

# 民藝運動における〈民衆〉について

鈴木賢子

## はじめに

ポピュリズムとアートの関係を考えるにあたって、筆者が参照項として見いだしたのは、戦間期に活動が始まった民藝運動である。残念ながら「ポピュリズムとアート」という本来の大きなテーマについて、現代に接続しながら論じ切る力は筆者にはない。民藝運動とその創始者である柳宗悦(1889-1961年)の思想を〈民衆〉という観点で読み込み、そこから生じた摩擦や軋み、潜在的可能性をスケッチすることによって、せめてポピュリズムとアートについて考える材料を供給することができるだろうというのが筆者の見通しである。終局的にそれを通して、読者が現代におけるポピュリズムとアートの関係について振り返る手立てになればと考える。

## Ⅰ ヤン=ヴェルナー・ミュラーによるポピュリズム理解から見いだされる論点

議論の皮切りとして、政治学者ヤン=ヴェルナー・ミュラーが唱えるポピュリズムの概念を参照したい。彼によれば、ポピュリズムとは、「アイデンティティ・ポリティクスのひとつの排他的な形態」であり<sup>1</sup>、多元主義と承認を必要とする民主主義の脅威となりうる。すなわち「人民」(the people)は本来複数でしか現れえないにもかかわらず、単一で同質的である「真の人民」に訴え(全体論)、自分がその「真の人民」を代表していると主張するのがポピュリストである。そしてポピュリストの政治的な敵対者は、この「真の人民」の敵とみなされる。エリートは道徳的に腐敗していると主張し(反エリート主義)、いかなる野党や反対派も承認できない(反多元主義)<sup>2</sup>。

ポピュリストがつねに必要なとするのは、「道徳的に純粋な人民とその敵とのなんらかの区別」である<sup>3</sup>。ポピュリストに正当性を付与する〈人民〉とは、象徴

1 ヤン=ヴェルナー・ミュラー(板橋拓己訳)『ポピュリズムとはなにか』(岩波書店, 2017年), 5頁. Jan-Werner Müller, *What is Populism?*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press), 2016.

2 同書5頁.

3 同書33頁.

的でフィクショナルな存在である<sup>4</sup>。政治形態や政治機構を超越した人民というこのような有機的な統一は、戦間期にカール・シュミットによって理論化されたが<sup>5</sup>、それはルソー的な一般意志よりもむしろ民族精神に近く、結局「メタ政治的な幻想」である<sup>6</sup>。

では、さしあたりこのミュラーの説に基づいて、ポピュリズムと柳の思想を比較してみたい。民藝運動の創始者である柳宗悦は、戦間期から戦後にかけて活躍したハイカラでリベラルな進歩的知識人である。ポピュリズムにおける反エリート主義という相の下で見ると、彼はかっこうの攻撃対象でありうる。また柳は、検閲や言論弾圧の厳しかった当時において、植民地や沖縄に対する国の政策に抗議することをいとわなかった稀な知識人であった。この点で、ポピュリズムが標榜するひとつの人民による「全体論」と対抗的である。次に、こうしたポピュリズムの「全体論」から結果する反多元主義や排他主義に対しては、柳が当時の帝国主義に対して、各民族固有の文化と美を称揚する文化的多元主義を主張した点で対抗性を見いだすことができる。柳宗悦はナショナリズムの興隆する時期に、民族各々の生み出す美とそれらが織りなす世界の多元性を主張したのだった。こうした予断をもってすれば、柳の思想は一見ポピュリズムとは正反対のようにみえる。

しかしながら、民藝の思想とミュラーの言うポピュリズムには共有している要素がある。〈民衆〉という言葉が持ち出されたのは、近代に対抗するためにオリジンとしての想像的共同体に訴求し、それによって民藝の価値の正統性、民族文化の固有性を根拠づけるためであった。この限りで柳の〈民衆〉は、ポピュリズムのそれと同様の象徴的でフィクショナルな存在である。民衆という概念を転じて、ポピュリズムと民藝運動は反発しつつ交錯するのである。

民藝を探求する過程で柳が交流し共感した人々は血肉を備えた存在であり、希望しつつ現実を生き、柳は彼らとの交流から影響を受け民藝の本質を学んだ。しかしながら読み取り方次第で柳の〈民衆〉は、ミュラーが言うポピュリズムの〈人民〉のような或る種の虚構にまで後退してしまう。それについては後段で議論する。

## II 〈民衆〉の登場とその相貌のアンビヴァレンツ

まず、歴史的背景を明確にしたい。明治以降、政治的領域において民衆が姿を現すメルクマールとされるのは1905年9月に起こった日比谷焼き討ち事件であ

---

4 同書35頁。

5 同書36頁。

6 同書38頁。

る。吉野作造は「民衆の示威運動を論ず」（『中央公論』1914年4月号）において、「民衆が政治上に於て一つの勢力として動くといふ傾向の流行するに至つた初めは、矢張り〔明治〕三十八年九月からと見なければならぬと思ふ。」とこの事件を振り返った<sup>7</sup>。歴史学者の筒井清忠は、日比谷焼き討ち事件において「日本に最初に登場した大衆は天皇とナショナリズム（それも「英霊」的なものによって裏打ちされたもの）によって支えられたそれであった」と述べている<sup>8</sup>。

日比谷焼き討ち事件で姿を現した「民衆」は、当時のエリートや知識人にとって両義的な存在であった。この両義性は現代に至ってもポピュリズムを語る上で主旋律となっていることに留意したい。筒井は民衆に対する夏目漱石の捉え方に、エリート・知識人が民衆に対して抱くネガティブなイメージを探っている。夏目漱石が『坊っちゃん』を書き始めたのは事件翌年の1906年の3月である。筒井は次のように述べる。祝捷会での式終了後の「『利口な顔はあまり見当たらないが、数から云うとたしかに馬鹿にはできない』という坊っちゃんの感慨こそ、エリート漱石が日比谷焼き討ち事件に見た感慨であり、二十世紀大衆社会の出現をエリート知識人の側から言い当てた言葉であったと見るべきであろう<sup>9</sup>。

日比谷焼き討ち事件では、「輿論」が沸騰するように形成された。そこに暴徒、愚民、有象無象と言った言葉が連想されるような、ネガティブな民衆像が像を結んだが、同時にその力は護憲運動や普通選挙要求運動に結びついていった。筒井はこれを日比谷焼き討ち事件の両義性と呼び、日比谷焼き討ち事件は「日本における二十世紀の大衆の時代、ポピュリズムの時代の幕を開けたのである」と総括する<sup>10</sup>。

さらに時代が進んで1917年のロシア革命の波は日本にも押し寄せ、労働運動や社会主義運動が拡大する。1818年には富山の魚津の女性たちの抗議行動が発端となって米騒動が起き、日本各地に波及した。女性運動や部落解放運動も活発化して、民衆という言葉は人口に膾炙するようになる<sup>11</sup>。

政治的な潜勢力としての民衆概念の広まりを受けて、都市部の労働者層（彼らは自分たちを職工と呼んだ）からは知識階級に対する批判がなされるようになる。アノニマスな民衆の声と対峙したブルジョワ・中産階級の戸惑いは、さまざま

7 吉野作造「民衆の示威運動を論ず」『現代の政治』（実業之日本社、1915年）、2-3頁。〔 〕は鈴木による補足である。以下同。吉野作造（1878-1933年）は『中央公論』1916年1月号掲載の「憲政の本義を説いて其有終の美を済すの途を論ず」で「民本主義」（democracy）を主張し、大正デモクラシーを牽引する言論人となる。

8 筒井清忠『戦前日本のポピュリズム——日米戦争への道』（中央公論新社、2018年）、34頁。

9 同書40頁。

10 同書41頁。

11 ref. 中見真理『柳宗悦——時代と思想』（東京大学出版会、2003〔2015〕年）、138頁。

局面で表出する。『「坊っちゃん」の時代』シリーズの原作を手掛けた作家の関川夏央は、そうした戸惑いや階級間のギャップを大正9年に発表された志賀直哉の名作『小僧の神様』（1920年）に指摘している。そこには「小僧の神様」となる貴族院議員、主人公Aの仲間として、貴族院議員Bが登場する。柳宗悦がモデルと思しきこのBが、庶民の生活に属する「屋台の鮎が一番通なこと」をAに教え、その食べ方を指南するのである<sup>12</sup>。「小僧の神様」では、よかれと思って行ったことが引き起こす微妙な戸惑いや階級間のギャップが、この時期の志賀周辺のリアルを伝えていて興味深い。

民衆との関係をどう結ぶのか、知識人たちも自分の役割や存在意義に苦悩し、実際に行動を起こす者が現れる。その典型的な例が、『白樺』同人で柳の仲間であった武者小路実篤である。トルストイに影響を受けた武者小路は無階級社会を夢見て1918年宮崎県木城町に入り、「新しき村」と名づけたコミュンを仲間たちと建設した。1920年には朝鮮から帰国する途上、柳が「新しき村」を訪問している<sup>13</sup>。武者小路の行動は当時、中産階級の夢想として揶揄された。『白樺』の仲間である志賀直哉は「新しき村」に支援はしたものの客観的態度を維持し、民藝収集のためになにかと物入りな柳も基本的に静観する立場を崩さず積極的支援を行うことは少なかった<sup>14</sup>。日本の社会主義運動をリードした荒畑寒村は「あれは大の男の“共存村”ではなくて、お坊ちゃん方の“共存ごっこ”と思えば間違いありません」と述べたと伝えられる<sup>15</sup>。

関川夏央は次のように述べている。「大正の時代精神は『改造』への意欲であった。そして、それをになったのは新興する『中流』家庭の息子と娘たちであった。彼らはみな「コミュン」について考えた。[...] 最初からこれをばかにした者はいなかった。その背景には社会主義への希望がたしかに横たわっていた」<sup>16</sup>。当時の世間の予想に反して「新しき村」は現在も続いており、その持続性はこの種のコミュンのなかで世界的にみても例外的である。これまでも世間の大半は「新しき村」の冒険を揶揄し軽く受け流してきたのだが、現代の日本が経済的社会的に閉塞した今となっては、社会実験の貴重な実践例になっていると言えるだろう。

さて、民藝運動に話を戻すと、その直接の修辞論的背景となるのが、「民衆芸術論」の盛り上がりである。上述の社会改造運動に連動して1916年頃から始まっ

12 関川夏央『白樺たちの大正』（文芸春秋、2003年）、277頁。

13 同書293頁。

14 同書293頁。

15 同書22頁。

16 同書213頁。

た民衆芸術論によって、それまで都市の知識人やエリートの専有していた芸術が一般民衆の生活と結びつけられるようになった<sup>17</sup>。それが芸術による社会改造、民衆の主体化というプログラムを掲げる民衆芸術運動につながってゆく。この時期における代表的な運動を挙げるならば、山本鼎の「農民芸術運動」(1919年)、宮沢賢治の「羅須地人会」(1926年)がある。

「民藝」という言葉は1924年に柳と仲間の作家たち(富本憲吉、河井寛次郎、浜田庄司)が考え出したものである。“folk art”(民衆芸術)の英訳が与えられている民藝は、民衆の主体化という民衆芸術論の枢要な問題意識を継承している。しかしながら柳はウィリアム・モリスと類似した仕方で、ブルジョワやエリートの専有する大芸術を頂点とした近代的な芸術制度に対抗して、芸術の真の価値を庶民が日々使用する前近代的な手仕事の美に置くという、ヒエラルヒーの転倒を図った。柳は芸術の本質を「生活と美との結合」に見ており、したがって民衆の生活の用(衣食住)をこととする工芸が芸術の本質をなすと考えるのである。終局において民藝運動は、明治以降の官製美術史やアカデミズムをひっくり返し、再編成する言説の革命という側面を持っていた。この点で民藝運動は山本鼎や宮沢賢治の農民芸術運動を超えていくのである。と同時に、民藝運動の出発点が「日本」「民族」のアイデンティティをめぐるものだったことに注意したい。

民藝の〈民〉について、柳がどのように考えていたのかについてはのちに詳しく議論するが、民藝運動の胎動期において、民衆概念をめぐる柳の思考は興味深い展開を見せている。以下では国際関係思想学者、中見真理の柳宗悦研究を参照してその展開を追ってみたい。中見によれば、柳の思想形成初期、すなわちハイカラ期には「さわめて強い天才志向的エリートの観点と、民衆・凡人軽視の傾向がみられた」という<sup>18</sup>。とくに目を引くのはその次の時期、すなわち他力思想に目覚め西洋近代的な自我を相対化し始めた時期に、「民衆芸術や民衆文化が叫ばれている環境のなかで […]むしろ意識的と思われるほど、民衆という言葉を使用していない」という事実である<sup>19</sup>。さらに「『新しき村』に共感を示した文章でも、民藝運動開始直前の朝鮮論においても、[ごく一部の例外を除いて]『民衆』という言葉は使用されておらず、『人々』という表現が使われている」と中見は述べる<sup>20</sup>。「柳が再び民衆という言葉を使い始めるのは、一九二一年に、「日々親しまれて」いる物にこそ『民族の心がちかかに現はれてゐる』という考え方を示し、

17 ref. 中見『柳宗悦』136頁.

18 同書139頁.

19 同書140頁.

20 同書140頁.

その観点から、中国、朝鮮の美に対抗可能な日本の美を求めて中世に着目し、改めてゴシックへの関心を強めて以降のことである<sup>21</sup>。

柳はなぜ、民衆という言葉の使用をその一定期間避けたのだろうか。さしあたり仮説を立てよう。第一に、そもそも〈民衆〉という言葉が近代的で政治的な含意のもとで当時世間に広まったことからする、コンテクスト的な留保、それに関連して日比谷焼き討ち事件の時期に夏目漱石がほのめかしたように、顔のないアノニマスな都市の〈民衆〉つまり興隆するマスとしての労働者階級への不安が考えられるだろう。第二に、その不安の内部で、柳の〈民衆〉概念が土着的〈民族〉の文化的アイデンティティとセットで立てられるからではないだろうか。

### III 〈民衆〉への不安

マスとしての民衆の存在は、大きな潜在力を感じさせつつ同時に不安をもたらす。夏目漱石同様、柳もそこから逃れることはできない。このことは現代でもポピュリズムに批判的な層に対してスライドできる。現代に至るまで、ポピュリズムを批判的に捉える側（ポピュリスト側から言えば敵対者であるエリートやリベラル）は、その不安や怖れに多かれ少なかれ浸されている。その点では、真の人民の代表を僭称するポピュリストと同じ平面にいることになり、ポピュリストはむしろそのエリートの内なる蒙さを突いていることになる。

興隆する民衆、あるいは都市の労働者層に対するブルジョワ・中産階級のこうした不安については、洋の東西を問わず同時代的に確認できる。英文学者の遠藤不比等は大战間期に書かれたヴァージニア・ウルフの作品『灯台へ』（1927年）を、同時代のメラニー・クラインの精神分析と絡め、第一次世界大戦後の階級闘争という歴史的コンテクストの下で読み込んでいる<sup>22</sup>。著名な知識人である父をもつ知的中産階級出身で、知的共同体ブルームズベリー・グループに属していたウルフの立場は、柳や『白樺』同人と似かよっている。

遠藤が目にするのは、戦間期の階級闘争にあって上流中産階級が抱いた不安、具体的には、選挙法改正による大衆（the masses）の政治参入が引き起こした階級的不安の表象である。「粗野なプロレタリアート」である大衆による政体（body politic）への侵入不安は、「社会的良心の典型的持ち主」である中産階級のラムジー夫人の心に響きだす威嚇的な「波の音」として表され、彼女に「突然の恐怖の衝

21 同書141頁。

22 遠藤不比等『死の欲動とモダニティ——イギリス戦間期の文学と精神分析』（慶応義塾大学出版会、2012年）、第1部「ヴァージニア・ウルフ／歴史」第2章「ラディカルな「内部」としての「外部」——『灯台へ』とメラニー・クライン」（63-102頁）。

動」をもたらす<sup>23</sup>。この恐怖は登場人物である労働者階級の青年へのサディスティックな気分に変換される。「[……] クライン的な心的トポグラフィにあって外部とは、内部の過剰な暴力性の再生産であり、また逆も真である」<sup>24</sup>。『灯台へ』において「リヴァイアサンの不定形な塊」と描写される嵐の海の表象は、クラインの言う「自身のサディスティックな衝動ゆえに歪んでしまった対象」であり、超自我の原初的サディズム衝動が投影された、外部としての「大衆」のイメージ(=幻想)だと遠藤は論ずる<sup>25</sup>。

ここで注目したいのは、ウルフがサディスティックな破壊衝動の昇華=償いの根源的不可能性を主題化しているという遠藤の指摘である<sup>26</sup>。極端な良い対象すなわち理想化の過剰性は、クラインに従えば死の欲動によって駆動されている。つまり「自身の過剰な破壊衝動の強度と、それが投影された『迫害者(自身の憎悪の投影)に対する恐怖』への防衛機制、一種の反動形成」である<sup>27</sup>。一言でまとめるならば、過剰に理想化された対象は、根源的な攻撃衝動の症状なのである<sup>28</sup>。

ウルフは『灯台へ』で昇華=償いの根源的不可能性を文学(アート)として主題化し得ていた。その傍証となるのは、「働く女性のギルドをめぐる思い出」(1931年)というエッセイである<sup>29</sup>。このエッセイは、「女性協同組合ギルド」のリーダーであったルウェリン・デイヴィスへの書簡という形式をとっており、ウルフがオブザーヴァーとして参加した1913年の総会における、労働者階級の女性たちの印象を後々に想起した体で書かれている<sup>30</sup>。刊行は1931年であるから、テキストになるまでに20年近くの間がかかったわけである。ウルフは思い出のなかの彼女たちにリスペクトを示しながら、同時に(たとえば参加者の武骨な風采やミリタントな雰囲気、或る女性労働者が書いた文法的にまちがっていてブツ切れの文が連なった数葉の自伝に対して)違和感と疎外感を隠さない。

私たちのシンパシーは虚構的なもので、本物ではない。[……] 私たちは永遠に中産階級の境界内に閉じ込められたままであるよう運命づけられている

23 同書86-87頁。

24 同書80頁。

25 同書88頁。

26 同書93頁。

27 同書95頁。

28 同書101頁。

29 ref. 同書100-101頁。

30 Virginia Woolf, "Introductory Letter to Margaret Llewelyn Davies", in: Margaret Llewelyn Davies (ed.), *Life as We Have Known It: by Co-operative Women's Guild* (London: Hogarth Press), 1931, xv-xxxix. [New York, London: W. W. Norton & Company, 1975.]

る。[…] そんな次第で私たちはあの日の午後、ギルドのオフィスで、虚構的シンパシーがどういうものか説明しようとしたのだった。それがどんなふうに本物のシンパシーと異なっているのかを、そして大切な〔女性労働者たち〕おなじ気持ちを用意的に共有するというに基づいていないのだから、それ〔虚構的シンパシー〕がいかに欠陥のあるものなのかを。[…] そんな次第で私たちは、働く女性たちの会議に黙って座り続けるよう強制された中産階級のビジター [= ウルフ] を襲った、矛盾するややこしい感情を記述しようと試みたのだった。<sup>31</sup>

現代のわれわれにも実感できる善意の理解者の問題、マイノリティあるいは社会的弱者、すなわち他者とのアライアンスの根本的困難が、このエッセイにおける苛立つような疑問文の細かい切り返しに表出している。もっとも公平で誠実な態度をとろうとすれば、そこには断絶が起こるのである。

柳宗悦について話を戻そう。「昇華」は、基礎的な防衛機制の働きが芸術や学問という文化的に高度な活動に向けられることを指している。ウルフの文学が昇華 = 償いの不可能性を主題化しえたとするならば、柳と民藝運動はその不可能性を、あるいは民衆に対する昇華 = 償いと不安の力学を、きちんと意識化し民藝の理論に反映しえていたのだろうか。

さしあたりこの疑問に答えるとすれば、柳の場合はそれをウルフのように長い間抱えこんで主題化するようなことはなく、抑圧し続けてしまったように見える。(しかし本当にそう言い切ってよいのだろうか。)

#### IV 「純粋な日本」としての沖縄

ウルフは20年近く経過してから、自分のなかの不安をエッセイとして表面に浮上させた。こうしたウルフにおける認識の(本来的な)遅延性を合わせ鏡に使うならば、〈民衆〉をめぐって柳が昇華 = 償いの不可能性を抑圧しまったか否かという問いには、はたして民藝運動の立ち上がりから一定の時間を経て、内部と外部の境界の弁証法的力学がより強く働く場で応答が求められるべきだろう。その場とはいわゆる「沖縄方言論争」である。柳と同人たちが初めて沖縄を訪問したのは、1938年12月29日であった。その日以来、柳たちは何度も沖縄を再訪し、1940年8月22日までのあいだにのべ80日間にわたって沖縄に滞在して、工芸のみならず有形無形の文化を調査・記録・収集している。柳は、民俗学者の柳田國男

31 *ibid.* xxviii. 鈴木訳。



がそうであったように沖縄を日本文化の祖型であると見なし、「純粋な日本」が沖縄には残存していると考えた。そして1920年代前半に朝鮮の工芸に熱中したときと同じように、沖縄に熱狂したのであった。ただしその際、沖縄は朝鮮のような別の国・民族ではなく、あくまで「植民地とは違う」「日本」と位置づけられた。

柳は名もなき工人の作り出した日常づかいの品々に美を見だし、仲間たちといっしょに民藝運動を創始したのであるが、民藝運動のひとつの発端になったのが植民地統治下の朝鮮の工芸であったことは知られている。柳は1916年の初めての渡航以来朝鮮に何度も足を運び、1924年には苦勞の末「朝鮮民族美術館」を現地に開館、仲間とともに収集したものを展示した。一説によると「民族」を名前から削除するという当局の要請に頑として折れなかったという。またその間、ルネサンス様式の朝鮮総督府を建てるために李朝時代に建てられた景福宮正門（光化門）を破壊撤去しようとした日本統治府の計画に対して、嘆きに満ちた「失はれんとする一朝鮮建築の爲に」（1922年）を発表している。言論の弾圧や検閲の厳しかった時代において統治府の植民地政策に物申す知識人は稀であったし、妻兼子の証言によれば柳の自宅は長らく当局の監視下に置かれたという。しかしながら注目すべきは次の言葉遣いだ。「失はれんとする一朝鮮建築の爲に」において、柳は哀訴に満ちた言葉を朝鮮民族に「代つて」語る。なぜならば「お前を産んだお前の親しい民族は今言葉を慎しむことを命ぜられてゐる」からである<sup>32</sup>。統治下において日本人男性エリートが朝鮮の人々の代わりに嘆き悲しむという構図は、単純にみてしまえば倒錯的同一化の感を免れないし、われわれの関心から言うと、ポピュリストが自分は人民を代表していると僭称することと相似形を描いているように見える。

民藝の価値を唱道するために、担い手としての政治的社会的弱者を理想化する柳の態度に対し、近年多くの研究者たちがその両価性を指摘する。琉球処分以降、或る種の国内植民地として経済格差や抑圧のもとにあった沖縄において、その両価性はより激しく表面化するのである。

沖縄の人々が調査にやってきた柳たち民藝協会一行を「善き理解者」として諸手を挙げて歓迎したわけではない。そこには、いわゆる支配層だけでない、広範な層からの反発があったと言われている。1940年前後、皇民化運動の一環として、沖縄では厳しい標準語励行運動が展開されていた。その時期（1939年末）に民藝協会員26名と沖縄を訪問した柳が、1940年1月県当局との座談会での席上、県が主導していた標準語励行運動を批判し、それに対して県当局側が反発した。さら

32 柳宗悦「失はれんとする一朝鮮建築の爲に」（1922年）『柳宗悦全集』第6巻（筑摩書房、1981年）、153頁。

に柳がそれに応じて「國語問題に關し沖繩縣學務部に答ふるの書」を那覇市の3つの新聞に発表、東京の知識人も加わって論争が広がっていった。この過程で柳が県当局に一時的に拘束されるという事態も起こる。

ここから社会学者の小熊英二による「沖繩方言論争」についての議論を追っていこう<sup>33</sup>。小熊は沖繩県庁学務部にいた吉田嗣延(1910-1989年)の発言に注目する。「彼等は餘りにも縣をその好奇心の對象にしてしまつてゐる。[…]もつとひどいになると観賞用植物若くは愛玩用動物位にしか思つてゐないものもある。かゝる人々に限つて常に沖繩禮讚を無闇に放送しては“またか”と思はせられるのである」<sup>34</sup>。吉田はソテツ地獄で家運が傾き母を失いながらも、苦学の末に東京帝大に入学した人であった。しかし大学の雰囲気は「ブルジョア風」で、周囲に対し「イヤなやつら」と反発した。在学中、1930年代初頭の昭和恐慌期に国家社会主義団体に参加し逮捕されてもいる<sup>35</sup>。そんなバックグラウンドをもつ吉田が沖繩県庁で社会事業主事を務めていたときに、柳らがやってきて方言論争が沸き上がったのであった。吉田は「民藝協会一行のホームスパンを着込んだ貴族趣味、ブルジョア然とした言動が我慢ならなかった」と述べている<sup>36</sup>。ここには中央のエリートである善意の理解者に噛みつく現地の支配層の姿が現れている。

吉田たちは、日本に同化することが貧困問題や差別解消の「唯一の方法」と考えていた<sup>37</sup>。一方、柳は沖繩がすでに日本、しかも純粋な日本であるという立場である。着地点だけを見るならば、吉田ら沖繩県庁側の到達地点をなんの苦労もなく先取りしてしまっている。だが柳は現実の問題に対してまったく実効的解決策を示せてない。吉田から見れば、柳のやり方は彼らの受けた屈辱や重ねてきた努力を軽視するものであり、そもそも「沖繩を被差別の状況下にとどめようとする」<sup>38</sup>ものでしかない。つまり、柳は沖繩のことをユートピアのように語るがなにも分かっていない東京のお坊っちゃんである、そのシンパシーは自らの編み出した虚構に発するものでしかないのに、おそらくそのことに気づいてすらおらず自己欺瞞に陥っている、しかも役に立たないばかりかこちらにダメージを与えて

33 小熊英二『〈日本人〉の境界——沖繩・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復帰運動まで』(新曜社、1998年)。

34 吉田嗣延「愛玩縣」『沖繩朝日新聞』1940年1月10日、『月刊民藝』(第2巻第3号、1940年3月号)7-8頁において内容を一部所載。上記引用箇所は同誌8頁。那覇市企画部市史編集室編『那覇市史 資料篇』第2巻中の3(那覇市企画部市史編集室、1970年)、375頁。

35 小熊『〈日本人〉の境界』400-401頁。追悼文集刊行委員会編『回想 吉田嗣延』(吉田嗣延追悼文集刊行委員会、1990年)。当時、羽仁五郎(1901-1983)や清水幾多郎(1907-1988)が助手として勤務していた。

36 小熊『〈日本人〉の境界』401頁。

37 同書404頁。

38 同書404頁。

すらいる、という吉田の苛立ちは先ほどの引用から手に取るように分かる。

小熊英二はこの論争について次のように述べる。「[柳の主張は] 当時の言説の配置のなかでは、沖縄を「日本人」の境界の内側に組みこみ、朝鮮と台湾[という植民地]との差異を強調するというかたちでしか、それが成立してゆかなかつたのである」<sup>39</sup>。つまりこれは、柳と吉田は日本への同化という同じ盤上で闘い、アイデンティティ・ポリティクスを繰り広げただけではないのかという指摘である。

## V 民藝運動における〈民衆〉

柳と民藝運動において〈民衆〉とは誰なのか。それは興隆する都市の労働者というマスへの不安の裏返しなのか。柳の〈民衆〉は「過剰な理想化」を被った存在であり、ポピュリズムにおけるフィクショナルな〈人民〉と通底するものなのか。

柳は西洋のゴシック芸術とのアナロジーで朝鮮の美を見いだした。そのパースペクティブを日本国内に適用することで、民藝運動が本格的にスタートした。このプロセスは、時期的に柳が積極的の意味で民衆という言葉の使用を解禁した頃と時を同じくする。西洋のゴシックの美という視座を採用したことで、近代に姿を現した、政体に侵入しようとする不気味な〈民衆〉が前近代に転位されてその政治的パワーを奪われ（そして現実の民衆への不安が抑圧され）たがゆえに、柳のなかでその語が初めて積極的に使えるようになったように見える。民藝を担う〈民衆〉は柳にとっての理想社会である西洋中世の民衆、ゴシックの美を担った民衆から派生した。そのレベルでは想像的あるいは理念的な存在と言ってよい。

これに加えて、中国・朝鮮の文化から日本固有の文化を差異化する必要があったために、〈民衆〉は民藝運動が本格的に始まる前の時点で〈民族〉という概念に囲い込まれた<sup>40</sup>。〈民衆〉は、民藝運動においてその始まりからすでに土着的なものとして国境に閉じ込められたのである。少なくとも地域や民族の文化的固有性を重視することで、無数のディアスポラ的な流動性や脱領域性、それによる事象の伝播と変成、つまり文化のクレオール的無国境性が後景に退いてしまうことは事実である<sup>41</sup>。

39 同書416頁。

40 「民族を離れて芸術はなく、芸術を離れて民族はない。その民族いかんによつて芸術上の表現はおのおの異なるのであつて、実に芸術は民族的生命の表現である。」1921年6月、京城[現ソウル]での講演。『柳宗悦全集』第6巻（筑摩書房、1981年）、662頁。

41 現代においては移民・ディアスポラ研究の蓄積により、〈民衆〉や民衆文化が流動性・脱領域性の相の下で捉え返されていることは言うまでもない。地理的に柳と重なるフィールドを探索しながら、そうした流動性・脱領域性の相から民衆を追い続ける作家として姜信子の著作群を参照されたい。

1924年に「民藝」という言葉を仲間たちと創案すると、柳は彼らと全国を旅して調査収集活動に身を投じ、次々と滅びゆく寸前の地方の工芸がクローズアップされた。柳は民藝運動を通して、近代化の荒波のなかにあつて消滅の縁へと向かっていた美を日本美術の真のアイデンティティとして位置づけようとした。言い換えると、1) 近代社会の物象化をもたらす大量生産品や商品、2) 中央のエリートによって創出された芸術制度、というモダニティの両面攻撃へのカウンターとして、民藝という概念は措定されたのであった。つまり、民藝運動はピュージン、ラスキン、モリスに発するモダン・デザイン運動を特徴づける中世主義を踏襲して、近代社会への異議申し立てという性格を有しており、柳はヨーロッパの先達たちと同様に、ユートピア的始源を中世に設定している。反近代はそもそも美的モダンに内蔵されている基本セットである。この観方からすれば民藝とは、モダニズムの一症状としての過去の過剰な理想化が投影されたオブジェクトであると言うことになる。

名も無き作であるから、私達は作者の歴史を綴ることは出来ぬ。作者は優れた少数の個人ではなく、あの凡夫と呼ばれる衆生である。あの驚くべき器の美が民衆より生れたとは何を語るであらう。[...]私達は民族の名に於て、その労作を記念せねばならぬ。知に劣る民衆も作に於ては秀でた民衆である。今は個人のみ活きて時代は沈む。併し嘗ては時代が生き個人は自らを匿した。[...] 雑器は民藝である。<sup>42</sup>

柳の民藝の思想における名も無き〈民衆〉は、初期設定としては、境界づけられた土地に繋留されているモノ（＝民藝）から想像される理念的なものである。中世モデルの民衆概念が現実の世界に投影された場合、必然的に、そうした民藝の担い手である〈民衆〉は近代化の波に取り残された地域や共同体に住まう人々に割りふられ、その人々は近代的な自意識を免れた存在でなければならなくなった。そのパースペクティブの下では、柳の〈民衆〉は、善意でしかない、裏返し of 社会的ダーウィニズムに囚われているように見えてしまう。柳の思想から生ず

42 柳宗悦「雑器の美」（1926年）『柳宗悦全集』第8巻（筑摩書房、1980年）、20頁。

43 柳の興した民藝運動はその後の展開も含めると、さまざまな軋みと争点をもたらしてきた。これまで幾多の論者が戦前のナショナリズムに迎合的であった同人たちの活動や発言を検証してきたが、柳に対してもそのことは例外ではない。争点として、民族や階級間の主体化の問題、アイデンティティ・ポリティクス、文化祖型論、前近代へのノスタルジーとオリエンタリズム、中央と周縁ならびに日本と植民地の権力勾配の捨象、労働の現実の捨象と分配の正義に対する等閑視、顔と名を持った個々人の捨象、ジェンダーの問題、歴史的推移における民藝運動自体の変質、ナショナリズムや国策との共振、等が挙げられるだろう。

る軋みは、こうした理念的〈民衆〉と現実とのずれや矛盾と無関係ではないのではなかろうか<sup>43</sup>。この疑問に対して参照項となるのが、戦後においてナショナリズムとの共振を断罪された戦間期の民俗学である。

民藝運動は、戦間期の民俗学、とりわけ柳田國男の民俗学と近接して語られることがある。その一例として歴史学者ハリー・ハルトゥーニアン『近代による超克——戦間期日本の歴史・文化・共同体』が挙げられる。この著作では、伝統的共同体の有機的な絆（血や歴史伝統）を破壊するモダニズムと資本主義の荒波に抗して、1920年代から30年にかけての柳田國男や折口信夫らの民俗学が純粹で太古的な共同体を想像し、民衆の古い生活の痕跡を保存しようとしたこと、その際に、オリジンとしての太古的な共同体を、現実の地方（＝モダン・ライフの外部）の家や地域共同体の伝統的慣習、祭礼のパフォーマンスや言語に投影したことが指摘される。この太古的な共同体は社会的幻想でしかなかったにもかかわらず、日本人はこれを実体化してしまい、純粋な日本と結びついた集合的主体を捏造するに至る。民俗学自体は、民衆を場所に結びつける民族主義（folkism）のイデオロギーと収斂して、1930年代終わりまでには帝国主義的・植民地主義的政策にイデオロギー的支えを与えるようになり、終局としてファシズムに共鳴してしまったとハルトゥーニアンは総括する<sup>44</sup>。

「民衆」とか「大衆」といった、近代の言説で流通している新しい地盤の下に、すなわち階級的の所属や性別の違いによって生みだされた新しい主体の下に、柳田のいう「常民」が存在し、見えない先祖たちが、その生活をいまだに支配している。<sup>45</sup>

民衆は、テクネー（技術）のはたらきを通じて、（それ自体作品であるような）国民的共同体という身体を与えられる。<sup>46</sup>

柳田における〈民衆〉は近代的な存在であることを含意している。一方、有機的共同体を構成する人々は「常民」と呼ばれる。

さて、ハルトゥーニアンの記述を見ると、彼はなんの留保もなく、民藝運動が

44 ref. Harry Harootunian, *Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000), 400.

45 同書邦訳（梅森直之訳）『近代による超克——戦間期日本の歴史・文化・共同体』下巻（岩波書店、2007年）、第5章「共同体」、152頁。

46 同書邦訳145頁。「テクネー」（τεχνη）はギリシア語で芸術を含む人間の技術一般を指し、ラテン語の“ars”、英語や仏語の“art”、独語の“Kunst”に相当する。

民俗学と同じ契機や原理を共有すると考えているようだ<sup>47</sup>。民藝運動は事実、民俗学と多くの点で似ている。すなわち、都市のアトム化した不気味な民衆像の反転として、理想としての太古的な有機的共同体を再形象化させ、古い記憶や文化を収集してそこから純粋な日本や民族という集合的主体を引き出してくる。さらに歴史的推移をみても共通するものがある。民俗学がそうであったように、民藝運動は第二次世界大戦が近づくにつれて、対外プロパガンダとして発行されたグラフ誌『NIPPON』との連携、大政翼賛体制への積極的加担、ナチス・ドイツの余暇組織「歓喜力行団」(Kraft durch Freude, KdF) によるデザイン運動との共振、といった推移を辿って全体主義のほうへ滑落していったのだ<sup>48</sup>。

だが、ハルトゥーニアン議論はなにかを見逃していないか。大戦間期の民俗学と民藝運動はそこまで完全な相似形をなしているのだろうか。

この点で手掛かりとなるのは、「柳と柳田の出会い損ね」という事態である。二人は1940年(昭和15年)3月、『月刊民藝』誌上で一度だけ対談を行っている<sup>49</sup>。柳田は民俗学が「過去の歴史を正確にする学問」だと言い、一方で柳は民藝の思想を「規範学」であるから民俗学とは違うと言い連ねる。この対談で、柳と柳田のやりとりは思いのほか噛み合わなかったようだ<sup>50</sup>。文芸評論家の前田英樹は『民俗と民藝』のなかで、この時の柳田の考えを推し量りながら次のように事態を読み込んでいる。「まず、柳田にしてみれば、『来るべき工藝』を、『協団』 [=ギルド] を通じて唱導する、という柳の考えは、受け入れがたいものだった<sup>51</sup>。

## VI 民藝における共同体——未来へのプログラムとしての民藝運動

この論考のスタート地点に戻って改めて検討したい。柳の〈民衆〉は、社会的幻想によって捏造された集合的主体とは異なる別の可能性を持ちうるだろうか。そしてエリートの不安を逆手に取ったポピュリズムの〈人民〉から、民衆の政治的潜勢力が奪い返せないだろうか。

柳の民藝運動における〈民衆〉が、ポピュリズム的虚構性から免れるために、ヒントとなるのがこの「協団」=ギルドというキーワードであろう。柳田の民俗学が過去志向で記述的であるのに対して、民藝の思想はすでに述べたように(実

47 同書邦訳144, 188, 223頁.

48 ref. 長田謙一「『美の国』NIPPONとその実現の夢——民芸運動が日本を表象し、『Kraft durch Freude』/『Schönheit der Arbeit』と共振する時」『カリスタ』2005年12月号, 16-35頁.

49 前田英樹『民俗と民藝』(講談社, 2013年), 121頁. 以下、対談の詳細については本書を参照.

50 同書121-124頁.

51 同書121頁.

現可能かどうかはさておき) ラスキンやモリスのように理想社会を価値として含んでおり、その潜在的プログラムが柳に民藝運動を「規範学」と言わしめたと考えられる。たしかに柳は政治嫌いの平和主義的美学者・宗教学者であり、社会改革運動に対しては決して前のめりではなかった。しかし、アーツ・アンド・クラフツ運動の歴史的影響下にあつて、民藝運動はたんに過去の収集・保存だけが目的ではなく、来るべき世界を探求するデザイン運動でもあつた。現代における民藝の産出、すなわち民藝のあらたな活路を現代においてどこに見いだすかという局面で、柳が民藝運動初期段階でギルド社会主義を唱え、実際にプロデュース的な立場で実践にかかわつたことは見逃せない。たしかに柳も『「コミュン」について考え』ラスキンやモリスのように実践に乗り出したのであつた。その実践はしかし短命に終わった。上加茂民藝協団(1927年発足)である。

1924年、柳一家は震災を機に京都に移住する。柳は古い民藝の品々を収集・展示する美術館機能と、工人たちが共同制作する工房(=ギルド)が結合した「工藝の村」を計画した。美術館機能については、1926年の「日本民藝美術館設立趣意書」がその構想を伝える。そしてこの趣意書が民藝運動の産声となつた。ギルド機能のほうは、柳の「工藝の村」構想に若い工芸家たちが共鳴する形で上加茂民藝協団として実現した。中心人物は青田五良と後に人間国宝となる黒田辰明であつた。「御大礼記念国際振興博覧会」(1928年、東京、上野公園)での民藝館の展示、それを移築した三國荘(1928年、大阪、三國)において華々しい成果を収めた後、上加茂民藝協団は残念ながら経済や人間関係の問題により約2年半で幕を閉じる。

しかし、柳の思い描いたギルドすなわち工人の共同体は、第二次世界大戦後の沖縄で別の形で実現したのではないかと筆者は考える。

## VII 戦後沖縄における工芸復興

1938年年末に初めて沖縄を訪問して以来、柳は沖縄に憑りつかれ、沖縄の民藝、祭祀、民間芸能を調査し、収集活動ならびに写真や映画による記録活動が集中的に行われた。数年後、沖縄は戦火に巻き込まれ、有形無形の文化が破壊され消滅した。結果として柳たちの戦前の活動の成果は、戦後沖縄において取り組まれた復元や再生に大きな役割を果たすことになった<sup>52</sup>。民藝運動の遺したモノや研究成果を受容しながら、焦土から伝統が再構築された。その拠点となつたのが、多くは工人や作家たちによって運営された工房である。染織は伝統的に女性の働き手が多い仕事であるのだが、沖縄の布の再興においても女性の作り手が活躍し、工房や保存会が設立された。喜如嘉の芭蕉布を例に見ていこう。

本島の北部に位置する大宜味村喜如嘉は、芭蕉布の産地として全国に知られている。芭蕉布再興の中心人物として知られるのが、平良敏子である。かつて芭蕉布の衣装は庶民から王族まで広く着用され、長年使い古されたのちには赤子のおむつとして用いられるという、まさに人々の生活に密着した布であった。戦時下の昭和18年に刊行された柳宗悦の『芭蕉布物語』前書で、芭蕉布は「今時こんな美しいぬのはめつたにないのです」と紹介されている<sup>53</sup>。

平良は戦時下、沖縄県勤労女子挺身隊として岡山の倉敷で働き、敗戦を迎える。敗戦してまだ日も浅い頃に民藝運動に熱心だった倉敷紡績の社長、大原総一郎が、民藝同人で訪沖経験のある染織家の外村吉之助（後に倉敷民藝館館長）を呼んで「織物の勉強会」を立ち上げ、帰沖予定の平良たちはそこで指導を受けた。焼け野原を伝って帰ってきた喜如嘉の糸芭蕉はマラリアの発生を防ぐために米軍に切られていた。平良は柳の『芭蕉布物語』を読むことによって芭蕉布を再認識し、懸命に生活を支えながら復興への道を進んだという。1963年、芭蕉布織物工房を主催し、1974年喜如嘉の芭蕉布保存会が国指定重要無形文化財に指定された。

芭蕉布は畑で糸芭蕉を育てるところから始まる。糸をとり仕上げの工程まで20以上の工程があり、集団でないと完成させることができない。現在も喜如嘉では、芭蕉布会館と組合を中心に人々が芭蕉布に関わって地域コミュニティを形成しており、後進も育てている。つまり女性たちが中心となって、工房（作業場）、地域共同体、地場産業、農業の結合したギルド的環境が形成されている。もしヴァージニア・ウルフが見学に訪れたなら、どのような感慨を抱いただろうか。

柳や民藝運動は沖縄の古い文化を見だし、それが沖縄のアイデンティティであると唱導して現地での反発を喰らった。一方、戦争で焦土と化し有形無形の文化が消失した戦後において、沖縄の人々は民藝運動の言説や記録、収集物を手立てにして、失われたものを復元しようとした。或る一面において、戦後に復元された沖縄の布は再構成された「創作」であり、実際に現場ではジャンルやローカルな手法の混交もまたさかんである。そして復興のプロジェクトというものは長き

52 工芸文化の復元という点で柳の戦前の収集保存活動が功を奏した事例が「首里花倉織」である。琉球王家一族の女性の夏の礼装であった花倉織は、実物も機織り機も戦火で失われたが、柳が収集した布が日本民藝館に一点だけ残されていた。「首里花倉織」はそれを基にして復元が可能となった。花倉織の復元に成功したのが、戦後、首里の織物の再生をリードした宮平初子と大城志津子である。宮平は1939年柳の民藝調査の助手を務めたのをきっかけに柳と上京し、柳の甥の染織家柳悦孝のもとで染織の指導を受けた。大城も悦孝の講演を聴いたのがきっかけとなり、琉球大学を退学して悦孝に染織の指導を受けた。大城は1964年、第二次世界大戦後（1947年）に沖縄の画家たちが始めた「ニシムイ美術村」に自分の工房を設ける。宮平もその数年後1970年1月首里に宮平織物工房を開く。二人は後進の育成にも力を注いで沖縄染織の再興に大きな力となった。

53 柳宗悦『芭蕉布物語』（1943年）『柳宗悦全集』第15巻（筑摩書房、1981年）、383頁。



にわたる実験や調査研究といった地道な試行錯誤に加え、経済的自立や産業化、人材育成、行政への働きかけ、持続という経営的課題を伴う。そうした展開において、前近代的な存在であることを民藝運動が奉じることで無力化された民衆、そうしたイメージを投影された人々は、みずからのアイデンティティを実践的に仮構する。ギルドは歴史的に、支配権力に対して自律しており政治的抵抗力を持つ組織でもあった。それを省みれば、現代のギルドは民主主義の実践を養生する文化的土壌となりうる。民衆の理想化というパースペクティヴは逆手を取られる。もしかすると逆にそれこそが、柳の夢想した工人のギルドに潜む、〈民衆〉の政治的力の遺伝子によるものなのではないだろうか。民藝運動は更新され続けるのである。

## 結びにかえて

筆者はこの論考の冒頭で、ポピュリズムの特徴を反多元主義と捉え、民主主義の脅威と考えるヤン＝ヴェルナー・ミュラーにしたがってポピュリズムを提示した。

民藝運動の〈民衆〉はなるほど柳の文化的多元主義のもとで像を結んだ。しかし、テリトリー的で予定調和的な多元主義にとどまるように見えたのも確かである。そのため民藝の〈民衆〉は、ミュラーの考えるポピュリズムの〈人民〉を複数の領域に配置したものとあまり変わらないように筆者には思えた。

民藝の〈民衆〉は、無心で名も無く自然に近い存在とされる。しかし民衆という名で呼ばれるのは、かつて生きてあるいは今現在日常を生きている人々である。彼/女らの声は、怒りや嘆きは、平等や分配の正義に向けた要求は、どのように聴き取られるのだろうか。

さらに柳の〈民衆〉は共同体のマイノリティ、女、幼きもの、社会的弱者、歴史の無意識に沈む虐げられた者や敗者、異邦の者、放浪者、都市の単純労働者、ルンペン・プロレタリアートを捨象しているように一見見える。彼/女らの声は同一化から逸れ、民衆アイデンティティの境界から逸れており、その声を聴き取ろうとすれば抗う。ゆえにテリトリー的で均質な多元主義から脱し、無数の抑圧された声を語らしめるラディカルな多元主義への見通しが必要となるだろう<sup>54</sup>。

では試みに、理論的なパースペクティヴを変更してみよう。ミュラーのポピュリズム理解において、〈人民〉(the people)は象徴的でフィクショナルな存在で

---

54 そのような実践として、長年にわたる姜信子の活動と作品を挙げるができる。2019年2月23日の当研究会（於フェリス女学院大学）での姜信子による講演は、彼女の軌跡がコンパクトにまとめられており有益である。<https://www.youtube.com/watch?v=W1ja4q-JAiVo&feature=youtu.be> (2019年3月5日閲覧)

あり、メタ政治的幻想と考えられた。それに対して、ミュラーの論敵でポピュリズム研究者・左派政治思想家として名高いエルネスト・ラクラウにおいて、〈人民〉は「政治的カテゴリー」だと言われる<sup>55</sup>。そうしたカテゴリーとしての〈人民〉は、たとえば民族や国民、なんらかの階級や社会集団といった所与の存在を指示対象として欠いており、人民という名指しによって不均質な複数の要素から構成された行為体を創出する<sup>56</sup>。

ラクラウは、ポピュリズムによって〈人民〉が構成されなければ、民主主義は不可能だと主張する<sup>57</sup>。彼の提示するポピュリズムはラディカル・デモクラシー（たとえば参加型直接民主主義）とかなり重なり、既存の政体から疎外され排除された人々が政治的な闘争の場に干渉し、諸要求を打ち立てる社会的ロジックであるとされる。

では柳の〈民衆〉が、ミュラーの考えるポピュリズムにおける〈人民〉、またあるいは社会的幻想によって捏造された集合的主体とは異なる別の可能性を持ちうるとしたら？それが実践的カテゴリーとして、沖縄の工芸復興がそうであったように、人々のアイデンティティと行為体を創出するならば？

柳の〈民衆〉が指示対象を欠いた理念として機能することが可能であれば、民藝というモノたちを媒介にして、〈民衆〉は時空を超えるさまざまな抑圧された声を語らしめる語りの場に容納することができるだろう。そのとき、〈民衆〉の理念性はかえって重要な意義を帯びることになる。〈民衆〉の空虚さがそのような語りの場となって嘆きや怒りが交わされ、声を響かせることで、この言葉がもともと民藝運動発足の時代に有していた政治的潜勢力を取り戻せるなら。そこにアートとポピュリズムの節合点として、民藝運動が来たるべき姿で現れるのではないだろうか。むしろそれこそが柳と民藝運動の本望であったように思えてならない。

柳の〈民衆〉は、政治的力を生み出す〈民衆〉という歴史的・修辞論的背景の下で、その本義を理解すべきであろう。筆者は第5章冒頭で、近代に姿を現した都市の〈民衆〉がその政治的力を柳の思想のなかで奪われたため、彼の〈民衆〉は理念的存在になったのかもしれない、という仮説を立てた。しかしながら筆者は次のように方向転換したい。

柳は〈民衆〉の政治的力を認識したがゆえに、民藝運動のなかにこの言葉を移

55 エルネスト・ラクラウ（澤里岳史/河村一郎訳）『ポピュリズムの理性』（明石書店、2018年）、298頁。Ernest Laclau, *On Populist Reason*, (London, New York: Verso, 2005).

56 同書298頁。

57 同書230-231頁。

植したのだらう。当時の朝鮮や沖縄のように人々の声が奪われ弱められても、その力が日々の労働や暮らしのなかで蓄えられて、いつの日かそのポテンシャルを発揮することを望んだのではなかつたらうか。というのも、柳は工芸の本質を生 = 「生きるという実践」と美の結合であると考えていたのだから。