

Title	道具への視線 : ハイデガー的道具観と、例えば明漆会
Author(s)	丸田, 健
Citation	大阪大学大学院人間科学研究科紀要. 40 P.133-P.156
Issue Date	2014-02-28
Text Version	publisher
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/27188">https://doi.org/10.18910/27188</a>
DOI	10.18910/27188
rights	
Note	

***Osaka University Knowledge Archive : OUKA***

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/>

道具への視線  
—ハイデガー的道具観と、例えば明漆会—

丸 田 健

目 次

1. はじめに
2. 手掛かりとなる道具観
3. 道具を作る人たち
  - 3-1. 明漆会の発足
  - 3-2. 作る人としての澤口滋
  - 3-3. 澤口滋が作ったもの
  - 3-4. 奥田達朗のこと
4. 道具は目立たないか？



道具への視線  
—ハイデガー的道具観と、例えば明漆会—

丸 田 健

1. はじめに

万葉集の第一巻、第一首の前半を、見てみよう：

こもよ みこもち	籠もよ み籠持ち
ふくしもよ みぶくしもち	掘串もよ み掘串持ち
このおかに なつますこ	この丘に 菜摘ます兒
いえのらせ なのらさね・・・	家告らせ 名告らさね・・・

意味は、「かご、それもよいかごを持ち、またへら、それもよいへらを持ち、この丘で菜を摘んでいる娘さん。あなたはどこの家の人か、あなたの名はなんというのか」というもので、求愛の歌だそう。声に出して読むと、音のリズムが心地よい。詠み人は雄略天皇とされるが、事実は分からない。この歌で真っ先に登場するのは、道具である。この歌の主演は娘であるが、娘は「籠」や「掘串」——土を掘り返す籠——を褒めることで呼びかけられている。娘は、どんな籠、どんな籠を持っていたのだろう。それは想像するほかないが、我々とはとにかく、道具に対する視線から歌に招き入れられる。そして道具の存在はこの歌に、触覚的な親しみを与えている。

人がこの世で会うものは、三つに分類できよう。つまり①自然、②人、③人工物の三つである。人工物とは、人が自然から得た素材をもとに作ったもので、基本的には何か目的あつての道具である。これら三つのうち人間は昔から、自然や人を思索の対象にしてきた。しかし人工物についてはどうか。人工物について深く思いを馳せた思索家は、多くはないのでないか。だとすればその意味で、道具の思想的身分は高くはなかったのだ。しかし今や、世界は道具に覆われている。自分の周りを見渡して、そこには自然も人もなく、あるのは人工物だけという状況も少なくはない。驚くほど我々の生活を覆っている道具について、我々は考えを深めることはできないだろうか。道具はどういうものでありうるのか。どういう視線を向けることができるのだろうか。本稿では、そういったことを考える。

## 2. 手掛かりとなる道具観

道具について有名な分析を与えている数少ない思想家は M. ハイデガーだから、まずは彼に足掛かりを求めよう。彼は西洋哲学の或る伝統への批判を通じて、道具への独自の着眼点を得るに至った。ハイデガーが批判するのは、「デカルト的」世界観だが、これは存在するものを「人間」と「世界」の二つに分け、それらを互いに独立したばらばらの存在と考えるものだ。デカルト主義においては——有名な命題「我思う、故に我あり」に凝縮されるように——我々人間は意識主体として存在するとみなされる一方、世界というのは、意識の外部に、我々と無関係に、客体として存在するものだ、と理解される。そして我々は、我々の外部にある世界へ認識の目を向けることで、世界を把握し、世界と出会うのだ——と考えられてきた。

ハイデガーは主著『存在と時間』において、デカルトとは違うイメージを、我々に与えてくれる。ハイデガーは、人間と世界はばらばらで互いの外にあるのではなく、むしろ人間は身体を伴って、環境世界——つまり自分の外部——の中に、その世界と分ちがたく住まっている、と考えたのだ。人間と世界は共に、このかかわりを通じて了解される。このような人間の在り方を、彼は「世界内存在」と言い表した。我々は日常出会う様々なモノを、象徴的には「手」を使って操作したり加工したりしながら生きている。そういった生活の営みにおける身体的交わりを通して、世界が我々に姿を現すのだ。モノはこのように、人間と無関係・無交渉に存在するのではなく、環境世界内での我々の身体的交渉の相手として、我々の「手」と関わり合うものとして出現すると考えられるので、「手許的なもの」(Zuhandenes)と言われる。この見方とは対比的に、デカルト的考えでは、モノは我々の外部に、人間の働きかけとは無関係に、展示物のように横たわるもの、単なる「現前的なもの、事物的なもの」(Vorhandenes) でしかない。この伝統的考えを、ハイデガーは批判したのである。

もちろん我々はいつもモノと手許的に交渉しているわけではなく、具体的交渉を離れてモノが存在することもある。我々がポーっと（あるいはジッと）モノを眺めているだけのとき、ものは「事物的に」存在していると言えるのであり、ハイデガーはそういったモノの在り方を承知している。ただハイデガーの考えでは、そういう「事物的なもの」でさえ、(デカルト的に) 我々の外部にあるのではなく、実践的交渉が希薄にされた「手許的なもの」の限界例、として理解されるのである。

人間は世界に埋め込まれて在るというこの了解が、日常的直観にも親しみやすく、魅力的であるのは間違いない。「手許的なもの」とは人がそれを手に取って（道具として）利用するものだ、という意を反映して、「Zuhandenes」は「道具的存在者」と訳されることもある。ハイデガーの考えでは、日常世界において我々にとって存在するものは、基本的には手許的・道具的に存在する。風や森といった自然でさえ、専ら利用の観点から見られる<sup>1)</sup> のであり、道具的に存在するのである。ハイデガーは自然物と人工物の区別を超え、

世界を道具という括りで理解するのだ。

\*

ハイデガーの哲学は後に「転回」を遂げる。けれども、その仔細を問うことが熟練を要するハイデガー研究で年季を積み重ねなければならないことを意味するなら、それは我々が今、目指すことではない。我々は道具について考える足掛かりがほしいのであり、我々はそれを、『存在と時間』でのハイデガーの考えを下のように整理することで入手しておきたいと思う<sup>2)</sup>：

- ①我々にとって、ものは道具的に在る。
- ②道具とは、何かのための手段である。
- ③道具は、他の道具とつながって在る。
- ④道具は、目立たない。

それぞれに短いコメントを加えておこう。まず①だが、ハイデガーが、存在するものを道具的なものと考えようとしたことは、すでに述べた通りである。②は、道具の辞書的定義とも一致する。何かを道具と見なすことは、目的達成のための手段としてそれが「ちゃんと使えるか否か」、という有用性の観点から、それと付き合うことを意味するだろう。③は、道具は単独で存在するものでない、という指摘である。例えば料理道具としての包丁を考えよう。包丁は、それを研ぐための砥石、そこで食材を切る俎板、切った食材を調理するコンロや鍋などなど、使用の前後・最中にそれと関わる諸道具の全体連関が前提されてこそ、包丁たりえる、つまり包丁の本領を発揮できる、ということである。④はユニークな主張かもしれない。それが意味することは、次のようなことだろう：「道具は手段であるが、そもそも手段目的の連関においては、重要なのは目指される目的で、手段はその目的達成に仕える召使いでしかない。だから道具を使って何かをするとき、我々の関心は道具自体にあるのではなく、道具を使って為される行為や、道具を使って作られる製品に向けられている。」手段は目的の日陰に隠れるから、本来的に目立たない、ということである。

以上のかたちで我々は、道具に対する「ハイデガー的」視線を取り出ししておくことにする。

### 3. 道具を作る人たち

上で取り出した道具観については、早速、疑問も湧いて来るかもしれない。例えば道具は、本来的に目立たないもの、なのだろうか・・・？また我々の環境世界は、我々にとって専ら道具的にのみ在るのだろうか・・・？だがそういった疑問は、後回しにしよう。道具についての考察が観念に終わらないようにするには、最初に道具を具体的に、生々しく捉えておくことが必要だろう。だが道具は多種多様である。現代的道具として携帯

電話などを取り上げることもできよう。でも我々は、昔からある衣食住の基本道具を取り上げることにしたい。衣服や住まいが、人間の基本的道具だ。他に調理道具や食事道具にも、基本的なものが多い。我々は、毎日の食事のためのわんの盥を選ぶ。古くは、そのまるい形から「まり」と呼ばれていた道具である。盥は、材質により「埴」「碗」「鉢」「椀」と書き分けられるが、我々は、平安の頃から長い間日本人の食器の中心であった、木の盥の世界に、作り手という入り口から入り込んでみよう。一つの道具に偏ることで、考察に少なくとも具体性を持たせられるだろう。以下は暫く、お椀レポートになる。

### 3-1. 明漆会の発足

生活道具としてのお椀をつくることに没頭した人々がいる。この人たちの集まりは「明漆会」と名乗っていた。明漆会は定期的に開かれる会合を中心に、1964年から20年間、活動を続けた。会合への主な参加者は、日本各地の漆器産地および周辺地域で、塗り物づくりに直接・間接的に携わる人たちだった。美術工芸界からの参加者もあったが、彼らも、明漆会の関心が美術品でなく生活道具作りに向けられていることに、共感を抱いていた。明漆会を主催したのは澤口滋（1924-97）である。加えてもう一人、奥田達朗（1932-79）の存在も大きい。この二人がグループ牽引の両輪であり、会に個性を刻印した人物だった。

\*

まず澤口滋から語っていくことになるが、彼は戦後、父・澤口悟一が郷里の宮城県・鳴子で漆工会社を立ち上げたのを機に、自分も漆の仕事に関わるようになり、結果それに生涯を捧げることになった人である。だが澤口が率いた「明漆会」の発足経緯を知るには、父の悟一に、もう少し触れないわけにはいかない。悟一は、鳴子で江戸時代から漆器業を営む家に生まれ、自分も職人として職業人生をスタートした。会津で徒弟修業を経た後、漆芸家・六角紫水に認められ、東京美術学校（現東京芸術大学）で漆工芸を学んだ。しかし彼は卒業後、美術作家の道でなく、産業世界を選んだ。国の東京工業試験所に就職し、そこで産業面、科学技術面から漆工の発展を目指したいと考えたのである。在職中彼は研究開発の傍ら、試験所の技術者として産地を隈なく巡り歩き、各地に相伝されてきた技法をデータも交えて平易に解説した大著『日本漆工の研究』（澤口 1933）を著し、これが画期的業績となった<sup>3)</sup>。彼はその後、試験所での自分の研究開発成果を実用化するため、東京を離れ、漆工会社を設立したのであった。

息子・澤口滋は、父の仕事である漆工に対し、もともと積極的な関心は持ち合わせていなかった。だが彼は敗戦の混乱の中で大学を中退し、当時仙台にいた父の事業を手伝い始めた。そして事業拠点を、一家のルーツである鳴子に移して再出発を賭けた1950年代からは徐々に、自らも漆工への真摯な関心を強めていった。父の後輩で、東京国立博物館の工芸課長を務めた美術史家 溝口三郎（1896-1973）からは、たいへん大事にされると同時に、大きな影響を受けた。溝口は、器物を实际見て、触れて、使って、いわば「手許的に」それに惹かれることの大切さに、澤口を開眼させた。例えば「根来塗」という

古くから社寺で使われてきた実用漆器がある。堅牢に作られ、余分なものは削ぎ落とされ、形も洗練されたものが多い。澤口は1950年代後半に、そういう実用漆器にもたくさん触れる機会を溝口から与えられた<sup>4)</sup>。モノに触れる経験は、「自分もこういう物を、今日の生活のために作りたい」という具体性を帯びた希望を、澤口に与えてくれたという(Weinmayr 1996: 67)。

澤口の父は、会社事業と並行して、『日本漆工の研究』の改訂版を準備していたが、1961年、改訂版原稿の完成直後、力尽きるようにこの世を去った。澤口滋は、父の遺稿出版の準備に奔走した。ひとつには、新たな資料収集・写真撮影のため、彼は漆器産地を訪ね歩くことをしたのだが、この旅は澤口にとって、予想外の衝撃だった。というのも鳴子の作業場で見えていたのは、注文すれば必要な素材や道具が届けられ、それらを自分たちで加工すれば製品ができあがる、という単純な世界であった。しかし産地を歩き、そこに働く人々と直に会うことで、それまで表面しか見えていなかった漆工の世界がその相貌を変え、奥行きと広がり、加えて鮮明なディテールを伴って見えてきたのである。しかも、その新たな光景は、決して明るいものとは言えなかった。彼がどの産地でも目にしたのは、すでに始まりつつあった材料不足・後継者不足による、また近代化の様々な煽りによる、漆工の崩壊の兆しだった。ある産地で代々作られていた素材が、数年後の訪問時には姿を消していた、という経験も一度きりではなかった。澤口は危機感を強めながら、産地巡りを続け、本の改訂準備を進めた。澤口の中では同時に、父から継いだ小さな企業をどう展開すべきかに関し、模索が始まっていた。

\*

澤口が、他の発起人と共に明漆会を1964年に発足させたのは、このような状況下でのことだった。「漆工」は狭義には、漆という特異な塗料を器物に塗る技術を意味する。だが産地を歩いた澤口は、漆工を狭義の意味のみで——つまり塗師の技術だけで——理解してはならない、と強く確信した。つまり漆工は、塗り以外の多くの関連技術の支えの上に成り立つ総合技術なのである。そこには塗師に加えて、木地師、漆の掻き子、刷毛師、炭焼き職人、紙漉き職人、柿渋仕込みをする農家、等々、様々な人の働きのネットワークがある。そしてそのネットワークはさらに、土地土地の歴史・気候・風土・暮らしに埋め込まれ、それらが混然一体となって、産地を形成して存続してきたのである。

問題は、これらのネットワーク内では、交流といえるものが素材・道具というモノの流通に限られ、人間同士が互いの仕事を理解する機会が、これまで疎であったことだ。例えば塗師は、自分が毎日使う材料であるにも拘わらず、誰がどこでどう漆を採取しているか、(インターネット的ヴァーチャル情報もない時代)知らないものだったのだ。関係の希薄さは、産地ネットワーク内部だけのことではない。産地はそれぞれが衰退に脅かされている筈なのに、産地同士は互いに支え合うどころか、問題を共有し合うことさえしなかった。なぜなら、産地の大半は江戸時代に発展したものだが、製作方法は秘伝・門外不出、また極意は子弟間でさえしばしば秘密であったから、外部との交流は明治以



降も、避けられこそすれ、歓迎すべきものではなかったからだ。したがって澤口がまず遂げたかったことは、互いに孤立しながら苦しんでいた漆工関係者たちが、産地や職能の垣根を超えて集まり、互いから学び、漆工が置かれた全体状況を理解し、連携を強めながら、自分たちに何ができるかを考えてゆく「場」をつくることだった。

澤口以下、明漆会発起人に名を連ねたのは、東京国立博物館の荒川浩和（1929-）、会津の漆器業の高瀬治男（1923-2004）、同郷鳴子の木地業の高橋武男（1916-2005）、それに——最後になったが——輪島の漆器業の奥田達朗だ<sup>5)</sup>。1964年以降、明漆会は20年に亘り、毎年特定テーマを掲げて集まりを持った。当初は溝口三郎を講師に招き、初回は「什器としての漆芸」をテーマに、鳴子にて、数名の参加者と一緒に三泊四日の缶詰合宿が行われた。以後、夏の例会を中心に集まりが、毎年会場を変えて開かれ、10年後には参加者は100名規模にまで膨れた。漆工に関わる様々な職人や研究者による講演、参加者意見交換、各種作業実演・体験、産地レポート、等々で、例会の数日間が毎回構成されていた。

### 3-2. 作る人としての澤口滋

漆工は、一面では近づきやすく、他面では近づきたいという、二面性を持った技術である。近づきやすいというのは、漆工は、縄文人にも利用可能だった単純素朴な原始的技術だからだ。現在日本各地の縄文遺跡から、装身具や器など、漆で塗った遺物が多く出土しており、漆工が我々の生活史のはるか昔に、すでに我々と一緒に在ったことが分かっている。しかも見つかった漆器には、下地付け、辰砂・弁柄という赤色顔料の使用、刷毛塗りの痕跡、等が見られたりする。濾し布、クロメ鉢も見ついている。縄文以降、漆の利用は多様に巧緻化しながら続いてきたが、縄文の出土品は、漆工の根幹が数千年の単位で不変であることを示している。漆工は後代の特権でなく、古代人にして既にアクセスできた、我々の基層文化的な技術であると言える<sup>6)</sup>。

近づきがたさ——それは漆器に神秘的雰囲気を与える——の側面は、いろいろな形で語れるだろう。それは一つには、漆工は尋常でない根気と手間を要するということだ。それを象徴的に示すのは、漆樹からの漆液採取である。漆樹は、温暖で湿潤な東アジア一帯に育つ、落葉性の喬木だ。日本の漆樹は、DNA比較の手法を用いた結果、日本固有種の可能性が高い、とする見解も出されている（佐藤 2000）。その正否は専門家のさらなる研究に任せるほかないが、この木の肌に傷を付けると、傷口から乳白色の樹液をじわりと分泌する。これが漆液である。湿った空気に触れると酵素反応によって成分が茶色に固化し、傷口を塞ぐ。皮膚につくとかぶれる。これが大昔から、天然の塗料／接着剤として使われてきた。樹液の量などたかが知れているから、これを集めるとなると、途轍もない労力がかかることは、少し想像すれば分かることだ。現在最も一般的な漆の採取法は、樹齢十数年・直径十センチ程の漆樹から、梅雨頃から秋まで半年かけて、経験と勘を頼りに採るものである。刃物で横一文字の傷を付け、滲み出る微量の液を掻き取る。傷を付けた木は、数日休ませ、樹勢の回復を待って、前回の傷の上方にまた新た

に傷を引くのである。半年で満身創痍になって搔く場所がなくなった樹は、シーズン終わりに伐採される。無残ではあるが、そうすることで切株から芽が出、十年後には再び漆が搔けるほどになる。十年育てた一本の木から、半年かけて採取される樹液の総量は、平均コップ一杯にも満たない。この通り、漆は生産効率が悪く、おのずと貴重なものとなる。漆工の近づきがたさは、塗りの工程でも多々あるが、ここは素材調達の話だけにとどめておきたい。

\*

澤口滋はある文章で、こんなことを書いている：「椀をつくることが私の言葉であり、良い椀を、これからも私は作り続けたい（澤口 1977: 35）」と。この言葉に窺える通り、澤口のアイデンティティは作り手であった。つまり明漆会の牽引役であると同時に、澤口は漆器を作り出すことが仕事だった。けれども彼は職人ではなかった。澤口は——当時の感覚では——漆の世界には遅れてきた人であり、父の会社には若い職人が既に何人もいた。だから澤口は、自身は職人でなく、工房のよき采配者になることで、「作り手」であろうとしたのであった。こういう作り手の在り方は、分業が基本の漆工の世界では珍しくない。澤口は、漆に関する調査・研究に精魂を注ぎ、どんな器を作るかを模索し、材料を吟味・調達し、職人に指示を出した。俳優だけが演劇人でなく、劇全体をまとめる演出家も演劇人であるが、澤口もまた、漆工への識見を深め、職人の信頼を得、モノづくり全体を自分の責任でまとめる頭目であることによって、作り手を目指したのである。

その澤口にとって、どんな椀が理想だったのだろう。日々の生活用具という前提で、良質の椀が、技術的、経済的に、どういうレベルで実現可能かについては、明漆会の会合で真剣な議論が繰り返された。澤口が「良い椀」作りで目指したことは、基本的には次のようなシンプルなことだったと思われる。

- ①堅牢で確かなものを作る。
- ②自然素材の手仕事として作る。
- ③美しいものを作る。

【①について】日常使いの道具に求められるのは、使い手がそれに、自分の生活を安心して委ねられる「確かさ」「堅牢さ」「丈夫さ」だ。椀の丈夫さは、木地の素性や漆の品質にも左右されるが——澤口も言う通り——とりわけ下地が決め手である：「・・・椀も木地に下地をほどこし中塗上塗を重ねて仕上げられるのですが、使用の頻度が高い上熱い汁を盛るため嘘のない仕事及要求されます。使う人には見えない下地の強さが生命であり・・・」<sup>7)</sup>。外見は同じでも、下地が弱いと、使用するうちにやがて剥離が生じてしまうのだ。下地の手法は産地によって異なり、松煙を柿渋で溶いて塗る産地、水練りした砥の粉を漆に混ぜて篋付する産地、珪藻土と米糊まつぼこりと漆を混ぜて使う産地など、様々あって、耐久性も異なる。このような技術的事柄について澤口は、産地の伝統のしがらみを

離れた、自由な合理主義者であった。それ故たとえば、彼は工房の職人たちを、他産地——輪島や木曾や越前など——へ修行に行かせ、その土地の優れた技術を学ばせた<sup>8)</sup>。数年後、職人たちは異なる技術を携え戻ってくる。その中から自分たちの器を向上させる技術を、工房へ導入するのである。より信頼できる椀作りに向けた澤口の姿勢とは、こういうものであった。

【⑥について】明治以降、産業振興の旗印の下、諸工芸の近代工業化が、国策として積極的に推進された。伝統的な手仕事の中に西洋の科学技術を取り入れ、工芸を機械工業化することは、国家の発展、また工芸自体の発展のために、期待されることだった。工業試験場の技術者であった澤口悟一も、漆工の近代的発展を目指して、非伝統的な工業的素材や製法を積極的に導入しようとした人であった。それゆえ澤口滋は、そのような方向の会社——合成塗料もプラスチック素材も使う会社——を父から引き継いだのである。しかし『日本漆工の研究』改訂版準備で産地を行脚した折、進む工業化の陰で澤口滋が見たのは、漆工の繁栄とは真逆の状況、つまりそれを伝統的に支えてきた人々の疲弊だった。

すでに述べたように、漆工は、器物を塗る人だけで成り立つのではなく、他の様々な職人とのつながりによって成り立ってきた技術である。そのつながりの中には、木地師、漆掻き、研ぎ炭焼き、濾し紙漉き、・・・等々が含まれる。これら関連分野を含めた全体としての漆工は、植物の生命を基本とするもので、その出自を追えば我々は山の緑へ辿り着く。澤口も考える通り、漆工は「樹木の文化」なのである。ところが工業技術を導入して、素地がプラスチック、塗りが化学塗料の吹付けになれば、伝統的に椀作りを支えてきた人・技術は不要になり、伝統的素材も不要になる。このような機械的な大量生産手法が取り入れられるほど、椀からは、人間や自然の息づかいが消されてしまう。澤口は「この現代に手仕事でやる意味」を繰り返し自問した人であったが、父の路線とは真逆の、漆工の原点に立ち返ることのよさ、が彼には分かっていた。機械工業では作れないもの、つまり人間に身近な自然素材を使い、多くの人の丁寧な仕事からしか生まれない、風土に根拠を持つものを、彼は目指した。収入源であった父の工業的発明や特許は、すべて公開してしまった。家族と職人たちの生活を預かる身として、時代に逆行して工房を軌道修正することは難しい選択であったが、それが彼の納得できる唯一の選択だったのだと思われる。

以下、素材に関する澤口の姿勢を表す具体例として、二つのエピソードを挿入しておきたい。

#### ①利根村の漆樹を買う冒険

1971年、群馬県利根村（当時）の農家・小林三代重氏より澤口に手紙が届いた。その

内容を掻い摘むと、「十数年前に県の林務課の奨励で植えた漆樹が 700 本ほど育ったが、当時の漆掻きも今はおらず、樹をどうすればいいか困っている」ということだった。貴重なはずの漆樹に行き場がなくて困っている、とは一体どういうことだろう。それは、伝統文化と言いつつも、漆は安価な輸入品に押され<sup>9)</sup>、高価な国産漆は（高い品質にも拘わらず）需要も減っていた、ということだ。加えて各地の漆工ネットワークの（前述したような）弱体化により、林務課でさえ相談に応じられなかった、ということである。澤口は、小林氏の樹から採れる漆液すべてを明漆会で引き取ることを決めた。これは大冒険であった。というのも国産漆 700 本分の高額費用を、財政基盤の脆弱な会で捻出せねばならないうえ、採取される漆液が果たして良質なのかは、採ってみないと分からないのだから。しかし結果はと言うと、この試みは非常に有意義なものであった。掻き始めは樹液の出が悪く、岩手から呼ばれた漆掻き・砂森氏は撤退したが、暫くして分泌が増え、最終的に 28 貫が採れたのである（1 貫 = 3.75 kg）。採取期間中、澤口、奥田らの会員たちは現場に何度も足を運び、普段見ることがない漆の採取作業を見ることができた（彼らの感激ぶりは子供さながらだったようだ）。また砂森氏には、初鎌、盛り、裏目と、時期毎の漆液を混ぜないでもらい、これを後で、会の中で産地にに応じて分配し、互いに精製報告や利用報告を交わすことも行われた。会のメンバーにも初めての経験が多く、純粹で良質な漆への理解が著しく深まったことは、メンバーが作る漆器の品質向上にも大きな意味があった<sup>10)</sup>。

## ②日本民藝館展の審査員をすること

澤口は、1984 年・85 年に、日本民藝館で開かれる「日本民藝館展」の審査員を依頼された。だがこの展覧会の審査をめぐって、彼は或る問題提起をすることになった<sup>11)</sup>。作品の一つについて、彼は疑問を表したのである。彼が問題視したのは、岩手の木工工房が作った汁椀で、地場産の椀木地を合成接着剤で木地固めしたあと、ポリウレタン塗装を施したものである。機能性やデザインが他の審査員に評価され、授賞が決まった。澤口の主張は、受賞品は、その生産方法を見れば本質的には工業製品であり、この種の椀が伝統的手仕事である漆工を衰退させたのであり、したがってこれを、手仕事を旨とする民藝館展での審査対象とすべきでない、というものだった。同じ東北で新しい事業に挑戦する人たちの理解する気持ちを、澤口が持ち合わせていなかったわけでもないだろう。しかし他方で、古くからの伝統を継いで、そのつながりの中で頑張る人たちがいる。評価されるべきは後者のような人たちでないか。明漆会発足の経緯からして、澤口は、問題の出品物への授賞を拒まざるを得なかった。そしてこの判断は、手仕事とは何かの核心に触れるものだったはずである。しかし澤口の意見は当時、他の審査員には理解されなかったようである。他にも諸事情があったと思われるが、彼はその後、この展覧会の審査からは身を引いた。

【◎について】天然素材に対する澤口の姿勢を表すエピソードを二つ見た。最後に、椀の美しさへの関心が残っている<sup>12)</sup>。澤口が作りたい椀とは、美しい椀でもあったが、彼はそれについては何を考えていたのだろうか？

根来塗もさる事ながら、澤口が惹かれた椀の一つに、「秀衡椀」と呼ばれる一群の器がある<sup>13)</sup>。これは東北地方——宮城県北部から岩手県南部——に伝世された、使い込まれた大型の三つ組椀である。室町末期から桃山時代に作られたと考えられ、色は外黒内朱、外には朱漆で素朴な絵が描いてあり、金の切箔が貼ってある。金箔の華やかさからして、庶民の日用品でなく、何か特別な機会に使われた椀だろうと想像されている。形は横にゆったりと大らかで、その曲線には温かみがある。彼はこの椀を「美しい」と言っているから、この椀が彼にとって一つの美の手本であったことは疑いない。ただし道具を◎美しく作る、という目標は、①日常の使用に耐える堅牢なものを作る、また②貴重な天然素材をしっかり使って作る、という他の目標とのバランスの内に実現せねばならないのだから、コスト的には絵や金箔のような装飾は後回しにせざるをえない。そもそも毎日使う道具に、加飾は邪魔かもしれない。加飾なしには美しさはどこに表現しうるかという、形をおいてほかにあるまい。絵のない椀はあっても、形を欠く椀はないからだ。したがって美しい椀を作るには、まず形の美しさが追求されることになる。

一筋縄でいかないのは、美というのは企んではいけない、と澤口が考えていたことである。この考えの裏には、溝口三郎と並んで、若い頃影響を受けたと澤口が語る、建築家・白井晟一が存在があるだろう<sup>14)</sup>。白井は「豆腐」や「めし」の美を論じる小文を残しているが、そこから一部を取り出そう：

・・・「美をつくる術」などと思いががった企てをしなくなったらどんなにすがすがしいか。・・・「美」は究竟において「用」の属性にすぎ [ない]。・・・「用」から「美」を独立させ・・・「美」をつくる術が人間の手にあると思いががったときから、人間の生命と自然の根本法則との連着が断ちきられてしまった（白井 1956）。

このような考えを、澤口はそのまま吸収したように思われる。だから澤口は、独創によって椀の形をデザインしようとは考えなかった。彼は、たくさんの時代椀を各地に見て、触れる、という経験を大切にしたい。求める形が、そこから自然と生まれてくるのを待つような作り方をしたのである：「畢竟人は物をつくれるものではなく、自分の内側から発酵し生れ出るのを、日々の研鑽の中で静かにまっていなければならないのだと思われま（澤口 1977: 34）。」

### 3-3. 澤口滋が作ったもの

息子の琢磨氏は澤口の器を「シンプルで明るさを感じさせる美しいフォームのもの」と形容した。それは的確な評だと思う。武骨でも繊細でもなく、一見ごく普通の印象の

器である。形はほぼ極限まで単純で、見せびらかすところはない。余分な線を加えてフォームを美しくするのではなく、マイナスに向かって余分なものを省いた結果の、美しいフォームだと言える。澤口は対談で、自分が作るものについて、こんなことを語っている：

ぼくの物のつくり方に、もし他の人と違うところがあるとすれば、ぼくにはオリジナリティというものの意味をもたなくなった、そういえるかもしれません。かつてはオリジナリティにこだわっていたわけですが、そこから解き放されたとき、澤口滋の椀じゃなく、椀としての椀をつくろうと思いはじめた。そのとき、はじめて仕事というものが見えてきた。そうして仕事をくり返していると・・・よりいい素材のことも分ってくる。・・・決定的なのは、やはり、漆はなくなってくるし、木地屋さんもいなくなる。もう全てが有限なもの、わずかしか残っていないんだと思ったときから、仕事に対する考えが変わったのでしょね。遊びはできない、ぎりぎりのところで最高の仕事をしなければ済まないという気持ちになってしまう（澤口 1986: 3）。

こういう考えが、一見何の変哲もない——しかし見えない部分にも、なけなしの良材を使い、必要な手間をかけた——彼の器の隅々にまで行き渡っている。ここで決して忘れるべきでないのは、澤口は鑑賞品でなく、生活を背負いうる実用品を作ったということだ。それが果たして目指した良い椀であったかは、見るだけで分かるものでなく、毎日食べ物を盛り、手や口で触れ、洗い、拭き、水屋に片付け・・・と、それを——日々、使い傷も負わせながら——数十年と実際付き合う暮らしの中で評価されたい、と澤口は願ったはずである。

### 3-4. 奥田達朗のこと

これまで澤口滋を中心に取り上げてきたが、奥田達朗に触れずして明漆会を語ったことにならない。奥田は輪島の塗師屋の二代目である。輪島は大きな産地で、仕事は細かく分業化されている。塗師屋の親方の仕事は製作の総指揮であり、彼が仕事の段取りを決め、職人たちを束ねる。さらに輪島の親方は、一年の大半は外に出て、塗り上がった品物の行商も行う。工房製品の性格は、そこの親方の姿勢によって決まるが、その点では澤口も奥田も似たポジションにいた。奥田の工房は、秋田県を行商の拠点としていた。澤口のいた宮城の鳴子は秋田との県境なので、奥田が行商のときに鳴子に寄ったことが、二人の出会いだったようだ。奥田は澤口より若く、また人を惹き付けるカリスマ性があった。その奥田は澤口の真面目な問題意識に興味を示し、また澤口も奥田の中に自分と同質の温度を感じ、彼らは意気投合した。こういう経緯で奥田は、明漆会の発起人の一人として名を連ねることになったのであり、また発足後は澤口と共に、会を積極的にリードすることになった、というわけである。

奥田は、厳しく豊かな自然に囲まれた奥能登の故郷輪島を「母なる輪島」と呼んだが、

漆器産地としての当時の輪島には批判的だった。というのも輪島が江戸初期に現在と同じ下地法で堅牢な漆器を作り始めたとき、かの地で作っていたのは、無地の実用漆器であった。それは暮らして使われるための道具であった。ところが次第に沈金等の加飾が加わり、特に明治以後、各地の蒔絵師が輪島へ流入した結果、輪島の漆器には高度な細工が凝らされるようになったのだ。昭和になると工芸作家が多数生まれ、輪島塗の美術工芸化に拍車がかかった。そして奥田の時代には、「輪島塗＝豪華絢爛な美術漆器」というイメージが出来上がっていた。奥田はこういう輪島を憂えていた：「使わない漆器がはらんしています。実は、この事が現代の漆器産地の栄華です。不様な形、不必要で無能な加飾、私の生きている母なる国“輪島”がこのような事に一番熱心です<sup>15)</sup>」、と。

豪華にして空疎な美術品に反発していた奥田の心を奪ったのは、「合鹿椀」のような実用品だった。合鹿椀というのは、輪島に隣接する奥能登の山間部の旧柳田村（現能登町北部）にて、明治頃まで作られていた漆器である。木地は粗野、下地は簡素、漆塗りも大雑把な土俗の椀である<sup>16)</sup>。元来、名もない椀で、「合鹿」椀という今ある呼称は、この椀を最後まで作っていた柳田の一つの集落名に由来する。奥能登には、自然と神仏と人間が入り混じって暮らす日本の原風景がある、と言われる。この椀は、その寒村で儉しく暮らした人々が、すべて自分たちの手で作った器である。あるいは奥田の言葉を借りるなら、「合鹿椀は能登の地べたを這いずり廻った人間がこしらえたもの（八木橋 1989: 161）」だ。山に分け入り樗を倒し、手引き轆轤で木地を挽く。家の周りに植えてある渋柿の実を絞って柿渋を作る。村に栽培してある漆樹を一本ずつ駆け巡って、漆液を掻き採る。樗も柿も漆も、野菜や米と同じく、自分たちが踏み締めて暮らす大地——そしてそこは、村人たちが奥能登の山の神様や田の神様にも心を配りながら暮らす場所でもあった——に育てられる作物である。合鹿椀は、そうした村の農林作物から作られ、村の生活の中で酷使され、磨り減り、傷み、最後は軽量枘や猫の餌入れにまでなって朽ちていった。奥田は「[合鹿]の椀が生きてきた刻の中に、避けることの出来ない人間の生き方を教えられる」と言った。彼は、合鹿椀およびそれと共にあった人々の生活の中に、煌びやかな軽薄さとは対極の、ざらざらした手応え、露わで真実な迫力を感じ、それに共感したのだと思われる。

奥田は、この合鹿椀を幾つも手許において触れていた。そしてその椀の形を写し取った木地を作り、柿渋下地より堅牢な地の粉下地を施し、さらに国産の漆で重厚な塗りを与え、飾りも嘘もない、新しい実用漆器として現代に甦らせた。色は皆朱であった。この製作が、「加飾に明け暮れる輪島」に対する彼の反抗であり、その後の製作の原点であったと言う。彼が自分の作品も「作物」と呼んだことは、興味深い<sup>17)</sup>。漆器は、その素材を辿れば「母なる」大地に育ち、そこから収穫するものだから、漆器を作ることはそのような根源につながることなのだ。澤口と共に明漆会を引っ張りつつ、奥田はその後も、装飾とは無縁の実用椀を、弥生の土器、東北の秀衡椀、韓国の木器などからヒントを得ながら多数作り出している。彼はおそらく、それぞれの椀に、何か普遍的な人間の生活

を見て取り、それに心動かされたのであろう。そして今度は、彼自身が作る椀を通して、現代の我々が、自分の暮らしを根底から見つめられますように、と、そんな器を供したかったのではないか。

\*

残念なことに、奥田達朗は病を得て、1979年に47歳の若さで亡くなった。工業漆器との決別から始め、本来の漆器に向かって長い距離を歩かざるをえなかった澤口にとって、最初から伝統漆器のエリート産地で製作していた奥田は、年下と雖も、本物の漆器作りに関して多くの面で、自分の先を歩く先達であった。明漆会の理想を体現していたのは、奥田の漆器であったといっても過言ではない。そのような仲間を持ち、そして失うことは、どれほどの痛手だったか。しかし澤口は、明漆会の活動を、奥田の死後もさらに五年は続けることができた。会の社会的知名度は上がり、その活動はある意味軌道に乗っていたが、会の知名度を利用した商売がらみの話も増え、もともと漆工を向上させるための純粋な勉強会を目指していた澤口は違和感を押さえ切れず、1984年、遂に会の解散を決めた。その澤口も、解散から十年を少し経て、亡くなった。

嘘のない材料を使い、不要なものを削いだ実用品を真面目に作る、という明漆会のメッセージは、使い手への影響も含み、漆工の世界に確実にインパクトを与えた。現在、工業製品化に漆工の未来を託せると考える人は、漆工を真剣に考える人の中にはいないだろう（工業漆器は業務用の紛い物でしかない）。また明漆会が活動した当時、店頭に誇らしげに並べられるものは加飾のものばかりだったが、今は無地椀が当たり前顔で主役になれるようになった。明漆会解散後も、元会員やその子弟が、会の思想が流れるモノ作りを続けている。奥田達朗には、角偉三郎に対する影響のような、明漆会外部の作家への傍系の影響もあった。明漆会が実用漆器の流れに影響を与えたとはいえ、漆工の衰退は続いている（日本の手仕事全体が風前の灯である）。我々はいま、この会をどう記憶すればいいのだろうか。一言でいうなら明漆会は、漆の生活文化が今後も続いてほしいと我々が望むなら、どんな生活道具を作るべきか、最低限譲れないものを示し、その次元で最高の椀を作ってみせた——ということでないだろうか。

#### 4. 道具は目立たないか？

最後に再び、冒頭の道具論へ戻ることにしたい。我々が『存在と時間』から取り出した道具論（①-④）は、本稿で扱ったような道具を、うまく記述できるものだろうか？

\*

③道具は、他の道具とつながって在る——について

ハイデガーは、道具を全体論的に捉えようとしていた。つまり彼は、どんな道具も単独で存在するのでなく、他の諸道具とつながりの中に在るのであり、道具はそのつながりを前提してこそ、その道具なのである、と考えていた。この捉え方は、道具に対する視野を



適切に広げてくれるものであり、歓迎すべき正論だろう。そのような道具のつながりを、ハイデガーは「指示 (Verweisung)」と表すが、つながりは他の諸道具との間だけにあるわけでない。指示には他にも多様なものが考えられるのであり、それらも含めて総合した関係性が、道具をその道具たらしめていることをハイデガーは指摘している。ハイデガーが道具の「構成的指示」として他に挙げるのは、①その道具の用途性、②原料、③利用者、④世界（公共的世界、環境世界的自然）である<sup>18)</sup>。つまり例えば椀という道具を理解するには、それが他のどんな道具（刷毛や研ぎ炭や濾し紙・・・）との指示連関を持っているか以外にも、それ自身の用途（食料を盛るため）は当然のこと、それがどんな材料（木地、樹液、珪藻土、・・・）でできているか、それはどんな人が使うのか、それがどんな文化や風土の中で存在しているか——これら全部を考慮することが重要で、そのつながり全体の中で椀の存在が構成されていることを見るべきだ、ということになるだろう。漆工を考えると、そのつながり全体を考えねばならないとした明漆会の態度も、ハイデガーと親和的だと思われる。

だが気になるのは、ハイデガーが列挙する構成的指示の中に、「作り手」が顔を出さないことである。道具の指示を辿っていくと、そこには多くの人が見つかるはずで、椀ならば澤口や奥田のような作り手に、また彼らにつながる他の名前も知らない職人に、我々は出会うはずである。だがハイデガーは——道具の構成的指示について主題的に語っている箇所（第15節）では——精々、道具の「利用者」「消費者」しか、個人を登場させない。澤口や奥田は不在である。道具の存在は使われることで成就するのだから、利用者が道具存在の構成を担っているとするとする点はよいとして、「作り手」——ハイデガーの父もその一人だった——がまったく見えない不思議は、なぜだろう。その理由をハイデガーは、後になって説明している。つまり『存在と時間』での道具的存在者の分析後、他者論の入り口にて、このように述べられている（第26節）：世界内部で私たちが出会う他者の在り方は、そこで我々が同じく出会う道具や事物の在り方とは全く違うために、道具との出会いについて論じたときには、他者への言及を制限することが必要だったのだ、と（ハイデガー 2003b: 305-6）。この制限によって、「使い手」という人間は登場するものの、「作り手」という人間は省かれる、という中途半端な事態になったのである。第26節では制限は解かれ、道具の素材の作り手や耕地の作り手がちらりと登場する。しかしその後の論は、澤口らのような具体的他者でなく、顔が見えない抽象的他者——「ひと」——の方へ展開されてゆき、結局「作り手」の存在については、論は深まらない。いずれにせよ、道具の構成要素に作り手が欠けているのは、道具論としては不十分である。したがって椀のような道具について考えている我々がすべきことは、道具の構成的指示の中に「作り手」をまずは明記しておくことである。

#### ④道具は目立たない——について

ハイデガーは、道具を本質的に「目立たない」ものと考え、この点を何度も強調して

いる<sup>19)</sup>。しかし道具の一般論として、目立たなさが特徴と言えるかという、それはたいへん怪しく思われる。少なくとも、目立たなさの度合いは道具間で一様ではあるまい。例えば眼鏡のような道具は、使用を忘れるほど意識に昇らず、道具の目立たなさの象徴例だと言えるのに対し、彫刻刀のような道具は、作業中に刃先に細心の注意を払う分、いやでも意識に目立つ筈で、眼鏡とは違う。またエアコンのような暖房機はスイッチを入れれば後は存在を忘れるくらいに目立たないが、ストーブだと引火等に注意が必要な分、エアコンよりは目立つ。火鉢は炭火熾しをしたり、炭継ぎをしたり、換気をしたり、と使用中に道具との「対話」があるため、さらに目立つ暖取り道具であり、焚火に至っては、メラメラ燃える熱い炎は我々の注意を奪って離さない。道具による目立ち度の違いを、際立たせておこう：

刃物の目立ち>眼鏡の目立ち

焚火の目立ち>火鉢の目立ち>ストーブの目立ち>エアコンの目立ち

ハイデガーは目立たなさを道具の構成契機とすることで、これらの違いを平板化してしまう。それは道具に対する我々の視線を、道具へのアプローチの入り口において歪ませるのでなかろうか。また、道具から得られる我々の日常の自己理解があるとすれば、それもまた連動的に歪むのでなかろうか。

以下、道具の目立ちについて、数点の補足をしておきたいが、まずハイデガーは、或る逆説的状況に限って、道具が目立つことを指摘する。つまり道具に不具合が生じ、道具が道具でなくなりそうなときに、道具がかえって際立つことを指摘している<sup>20)</sup>。これは、例えば使っている包丁が鈍ってきたとき、それは使い心地の悪さにおいて目立ってくる、という指摘だ。だが思うに、道具は何も不調のときに限って目立つわけではあるまい。刃を研いで、改めて大根を切ると今度は、一変してスウーッと繊維が切れる、その切れ味の心地よさの感触において、包丁は爽快に目立つだろう。目立ち度の目盛はしばらくの間ぐんと上を指し続け、やがて順応によって再び下がるだろう。そして切れが鈍ればまた目立ち、研げば研いだでもまた目立つ。ということは、目立ちは、不調の部分のみに見つかるものでなく、好調から不調の振幅の中で、起こることでないだろうか。このような捉え方がハイデガーにはない。譬えるなら、料理が傷んでまずいとき、それは目立つが、逆に新鮮で美味しい料理も目立つのだ。食べ物の喜びは生きる喜びになりさえするほどだ。まずさであれ、美味しさであれ、その時々世界にもたらされる何らかの変化・差異によって、道具は閃いてくるのである。

目立ちとの絡みで、手入れについても、短く触れておこう。ハイデガーは道具使用を主に、ハンマーでひたすら釘を打つような（道具の存在を忘れる）専心的使用の次元で考えていると思われるが、しかしハンマーのような単純な道具、また他にも使い捨ての道具はともかく、道具はしばしば手入れという付き合いを必要とする。例えば鑿や鉋を

考えれば足りるが（かつて大工はそれらを、非常なこだわりをもって選んだ）、そういった道具を使うことは、使用後は汚れを落とし、研ぎなど必要な手入れをし、次の使用まで大事に片付けておくことを含む（その際、道具をねぎらう人もいる）。大工でなくとも、人はそのように入念に気配りをする道具をいろいろ持っている。手入れまで自分でできて、道具は使えていると言えるのだ、とはよく聞くことだ。そういう視点からは、手入れ行為も、道具使用の末端を構成するのである。手入れは道具使用の裾野だとして、ここでは道具は主題的に目立つもの、注視の対象である。それゆえ、没我的使用という道具使用の極みだけを取り出して、それをあたかも道具使用の全体であるかに考えない方がよいのでないだろうか。

ハイデガーは、道具の目立たなさを強調する一方で、目立つことを意図して作られる例外的な道具がある、という指摘もしている。その特異な道具というのは、方向指示器や信号などのシグナルである。それらは我々の感覚器に物理刺激として露骨に目立つよう——そして目立つことで、状況に適した行動を我々に促すよう——計算されている。しかし目立つことを機能とする点でシグナルはそれほど特異でなく、外にも、目立つことが意図された道具はあるのでないか。装飾品は一例であろう。装飾品には、派手派手しく目立つものもあれば、洗練された上品な目立ちをするものもある。人間はそういった、明に暗に目立つ道具を着用することで、たとえば自分自身を目立たせたりもしてきた。飾りたい気持ちは至るところに発現するはずで、それを担う道具の存在を考慮するなら、ハイデガーが強調した道具の目立たなさは、道具の性質としては一段と目立たなくなってしまう。

\*

以上、我々は道具一般を目立たなさの観点から眺めてみた。目立たなさの性質を道具の構成的契機とするのは正確でないと思う。そのことを確認した上で、椀についても考えてみよう。澤口や奥田の作ったような椀も、目立ちうる道具だと私は思う。その目立ち方には二つある：

- ①美しいことによって目立つ。
- ②それが出会わせるものの豊かさによって目立つ。

①について言えば、椀は、シグナルのように物理刺激として否応なく目立ちを押し付けてくる道具ではない。澤口らの良椀は、別の仕方目立つ。つまりそれらは、我々の美的感覚に繊細に目立つものと言えるだろう<sup>21)</sup>。漆の塗膜の真珠のような反射は美しく、また使ううちに磨かれて得られる、濡れたような透明感も美しい。さらに使い込んで表面が擦り減ったものにも、わびさび的な枯れた美しさがある。それに伝統的な朱と黒だけの禁欲的色使いにも独特の美しさがあるし、器が洗練されたフォームであれば、造形美も美しい・・・。

しかし椀は、美しさによってのみ目立つのではない。どんな道具にも構成的なつながりがあるが、椀の場合、そのつながりとは、人間の数世代分もの風雪を山中で生き抜いた樗とのつながりであったり、樹液を搾り取られて切り倒される漆樹とのつながりであったり、一個の椀の製作に集約された多くの人々の労働とのつながりであったり、縄文時代から連綿と続く漆工文化とのつながりであったり、それを可能にした日本の気候風土とのつながりであったりする。——つまり椀は我々を、山に生えている木々に、それらの生命に、縄文時代からの6,000年だかの歴史に、その文化の基底にある自然に、澤口や奥田のような人間に、出会わせる。椀を数十年と使い込めば、それは我々を、自身の存在の記憶、家族の記憶、とも出会わせるようになる。我々はこういったつながりを大切に思う傾向がある。それゆえ、日々世話になる椀から広がるつながりの豊かさによっても、椀は目立ちを見せうる。

というわけで、このような容器は、ただ食べ物を載せ、口内への運搬に役立つだけの機能的道具ではない。こういう椀は、それを使うとき、盛られる食べ物を、また食事という時間や行為を、その控え目な美しさによって目立たせるだろう。そしてそれは、我々の暮らし・存在を、道具が持つ豊かなつながりの中で、我々に理解させてくれるものでもある。

ハイデガーは、モノを事物的存在者と道具的存在者に分け、我々が世界を理解しようとする際の、後者の優位を説いたのだった。二つの存在者の在り方の違いは、存在者に対する我々の態度の違い、つまり交渉の仕方の違い、と言ってもよい。つまり一方には、「単なる事物に対する（傍観的、観察的）態度」があり、他方には「道具に対する（利用的）態度」がある。しかしモノに対する人間の態度は、「事物に対する態度」と「道具に対する態度」の二元論には収まらない。たとえば道具が美しければ、我々はそれに「美しいものに対する態度」を向けるだろう。何かに対し「美しいものへの態度」を向けるということは、利用的関心を離れた、某かの美的感動をもって、それに向き合う、ということである。また椀を持ったとき、手中にあるのは森の中で枝葉を広げて百年、二百年生きてきた木が、人間の都合で切り倒されたその一部である。そういう事実、たじろぎや感謝を感じる人は、椀に対し「自然の生命に対する畏敬の態度」を向けるだろう。また椀の中に、漆を塗ってはそれを研ぐという作業を繰り返した、職人の心がまさに籠っている、と感じる人もいる。そういう人は、椀に対して「人格的なものへの態度」を向けるだろう。それぞれの態度は、「事物に対する傍観的な態度」とも「道具に対する利用的態度」とも違う、モノへの向き合い方を表している。道具には往々にして、このようにいろいろな態度が、混じり合っている。

こうして見てくると、①②「モノは道具的に存在しており、道具とは何かのための手段である」という、我々がハイデガーから得たテーゼも、我々とモノとの関係を捉え切れているようには思えない。あらゆるものの存在が、「道具に対する態度」から説明でき

るのでないし、また通常道具と呼ばれるものとの交渉でさえ、「手段・目的」連関充足のための利用的態度一つで理解できるものでもない。道具の中に、自然が我々を畏怖させるものとして現れたり、感動させるものとして現れたり、人格的存在として現れたりさえする。通常の意味での道具でさえ、使えればいいだけの、単なる道具に収まらないことがある。

これらの点を含め、モノに関するハイデガーの思考は、1927年刊の『存在と時間』以後、変化していった。その後の見解がどれくらい——ハイデガー理解でなく——道具理解のために有益なのか、見極めが必要だろう。

例えば1935/36年の『芸術作品の根源』では、存在するものは「物／道具／芸術作品」の三つに分たれていて、すべてのものが道具的有用性の視点では見られていない（つまり①は否認されている）。しかし道具自体は『存在と時間』のとき同様、有用性の中に埋もれるもの・目立たないもの、に依然留まらされている。ただ『芸術作品の根源』では、芸術作品という新しい視点が導入され、その作品が（「世界と大地を闘わせる」ことによって）道具やその素材の存在を輝かせてくれる、とされるのだ。ゴッホの『靴』に付されたハイデガーによる作品解説は確かに印象的ではあるが、しかし果たして「道具自身は目立たない」という道具理解を残したままでよいのか。芸術家はむしろ創作以前に、道具や自然がそれ自体で自立ちうること・輝きうることを知っているから、作品を作ろうとするのでないだろうか。そして我々もまた、道具や自然がそれ自体で輝くことを、日常体験から知っているだろう。

また1949/50年の『物』講演では、水瓶という物（道具）が取り上げられ、まずその空洞であるという（ものを入れる）機能が指摘される（日本語の「うつわ」も「うつろ」という、この道具の機能面からの命名になっている）。しかしこの道具は、機能の側面以外からも語られる（つまり②は否定されている）。それが「大地」と「天空」と「神秘的なものたち」と「死すべき者たち」の四者を集めて「四方界（das Geviert）」という一を成すことが語られ、それは現代技術の支配する世界と対比される。本稿では、腕もいろいろなものにつながり、それらをいわば「集める」ものであることを見たから、四方界の概念には興味をそそられる。しかしこれは、独特の言葉遣い——例えば四方界の四つはそれぞれ、他の三者を自分の中に「映し spiegeln」つつ互いに「戯れ spielen」、それらが全体として一つになると「世界は世界する」云々……——による近づきがたい秘教性を漂わせていることが、懸念される。身近な道具の解明は、道具使用を包む生活感情から接近できることが、根本的に重要であろう。四方界は、その謎かけのような言語を抑えれば、もっと普通に共感できる、或る種の道具への深い理解を提供できるのでないか。

＊

我々は『存在と時間』から取り出した道具観を足掛かりにして考察を進めた。ここまでの考察をまとめるなら、ハイデガーの、人間の在り方を世界内存在と捉える考えを、道具について考える上での基本的洞察とすることに異存はない。本稿で辿り着いた地点

は単純である。ハイデガーは、人間が環境世界内に存在するものに向ける態度は、「道具に対する態度」が基本だとした。道具に対する態度を前提に、(交渉が欠落した)「事物に対する態度」もある。しかしこの態度の二元論では、道具の在り方を十分には汲み取れないと思われたのだった。我々は、単なる事物に対する態度、単なる道具に対する態度以外の、諸々の態度を持ちつつ、世界内存在することができるし、日々、そうやって暮らしている。道具は美しかったり、人格が籠っていたり、思い出が籠っていたり、畏敬すべき自然からやってくるものだったり、歴史を負っていたり、と様々であり、それらに対する我々の態度も複雑微妙である。世界内に存在するとは、多様多彩な関わりをもって存在するということであり、そのような関わりが多様性を洗い出し、保持・強調しながら世界を理解することが大切であり、それは多様性が失われつつある今日、よりいっそう大切であるはずだ——本稿では少なくともそのことを、お椀という日常道具の奥行きから、具体的に示せたことを願う。

## 注

- 1) cf. 「森は造林であり、山は石切り場であり、河は水力であり、風は・・・」(ハイデガー 2003b: 181)。
- 2) ハイデガー (2003b) の第 15 節参照。
- 3) この本は出版翌年に帝国学士院賞を受賞した。後で触れるが、改訂版は息子も関わり、1966 年に出版された。
- 4) 1958 年に熱海美術館で開かれた根来展 (cf. 溝口・荒川 (1966)) に際してのこと。
- 5) 明漆会の発足には、溝口三郎の力添えもあったが、発起人五人のうち荒川、奥田、澤口が「溝口門下生」である。荒川は学者であったから、作り手としては奥田と澤口が溝口の期待を背負っていた。
- 6) 現在、世界最古の漆遺物は 9,000 年前の衣服・装身具と言われ、北海道・垣ノ島 B 遺跡から見つかっている (2002 年焼失)。古い時代の漆文化については、例えば四柳 (2009) を参照。
- 7) 澤口 (1977: 34)。木地の質にしろ漆の質にしろ下地にしろ、作り手の信用に委ねられる要素が漆器には多い。
- 8) この形で (奥田の下で) 修業をした弟子の年季明け儀式の映像が残されており、そこには奥田達朗や澤口滋らの姿も見える (宮本 2012)。
- 9) 明治以降、安価な中国産に頼ることになり、戦前の漆の国内自給率は既に 1 割程度だったのが、1970 年代当時、自給率は 1% 程度になっていた。cf. 伊藤 (1979: 627-45)。
- 10) cf. 溝口・吉田・山本・奥田・澤口・他 (1976); 姫田 (1976); 「第 11 回明漆会ゼミナール記録」(未公刊)。
- 11) 経緯は、志賀 (2012) 参照。
- 12) 「器には、用と美の調和が要求されねばなりません (澤口 1977: 35)」といった言葉に、

彼の美への関心が表されている。

- 13) この椀については不明点が多いようである。この椀を訪ね歩いた澤口自身からの聞き書きがある（澤口 1982）。
- 14) 白井は 1958 年に鳴子ホテルの仕事をしており、このつながりで澤口は白井と知り合ったのだろう。澤口は白井に、自分の図案を見てもらったことがある。
- 15) 奥田氏と近かった真木啓子氏より提供いただいた文章より。
- 16) 木地には、荒削りの手斧跡や轆轤の鉋跡が見える。下地は、柿渋に炭粉を混ぜたものを塗っただけのもの（輪島風の地の粉下地のものも存在する）。漆塗りは、生漆か素黒目漆をさっと塗っただけで、「縮み」があっても気にしない。
- 17) 「・・・自然の中で育つ作物が本物ならば、われわれの仕事も作物として本物である為には・・・」（夏の明漆会案内文（奥田筆、1977.7.27）より）
- 18) 指示については、ハイデガー（2003b）の第 15 節参照。こうして構成される、道具の連関全体に意義を与え、それを成り立たせているのは、我々人間自身である。
- 19) 「差しあたって道具的に存在するものに特有なのは、まさしく本来的に道具的に存在するためにこそ、おのれの道具的存在性のうちでいわば身を退いているということなのである（ハイデガー 2003b: 180）」；「自立たないこと・・・は、差しあたって道具的に存在するものの存在の積極的な現象的性格を指している（196-7）」；「世界内部的に最も身近な道具的存在者の存在に属するのは、控え目にしつう外へと踏み出さないという・・・性格（207）」；「最も身近な道具的存在者の構成的な契機である自立たないというあり方（209）」。すべて強調は引用者による。
- 20) ハイデガーは、道具が際立ってくるケースを三つに分け、それぞれを、道具の①目立ち（Auffälligkeit）、②押し付けがましさ（Aufsässigkeit）、③手向い（Aufdringlichkeit）、の様態と呼ぶが、すべての場合で道具が目立つのだから、①、②、③の三つを、道具の目立ちの下位分類だとすることもできる（つまり①にいては、道具は目立つことで目立ち、②においては、道具は押し付けがましくあることで目立ち、③においては、道具は手向かうことで目立つ）。
- 21) 美が関わってくる点で、あるタイプの装飾品の目立ち方とも関連はある。

#### 引用文献・参考文献

- 荒川浩和監修(1993), 『合鹿椀』, 柳田村  
 伊藤清三(1979), 『日本の漆』, 東京文庫  
 伊藤徹(2007), 『作ることの哲学』, 世界思想社  
 笹氣出版編(2007), 『漆工は樹木の文化である——「鳴子漆器」澤口悟一・滋の託言』,  
 笹氣出版  
 佐藤洋一郎(2000), 「DNA 分析によるウルシの起源」, 『史跡三内丸山遺跡年報』第 3 号,  
 青森県教育委員会, 68-72 頁

- 澤口悟一(1933),『日本漆工の研究』,丸善(1966,第二版,美術出版社)
- 澤口滋(1977),「漆の椀」,『あるくみるきく』127号,日本観光文化研究所(※これは、  
澤口の工房 龍文堂の小冊子(1968年)の文章を再録したもの)
- 澤口滋(語り手)(1982),「漆塗椀について 澤口滋氏に聞く」,『民芸』360号,22-26頁
- 澤口滋(語り手)(1986),「EX」5号,三春堂ギャラリー,1-4頁
- 志賀直邦(2012),「大野村の汁椀と沢口さんの意見」,『たくみ』52号,6-7頁
- 白井晟一(1956),「めし」(=2010,『白井晟一 精神と空間』青幻舎に再録)
- 洲之内徹(2004),『芸術随想 おいてけぼり』,世界文化社
- ハイデガー(2003a),『ブレーメン講演とフライブルク講演』,森一郎・ハルトムート・  
ブフナー訳,創文社
- ハイデガー(2003b),『存在と時間』,原佑・渡邊二郎訳,中公クラシックス
- ハイデガー(2008),『芸術作品の根源』,関口浩訳,平凡社ライブラリー
- 姫田忠義(1976),「漆考」,『民芸手帖』214号,8-11頁
- 溝口三郎・荒川浩和編(1966),『根来』,熱海美術館
- 溝口三郎・吉田丈夫・山本英明・奥田達朗・澤口滋・他(1976),「漆掻き五十年・土田新  
造氏に聞く(二)」,『民芸手帖』213号,8-21頁
- 宮本常一監修(2012),「漆に生きる」,『日本の詩情』第2集第7巻,日経映像(DVD,  
撮影1965-66年)
- 八木橋信吉(1989),「合鹿椀模し」,『縄文図像学Ⅱ』,言叢社,158-194頁
- 四柳嘉章(2009),『漆の文化史』,岩波新書
- Weinmayr, E (1996), *Nurimono: Japanische Lackmeister der Gegenwart*, Verlag Fred Jahn.



## Turning Our Gaze toward Tools

Ken MARUTA

We can divide the ‘things’ we encounter in the world into three categories: 1) natural things, including living things such as animals and plants; 2) human beings; and 3) artefacts. Artefacts are objects made by humans using natural materials. They are basically tools designed for particular human purposes. Human beings have turned both themselves and natural things into objects of reflection in an attempt to understand their essence. But what about artefacts? Very few thinkers have given serious consideration to man-made things such as tools. Thus, the philosophical status of tools is not very high. However, our *lebenswelt* is today literally covered with tools. It is not uncommon to look around us and see no natural things or human beings, only artefacts. Given such an extraordinary situation, should we not start investigating the realm of tools in earnest? Yet, what kind of gaze can we turn on artefacts? Such are the themes of this article, which takes Heidegger’s well-known conception of tools as a starting point and explores the world of a particular cultural tool, the *urushi* bowl, concluding with critical reflections on Heidegger’s view of tools.