

## 柳宗悦と民藝運動の周辺 (二)

——美しきユートピア——

松 田 伸 子

### 一、〈正しい美〉

美しい物との日々の暮らしの中で、人と物とが互いに互いを啓発し合い実現される、形も心も美しい世界。そのユートピア・ヴィジョンにおいて、最も重大な役割を担うのは具体的な個々の美しい物たちの存在である。「物に即してゐないと、美しさと云うやうなことは空漠とした抽象的なものになって了ふ」<sup>(一)</sup>ことを柳は常に恐れていた。それゆえに、美しい物とはどのようなものであるのかを、彼は日本民藝館に於いて物そのもので示し続けると同時に、またさまざまな面から語り続けました。その中で、柳は、「美の標準」あるいは「正しい美」<sup>(二)</sup>というそら恐ろしいような表現を、敢えて掲げることを選んだ。

美も様々である。思ひやうによつてどんなものにも美があるとも云へる。強さの美、弱さの美、悲しみの美、喜びの美、時として愚直の美、稚拙の美もあらう。各々のものに各々の美しさがある。だが美しければどんな性質の美でもかまわないか。少なくとも工藝に於てはさうは行かないのである。「工藝に於ては」と私は言う。なぜなら工

藝は人間の日々の生活に交るものだからである。それも不断の生活に一番多く関係するものだからである。……  
生活を想ふと美にも良し悪しのけじめをつけられないわけにはゆかない。<sup>(三)</sup>

「美に良し悪しのけじめをつける」ということ。それは、何の文脈も立てずに語られたとすれば恐ろしく独善的な響きを持つ言葉であろう。それだけが一人歩きを始めるとんでもない誤解を招くおそれのある言葉である。それゆえに、柳の語ろうとする「美」について考える時、彼の立てた「工藝に於ては」という一つの明確な文脈を忘れるわけにはゆかない。「人間の日々の生活に交る」もの、「しかも不断の生活に一番多く関係する」ものである「工藝」に於いてという一つの文脈を与えられて、柳の思い描いた美しい物は初めて語られるべき言葉を得る。それを抜きにした「正しい美」などというものを振りかざすつもりは、柳には毛頭無いのである。

誠実なもの、正直なもの、自然なもの、素直なもの、安泰なもの、穏やかなもの、素朴なもの、健康なもの、まっすぐ立てるもの、大通りを歩けるもの、私はかゝる性質を作物の徳として数へたい。若し現はされた美にさういう性質があるなら、それは作物にとつて最も望ましいことだと云はねばならない。……

作物は生活に仕へ、それを守り温め潤してくれるものであつてよい。……：……：……かに示された美しさが、使ふ人の心をいら立たせたり、か弱くさせたり、甘くさせたり、奢りに誘つたりするやうなら、それを正しい器物と呼ぶことは出来ない。よしそれが如何やうに美しく出来上つてゐるとも。<sup>(四)</sup>

「生活に仕へ、それを守り温め潤してくれるもの」であること。それが、柳のユートピアに於いて物がその美しさを

認められるための唯一絶対の条件である。その他の美がこの世には確かに在ることを彼は否定はしない。しかし、彼のヴィジョンに於ける美しさは、このように明確に限定されるのである。柳は、まるで過去の自分の美の標準を振り返るかのように、李朝染附の壺を前にして次のようにも語っている。

人間は時に仰ぐものを求める。大きなもの、強いもの、高いもの、重いもの、それ／＼が頼む力である。英雄はいつの世でも謳はれるであらう。だが振り向けば力のみが此の世ではない。力だけでは住み切れない。人の世はもつとしめやかである。想へば苦しさに包まれた場面である。だから人間にはくつろぎが要る。温さや、柔かさや、親しさや、時として涙さへ要るのである。誰だとして心では情に活きる。兎角荒立つ日々の生活である。静かなもの、なごやかなもの、慰めるものに、識らずとも飢ゑる。果てしない此の世の旅には道づれが要る。誰だとして友を呼ぶのである。だから此の壺は美しい、又となく美しく見える。情で一杯だからである。(下)

『白樺』時代の柳は「仰ぐもの」を求めていた。そして彼はそこに、人間の生を高める力を見出し得るように感じただろう。それを信じたからこそ、彼は『白樺』の仕事に没頭できたはずである。しかし、彼が「こと」の世界をさまよった末、次第に「もの」の世界へと深く踏み入るにつれ、「仰ぐもの」の内実の空虚さは否みがたく柳の前にさらけ出されていったのだらうと思う。そうして、彼が意識的に保とうとしてきたその上向きの視線は、それまでの力みを解いた結果、ごく自然な水平に落ち着いたように思われる。その自然さ、人間としてごくあたりまえの柔かな姿勢があつてこそ、「くつろぎ」や「温さ」、「柔かさ」、あるいは「親しさ」というようなあたりまえの言葉を使うことが出来る。ここで忘れてはならないのは、柳にとって、そういったごくあたりまえの言葉をさりげなく用いることこそが、

むしろ逆に難しいことであつたろうということだ。「肉体の価値を離れて真の幸福はない」と早くから感じずにはいられなかった柳であっても、「理智の世界に生ひ立つた自分」と、それゆえに「古への教へをその俛に信じるには余りに敏くある」<sup>(七)</sup>ことをもまた強烈に意識せざるを得ぬ中で、〈頭〉がつい見上げたがる仰ぐような高みから目をそらし、自分の〈肉体〉や〈心〉の確かな感じを確実に感じ取れるところまで自分を水平化することは決して容易ではなかつたはずである。自分自身を、一人の人間として本来の身の丈にふさわしい高みに帰すこと。人間として自分の体や心を自分に近いものとして確かに感じとれるところまで自分を平らにすること。そこに、自分を取り巻く世界との共感が初めて生まれる。

彼は一つの壺を前にして、「だから此の壺は美しい、又となく美しく見える」と言ってしまう。その「だから」という言葉には何の論理的必然性もありはしない。だがそこには、人の心や体と響き合うからという、ただそれだけの、しかし問答無用の理由がある。絶対の必然性がある。柳の美しきユートピアはまさにそこから始まる。

仰ぐような崇高な理想やそれに沿った設計が先にあり、それを人間のたゆまぬ努力によって実現してゆく——それはユートピア的社会主义運動の一つの典型的な進み方であろう。しかし、柳のユートピアアンヴィジョンはこれとは全く逆の道筋をたどろうとするものである。彼は、日本の田舎とそこで営まれ続けてきたひどく非合理的で卑小な民衆の生活の中にユートピア実現の可能性を読み取ったのである。

都市を離れたのどかな田園を背景とするものの、やはり一つの枠組みを先に思い描き、それに強靱な意志で肉付けをしようとした武者小路実篤の「新しき村」は、柳のユートピアとは似て非なるものである。また、ウィリアム・モリスが *News From Nowhere* で描き、また社会的な活動を通じて実現しようとしたユートピアも、様々な美しい物を介して築き出されるものであるという点に於いて一見したところ柳のユートピアと類似している。しかし、その実

現への道筋においては、実はむしろ武者小路のユートピアの方はずっと近いように思われる。柳が「新しき村」の理想を認めながら、結局それに対しては具体的な関与をしようとはしなかった一つの理由がここにあるように思う。

柳は、人間の存在価値を向上や前進に見ようとする立場からすれば、蔑まれるべき弱くふがない面、融通の効かない頑固さ、あるいは立ち遅れた面などが剥き出しになった民衆の暮らしそのものに逆に立ち返ろうとする。ほんの少し立場を変えるだけで、そういった近代から取り残された、いわば立ち遅れた所こそ人間の根源的な在り方が活き活きと展開されている場であることが見えてくるのである。実に、ほんの少し視点を変えた柳には驚くべき発見が待っていた。

凡庸な民器と見過ごされがちな品々に、豊かな美が契られてゐるとは、何たる大きな福音でせうか。是あるが為に美の王国の具現に対し私は燃ゆる希望を抱くのです。たとへ幾多の難関や障壁が前に横はるとも、此の事実と此の信念とは人間の希望をいつも引き立たしむるでせう。<sup>(八)</sup>

このように彼が民衆の世界に見出し、自らのユートピアンヴィジョン実現の希望を託した「正しい美」。その実相は、恐ろしく硬直した断定的な響きを持つその言葉とは裏腹に、一言で言えば「親しさ」の美<sup>(九)</sup>なのである。「近づき難い尊厳さ」を持った美術の美とは違って、「近づけば近づく程その美は温い」<sup>(十)</sup>ものなのである。そして、「その美が深ければ深い程、私達との隔りは少ない」<sup>(十一)</sup>のである。それに親しむ時、「真に吾が家に在る想ひ」<sup>(十二)</sup>を味わうことができるのである。「此の品と云つたて暮らせる」<sup>(十三)</sup>と人に感じさせるような穏やかさを持つのである。「味ひとか、趣きとか、潤ひとか、円味とか、温味とか、柔かさとか、是等が器の美につれて繰り返される言葉」<sup>(十四)</sup>なのである。

器は凡てのものを醇化する。人々は氣附かずとも、如何に工藝の花に、生活の園生が彩られてゐるであらう。……  
 ；器の美なき世は住みにくき世である。今の世が焦つのは、器が醜くなつたからではないだらうか。温さなくば、  
 ものは枯れる。潤ひなき家を見よ、寒そうではないか。情なき人を見よ、冷たいではないか。<sup>(一七)</sup>

温かく親しい「正しい美」に見守られた暮らし。それに思いを馳せる時の柳の言葉もまた実に穏やかである。押し付けがましきもなく、あたりまえのことをあたりまえの言葉で語る自然さ、そして、しっとり聞き手の心になじんでくる語り口は、嘗て宗教哲学を真正面から語ろうとした柳にはなかつたものなのである。

## 二、〈品物の背景〉

「品物」には「二つの大きな基礎」があると柳は言っている。その内の一つは「自然」、そしてもう一つは「歴史」であるという。<sup>(一八)</sup>ここでは、その「自然」と「歴史」を中心に、柳のユートピアを担うべき「品物の背景」<sup>(一七)</sup>を成すもの、すなわち、さまざまな民藝品の中に柳が読み取っていたものの性格について掘り下げてゆきたいと思う。そのために、彼の言う「自然」あるいは「歴史」とはどのようなものであるのかを、まずは明らかにしておく必要があるだろう。

私と一緒に日本の地図を広げて下さい。故国の地図はいつ見ても見厭きません。その島や岬や港や町はみんな物語を有つてゐるからであります。山や河や平野や湖水も、それ／＼に歴史を語つてゐるからであります。この親しい国を離れて吾々の生活はありません。地図はいつ見ても私達に母国への愛を呼び醒まします。どの国の人と雖も

その国に生まれたと云ふ運命に、どこまでも感謝と誇りとを有つことが務めではないでせうか。<sup>(十八)</sup>

太平洋戦争のさなかの昭和十七年頃に執筆され、日本出版文化協会の規定によって受けた検閲で、「幾多の言葉が不穏当だといふので修正を受け」たり、『絶対削除』と朱を加へられ」たりした『手仕事の日本』の一節である。<sup>(十九)</sup>それは、戦後になって本来の形に戻されようやく刊行に至ったものであるが、当時の日本出版文化協会の「不穏当」の基準とは、例えば、「岐阜提燈には『強さの美はないが、平和を愛する心の現れがある』』という表現を取りあげて、「平和の二字は用ゆべからざるもの」と断じる類いのものであった。<sup>(二十)</sup>そんな国粹主義の嵐のただ中であつてなお、柳の語ろうとする「母国への愛」とは、確たる根拠もなしに鼓舞された空虚な日本賛美や愛国心ではなく、「島や岬や港や町」、あるいは「山や河や平野や湖水」というような、現実の民衆と直に結びついた風土や、彼らの暮らしの形に根差した「親しい」ものへの必然的な「愛」だった。それは、「ほぼ日本全土を旅し」て「廿年近くの歳月を重ね」、日本のさまざまな気候風土が生んだ品々を、自ら「親しく眼で見た」<sup>(二十一)</sup>ことが初めて可能にしたものだったのだろう。柳は自分の中に沸き上がった愛を「祖国への愛」とは言わない。それは、そういった父系につながる観念的な愛ではないと思う。「母の懐の温味」<sup>(二十二)</sup>を慕う心、現実的でこまやかな情愛であると思う。

そんな「母国への愛」は、戦時中の当局にとっては確かに「不穏当」なものであつただろう。柳が間近に見たさまざまな土地の暮らしとその分身とも言える民藝品——日本の風土や伝統が、それらを自らの懐深く抱き、守り育ててきたのである。それを目撃し、親しく感じ取ることに発する堅固な愛は、大日本帝国という実体のない幽霊への民衆の服従を、愛国心を謳うことによって果そうとする者の利害など全く問題にしないからである。それは、本当は反抗でも何でもなく、全く次元を異とするものであつても、当局側から見れば真つ向から対立してくる力に思えたのは不

思議ではないのである。

このように、柳の言う「自然」と「歴史」とは、空虚な抽象名詞に終わるものではない。実際に自らの足で踏み締めた地勢、肌で感じた気候風土、そして、眼で見たり親しく交わった伝統的な風俗習慣などの活き活きとした実相がそういった言葉の背後には躍動していることを見逃してはならない。我孫子時代の大正三年、「陶磁器等の型状が自然を見る大きな端者になろうとは」という驚きを初めて語った柳であった。しかし、その「自然」はまだ只の抽象名詞の域を脱してはいない。「自然」の実相を垣間見る手掛かりが彼の文章には何一つ与えられていないのである。大正十年の「陶磁器の美」に於いてもその点に於いてはほとんど変わりが無い。しかし、今や柳の「自然」は血肉を得て脈打つ自然となったのである。あるいは、柳の考える「歴史」もまた、燦然と輝くような記念碑的な出来事とはほとんど無縁のもの、すなわち「この地上に於ける人間の生活の出来事」そのものに他ならない。卑近と言えば卑近すぎるかもしれない例を挙げて、柳はそれについて次のように語っている。

若し自分一人の力で何もかもしなければならぬとしたら、どんな人も極めて幼稚な生活より出来ないでありませう。否、生きてゆく力さへないであります。火をどうして得、家をどうして作り、着物をどうして織るか、誰がそんなことをすぐ知り得るでせう。皆祖先達の智慧や経験に助けられて、今の生活を得てゐるのであります。若し歴史が後に控えてゐなかつたら、あの簡単に見える草履一つだつて作るのに難儀をするのであります。一枚の紙だとして、どうして作るか、途方にくれるであります。吾々の言葉だとして、なくなつて了ふであります。

「天が与へてくれた自然と、人間が育てた歴史と、この二つの力に支へられて、吾々の生活がある」ということ。



それは、繰り返し繰り返し説かれることである。しかし、彼自身が『手仕事の日本』の「序」で言う通り、そこに語られたことの中には、「終戦後の今日では、既に過去のもの」、「想ひ出語りとなつたもの」も多いのである。<sup>(一七)</sup>この言葉は、直接的には戦禍がもたらした手仕事の衰退に言及したものである。しかし、その言葉はもっと広い意味に解釈されてよいと思う。実際の「吾々の生活」は、「天が与へてくれた自然」にも、またその自然と「人間が育てた歴史」にも根を伸ばしていない。それは、もともと自然に芽吹いた場所から切り取られ、計算された養分を溶け込ませた水に挿された切り花のようなものと言ってもよいかもされない。それゆえに、「天が与へてくれた自然と、人間が育てた歴史と、この二つの力に支へられて、吾々の生活がある」という柳の言葉は、こんな風に読み替えられてよいだろう。「吾々の生活」は、「天が与へてくれた自然と人間が育てた歴史」に今一度委ねられねばならないと。

### 三、△手仕事▽

「天が与へてくれた自然と人間が育てた歴史」に根差したユートピアを実現するための具体的な方途を、柳は物を作りするプロセスとその結果生まれてくる物、さらにその物に啓発される用い手という一つの連鎖の中に見出した。その連鎖に於いて、〈手〉は一つの重要なキーワードとなる。

手が機械と異なる点は、それがいつも直接に心と繋がれてゐることである。機械には心がありません。之が手仕事に不思議な働きを起させる所以だと思ひます。手は只動くのではなく、いつも奥に心が控へてゐて、之がものを創らせたり、働きに悦びを与へたり、また道徳を守らせたりするのであります。さうして、之こそは品物に美しい性質を与へる原因であると思はれます。それ故手仕事は一面に心の仕事だと申してもよいであります。手より

更に神秘的な機械があるでせうか。一国にとつてなぜ手に依る仕事が大切な意味を持ち来すかの理由を、誰もよく省みねばなりません。<sup>(二八)</sup>

「機械には心が」無いのに、手は「直接に心と繋がれてゐる」、あるいは手の「奥に心が控へてゐる」、あるいはさらに、「手仕事は一面に心の仕事」であるというような様々な言い回しは、陳腐でセンチメンタルな手作り賛美と受け取られやすいものである。実際のところ、柳が手仕事に固執したことについて、彼のごく身近にいた人々の間にすら彼の態度をあまりにかたくななものとして批判する見方がある。例えば、今日機械が手の代わりをすることは「どうしようもない現実の問題」であり、手仕事を「民藝品というものの存在価値を論ずる場合の前提条件」にするというは「おかしい」というようなものである。<sup>(二九)</sup>あるいは、「機械時代のいいものがなかった」その頃のことであれば「あくまで手工芸」という考えも「仕方がない」というものである。<sup>(三〇)</sup>しかし、柳が「手」と「心」との切り離しえない関りを強調するのには極めて現実的な、そして絶対に譲れない理由があった。そもそも、柳はその「どうしようもない現実の問題」をなんとかして乗り越え、新たな現実を招来することにこそ自らの仕事の意味を見ていたのではなかったか。機械がどれほど質の高い整った美しさを生み出そうとも、それは柳にとって全く意味のないことではなかったか。柳はさまざまな美がこの世に存在することを充分に認めながらも、自分自身にとっての美しさというものについては極めて限定的な、そして明確な基準を持っていたはずだ。

機械によって生み出された品物は、柳が思い描いたユートピア招来のための仕掛けとは成り得ない。人の暮らしの中に、「自然」と人がそれに守られつつ育くんだ「歴史」を溶け込ませる力、そしてそれによって、人が人にふさわしい温もりと潤いに包まれて日々を生きてゆく助けとなるだけの力を、柳のユートピアの品は持たねばならない。機械

によって生み出された品にはその力がないのである。

〈頭〉と〈体〉が極端にばらばらとなった近代の間を、柳は常に憂えていた。新進の宗教哲学者として世に出た頃、〈頭〉に偏りがちであった周囲の雰囲気にも拘わらず、柳は、「肉体の価値を離れて真の幸福はない」と考える人であった。(注六参照) また彼は、民藝運動を推し進めつつなお、「デカルト以前」と云ふ声はきつと放たれるであらう」と叫ばずにはいらぬほど、近代の物心二元の世界像に強烈な反発を感じていた。その引き裂かれた〈頭〉と〈体〉の両極の間で右住左住させられている自分を、彼は自ら強く意識していたのである。そして、その両者の統合は彼自身の切実な課題でもあったのである。

手仕事に於ける「手」の働きは、その両者を見事に結び付け得る可能性を持っている。人の〈体〉は、本来はむろん〈心〉とも〈頭〉とも切り離されて存在することなどあり得ぬものである。自分の使う火を得るために薪を割り、ぎりぎりの空間を確保し、ぎりぎりの暖を得て眠るような経験の中で、人は自分の体を自分にひどく近いものとして感じることができる。しかし、精神と肉体の調和の律動から遠ざかってしまった近代の都市生活に埋もれた我々にとって、〈体〉が〈心〉や〈頭〉と結ばれていることを実感することはそれほど容易なことではない。そんな状況の中で、「手」を使うということは計り知れない意義を持っている。「手」は、近代人の内で眠ってしまっている精神と肉体の調和の律動の記憶を呼び起こすことのできる数少ない器官なのである。「手」は誰の目にも明らかなおと、もちろん〈体〉の一部分である。それ故に「只動く」だけの、すなわち計量可能な仕事をこなすだけのものと思われがちである。手仕事と機械の仕事を、たとえばその能率に於いて、あるいは仕上りの均一性に於いて比較するというような発想は、言うまでもなく、「手」をその物質的な面で捉えたものである。だが、手はそういった物質的な一面を持つと同時に、「いつも直接に心と繋がれてゐる」のである。手には「いつも奥に心が控へてゐる」、それを使うことに

よって、人は自分自身の〈頭〉と〈心〉と〈体〉との密な繋がりを実感することができるのである。「手」は肉体と精神との重要な結節点なのである。

〈頭〉に人間の存在意義を見出す人間観は、大地にしっかりと足を着けた人間を軽んじる。自然と密に結ばれた肉体の律動は〈頭〉にとっては大きな脅威であるからだ。だが柳は、逆に、その肉体の律動を積極的に感じ取ることで、人と自然との交通を回復しようとするのである。そして、その自然と密に結ばれた肉体を、さらに精神と結び付け、柳の望んだ精神と肉体と自然との大きな連鎖を完成してくれるのは外ならぬ「手」なのである。手仕事に意義を見いだすことが、非現実的なセンチメンタリズムであるとしてそれを切り捨てたとしたら、柳の民藝運動はその存立のための基盤を失う。「機械時代のいいもの」を柳が見たとしたら、それにはそれなりの美しさがあることは柳は多分認めるだろう。だが、その美しさは自分のヴィジョンとは無縁のものだときつと言うだろうと思う。例えば刷毛目茶碗の美しさについて述べた次の一節を見れば、それは明らかだと思うのである。

朝鮮刷毛目の美しさは、実の無量のもの云へませう。……そのこだわらぬ自在な線に、人間の本有の生命が素裸で動いてゐるのを感じます。それはいつも曲線に波打つ姿となつて現はれます。生命のおのずからの韻律で、宛ら風が動き、水が流れ、雲が起る如き自然の律動を思はせます。作る人たちの自然な暮し、自然と和して共に起き共に寝るそのなだらかな心の様の、直下の現はれとも云へませう。<sup>(11)</sup>

「自然」と「歴史」とを掬い上げ、今日の我々の〈頭〉に偏った暮らしの中にそれを注ぎ込み潤すことができるのは、人の二つの手とそれを経てこの世に生まれてくる様々なものなのである。

#### 四、〈複雑極まる結縁〉

柳のユートピアアンヴィジョンに於いて問題となるのは、「人間よりも自然の力をもつと密接に働きかけて来る」時あらゆる予測を越えてこの世に生を享ける物である。そこでは、人と物との関りは、ちょうど産婆と赤ん坊の關係のようなものである。自然の営みを母としてこの世へ生まれ出ようとするものを、人は見出し、その意志を酌み取り、助けてやる事が出来る。この世に生まれ出たいと訴えてくる素材を、一つの姿形を持った物として無事生まれ出させてやる手助けをすることができる。だが人の力の及ぶのはそこまでである。

よき工藝はよき天然の上に宿る。豊かな質は自然が守るのである。器が材料を選ぶと云ふよりも、材料が器を招くところこそ云ふべきである。民藝には必ずその郷土があるではないか。その地に原料があつて、その民藝が充足する。自然から恵まれた物質が、産みの母である。風土と素材と製作と、是等のものは離れてはならぬ。一体である時、作は素直である。自然が味方するからである。<sup>(三四)</sup>

例えば、日本民藝館の所藏品の中でも最も数の多い陶磁器を例に挙げてみよう。焼物に於いて、土を前にした陶工を〈削り手〉とは到底呼ぶことができない。陶工は、それぞれの土がどのような姿を取りたがっているのかを、それに触れることによって感じ取り、その求めのままに手を貸す人にすぎない。

土もさまざまである。しかもそれぞれの土の求めは生半可なものではない。その肌理、伸び、粘り——そういったもののどれ一つを無視しても、造形は有り得ない。例えば、轆轤の上で、無茶な陶工がその土の持ち味を十分に確か

めず、勝手な思惑のもとに無理矢理に引き上げようとでもすれば、土はたちまち強く反抗し始める。そのまま無理強いをすればまもなく土は切れてその生命は終わる。一旦切れてしまった土は、轆轤から降ろしてもう一度練り直し、鍛え上げてやらねば、器物となってこの世に生まれ出る力をもう持たない。あるいは、高度な技術によって、土の持ち味に拘りなく思惑どおりの形をたとえ作り得たとしても、備え持った特質とちぐはぐな造形を強いられたものは弱く、大方は窯の中で火に負けて壊れてしまう。実に、自然に「帰れば帰るほど、美はいよ／＼<sup>(二五)</sup>「<sup>(二六)</sup>逆」に自然が求めてくる「工程に反逆して無理を加へれば美しさは死んでしまふ」のである。

天然に柔順なるものは天然の愛を享ける。此必然性を欠く時、器に力は失せ美は褪せる。「下手もの」に見られる豊かな質は、自然からの贈り物である。その美を見る時、人は自然自らを見るのである。<sup>(二七)</sup>

柳という人物は、例えば陶磁器という民藝品の代表格をなすものについて言えば、自ら土に手を触れるということを決してせぬ人だった。しかし、日本全国の民窯を一つ一つ丹念に訪ね歩き、器が生まれてくる現場を間近に目撃したり、あるいは夥しい数の器を実際に見てゆく中で、彼の眼は、品物の奥に隠されている不可視のもの、すなわち仕事のプロセスに含まれるさまざまな不思議をやすやすと見通せる力を確実に得たのだと思う。「天然に柔順なるものは天然の愛を享ける」ということが「必然性」であり、それを「欠く時、器に力は失せ美は褪せる」と言い切れるだけの自信はそれほど容易に持てるものではない。彼は、「天然に柔順なるものは天然の愛を享ける」ということをただ思いついたり理解したりしたのではない。彼はそれが疑いようのない事実であることを目撃したのである。例えば、斧や鋤などの美しさに打たれた彼は、その美しさの秘密について、「それ等の農具や樵具が鍛えられる力強い場面を見

れば、如何にそれ等のものに確かな美しさが生れるかの理りを目撃することが出来る」と言っている。<sup>(二八)</sup>柳が民藝品の美しさについて語る時に見せるおおらかな自信は、自分自身の確実な体験に支えられた透視力なくしては到底持ちえぬものだろうと思う。

柳のそういつた透視の力は例えば、大名物「喜左衛門井戸」について語った次のような一節に見ることが出来るだろう。

それは平凡極まるものである。土は裏手の山から掘り出したのである。釉は爐からとつてきた灰である。轆轤は心がるんでゐるのである。形に面倒は要らないのである。数が沢山出来た品である。仕事は早いのである。削りは荒つばいのである。手はよこれたまゝである。釉をこぼして高台にたらしめて了つたのである。室は暗いのである。職人は文盲なのである。窯はみすばらしいのである。焼き方は乱暴なのである。引つ附きがあるのである。だがそんなことにこだはつてはゐないのである。又ゐられないのである。安ものである。誰だつてそれに夢なんか見てゐないのである。……朝鮮の田舎を旅したら、誰だつて此風景に出逢ふのである。是程ざらにある当り前な品物はない。之がまがひもない天下の名器「大名物」の正体である。<sup>(二九)</sup>

このような、器物の背景を透視する彼一流の力を以て、彼は「喜左衛門井戸」の持つ自然のみが与え得た美しさを少しのためらいもなく称揚することが出来るのである。さらに続けて柳は言う。

非凡を好む人々は、「平易」から生れてくる美を承認しない。それは消極的に生れた美に過ぎないと云ふ。美を積



喜左衛門井戸



極的に作ることを吾々の務めであると考へる。だが事實は不思議である。如何なる人為から出来た茶碗も、此の「井戸」を越え得たものが無いではないか。さうして凡ての美しき茶碗は自然に柔順だつたものゝみである。……「平易」の世界から何故美が生れるか、それは畢竟「自然さ」があるからである。<sup>(四〇)</sup>

柳の決定的な強みは、いかなる美の理論を以て柳の称揚しようとする美しさをよし否定しようとするものがあつても、彼には「だが事實は不思議である」とさりげなく切つて返せるだけの充分な体験があつたことである。むろん彼とて最初から自然に守られた美しさというものに対して眼が開かれていたわけではなかつた。「考へると段々人間が作つた品から自然の作る品へと選択が移つて行つた」と柳は自分自身の蒐集について述懐しているのである。ことに、丹波の「灰かづき」という全くの自然釉だけをまとつた、まさに自然の力以外の何ものにも作りえない美しさを持つた焼物は、柳の「眼を大いに開かせてくれた」ものだといふ。<sup>(四一)</sup>

「自然が作る」と云ふのは、人工では達しもされぬ深みを生み出してゐる品で、特に火の恵み、土の恵みの深々としたものを指すのである。つまり人間が定める美しさとか醜さとかの分別では、及びもつかぬ未知の深みなのである。人間が「吾が力を誇る」ものが、力なきまでにされて了ふその自然の力を指すのである。<sup>(四二)</sup>

「人間が『吾が力を誇る』ものが、力なきまでにされて了ふ」ような自然の力。その証である「人間が定める美しさとか醜さとかの分別」を越えた絶対的な美しさを、柳は日本の田舎の片隅で人の手を経て細々と生み出されている品々の中に幾度となく見たのである。このような自然の力と人為との差を比較するのに、柳は焼物の青絵付けに用い

る呉州の色を好んで例に挙げた。化学の立場から見れば、呉州とは純粹のコバルトに様々な「不純物が多くまじつてゐる」<sup>(四四)</sup>ものであると言ふことができる。しかし、陶工にとつての呉州は近くの山の山肌から掻き採つてくる黒っぽい色土以外の何ものでもない。呉州はどこまでも呉州であり、純粹な何かといくらかの不純物によつて成り立っているわけではない。その「純度の上からは欠点があると評されてもよい」ような呉州も、「美しさの上から見ると、色に謂はば陰影があつて、之が無量の変化を色に与へて、吾々に底知れぬ色の深みを感じさせる」と柳は言う。<sup>(四五)</sup>これに対して、純度の高い「人工的コバルト」の色は「如何にも浅い（時には俗な）色に感じられる」といふ否みよのない真実があるのである。そういった真実を重ねて目撃するにつけ、人工のもの、例えばこのコバルトのあまりにも純粹すぎる青などに、もともと人間は「心の満足を得られない様に造られてゐる」<sup>(四七)</sup>のではないかという思いを柳は深めてゆく。そうした人工的なものに対して、「天然の資材」には「自然の巨大な叡智とも云ふべきものが控へて」おり、それを用いることは「人間の幸福や心の平和と無関係ではない」<sup>(四八)</sup>と彼は言うのである。

「知的文化は合理性に立つて、凡てのものを割り切つて考へ一切を整數へ導かうとしてゐるかに見えるが、人間はその半面に不合理なもの、割り切れないもの、不整數なものへの憧憬を捨てる事は出来ない」<sup>(四九)</sup>のだと柳は説く。そのような「知的文化」の現状を打破してゆかなければ、「人間の心の安住すべき地が遂に見失はれて了う」<sup>(五〇)</sup>だろうという強い恐れを柳は抱いていた。そしてその文脈に於いて、「天然の資材」による手作りとその結果生まれてくる美しい物は嘗てない重大な意味を帯びてくるのである。

人間の本性や美をめぐる真実にはっきりと目覚めるにつれ、柳は、「天然の資材」を重んじること近代人の生そのものの在り方を変え得る契機が含まれているという確信を持つに至つた。「自然への理解と敬念とが足りない為」に、本来ならば我々の毎日を彩り、温め、潤してくれるべき物は「俗悪な醜くさに墮ちがち」<sup>(五一)</sup>である。それゆえに、人が

自然の一員として生を享けた以上は自然が確かに保証してくれているはずの「幸福や心の平和」から我々はあまりに遠のいてしまっているのである。

科学者は何かにつけて自然を支配するとか、征服したとかいふ表現を用ゐるが、かういふ不敬虔な態度こそ、醜さへの大きな原因だと思はれてならない。何故自然を制御するといふ様な心を持たずに、自然と和しつつその仕事を進め得ないのか。若し自然への尊敬や創造への自由が今よりも増したら文化はその様相をずつと変へるに違ひない。(五)

西洋近代が提示した一つの間観、すなわち人間が自然の力にただ身を任せるのではなく「吾が力を誇る」ことに存在意義を見出そうとする見方。柳が若き日に追ひ求めた個性という概念も、個人の自由という概念も皆そこに発する。それは言うまでもなく、近代自然科学の根本想定である征服されるべき自然とその征服を理性によって遂行する主体的な人間という世界観に基づくものである。柳が本能的にその世界観や人間観にどれほど思想的な居心地の悪さを感じていたにせよ、やはり時代の子として成長した若き日の柳にとってそれは唯一の世界観であり人間観であつたろうと思う。それが唯一絶対のものであるという思い込みを疑問視するようになっても、その気付かぬ間に染み付いた規範は容易には拭い去れるものではなかつたはずだ。

彼自身がおもはや信じることの出来ぬ西洋近代の規範に替えて、人と自然との新たな関り方、そしてそこに生まれる新たな感受性の在り方を柳は示さねばならなかつた。誰よりもまず自分自身に対して。そして延いては世界に向けて。

この世を美の国にすることこそ、人間の有つべき理念ではないか。これを自然自らのまぎれもない意向であると云へないだろうか。<sup>(五三)</sup>

このように、柳が示そうとする新たな人と世界の関り方は、人を自らの子として育み守る母なる自然と、その「自然の巨大な叡智」に絶対の信頼を寄せ、その意向に背くことなく創造する人間というものである。「人間の務めは自然の力を守る為であつて、それを乱す為ではない。もと／＼人間が加はらずば藝能にはならない。併しそれは自然への反抗ではなく、自然を更に活かすのが藝能の使命である」と柳は言っている。そもそも、「一切のものは複雑極まる結縁<sup>(五四)</sup>によつて組み重なり、何一つ『我がもの』と呼び得るものはない」、すなわち、「他からの恵みなき存在は何一つない」のである。<sup>(五五)</sup>

孤立した「私」など、どこにあらう。吾が力でないものに支えられずして、どうして吾が力があり得よう。人間は無遠慮に「吾れ」を言い張つてはならぬ。常に吾れならざるものに護られてゐない吾れが、何処に何時あらう。<sup>(五六)</sup>

このような認識に立つて、自らの生を母なる自然の壮大な営みに委ねる時、人は「どうしても美しく物を作り、美しい物を用ゐて暮らせるように出来てゐる」のだと柳は断言する。かくして、「この世を美の国にすることこそ、人間の有つべき理念」であるという主張が生まれてくる。それは、人が拠つて生きるべき新たな規範となりうる力と深さとと拡がりを持つものである。

こうした新たな価値体系を我々の暮らしに導き入れることによって、たしかに「文化はその様相をずっと変える」だろう。そして、もたらされるであろう様々な変化の内でも、人と物との関りの在り方の変化は殊に著しいものである。西洋近代の世界観の枠の中で人間に生命を抜き取られた物は、敵である人間に冷ややかな硬直した顔しか見せてはくれない。しかし、柳のユートピアの美しい物は、人と同じく母なる自然の子として、自らの同胞に外ならぬ人間に向かって親しげで温かな千変万化の表情を投げ掛けてくる。そんな物たちを、ただの物と打ち捨てて粗末に扱うことがどうしてできよう。「勿体ないと云ふ感謝の気持ちや、物への情愛」<sup>(五八)</sup>を人は強く感じずにはいられぬはずである。そして、物は大切に扱われ、益々その美しさは増してゆくのである。例えば「一枚の着物」を人は「お祖父さんの着たものだとか、お母さんのお譲りだとか云つてなつかしみを以て語り、自慢」<sup>(五九)</sup>するようになるのである。物がこの世に生を享けた時に与えられた、人と自然、人と歴史、人と人などを結ぶさまざまな不可視の絆に加えて、「人間と品物との交り」の「濃」<sup>(六〇)</sup>さがそんなふうを増してゆく中で、さらに多くの絆が品物の内に新たに蓄積されてゆく。人がそういった不可視の拡がり秘めた物を用いることは、その物にまた一つ新たな拡がりを与えることに外ならない。そして同時に、既に蓄えられてきた多くの絆に自分もまた繋がることによって、量り知れぬ豊かさを受けることもなるのである。

嘗ての柳にはただ漠然とした憧憬の対象であった美しい物。それは、新たな世界観と新たな感受性を獲得するための現実的な抛り所として取り上げられたのである。かくして、小さく非力な人間の一人一人が両手の内にやすやすと抱き上げることのできるほど慎ましい茶碗や壺などの民藝の品々は、西洋近代文明の壮大な前提そのものを根底から批判してゆくという嘗て担ったことのない重任を与えられたのである。

## 〈注〉

(一) 『私の念願』、『工藝』第二五、二六、二七号(昭和八年一、二、三月)、『柳宗悦全集』第八卷(筑摩書房、昭和五五年)、五四七頁。なお、『柳宗悦全集』からの引用は、以後『全集』とその巻数のみを記す。

(二) 『美の標準』という表現は、『美の標準』、『工藝』創刊号―第十二号、『全集』八、四八二―四五一頁の題。その文章中に「正しい美」という表現もある(五〇一頁)。これらの表現は柳の民藝論には頻出するものであるが、注(三)で引用したような明確な文脈無しで用いられることも多い。

(三) 『作物の目標』、『工藝』第七号(昭和六年七月)、『全集』八、四四九頁。

(四) 同上、四五〇―四五二頁。

(五) 『李朝の壺』、『工藝』第五五号(昭和十年七月)、『全集』六、二九〇頁。

(六) 『メチニコフの科学的人生観』、『白樺』第二卷第八、九号(明治四四年八、九月)、『科学と人生』、『全集』一、一四〇頁。

(七) 『科学と人生』(槻山書店、明治四四年)の「序言」、『全集』一、三頁。

(八) 『美の国と民藝』(日本民藝協会、昭和十二年)、『全集』九、一〇二頁。

(九) 『工藝の道』(ぐろりあそさえて、昭和三年)、『全集』八、七八頁。この「親しさ」という表現は、柳が民藝論で頻繁に用いるものであるが、ことに「陶磁器の美」では繰り返し繰り返し類似した表現を使っているのが印象的である。例えば、「陶磁器の美は『親しさ』の美であると思ふ」(『全集』十二、五頁)、あるいは、「親しい美の世界」(三頁)、「親しさの心に充ちた美」(六頁)などがある。この異常な程の頻度は、新たな表現を得た柳の興奮を反映しているように思われる。

(十) 同上、七八頁。

(十一) 同上、七九頁。

- (十二) 同上。
- (十三) 「李朝の壺」、『全集』六、二九一頁。
- (十四) 『工藝の道』、『全集』八、七九頁。
- (十五) 同上。
- (十六) 『手仕事の日本』(靖文社、昭和三年)、『全集』十一、十三頁。
- (十七) 『手仕事の日本』第一章の題。
- (十八) 『手仕事の日本』、『全集』十一、十一頁。
- (十九) 同上、五頁。
- (二十) 同上、六頁。
- (二十一) 同上、一七九頁。
- (二十二) 「陶磁器の美」、『新潮』第三四卷第一号(大正十年一月)、『全集』十一、三頁。
- (二十三) 「我孫子から通信一」、『白樺』第五卷第十二号(大正三年十二月)、『全集』一、三三四頁。
- (二十四) 『手仕事の日本』、『全集』十一、十五頁。
- (二十五) 同上、十六頁。
- (二十六) 同上、十五頁。
- (二十七) 同上、五頁。
- (二十八) 同上、十頁。
- (二十九) 「柳宗悦の実像と民芸の課題(座談会)」、寿岳文章『柳宗悦と共に』(集英社、昭和五五年)、寿岳文章氏の発言中、四三頁。

- (三十) 同上、柳宗理氏の発言中、三三三頁。
- (三一) 「私の念願」、『全集』八、五四七頁。
- (三二) 「刷毛目の神秘」、『中央公論』第七九〇号（昭和二年七月）、『茶の改革』、『全集』十七、一〇八一—〇九頁。
- (三三) 「工藝雑語」、『工藝』第四三十四八号（昭和九年七月—十二月）、『全集』八、六〇—一頁。陶画を例に挙げて述べたもの。カンパスに描かれる絵画が人間の意志をそのまま反映するのに対して、陶画に於いては素地、釉薬、火度などの複雑な要因が関与してくるため、自分自身の表現というものがいかに不可能なものであるかを述べる。
- (三四) 「下手ものゝ美」、『越後タイムズ』第七七一号（大正十五年九月十九日）、『全集』八、八頁。
- (三五) 同上。
- (三六) 「工藝雑語」、『全集』八、五九三頁。
- (三七) 「下手ものゝ美」、『全集』八、八頁。
- (三八) 「工藝雑語」、『全集』八、五九六頁。
- (三九) 「喜左衛門井戸」を見る」、『工藝』第五号（日本民藝協会、昭和六年五月）、『全集』十七、一五〇頁。
- (四十) 同上、一五一—一五二頁。
- (四一) 「丹波焼の蒐集」、『蒐集物語』（中央公論社、昭和二年）、『全集』十二、二九三頁。
- (四二) 同上、三九二頁。
- (四三) 同上、三九三頁。
- (四四) 「同質美と異質美」、『民藝』第八七号（昭和三年三月）、『全集』十、一三四頁。
- (四五) 同上、一三四—一三五頁。



- (四六) 同上、一三五頁。  
(四七) 同上、一三四頁。  
(四八) 同上。  
(四九) 同上、一三六頁。  
(五十) 同上。  
(五一) 同上、一三五頁。  
(五二) 同上。  
(五三) 『工藝文化』(文藝春秋社、昭和十七年)、『全集』九、五〇二頁。  
(五四) 同上、五一八頁。  
(五五) 「古丹波の美」、『丹波の古陶』(私家本、昭和三十一年)、『全集』十一、三四九頁。  
(五六) 同上。  
(五七) 『美の浄土』(日本民藝協会、昭和三五年)、『全集』十八、二五一頁。  
(五八) 『民藝の趣旨』(私版本、昭和八年)、『全集』八、五二九頁。  
(五九) 「美と生活」(放送原稿、昭和六年)、『全集』十、四三三頁。  
(六十) 『民藝の趣旨』、『全集』八、五一八頁。