良質だが、高
額なため需要が増えない、漆木も数が減る、後継者も現れない、とい
う多重苦のために、漆掻き職人は減らざるを得ないのであった。明漆
会ではその仕事を知るために、漆掻き職人たちを招いて話を聞いた。

◆土田新造「一九七一年、第八回夏季講座（於福井）」

土田氏（一九〇六・不詳）は一九七一年の夏季講座当時、引退して
七年になる福井出身の漆掻きの親方であった。福井県は漆掻きを多く
輩出した土地で、大概は他県への出稼ぎ仕事で漆掻きをした。土田氏
もその一人であった。彼は十三歳から漆掻きを始め、掻き子時代・親
方時代を合わせ五十年ほど漆掻きに携わった。明漆会の夏季講座では、
漆掻きの仕事や生活を詳しく語った（その記録は、『民芸手帖』（溝口
ほか一九七六a、一九七六b）に掲載された）。

◆衣川光治「一九七六年、第十三回夏季講座（於長浜）」

衣川氏（一九一・一九九四）は、京都府夜久野町の出身である。
この地はかつて丹波漆の産地として栄えたが、昭和初期頃から漆生産

は急速に衰退した。衣川氏は役所勤めを経て、戦後に父に漆掻きを習
い、丹波漆の再興に尽力した¹²。この年の明漆会の夏季講座では、その
時点での漆に関する自分の関心・課題を語った。

◆砂森栄三男「一九七八年、第十五回夏季講座（於鳴子）」

砂森氏（一九二五・不詳）は岩手県一戸で、漆掻き職人のなかでは、
特に明漆会との関わりが深かった人である。関わりの発端は一九七一
年に遡る。群馬県の利根村で農家を営む人（小林三代重氏）が、県の
奨励で十五年ほど育てた漆木約七百年の利用に困り——地元では漆掻
きがすでに姿を消していた——明漆会に相談をした。明漆会は福井・
岩手を往復する漆の仲買人小林忠兵衛（一九〇八・一九七三）氏に漆
畑の見立てを頼み、採取されるだろう漆を、会としてすべて購入する
決断をした。その翌年の一九七二年にこの七百年を掻いたのが、忠兵
衛氏の下で働く砂森氏だったのである（溝口ほか一九七六a、姫田
一九七六）。

その後、砂森氏と明漆会の次の大きな関わりは、一九七八年に巡っ
てきた。この年の砂森氏の漆掻きの場所が宮城県鳴子と決まってお
り、明漆会は漆掻きのシーズン中、作業同行させてもらう了解を得た。こ
のときの様子は、同行者の一人姫田道子（一九二九・）氏の「漆か
き見聞録」に詳録されている（姫田道子二〇二二b）。また——後述
するが——記録映画も作製された。一九七八年に鳴子での夏季講座で
砂森氏を囲んで対談が行われたが、これはその年の漆掻き作業の合間
を縫ったことだった¹³。

五・二 苗木を栽培する人

◆初瀬川夫妻「一九七三年、第十回夏季講座（於会津若松）」

一人の漆掻き職人が生業として漆を採取するには、大量の漆木の成木が必要である。漆木を育てるには、苗木作りから始めねばならない。苗木作りには、①実生からの育成と②分根による育成の、二通りの方法がある。分根法ではクローン苗を作ることになるので、苗は選んだ母樹の性質をそのまま受け継ぐという利点はあるが、苗の量はできない。種から苗を作る方が効率的にはよいことになる。実生苗の場合、種を覆う蟻分を脱蟻して発芽させ、苗木として育てる。苗木を植栽した後、さらに十数年成長させると、漆掻きができる大きさになる。いったん漆掻きが始まると年内にコップ一杯ほどの樹液を採り尽くし、満身創痍になった木は伐採してしまふ「殺し掻き」の方法が、現在は一一般的である。伐採しても、翌年に根株から萌芽させる萌芽更新により、一から育てるよりも短期間で次世代の漆木が育つ。

先述の衣川光治氏は苗木栽培や植林にも携わったが、明漆会は一九七三年に会津から、初瀬川俊夫（一九〇五・一九七六）とウメ（一九〇九・一九八六）の夫妻を招いて苗木作りの話を聞いている。彼らの祖父は初瀬川健増（一八五一・一九二四）で、彼は戊辰戦争で衰退した会津の漆木栽培の復旧に生涯を賭け、またパリ万国博覧会（一八八九年）やシカゴ万国博覧会（一八九一年）では、日本の漆木を西洋に紹介する先駆けとなり、さらに『漆木栽培書』（初瀬川一九八四）等の著作を残した人である。健増の意思は、孫世代の初瀬川俊夫・ウメ夫

妻にも引き継がれ、彼らは林業のかたわら、夫婦で漆苗の育成に励んだ。一九七三年の明漆会の講座では、夫妻は、種おとしに始まり、種蒔き、冬越し、苗木出荷までの、苗木作りの一連の流れを語った¹⁴⁾。しかし漆苗を作っても、それを植栽する人が減っているのだった。「苗を一生懸命作るので、皆さんどうか苗を植えてほしい」というのが、締め括りの言葉であった。

五・三 漆刷毛師

◆泉清吉「一九七二年、第九回夏季講座（於鎌倉）」

漆工には、漆を塗るための刷毛も不可欠である。漆工の刷毛には獣毛使用のものもあるが、中塗・上塗のための漆専用刷毛に使われるのは人毛である。日本髪を結うとき付け毛・足し毛をすることがあるが、かつてそれには、女性の落ち毛を集めて束ねたもの——かもじ——が使われた。漆刷毛は、かもじから良質な毛を選びすぐって作るものである（かもじ屋に、自分の毛を売る人もあった。また祈願のために社寺に奉納された髪も良材であった¹⁵⁾）。漆刷毛は、木で覆われた薄い板状の形をしており、中には糊漆で固められた毛が通っている。これを鉛筆のように先を削り出し、毛を叩き解して使う。人毛の腰の強さと柔らかさのバランスが、漆に最適という。人毛製・削り出しの漆刷毛の歴史は、一六五六年に初代泉清吉から始まったと伝わる。明漆会の夏季講座では、八ミリ映画、スライド資料を使用しながら、十三歳から刷毛作りに携わってきた八世泉清吉氏（一九一一・一九八七）によ

る、仕事の工程説明がされた。

五・四 漆濾紙漉き

精製漆で中途・上塗をするとき、微細な不純物を濾過する作業がある。これを怠ると漆が固化したとき、塗面に塵が隆起して、それが目立つのだ。そこで濾過のために、極薄で柔らかな楮紙が利用されてきた。中でも奈良の「吉野紙（吉野和良）」が有名で、これはその肌触りから、かつて官廷の女官たちが「やわやわ」と呼んで懐紙等に使用していたが、江戸時代頃から油濾し・漆濾しに転用されるようになったという。漆濾し紙として使用時には、濾紙を幾重にも重ね、そこに濾す分量の漆を流し、キャンディ様に包み込んで両端を引っ張ると、漆が濾されて外へ出てくる。吉野紙以外にも、山形県上山市の高松で作られる「麻布紙」が知られていた（また京都丹後産の濾紙もある）。しかし安いレーヨン紙の出現によって需要が減り、濾紙漉きを続ける家は全国で数件となっていた。

◆柳橋眞・小笠原伊衛門（一九七四年、第十一回夏季講座（於秋田））

柳橋眞（一九三四・二〇一五）は、和紙研究家である。彼は当時、漆濾紙を含む全国の手漉き和紙を調査する文化庁の文化財調査官であった。彼が調査した十年の間にも、紙漉きの軒数は数分の一へと激減した。彼は、紙漉きの衰退と漆工の衰退に、構造的な共通点を感じ、連携を期待して明漆会にも積極的に関わるようになった。一九七四年

の夏季講座では柳橋氏が、漆濾紙の生産者紹介、スライドによる製法説明、産地の現状や問題点の解説をした。この回では、麻布紙の産地高松にて小学生の頃から紙漉きをしてきた小笠原伊衛門氏が招かれている。レーヨン紙の普及で麻布紙の需要が激減し、多くの家が転業を余儀なくされる中、数名の仲間と高松製紙株式会社を設立し、副業的に麻布紙保存の努力をしてはいるものの、状況は厳しいことを、小笠原氏は語った。さらにこの年の夏季講座では、奈良で吉野紙を漉く昆布一夫（一九二三・一九九五）氏の仕事について、奈良の漆芸家北村謙一（昭齋）（一九三八・）氏が、昆布家を幾度も訪ねて見聞した内容をスライドを交えてレポートした¹⁶。会ではその後、他の参加者 exchanges、漆濾紙はレーヨン紙では代替できないのかという点も含め、濾紙について議論がなされた。

夏季講座で講師を務めた漆工の道具・素材製作者は、上に紹介したゲストたちだけではない。他にも、会津にて、地場漆器に欠かせない金粉・金箔作りに携わる菊地喜平氏を招いている（一九七三年、第十回、会津若松）。また明漆会は、夏季講座に「共同製作者」を招く代わりに、逆に会員たちが彼らを訪ね（上述の吉野紙レポートのように）、見聞したことを夏季講座で報告することも行った。訪問先には例えば、浄教寺砥——この砥石は漆器の地研ぎなどに使われた¹⁷の採掘をしていた福井県浄教寺町の前田藤松（一八八九・不詳）氏、福井県の名田庄村で研ぎ炭を焼く東浅太郎（一九二一・）氏などがあった（共

に一九七五年訪問)。漆器特有の深みのある赤色を出すのに必要な、伝統的朱顔料についてのレポートもあった。

六 複合体を知る試み(2)——姫田忠義と〈漆工は樹木の文化である〉こと

明漆会の歩みは、ひとりの協力者——姫田忠義(一九二八・二〇一三)——の歩みと交差することで、より充実することになった。姫田は日本各地の伝統的な暮らしを十六ミリフィルムに残した民俗学的ドキュメンタリー映像監督である。姫田と明漆会が出会ったのは、ある放送番組の制作を介してだったと思われる。姫田が独立する以前、『日本の詩情』という一九六五・一九六六年にかけて製作、テレビ放映された地方文化の記録映像シリーズがあり、姫田はその取材、脚本、構成を担当した。番組の一つ「漆に生きる」は輪島塗がテーマで、後半に塗師屋の年季明け儀式が映されている(宮本監修二〇一一)。映像には奥田達朗や、澤口滋、溝口三郎、荒川浩和らの明漆会関係者の姿が見える。塗師屋は奥田達朗の家である奥田五右衛門商店であり、年季明けを迎えた弟子とは、澤口滋の工房から送られていた伊東勝英だった。この番組制作のための取材を通して、姫田と明漆会は出会ったのであろう。

姫田と明漆会の行き来は、その後も続いた。明漆会が利根村の漆を購入した経緯は上で述べたが、その漆掻きが行われた一九七二年、姫

田は澤口・奥田たちと利根村へ何度も足を運び、砂森氏の漆掻き作業を見ている(姫田忠義一九七六^a)。一九七三年の明漆会夏季講座では、漆と縁のある場所を訪れた経験に基づく話をした(姫田の妻道子氏も明漆会に関わり、消滅した漆器産地をレポートした「うるし風土記阿波半田」¹⁸や前述の「漆掻き見聞録」を書き、それらは活字化された(姫田道子二〇一二a、二〇一二b)。明漆会との交流を通じ、姫田も複合体的漆工観念を共有することになるが、そのことは次の彼文章からもよく分かる——

漆器という器物は、多くの人手と技術を綜合したひとつの綜合体である。漆器を塗り上げる塗師や、それに沈金や蒔絵などの装飾をほどこす加飾師らのみによって作られるものではない。たとえば漆の樹から漆を掻き取る漆掻きの存在なども、漆器を考える場合決して忘れることができない(姫田忠義一九七八、二二六頁、傍点追加)。

さて、姫田は仲間たちと一九七六年に民俗文化映像研究所を立ち上げ、後に多くの民俗学的記録映像を残したが、明漆会と直結するのは、初期作品『うつわ——食器の文化』(作品番号四)と『奥会津の木地師』(作品番号五)の二作である。それらに一言触れておこう。

(1)『うつわ——食器の文化』(民族文化映像研究所一九七五)

姫田はこの作品の製作動機を、次のように説明している——自分は、

工業社会化の波に抗って伝統的な手仕事としてのよい塗椀づくりを目指す「彼」「奥田氏」や澤口氏に啓発され、その志に共感し、『うつわ』製作の発想をもった（姫田忠義一九九一、二九頁）のだ、と。

『うつわ』の目的は当初、私たちが普段使う「お椀の源流を探り、それがどんな足どりで今日にいたっているか、またそれがどんな文化的特徴をもっているかを考えよう（姫田忠義一九九一、二八頁）」というものだった。だが取材地が増え、当初の目的に全篇を取めるのが難しくなったようだ。結果、北海道から沖縄までを取材し、縄文時代から現代に至るまで、人が自然に依存しつつ、そこからどんな素材を得て、どんな方法で器を作り・使ってきたかを、「土の器」と「木の器」の二系列で見せる映像ができた。¹⁹そこには漆工の複合性も垣間見えるが、漆工の内部を掘り下げること自体は、結局映画の中心にはならなかった。もし漆工の観点からこの作品を見るなら、この映画はむしろ、漆器を含む「木の器」が、もう一つの系列である「土の器」と（縄文時代から）どんな対比や関連を成しつつ日本の器の歴史に位置を占めるのか——そういう関心を刺激するものに仕上がった。²⁰

(2) 『奥会津の木地師』（民族文化映像研究所一九七六）

漆工複合体の内部の理解を深めるといふ点で、次作『奥会津の木地師』の意義は大きい。これは前作からのスピノフで、『うつわ』の製作で出会った或る人々——すなわち木地師——に焦点を当て、一つの作品にしたものである。木地師とは、木工轆轤を使って椀や盆など

の丸物木地（挽き物）を挽く職人で、漆工の重要な共同製作者だ。国内ではその技術は、奈良時代に大量に挽かれた木製小塔——百万塔——に遡る。その特殊な轆轤技術は次第に地方へも広がったとみられ、中世末期から近世には近江を拠点に、全国の木地師を保護・統括する仕組みができ、彼らは一つの職能集団として整えられた。木地師は諸国通行・原木伐採の特権を持ち、全国の山々で活動した。しかし良木を求めて移動する彼らの生活は、明治以降、急速に消えて行った。

『奥会津の木地師』に登場するのは、福島県の南会津地方に所在する田島町針生集落の人、小椋藤八（一九七四年当時八〇歳）、そして星平四郎（同七〇歳）とその妻星千代世、彼の妹湯田文子の各氏である。²¹彼らは木地師の系譜の人々で、昭和初期まで移動生活をした。作品には、その暮しを本格的に再現する試みが収められている。映像は、山で木を切り出し掘立式の骨組みを作り、笹の葉を集めて壁と屋根を葺くという、小屋掛けの光景で始まる。この「木地屋敷」作りは、里人の加勢も得て行われた。川から水を引き、屋内には囲炉裏を作るなどして生活の準備が整うと、家の中には金神を、家の外には山の神を祀る祠を作った。木地師は轆轤挽きに使う鉋を鍛冶仕事で自作するため、山神だけでなく金神も信仰するのだ。さらに映像が進むと、一抱えもあるブナを、木地師の一人が斧一本で倒す場面がある。そして別の形の斧を使い、倒木から椀の荒型を見るうちに掘り起こしていく。出来上がった荒型は女性たちが木地師小屋まで担ぎ、さらに女性たちがチョウナを振るって荒型の外をはつり、内を削る。そこから先

が木地師の本領で、整えられた荒型を轆轤の回転軸に打ちつけ、木地師の一人が回転軸に巻いた縄の左右の両端を握り、それを交互に引いて轆轤を回転させる。もう一人が棒鉋を当てて椀の形を削り出している。⁽²²⁾挽き上がった椀木地の荷を、里人が馬で運搬するシーンで映画が閉じる。

以上の二作に限らず、姫田の映画作品はどれもが、人が人と一緒に自然の中でどうやって生きてきたかを見せてくれる。彼は、自然に依拠した人間の精神文化——彼はそれを「基層文化」と言う——を描くことに関心がある。

漆工が自然に依拠することは、本稿のこれまでの記述からも自明であるが、明漆会自身は、漆工と自然との関わりについて、どんなことを言うのだろうか。明漆会のパンフレットには例えば「『…』漆の生産は、『漆器』産地をとりまく山村の人々の生業として続けられて（澤口滋二〇一二b、八五頁）」きたとある。漆木を育てるには、山里の自然が利用される。パンフレットでは、他にも自然への言及を散りばめながら、漆工が説明されている。澤口は後年、漆工の自然への依存性を、よりはっきり述べている。つまり〈漆工は樹木の文化である〉と。漆工は、「私たちの国土の豊かで多様な樹木を母胎として形成された生活文化（澤口滋二〇〇七、六五頁）」であり、「『…』森林資源を利用した地域性の高い文化（澤口滋二〇〇七、六〇頁）」なのだ、ということだ。漆木以外に、漆工の素材・道具となる草木がいろいろ

ある。柿渋となる「まめかき」、漆濾紙となる「こうぞ」、炭粉となる「やなぎ」、研炭となる「あぶらぎり」、木釘となる「うつき」、漆手盒となる「おうほだいじゅ」、やすりとなる「とくさ」、ヘラとなる「のりうつき・あて・けやき」、という具合だ（笹氣出版編二〇〇七、六二頁）。さらに漆器の素地に使われる木としては、「ぶな、ほうのき、とち、けやき、かつら、はりぎり、いたやかえで、みねばり、くり、ひのき、あすなろ、すぎ」などがある（笹氣出版編二〇〇七、六二頁）。これらの材は用途によって、挽き物、曲げ物、指し物、削り物と使い分けられ、それぞれ塗物の素地となるのだ。

〈漆工は様々な技術の複合体である〉のだった。明漆会のこの基本テーマは、もう一つのテーマ〈漆工は樹木の文化である〉と、セットで考えるべきだろう。漆器生産に必要なのは、技術やそれを体現する職人だけでなく、素材を育み提供する自然・風土もあるからだ。漆工の複合体は、後者も含んだ複合体であるはずだ。漆工の複合体は、そのつながりを丁寧を追っていけば、様々に絡み合いながら時間・空間にまたがる一つの巨大な、歴史・人・自然・技術のつながりとして姿を現すことになるだろう。

姫田の映画に戻って、この節を締め括ろう。『奥会津の木地師』は、漆工の重要な共同製作者である木地師に密着することで、漆工が、そして椀を使って暮らす我々の存在が、奥山に育つ木々につながっていることを、民俗映像で教える。また『うつわ』は、「木の器」作りだけでなく、器の別系列である「土の器」作りについても、自然に依拠

してきた人間の文化史を示す。人が人と一緒にいかに自然の中で暮らしてきたかに関心を持つ姫田に対し、明漆会は、「漆器」——あるいはより広く「器」——というテーマを与えたと言うことができよう。逆に姫田は二つの映像作製によって漆工理解を掘り下げ、明漆会の活動を補うとともに、会に刺激を与えた。両者の出会いは、幸運で実りあるものだった。

七 複合体を知る試み(3)——その他

複合理解を深める明漆会の試みは、他の仕方でも展開した。その展開にも触れておきたい。

七・一 映像

明漆会が関係して作られた漆工関係の映像は、姫田作品以外に、池田プロダクション製作のものが二本——すなわち①『漆かき』——そのしごととひと』と②『漆器づくりの要具——手仕事の世界』——がある。池田プロダクションは池田達郎(たつらお) (一九四七・)が主宰する記録映画製作所で、彼は写真家 藪部澄(さかべ) (一九二二・一九九六)に師事し、後にドキュメンタリー映画撮影に転じた。池田は藪部を介して明漆会と接点をもつようになったが、池田の上記二作品と明漆会との関わりは、澤口・奥田が火付け役である点、および澤口滋がこれら作品の監修をしている点にある。⁽²⁴⁾

『漆かき』(池田プロダクション一九七九)は、鳴子での砂森氏による一九七八年の漆掻きを収録したもので、半年の作業の要が撮影されている。既にほとんど行われなくなっていた、晩秋に枝から漆を採る作業——「枝漆」を掻く作業——も映されている。姫田(二〇二二b)の詳細な文章記録と合わせると、漆掻きへの理解が深まる。もう一作の『漆器づくりの要具』(池田プロダクション一九八二)は、漆工に使う諸道具製作の様子を収録したもので、取材されたのは、①研ぎ炭作り、②漆漉紙漉き、③漆刷毛製作、④蒔絵筆製作である。登場する職人の多くは、それまでの明漆会講座で触れられた人々である。⁽²⁵⁾⁽²⁶⁾ 研ぎ炭を焼くのは、福井県遠敷郡名田庄村の東浅太郎夫婦で、油桐あぶらごぎの木の伐採から炭焼き小屋での炭焼きに至る様子が撮られている。漉紙製作については、①京丹後の田中一家、②山形県の麻布紙の漉き手土屋一郎(一九一六・)氏の長男善一氏と紙漉き経験者の佐藤タヨ氏、③奈良県吉野の昆布一夫(一九三三・一九九五)氏と尊男(一九五一・)氏夫婦の、作業光景が映る。漆刷毛製作では、八世泉清吉氏が登場する。蒔絵のための筆を作るのは、京都の村田九郎兵衛氏(一九一五・二〇一〇)と息子重行(一九四二・)氏である(明漆会は実用漆器を重んじたが、加飾の否定を前提としていたわけではない)。以上、池田プロダクションの映像二点を紹介したが、共に、ふだん目立つことのない漆工の共同作者の、当時の作業風景を残した貴重な映像資料である。

七・二 複合体へ自ら関わる

明漆会は、素材・道具製作者に直接会い、彼らの体験・仕事の伝聞を通じて漆工複合体の理解を深めようとしただけでなく、さらに漆工の基礎部分に当事者的に関わることで——いわば自分の経験の内側から——理解を深めることも試みている。

その最たる試みは、基本素材である漆液自体への、踏み込んだ関わりであろう。先にも述べたが、塗師師たちはふだん、自分が使う漆を漆屋から入手する。漆屋自身は、漆掻き職人が採取した生漆を漆仲間から買い、それを濾過・精製したものを販売するのだが、精製過程で、増量剤や改質剤といった添加物を漆に混ぜることも少なくないという。漆掻きの土田氏は、漆掻きと（混ぜ物をする）漆屋以外は、本当の生漆がどんなものか実は知らない、とまで言っている（溝口他一九七六a、一一・一二頁）。

さて明漆会は先述の通り、一九七二年に砂森氏が利根村で採取した漆液を生漆のまま、親方の小林忠兵衛氏を通してすべて購入したのだった。この生漆購入のプロジェクトには、生漆がどうやって誕生するかを自分の目で見たいという好奇心に加え、「われわれ塗師屋は、「……混ぜもののない純粹の生漆というものをほんとうのところ知らない。「……何の混ぜりものもない確かな生漆を使ってわれわれが何を為しうるか試み」ようという、さらなる探究の狙いが含まれていた（姫田忠義一九七六a、一一頁）。

利根村の生漆は一九七三年早々明漆会に届けられ、それはその後、

用途に配慮しながら各産地へ分けられた。漆を開封したとき、会員たちは、砂森氏の漆と、市販の漆数種をそれぞれ少量和紙に垂らして火にかざす「焼き見」実験をしている。反応はあきらかに異なり、市販漆には混ぜものの疑いが濃厚だったという。同年、明漆会会員は、分配した二つの産地で、利根村の漆を自分たちで精製した。漆の精製とは、ナヤシとクロメの作業である。漆液が均一になるよう攪拌し（ナヤシをし）⁽²⁸⁾さらに天日の熱で水分を抜くというクロメをする。行われた場所は福井と高山で、福井で指導したのは漆精製販売をする谷内文男、高山で指導したのは春慶塗の塗師瀧村弘美であった。手グロメの共同作業の呼びかけに応じ、他産地から会員たちが参加した。

（混ぜ物のない）国産生漆を自ら精製する体験をより多くの会員で共有するため、一九七四年には夏季講座の合宿先に用具を運んで漆のクロメを行った。このときには新潟県朝日村の漆掻き齋藤卯助氏から購入した裏目の漆を使った。一九七四年にはさらに、別の漆掻き職人から話を持ちかけられ、彼から生漆を直接購入する約束も交わした。この契約は最低三年継続するはずだったが、その年の明漆会の支払い額が、この漆掻き職人の別の取引での交渉材料にされたらしい。その顛末が後日明漆会に伝わり、それは純粹な交流・学びの意図に反すると、会で問題視された。結局、漆掻きからの直接購入は、仲買人らに支えられてきた従来の漆の流通経路を壊し、「日本産漆をより悪い方向へ追いやる要素がある」——つまり危機にある漆工複合体を混乱させ、さらに損ないかねない——と判断され、一年で打ち切りとなった。だが

このネガティブな体験によって、目先だけでなく複合体全体を見渡すことの重要性が改めて認識されたのであり、その認識を得たことは成果かもしれない。いずれにせよ、純粋な国産漆の一連の体験により、塗りに使う漆の質そのものも追求されることになり、会員たちの漆器は著しく向上していったという。

八 おわりに

明漆会は、社会の工業化の過程で、手仕事の漆工複合体の空洞化が進むことへの危機感から始まったのだった。明漆会の活動期間中も、材料の不足・技術の低下はじわじわと進行を続けた。一九七六年の夏の明漆会記録の末尾には、二人の漆掻きが（後継者を残さず）引退したことに触れ、澤口はこう記している。

新潟県岩船郡朝日村の斉藤卯助さんと岩手県気仙郡住田町の水野尚治さんは、その長い半生なじんできた漆かき鎌を去年はもう手にしませんでした。かけがえのないこれら協同製作者たちの技術は、もはや再生されることなく消えて行こうとしています。十五年程になります、父の遺稿を上刻^{トウキ}「上梓」する為、各漆器産地を訪ねて歩いた折お会いした古老たちが、父との出合いをなつかしく話してくれました。父のはるか彼方を、その足跡を辿りながら歩く自分を見出して、何とも切ない思いに捉われたことがあります。今はもう辿

るべくにも、私のまわりには、父はおるか誰の足跡もありません。（一九七七年筆）

漆工の基礎を支える人々も、彼らを辿る手がかりも、次々と消えてゆく。澤口は、「『そのような状況』は一時的な現象ではなく工業化してゆく社会の必然的な帰結である（澤口滋二〇一二b、八六頁）」と冷徹に認識している。漆工を支える人々だけではない。澤口は加えて、生活道具である漆椀そのものが、私たちの生活の中から姿を消し、遠くに見える風景になりつつある、という危惧も表している。これらの諸々の事柄は確かに、「父祖の時代には、想像もしなかつた状況（澤口滋一九七四、一頁）」であった。

避けようのない危機に晒されつつ、明漆会の人々は、共同製作者が提供する「真実なけなしの」素材に自分の技術を投入し、作りうる最上の椀を生むことを目指した。本稿の冒頭に出てきた、「突然の、ひたすら美しいひとつのもの」と形容された椀は、その一例である。その椀を生み出したのは、能登という土^{トウチ}地の匂いがする人、奥田達朗である（奥田一九五九a、一九五九b、一九七二）。明漆会を代表して、彼の器について若干触れておきたい。

奥田がその工房で作ったのは、（美術工芸的な加飾の路線を行く産地、輪島において）不要な加飾を排し、加飾以外の、木地・下地・漆・形のすべてに拘ったもので、素材のよさと使いやすさと健康美を備えた、実用品としての極限と言えるものだろう。奥田は、古い器から着想を

得て、自作を生む手法を好んだ。彼は、近世の奥能登の民衆雜器——いわゆる合鹿碗——を集め、それをかたどることに熱中した。合鹿碗の換骨奪胎が彼の創作の原点である。彼はその際何を見出していたかと言え、そこから、「その碗が生きて来た刻の中に、避けることの出来ない人間の生き方を教えられる」のだという。合鹿碗は、奥能登の木地師たちが作り、民衆が土地の暮らしの中で朽ちるまで使った、簡素な器であった。奥田はその生活にある厳しき、感情の細やかさを、くたびれた古碗から感じ取っていたのだらう。彼は敬意を払うかのように、その碗の姿をした木地に丁寧な下地を与え、華やかな朱で仕上げたのだ⁽²⁹⁾。また彼はたとえ、掌に収まる弥生時代の小さな土器碗を写した漆器も作った。彼は壊れそうな土器碗を数年、身近に置き、そこから聞こえる古人の声を傾けたという。合鹿碗も弥生土器碗も、「自然の中で、先人が生きていく為に、どうしても必要な器」であり、器がもつその切実な意味が、奥田にとって大切⁽³⁰⁾だった。彼は古碗の背景にあるものに共感し、自分の器もまた人が生きるために使われる器であれば、彼自身の魂を吹き込もうとした。奥田は納得する形を木地師に挽いてもらうまで、一年も二年も試作を繰り返したらしい。そして木地を枯らせ、漆を枯らせ、下地を枯らせ、必要な手間暇は、至る所で惜しまなかった。そうやって彼は、一つの形、一つの器を完成まで煮詰めていく人であった。

早世した奥田が生んだ数々の生活漆器は、明漆会が示しうる漆器の一つの理想であった⁽³¹⁾。そして澤口の工房はもちろん、佐藤阡朗、瀧村

弘美、山本英明、相田啓介など、実用漆器の製作者として知られるようになった錚々たる人々が、それぞれが考える本物の漆器を作ったのだ。澤口は或る機会に次の言葉を記したが、その内容は、明漆会の趣旨に賛同して集った皆の声でもあらう。

工業化が急速に進んでゆく社会で生活しています。それは、よしあしの問題ではなく事実です。「…」その中で手作りで物を作りつづけるとするのは、たいへん困難なことです。「…」自分の仕事を通して考えたことに忠実に生きようとすると、眼前にとても「克服が」出来そうもない問題が山積みされます。でも、それが自らの意志で決定した道であるなら、進む以外方法がないことだと思つていきます（澤口滋一九八六、一三三頁）。

明漆会の主力メンバーが作った漆器の典型は、基本的には無地・塗立⁽³²⁾の漆器——ことに碗類——であった。当時塗物は、晴^{はれ}の道具として加飾を当然視する傾向が強かった。だが明漆会はまず普段の——藜^けの——生活にあることにこそ漆の価値があり、普段使いの漆器を目標として、形・素材・下地を高めることにこそ、自分たちの仕事の本質がある、と考えた。そして日々の道具として長く大切に使用するために必要なことを優先した結果、図柄がないだけでなく、造形的にも装飾を削いだ無地碗の作成が中心となったのである⁽³³⁾。今日、無地の蓋なしの日用碗は、明漆会と関わりがない漆器制作者によっても多く作られ

ようになっており、それが腕の主流になっている印象さえある。今日その傾向に、明漆会の思想がどの程度その深みにおいて汲み取られているかは定かでないが、無地腕の増加には明漆会の一つの影響がある。

では明漆会は漆工の衰退を食い止めることができたかという点、状況はますます難しい。しかし少なくとも、明漆会がなければ、漆工の現在は確実により悪いものになっていた、と多くの人が証言する。そして明漆会の意志、遺産を受け継いで、さらに漆工の未来を考えると、この課題は、もはや明漆会の手を離れ、現在生きる人に託されている。

最後に漆工の複合体について、短く追加的に述べて終わりたい。明漆会で漆工の複合性を言うとき、その複合体は専ら、塗師がいて、その基層あるいは周辺に素材・道具提供者がいる、という構図で捉えられている。

けれども漆工複合体はそれだけで成り立つわけではない。素材の大本である自然も必要であることはすでに触れた（「漆工は樹木の文化である」）が、当然それらに加えて、塗物を使う人がいなければならぬし、作り手と使い手をつなぐ流通の仕組みも要る。澤口が言うように、漆工には「需給関係を成立させる市場と商業活動が必要（澤口滋一九八〇、一一八頁）」なのである。漆工を、作り手以外のものを含む広義の意味で理解するならば、商いをする人も、また塗物を使う人も、複合体の一部——ある意味、作り手と同等に重要な一部——だと言える。ここから、殊に使い手については、次の二つのことが言える

ように思う（商いには今回触れる余裕は最早ない）。一つは、明漆会の人々がその共同制作者を知ることで漆工の自己理解を深めたように、使い手も——複合体の一部を成す者として——そういった理解を共有することが重要だろう、ということである。すぐれた塗物に隠された人の労働や伝承技術、また自然素材や自然そのものの奥行きを理解して漆器を用いることは、複合体の向上——あるいは、せめて維持——に欠かせない。二つめは、使い手も漆工複合体の一部なら、「使う文化・技術」の理解・伝承もまた、大切だということである。腕を念頭におくとして、日本人は昔から、海や野山よりどんな食材を得てそれを調理し、腕に入れてそれを食し、命をつないできたのか。たとえば、漆器の理解も深く、古代腕を熱心に調べた料理家辻嘉一の『腕盛』には、器に調和する季節の簡素な汁物の数々が記されており、そこからは、日本の食にある様々な繊細な感覚が伝わってくる。生活文化としての漆工複合体への理解を深めるには、器と一体を成す、食べること・頂くことの文化とのつながりを知ることも、必要だろう。

明漆会の活動は、基礎を含めた漆工の全体の姿を映し出すものであった。澤口は、漆工の道標となる希望の星はまだ見出せない、と書いた。漆工が今後どのような姿で続くのか、先は見えない。しかし少なくとも、漆工の様々な複合体的つながりを理解しつつ、丁寧な作られた腕を使って丁寧な暮らしが、今日まで続いた漆工文化を私たち自らの光で照らすことになる。そして、さまざまな要素の支え合いで構成される「複合性」という側面は、漆工に限らず、手仕事諸工芸

全般も類似的であることにも、私たちは気付くべきだろう。他の工芸も技術・人・自然素材・歴史の、大小の複合体であるはずで、それら全体——種々の複合体が絡み合った大複合体——が、手仕事の文化でないか。明漆会のような活動を振り返り、作ることの全体を見渡すことと自体が、漆工ひいては工芸全般にとつて、また私たちの暮らしにとつて、一つの道標となると思われる。

注

- (1) 文中で登場する人々については、論文の慣行に従い基本的に敬称略とするが、筆者の判断で、場合によって敬称を用いた。不統一のままとする。
- (2) 漆器産地では、下地から完成に至るまで塗師屋の仕事自体も分業制をとるところが多いが、ここで問題にされているのは専ら、「塗師屋の仕事vsそれを支える諸々の素材・道具製作」という分業体制だ。
- (3) 後に明漆会趣旨が公式化されたときは（一九六九年）、発起人は当初の五名から増え、七名になっている。これは、産地関係者を多様にしようという配慮からだろう。七名の布陣によって、「発起人」が関わる漆器産地は、輪島（奥田達朗）、鳴子（澤口滋・高橋武男）、会津（高瀬治男）に加え、木曾（手塚明）、鎌倉（石渡清和）となった。
- (4) 二人の結び付きの強さは、改訂版『日本漆工の研究』に奥田家の工房（奥田五右衛門商店）の写真があることや（例えば一八三頁に写るのは奥田達朗）、澤口の工房の職人伊東勝英が、一九六二・一九六七年の間、奥田の工房で修業・奉公をしていることなどからも窺える。
- (5) 設立趣旨・会則の主要部分は、日本漆工協会編（一九七六、一三八・一

三九頁）で紹介されている。

(6) 「明漆会」の名称の由来については、「明漆会趣旨」や他の記録を見ても説明はない。しかし、「明」とは「明らかにする」という意味合いのようだ（佐藤阡朗氏からの教示）。漆の世界は従来、分業制や産地や徒弟制度の閉鎖性などから生じる諸々の壁のため、その全体像は漆工関係者にさえ不透明であった。明漆会は、産地職人らが集うことで、漆の仕事を互いに明らかにし、漆工界が抱える今日の問題を明らかにし、その解決への足掛かりを得んとしたのである。

(7) (1)について補足をすれば、夏季講座以外にも、小規模な「春の会」「秋の会」が開かれるようになっていった。(2)については例えば、工房職人の他産地修業という形で技術交流・後継者育成をしている。椀や盆の共同制作も行っている。(3)については、純正の漆器であることを示す「明漆会マーク」を佐藤潤四郎デザインで作り、それを会のメンバーが落款印のように使用した（明漆会マークは、一九六九年には使用されていた。因みに別の方法ではあるが、「本物の漆器」か否かに関わる品質表示を、漆器業界が漸く始めたのは、一九七二年）（参考『日本漆工』二二二号、一九六九年、巻頭言「漆使用の明示」）。(4)のその他事業には、啓蒙パンフレット（明漆会のパンフレット）の作製や、漆の共同購入などが入るかもしれない。

(8) 講演を務めたのは、以下のような人びとである——山本勝巳（一九〇五・一九九一、建築家）、吉田丈夫（一九一六・二〇〇二）、クラフト・デザイナー（内藤正光（一九二四）、クラフト・センター・ジャパン事務局長）、鈴木重信（前神奈川県教育長）、佐藤潤四郎（一九〇七・一九八八、クラフトデザイナー）、磯矢阿伎良（一九〇四・一九八七、東京芸術大学教授）、荒川浩和（一九二九）、東京国立博物館漆芸室長（明漆会メンバー）、秋岡芳夫（一九二〇・一九九七、工業デザイナー）、伊差川新（一九二七・一九八九、商業デザイナー）。ゲストスピーカーの講演記録の幾つか——鈴木、

- 佐藤、磯矢、伊差川の各氏のもの——は、『日本漆工』誌上に分載されている(二〇〇・二〇一号、二一五・二一七号、二四六・二四七号、二六〇・二六二号)。
- (9) 因みに前期でも「現代生活と漆器」は一九六五年と六六年、「うつわの機能」は七〇年と七一年の二年連続テーマであった。
- (10) ほとんど同じ表現が、一九六八年ごろ作成の、澤口の工房「龍文堂」のパンフレット(澤口滋二〇二二a、四四頁)にも使われている。
- (11) これは、澤口が度々使う言葉である(例えば『日本漆工の研究』「あとがき」や「明漆会趣旨」)。
- (12) 丹波の漆掻き技術は、京都府の無形文化財指定を受け(一九九一年)、現在も存続している。
- (13) 砂森氏は、澤口の紹介で出会った谷口史(とよ)(一九四九・二〇一五)に、自分の漆掻き技術を伝えた。その後谷口は、優れた漆掻き(そして漆匙作家)として知られるようになった。
- (14) ウメ氏は俊夫氏没後、長年の漆苗づくりの功績により、第一回伝統文化ポौर賞特賞を受賞した(一九八一年)。ウメ氏は、苗木づくりに関する手記『うるしうるしうるし』(私家本)を残している。
- (15) 落ち毛より、「生き毛」を切り、何十年と自然に枯らしたものがよいとされる。
- (16) 彼の調査記録は、北村(一九七五)として発表されている。
- (17) より正確には、同じ砥脈でも峠を境に旧河和田村から採掘したものを寺中砥、浄教寺側から採掘したものを浄教寺砥と言ひ、漆器の地研ぎに適していたのは寺中砥であるらしい。
- (18) このレポートの発端は前年の明漆会夏季講座に遡る。半田は消滅した漆器産地である。漆工全体の危機を感じた澤口が、滅んだ産地の最後の職人を呼んで、自分たちが何に備えるべきかを知ろうとした(澤口滋一九七六、一七七七)。道子氏は夏季講座で、このかつての産地に関心をもち、翌年の訪問となった。
- (19) 作品中に登場する漆掻きは砂森氏である。また素手で漆を塗る場面があるが、手の主は奥田達朗である。
- (20) 姫田(一九七六b)は、映画『うつわ』の試みを、文章化したものである。
- (21) 日本観光文化研究所の支援を得て奥会津に民俗学調査に入っていた須藤護(一九四五・)が、彼らと出会い、撮影のきっかけを作った。
- (22) 本来は、縄を引くのは木地師の妻の役割だった。
- (23) 民俗写真家の草分けである菌部は明漆会と交流があり、会の写真を撮ることもあった(例えば一九七二年の利根村の漆掻きの写真)。
- (24) 二作の製作経緯については、池田(一九七九、一九八一、二〇一二)や、水野(一九八三)の「技」を撮る(池田達朗)の章を参照。
- (25) 登場者は皆、澤口から池田に紹介された。彼らの多くは、後に選定保存技術保持者の認定を受けた人びとである(二名は、当時、既に認定されていた)。
- (26) 合間に漆器職人の作業風景が挿入されるが、その塗り師は明漆会の佐藤阡朗である。
- (27) 漆は採取時期で質が異なるため、利根村の漆は時期ごとに異なる樽に入れ、番号をつけるよう、砂森氏に依頼してあった。
- (28) 漆液は樹脂成分(ウルシオール)と水分の、油中水球型エマルジョンであるので、これをよく練り、ウルシオール中に不揃いに分散している水球(そこには漆の塗膜を弱めるゴム質も溶けている)を、細かく一定にする必要がある。
- (29) 彼は自分の漆器を「レブリカ」と呼んだが、「レブリカ」という表現を鵜呑みにすべきでないことは明らかだ。

- (30) 奥田の書いた漆器の栞「腕の旅」より。
- (31) 奥田の漆器には人を引き付ける魅力があったことは、洲之内以外にも書いている人がいる(例、岡部一九九二)。
- (32) 模様なし、艶出し研磨なし、ということである。
- (33) 明漆会では加飾は確かに後回しにされたが、それが否定されたわけでは決していない。加飾については、一九七六年、一九七七年の夏の明漆会で、その意味について議論されている。一九七六年の議論の様子は、公にされている(明漆会一九七七)。

【参考・引用文献】

- 荒川浩和(一九七二)「明漆会のこと」『芸術新潮』二六五号、新潮社、一四五頁。
- 池田達郎(一九七九)「記録映画『漆かき——そのしごとと人』を制作して」『日本漆工』三三四号、日本漆工協会、二二・二九頁。
- 池田達郎(一九八二)「映画『漆器づくりの要具——手仕事の世界』を製作して」『日本漆工』三五二号、一八・二三頁。
- 池田達郎(二〇一二)「漆かき——そのしごとと人」記録映画制作を振り返って『田村善次郎・宮本千晴監修『宮本常一と歩いた昭和の日本23——漆・柿渋と木工』農山漁村文化協会、二一八・二二二頁。
- 岡部伊都子(一九九二)「うるし、うるわし」『淡交別冊——漆の美』淡交社、四・七頁。
- 奥田達朗(一九五九a)「能登の正月」『民芸手帖』八号、東京民芸協会、一・一三頁。
- 奥田達朗(一九五九b)「能登の歴史」『民芸手帖』一五号、東京民芸協会、四・六頁。
- 奥田達朗(一九七二)「能登半島のたべもの」『嗜好』四五三号、明治屋、三二・三三頁。
- 奥田達朗(一九七二)「できあがった物よりもものを作る心を買って欲しいと思っている旅」『あるくみるきく』六四号、日本観光文化研究所、四・五頁。
- 北村謙一(一九七五)「最後の吉野紙」『民芸手帖』二〇五号、東京民芸協会、八・一九頁「分割再録『日本漆工』二九二号・二九三号、日本漆工協会、一九七五年、六・九頁・二二頁」。
- 工藤紘一(二〇〇二)「漆掻き一代——砂森栄三男の記録」『岩手県立博物館研究報告』第一八号、二九・七二頁。
- 笹氣出版編(二〇〇七)「漆工は樹木の文化である(鳴子漆器 澤口悟一・澤口滋の託言)」笹氣出版。
- 佐藤阡朗(二〇一二)「日本の漆——特集によせて」『民藝』七二〇号、日本民芸協会、六・八頁。
- 澤口悟一(一九三三)「日本漆工の研究」丸善。
- 澤口悟一(一九六六)「日本漆工の研究」(改訂版)美術出版社。
- 澤口滋(一九七四)「明漆会文庫目録」(私家版)。
- 澤口滋(一九七六)「消え去った漆器産地(一)」『民芸手帖』二二三号、東京民芸協会、八・一六頁「以下の記事はほぼ同じ内容。『半田漆器史考』『日本漆工』二九七号、日本漆工協会、一九七六年、六・九頁」。
- 澤口滋(一九七七)「消え去った漆器産地(二)」『民芸手帖』二二四号、東京民芸協会、二七・三四頁「以下の記事はほぼ同じ内容(最後部分は欠落)。」
- 「半田漆器史考(2)」『日本漆工』二九八号、日本漆工協会、一九七六年、一五・一八頁」。
- 澤口滋(一九八〇)「鳴子漆器産業のあゆみ」『鳴子温泉郷——新風土記』宮城県鳴子町観光協会、一一七・一二〇頁。

- 澤口滋（一九八六）「五九年館展審査について補足」『民藝』三九八号、日本民藝協会、一二・一三頁。
- 澤口滋（二〇一二a）「漆の腕」田村善次郎・宮本千晴監修『宮本常一と歩いた昭和の日本23——漆・柿渋と木工』農山漁村文化協会、四三・四四頁「初版印刷は一九六八年、龍文堂のパンフレット」。
- 澤口滋（二〇一二b）「うるしの仕事」田村善次郎・宮本千晴監修『宮本常一と歩いた昭和の日本23——漆・柿渋と木工』農山漁村文化協会、八四・八六頁「初版印刷は一九六九年頃、明漆会のパンフレット」。
- 澤口滋編（一九七四）『溝口三郎漆芸論集第一集』（私家版）。
- 須藤護（一九七六）「奥会津の木地師」日本生活学会編『民具と生活』ドメス出版、二七八・三四〇頁。
- 洲之内徹（一九七七）「あたらしい輪島の腕」『POCCA』三九号、POLA、五〇・五四頁。
- 洲之内徹（一九八〇）『帰りたい風景』新潮社。
- 辻嘉一（一九六八）『懷石傳書 腕盛』婦人画報社。
- 日本漆工協会編（一九七六）『現代日本漆工総覧』叢文社。
- 初瀬川ウメ『うるしうるしうるし』（私家版）。
- 初瀬川健増（一九八四）「増訂漆木栽培書（正・続）」岡光夫編『明治農書全集 5』農山漁村文化協会、二八九・三七七頁。
- 姫田忠義（一九七六a）「漆考——その足元は空洞化している」『民芸手帖』二一四号、東京民芸協会、八・一二頁「初出一九七三「漆に生きる人々」『学燈』七〇巻五号、丸善株式会社、二四・二七頁」。
- 姫田忠義（一九七六b）「日本のうつわ——その源流をたずねて」『季刊銀花』二五号、文化出版局、三七・六〇頁。
- 姫田忠義（一九七八）「漆掻きさんの話」荒川浩和其他「カラー日本の工芸6『漆工』淡交社、二二五・二二三頁」。
- 姫田忠義（一九九二）「忘れられた日本の文化——撮りつづけて三〇年」（岩波ブックレットNo.一九三三）、岩波書店。
- 姫田道子（二〇一二a）「うるし風土記 阿波半田」田村善次郎・宮本千晴監修『宮本常一と歩いた昭和の日本23——漆・柿渋と木工』農山漁村文化協会、七・三八頁「初出『あるくみるきく』一二七号、日本観光文化研究所、一九七七年、三・二六頁」。
- 姫田道子（二〇一二b）「漆かき見聞録」田村善次郎・宮本千晴監修『宮本常一と歩いた昭和の日本23——漆・柿渋と木工』農山漁村文化協会、四五・八三頁「初出『あるくみるきく』一五三号、日本観光文化研究所、一九七九年、三・二六頁」。
- 水野肇（一九八三）『これがドキュメンタリーだ』紀尾井書房。
- 溝口三郎、吉田丈夫、山本英明、奥田達朗、澤口滋他（一九七六a）「漆掻き五十年・土田新造氏に聞く（一）」『民芸手帖』二二二号、東京民芸協会、八・二四頁。
- 溝口三郎、吉田丈夫、山本英明、奥田達朗、澤口滋他（一九七六b）「漆掻き五十年・土田新造氏に聞く（二）」『民芸手帖』二二三号、東京民芸協会、八・二二頁。
- 明漆会（一九七七）「腕・加飾シンポジウム」『民芸手帖』二三四号、東京民芸協会、一二・一二頁。
- 「凍る紙漉きて心を燃やしけり——土屋一郎と麻布紙」『季刊銀花』一五八号、一四六・一五二、二〇〇九。
- Weinmayr, Eimar (1996) *Nurimono. Japanische Lackmeister der Gegenwart*. Verlag Fred Jahn.
- ※その他、関係者の協力で入手できた明漆会の諸記録（ゼミナール記録、その他記録文書、通信等）を、適宜参照した。

【視聴覚資料】

池田プロダクション（一九七九）『漆かき——そのしごととひと』池田プロダクション（30分）。

池田プロダクション（一九八一）『漆器づくりの要具——手仕事の世界』池田プロダクション「映像文化製作者連盟『消えていく暮らしと技』（下キユメンタリー）映像集成21」二〇一一年、紀伊國屋書店に再録」（42分）。

民族文化映像研究所（一九七五）『うつわ——食器の文化』民族文化映像研究所（41分）。

民族文化映像研究所（一九七六）『奥会津の木地師』民族文化映像研究所（55分）。

宮本常一監修（二〇二二）『漆に生きる』『日本の詩情 第二集七卷』日経映像（12分）。

※本稿作成過程で、下記の個人・団体に、聞き取り、資料提供等において、様々に御協力を戴いた。ここに感謝の意を表する。相田啓介、青柳万里子、池田達郎、石渡清和、奥田志郎、小野寺公夫、京都市産業技術研究所、佐藤阡朗、澤口琢磨、須藤護、瀧村弘美、手塚俊明、戸枝恭子、野口義明、初瀬川ウメ記念館、姫田蘭、真木啓子、Elmar Weimayr（五十音順、敬称略）。

Summary

What Is *Urushi*-work? What Is Craftwork?

—The *Meishitsu-kai* and the Collaborative Complex of *Urushi*-work—

Ken MARUTA

Urushi-work, which is a type of lacquer work using the sap of the *urushi* tree, has a long history in Japan, dating back to ancient times. The *Meishitsu-kai*, literally translated as "clear + *urushi* + society," is a group of people involved in *urushi* handiwork and concerned about its threatened future. The *Meishitsu-kai* was energetically active for some 20 years in the latter half of the 20th century, with a wide range of activities seeking to maintain and revitalize *urushi*-work. The central founding figure who provided the society with direction and integrity was Sawaguchi Shigeru, but the complementary leadership of Okuda Tatsuro was also of vital importance. The group had an immediate influence on the world of *urushi*-work and moreover, on craftwork in general.

Despite that fact, there has been virtually no serious attempt to survey the various undertakings of the group, and the basic information necessary for such studies is not easily available (in part because the society did not record all of its activities, and many of the records that do exist are now scattered in various places). This article is an attempt to correct that, describing the elemental activities of the *Meishitsu-kai* while emphasizing its basic driving concept: that *urushi*-work is a collaborative complex made up of various players.

【Key words】 *Meishitsu-kai*, *urushi*, collaborative complex, Sawaguchi Shigeru (1925-97), Okuda Tatsuro (1932-79)