

論文 / 著書情報  
Article / Book Information

|                   |                                                                                                                                                                                              |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 題目(和文)            | 柳宗悦の「無地の美学」                                                                                                                                                                                  |
| Title(English)    |                                                                                                                                                                                              |
| 著者(和文)            | 佐々風太                                                                                                                                                                                         |
| Author(English)   | Futa Sasa                                                                                                                                                                                    |
| 出典(和文)            | 学位:博士(学術),<br>学位授与機関:東京工業大学,<br>報告番号:甲第12792号,<br>授与年月日:2024年3月26日,<br>学位の種別:課程博士,<br>審査員:中島 岳志,伊藤 亜紗,北村 匡平,河村 彩,畑中 健二                                                                       |
| Citation(English) | Degree:Doctor (Academic),<br>Conferring organization: Tokyo Institute of Technology,<br>Report number:甲第12792号,<br>Conferred date:2024/3/26,<br>Degree Type:Course doctor,<br>Examiner:,,,,, |
| 学位種別(和文)          | 博士論文                                                                                                                                                                                         |
| Type(English)     | Doctoral Thesis                                                                                                                                                                              |

## 柳宗悦の「無地の美学」

佐々風太

### 要旨

柳宗悦の思想において、「無地」という造形はいかなるものであり、どのような意味をもっていたのか、主に文献調査に基づき本稿では整理・考察している。この点は先行研究では明確に主題とされてこなかった。本稿では、柳の言説を時代ごとにたどり、柳が無地と位置付けた造形を整理し、それぞれの時期の彼の無地論の特徴を整理している。その上で、それぞれの時期、そして彼の生涯において、無地がどのような意味をもっていたのか確認している。

第一章では、本研究の主題を明らかにし、先行研究の状況について明らかにする。それにより、柳宗悦の無地論については、一部の研究で言及はあるものの明確に主題化されてきておらず、深く論究されてこなかったことが確認される。

第二章では、柳宗悦の『白樺』時代(一九一〇年—一九三三年)の無地をめぐる思索について考察する。前提として、当時の柳の神秘思想への傾倒や工芸への開眼について整理し、それを踏まえて、この時期に記されたと思われる彼の無地論を検討し、彼が無地を「単調」とは異なる「無限」を含んだ造形と理解していたこと、そこに座右の中国古陶磁という具体的な器物の鑑賞が深く影響していたこと

を指摘する。また、彼がそこに「無」という宗教的主題を投影していたことも、あわせて指摘する。さらに、西田幾多郎の思想がそこに影響していた面について一考していく。以上により、無地の造形という物質的な領域を通して宗教的な絶対性を感じていく、という柳の思索の独自性が浮かび上がる。

第三章では、柳宗悦が民藝運動を牽引していった一九二五年—一九四〇年代を中心に、彼の無地をめぐる思索を検討する。前提として、この時期の柳の歩みを整理し、それを踏まえて、一九二〇年代・一九三〇年代・一九四〇年代それぞれに、彼が具体的にどのような造形を無地と呼び、それをどのような領域や産地の器物に見出し、それらについてどのような語りを見せていたか、確認する。これにより、柳が新旧の多様な領域・産地の器物の無地について継続的に観察や思索を行っていたこと、第二章で見た彼の最初期の無地論がより広い範囲の造形に応用されていたことが浮かび上がってくる。また、柳が多くの文様のある器物にも触れていたことに留意し、それらの中で、無地が「標準」「無地の心」といった鍵語と共に審美の基準の役割を果たしていたことも明らかにする。さらに、優れた文様が生まれづらいつ時代としての近代の中で、無地の造形が高次の「無難」の様相を示すもの、多くの作り手が立ち返るべき造形として、彼に位置付けられていたことも確認される。

第四章では、柳宗悦が民藝運動に関する活動に区切りをつけ、「仏教美学」の形成に注力した、一九四八年—一九六一年(没年)までの彼の無地論について考察していく。前提として、美醜の二元性の超

越を説く「仏教美学」について確認し、それを踏まえて、当時の彼の無地論は、それ以前の無地論の延長線上にありながらも、作品の「素裸」の質感の美という点に力点が置かれるようになっていた面があり、特に「無地の美」としての陶磁器の窯変への注視が著しいものとなっていることを指摘する。そして、「仏教美学」の形成は、「美醜をこえた」造形としての窯変―無地の器物を欠かすことのできない参照項としながら進められていたこと、無地論は「仏教美学」を具体的に説明するある種の説法となっていたことを、あわせて指摘する。また、「仏教美学」と関連するものとして柳が深めた「妙好」論と窯変―無地の造形の関係性を一考すると共に、窯変―無地と呼応する主題として柳が位置付けていた「疵」の問題についても、補足的に論じる。

第五章では、無地をめぐる柳の語りの中に確認される、「見る」―「見られる」の構造について整理し考察していく。まず前提として、柳が無地を偶発的な造形と見なし、「見られる」ことによって発生する存在であると考えていたことを確認する。「見る」側の「受取り方」「誤訳」によって、造形や言動が作者・行為者の想定していなかった美―利他となると柳は見、同時に、それを計画的に再現しようという作為を批判する。この章ではこうした点をめぐって、濱田庄司から柳が受けた示唆について一考し、特に濱田の原料の扱い方、とりわけ塩釉の技法から、計画性と偶発性を止揚させることで新たな無地―美―利他が生まれ得るという希望を、柳が得ていたことに触れる。また、こうした柳の見方が、作者・行為者の主体性への理解の欠

如と捉えられ得るという点についてあわせて触れ、この点と偶発の美―利他という問題は同時に存在しており、この併存のジレンマを含むものとして柳の無地論を位置付ける。

第六章では以上の点を整理し、柳が見た無地は、多様な領域の器物の中に見出される造形であり、彼がそこに宗教的な主題を一貫して重ねて論じていたこと、彼が生涯無地に関心を持ち、その鑑賞を欠かすことのできない思想の基礎としていたことを明示する。

## 目次

### 第一章 「無地」を主題化する・・・・・・・・・・・・・5

#### 一―一 研究の主題

#### (一) 概要と研究手法

#### (二) 柳宗悦の「無地」は定義できるか

#### 一―二 先行研究について

#### (一) 概要

#### (二) 柳宗悦の無地論に関して

### 第二章 最初期の無地論―『白樺』時代(一九一〇年―一九二三年)を中心・・・・・・・・・・・・・11

#### 二―一 無地論と無の思想

#### (一) 前提―『白樺』時代の柳宗悦

#### (二) 無地論の形成

#### 二―二 西田幾多郎の思想との関係

### 第三章 民藝の無地―民藝運動の誕生と展開期(一九二五年―一九四〇年代)を中心・・・・・・・・・・・・・20

#### 三―一 無地論の拡大

#### (一) 前提―民藝運動の誕生と展開

#### (二) 柳宗悦が見た民藝の無地

#### I 一九二〇年代 II 一九三〇年代 III 一九四〇年代

#### 三―二 民藝の無地をめぐる思索

#### (一) 「標準」としての無地

#### (二) 近代の文様への諦念をめぐって

### 第四章 「美醜をこえた」無地―「仏教美学」形成期(一九四八年―一九六一年)を中心・・・・・・・・・・・・・43

#### 四―一 無地と「無有好醜」

#### (一) 前提―「仏教美学」の形成

#### (二) 無地と「仏教美学」

#### 四―二 無地と「妙好」

#### 四―三 「疵」をめぐって

|                    |                         |     |
|--------------------|-------------------------|-----|
| 第五章                | 「見られる」無地と濱田庄司・・・・・・・・・・ | 63  |
| 五―一                | 「見られる」無地                |     |
| 五―二                | 濱田庄司の無地                 |     |
| (一)                | 前提―濱田庄司と「よき無地」          |     |
| (二)                | 濱田庄司の無地に柳宗悦が見たもの        |     |
| 五―三                | 利他論としての無地論              |     |
| 第六章                | 結論・・・・・・・・・・            | 83  |
| 注記                 | ・・・・・・・・・・              | 87  |
| 引用文献一覧             | ・・・・・・・・・・              | 87  |
| 図版                 | ・・・・・・・・・・              | 92  |
| 濱田庄司に関する新発見の資料について | ・・・・・・・・・・              | 112 |
| 初出一覧               | ・・・・・・・・・・              | 125 |
| 謝辞                 | ・・・・・・・・・・              | 125 |

## 第一章 「無地」を主題化する

### 一― 研究の主題

#### (一) 概要と研究手法

宗教哲学者・柳宗悦(一八八九―一九六一)が「無地」と呼んだ造形がある。本稿では、彼が「無地」をめぐるどのような思想を展開していたか、考察していきたい。

柳宗悦は、美と宗教の関わりについて思索した宗教哲学者であり、特に、近代化によって衰退しつつあった手仕事の工芸品を高く評価し、それらの造形物に対して「民藝」(民衆的工藝)という新しい呼称を作った人物としてよく知られている。陶芸家の濱田庄司(一八九四―一九七八)、河井寛次郎(一八九〇―一九六六)らと共に、民藝品の蒐集や紹介を行う民藝運動を牽引し、日本民藝館(東京都駒場)の初代館長を務めた。

柳宗悦にとって「無地」とはいかなる造形であり、彼の思想にとっていかなる意味をもっていたのか。この点を整理し考察するのが、本稿の課題である。後述するように、彼の「無地」をめぐる思索について、従来の研究では明確に主題とされてこなかった。

研究方法として、柳や民藝運動同人による刊行物、研究論文などの資料を対象とした文献調査を採る。あわせて、筆者が新たに発見した、濱田庄司に関する資料を参照している。これは、濱田が創設し

た濱田窯(栃木県益子)に残されていたもので、濱田の自筆のメモ、講演会記録、書簡やスケッチ帳などを含み、先行研究において明らかになかったことのないものである。筆者は濱田のご遺族の協力のもと、その整理と調査を開始し、一部に本研究の手がかりとなる資料が含まれているのを発見した。濱田は近代工芸を代表する人物でありながら未だ研究資料が不足しているため、本稿では、この新資料を必要に応じて参照している(内容は付録資料で報告している)。

#### (二) 柳宗悦の「無地」は定義できるか

留意の必要なのは、柳の用いる「無地」という言葉は厳密に定義することの難しいものであり、まず内在的な考察を要するものであるということである。例えば『広辞苑』(第七版)では、「無地」の語は、「全体が一色で模様のないこと」(新村編 二〇一八、二八五四頁)と定義されており、これが一般的な「無地」の理解でもあると思われる。しかし、柳の著述の中には、この定義を外れる「無地」の用例を容易く見出すことができる。詳細は次章から考察していくことになるが、ここでもいくつかの例を見てみよう。

例えば一九五五年、丹波焼(兵庫県)の油壺について、講演「物と法」の中で柳はこのように語っている(これは【図23】の壺であると思われる。詳細は第四章参照)。

ご覧のとおり真黒な鉄釉が一面にかかつておる普通の品であり

ますが、この窯の品々によく見られる「灰かづき」(灰被)の一例で、薪木の灰がたつぷりと肩にかゝつて、いはゆる海鼠釉となつて見事な景色をそへております。「略」ご覧のとおり紋様なものもない無地ものであります。(全集一八、八四頁)

この壺は確かに「模様のない」ものではあるが、「全体が一色」とは言えない。黒く施釉された器体の上に青白い窯変(「灰被」)が起きて「景色」となっており、これを「無地」と呼ぶことはあまり一般的ではない。しかし、柳はこれを「ご覧のとおり」「無地もの」とであると語る。

あるいは、一九五三—一九五四年に執筆された『焼物の本』の中で柳は、「ベラミン」について以下のように述べている(詳細は第四章・第五章参照)。「ベラミン」とは、ドイツのライン地方で製作された塩釉炔器の一種である『塩釉髭德利』【図25】のことであり、器体に浮き彫りされた髭男の顔や印章を特徴とする。

西洋の焼物で一番無地ものに近く、立派な姿をしているのは、独逸のベラミン(食塩釉)であります。丁度日本で云へば、古備前や古信楽などに比ぶべきものでありませう。(全集二二上、三一—二頁)

ここで柳は『塩釉髭德利』を、古備前(備前焼、岡山県)や古信楽(信楽焼、滋賀県)といった中世古窯の焼き締め陶の造形になぞら

えて「無地ものに近い」と述べ、「無地」に類するものと位置付けている。柳の見た「無地」が、必ずしも文様の有無によつて分類のできるものではないものであることがうかがえる。

こうした例を見ると、柳が「無地」を語る際、それは、「全体が一色で模様のないこと」という定義とは異なる意味を含んでいる可能性の高いことがわかる。彼の語る「無地」はどこまでも曖昧なものであり、客観的に定義できないものであると、まずは理解しなくてはならない。換言すれば、柳の見た「無地」を考察しようとする者は、彼が示した造形物を見ながら、内在的に彼の著述したものを読解していくことが必要となる。以上を踏まえ本稿では、ここから括弧等を付さずに無地という語を用いるが、それは「柳の見た無地」を意味する。

本稿は、柳の論考「日本の眼」(一九五七年初出)に見られる、「無地の美学」という言葉をその題とした(全集一七、四三九頁)。ここで柳の言う「美学」とは、「ぢかに此眼で直観して美しさを見届け」、「美しい物に即して、美しさを語」る、その営みのことである(全集一八、四八六頁)。彼の語る「無地の美学」もまた、この素朴な営みの一部であり、「美学」とは何かという議論でそれを裁断することは一度保留したい。

本稿は、「柳の見た無地」を描き出す試みであり、無地が彼の思想においてどのような意味をもっていたのか、明らかにしようとするものである。

## 一―二 先行研究について

### (一) 概要

論究の前提として、本稿に関連する先行研究について確認していただく。柳宗悦に関する研究は数多い。例えば一九九七年に刊行された図録『柳宗悦展 「平常」の美・「日常」の神秘』(三重県立美術館編、三重県立美術館発行)の時点で、約一〇〇〇件の文献一覧が付されている(三重県立美術館編 一九九七、二三二―二六三頁)。学術情報データベース「Cini Research」で「柳宗悦」を検索すると、一三〇三件の書誌情報を見ることができる(二〇二三年八月一二日時点)。

この半世紀ほどの先行研究の潮流を大きく整理するならば、柳に対する批判的な論調から、その見直しと再評価への転回、と言うことができる。

一九七〇―一九九〇年代を中心に、オリエンタリズム批判・ポストコロニアリズムの観点を主としながら、柳の思想や活動について、旧植民地や「周辺」地域の文脈や主体性などとの関連から検討する研究が流行した。これらによって、柳の歩みや語りがより多面的に考察されることになった一方で、「柳研究があたかも柳叩きでなければならぬような状態」(中見 二〇一三、一一頁)を生じさせることにもつながった。

本節では、これらの柳批判の中に認められる二つの論点を指摘しておこう。一つは、特にエドワード・サイードの『オリエンタリズム』(一九七八)の理論を応用した批判で、器物の製作されるその文化固有の文脈を柳は無視し、中央から地方や旧植民地へ注がれる一方的な眼差しをもって、器物やその作り手を美化し鑑賞していたとするものである。例えば金谷(一九九六)は、柳や民藝運動による民藝品の発見について、「地方の日用品をコンテキストから切り離し、都市生活者たちの生活の中に『商品』としてもちこむことに成功した」(七二頁)のものであると論じ、小熊(一九九八)は柳をめぐって、「伝統美の尊重とオリエンタリズムのあいだの一線は、きわめて微妙なものだった」(三九八頁)と述べた。

二つ目は、作り手個人の主体性に対する理解を、柳が欠いているという批判である。例えば、先行研究で繰り返し参照されてきた出川(一九八八)では、各地の職人などの作り手の美意識や創意工夫に柳が無理解であるとして、柳の鑑賞態度を「人間性の無視」「人間不在」(七二頁)と批判している。

また、オリエンタリズム批判の観点を踏まえながらも、「物をつくる側からすれば、無学や美への無自覚、無名の工人の貧しさの美などをこのように評価されても、いわば大きなお世話というものである」などと総論的に述べている小川(二〇〇一)の場合(一〇七頁)のように、上の二点を必ずしも峻別せず、「つくる側」への配慮の欠如として広く捉え、批判的に見る先行研究の例もある。

近年では柳は、日常性や地域性への着眼、それらを基礎とした社

会批評の先駆者という観点から再評価される動きが顕著であり、「柳宗悦没後六〇年記念展 民藝の一〇〇年」(東京国立近代美術館、二〇二一―二〇二二年)や「民藝 MINGEI―美は暮らしのなかにある」展(大阪中之島美術館から全国巡回、二〇二三年―二〇二五年予定)の開催に象徴される民藝ブームと連動するかたちで、柳に関する研究も新たな展開を見せてきた。この背景には様々な理由が考えられるが、「経済性と合理性の偏重、地域コミュニティの分断」といった現代の課題を乗り越えるためのヒントとして柳の活動が注目されているとする鞍田(二〇一四)の指摘(一五七頁)は首肯される。

多文化共生の観点から柳を評価する中見真理の研究(中見 二〇一三ほか)や、柳の思想の起点となっている美意識を探る松井健の研究(松井 二〇一四ほか)をはじめ、佐藤(二〇一五)、大沢(二〇一八)、松竹(二〇一八)、高木(二〇二〇)、岡本(二〇二二)など、先述のような批判的論調にとどまらない、近年の柳研究の進展には目ざましいものがある。

以上のような先行研究の中核に位置するものとしてよく知られ、多くの研究者に参照されてきた文献として、水尾比呂志の『評伝 柳宗悦』(ちくま学芸文庫、二〇〇四)、鶴見俊輔の『柳宗悦』(平凡社選書、一九七六)、阿満利麿の『柳宗悦 美の菩薩』(リブポート、一九八七)などが挙げられる。水尾は、研究者であると同時に、民藝運動の当事者として柳の聲に接した人物でもあり、その体験も踏まえながら、柳の活動と思想について考察している。批評家の鶴見は、柳の思想を文献や聞き取りに基づいて辿り、独自の観点で柳の

足跡と人物像を描き出している。阿満は宗教学者として、柳の語る「美の宗教」について、宗教とその世俗化という観点から考究している。

## (二) 柳宗悦の無地論に関して

しかしこうした先行研究の中で、柳の無地論に関しては、明確に主題化されてきたとは言えず、わずかに言及された例があるにとどまる。以下に見ていこう。

茶道家の戸田勝久は、『近代の芸文と茶の湯』(淡交社、一九八三)の中で、柳の無地論について触れている。この著作は、茶道にまつわる二人の思想家や文化人を取り上げたもので、戸田はその一人として柳を挙げ、その中で柳の無地をめぐる言葉を引用している。その上で、『無地』は『紋様』の否定ではなくて、無限の紋様を含有する『無地』なのである(二八九頁)と柳の論がまとめられているものの、これ以上の考察は見られず、「私は、柳の陶器における『文』(紋様)と『無地』の比喩が、わが古典文学『連歌』と酷似する関聯を持っている」(二九一頁)と、連歌(和歌の一種)に関する話題へ移行している。

八田善穂は、論考「柳宗悦の民芸論(XX)」(『徳山大学論叢』第五九号、徳山大学経済学会、二〇〇三)の中で、柳の論における「単純・質素・簡素」の概念について整理・考察しており、その一部として無地に関する柳の言葉を引いている(四三―四四頁)。ただ、あくまで

引用にとどまり、それ以上の論究は行われていない。

大沢啓徳は、柳の生涯の思想の構造を追った『柳宗悦と民藝の哲学 「美の思想家」の軌跡』(ミネルヴァ書房、二〇一八)の中で、柳の無地論に触れている。大沢は柳の思想における「用」の問題について考察する際、柳の語りをまとめながら、「デザインは、決してものの中から付加されるような、たんなる装飾ではない。正しく美しいデザインとは、心理的用と物質的用との正しい結合であり、そのような結合があつてこそ、そのものの価値が最大限に引き出されるのである—だから『無地』もまたデザインである。」(一八九—一九〇頁)と語っている。また、柳の言葉を注釈の中で引いて、「無地においては、素材、形態、色彩、技術の質が最も顕わになる—誤魔化しがない—のは事実であるだろう。あたかも沈黙を担うことのできないひとが饒舌に逃れるように、無地であることのできないものが、その欠乏を覆い隠すために過剰な装飾に頼るのだろう。」(三一九頁)と記している。含蓄のある見解であるが、同書ではこれ以上の考察はない。

以上は、柳の無地論に触れている数少ない研究例である。ただ、いずれの論考もそれを主題とはしておらず、簡単な言及にとどまっている。

また、本稿でも見ていくことになる、柳の無地論と密接な関わりをもつ器物—井戸茶碗(朝鮮半島)や丹波焼など—と柳の関わりについて論じた先行研究は多岐に渡って存在するが(井戸茶碗については千 二〇一三、丹波焼については松岡 二〇二二、ほか)、これ

らは柳の無地という観点から包括されて論じられてきていない。

以上を踏まえ筆者は、「柳宗悦の見た無地」を主題化し、研究を始めた。無地の陶磁器と晩年の柳が形成した「仏教美学」の関わりを考察した拙稿(二〇二二a)は、その嚆矢である。

このように、柳宗悦の無地への眼差しについては、先行研究では明確に主題化されてこず、深く論究されてこなかった。以上を踏まえ筆者は、「柳の見た無地」を描き出し、無地の造形が彼の思想においてどのような位置を占めていたのか、考察していく。

本稿の意義として、以下の点が挙げられる。第一に上で確認したような、従来の柳研究の不足を補完するという意義である。

第二に、未だ根強い、作り手の主体性に対する理解を欠いた人物として柳を批判する論(その一部は、オリエンタリズム批判・ポストコロニアリズムの観点からしばしば語られる)を相対化するという意義である。

先に述べたように、特に一九七〇—一九九〇年代を中心に、柳の思想や活動は厳しい批判にさらされた。上述の通り柳の再評価は現在進行形で進められているものの、柳の思想を、「つくる側」の文脈や意図を無視するものとして断じる論調は未だに根強く、近年でも例えば権(二〇一七)は、柳の眼差しについて、「生活の現場を観察するのに美的態度に終始した結果として、そこに生活者の意識を超えた美が見出された反面、その『不合理』の世界の一角に生活者の合理が巣くっていることには、ついに思い至らなかったと言っているだろう」といった指摘(四六頁)を論の中核に据えている。清水(二

〇二二)は、柳の思想や審美眼を「日本に着床したモダニズムの一表現」「基本的にコロナアル(植民地的)な思考様式」と規定し、「もし戦後の日本で新たな『民藝』を復興して『あるがまま』の美を愛でなければ、なんらかの『格差』ないし『上から』の眼差しを再構成しなければならない」などと述べている。

ただ柳の思想には、このように捉えられる面と、そうとのみ断じられない面の双方が存在するものと筆者は考えており、柳の無地論に着目する本研究はこの点について考察を多面化し得るものと考えている(主に本稿第五章で検討する)。

二〇二二年一〇月には、日本民藝協会発行の雑誌『民藝』(八三八号)で「無地」が特集され、編集部より依頼を受けて拙稿(二〇二二b)が掲載された。これは、「これまであまり取り上げることのなかった『民藝と無地』をテーマとし」

以上を踏まえ、本稿ではここから、時代ごとに柳の言説をたどり、柳が無地と位置付けた造形を整理し、それぞれの時期の彼の無地論の特徴を整理していく。その上で、それぞれの時期、そして彼の生涯において、無地がどのような意味をもっていたのか確認していく。

これにより、柳が見た無地は、多様な領域の造形物の中に見出される造形であり、柳がそこに「無」という宗教的な主題を一貫して重ねて論じていたこと、柳が生涯無地に関心を持ち、時期によって力点を微妙に変えながらも、無地を鑑賞することを欠かすことのできない思想の基礎としていたことが、明らかとなっていく。

た特集であり(日本民藝協会 二〇二二)、柳の無地論を検討する論考が必要となったため、筆者が執筆を引き受けた経緯がある。筆者はさらに拙稿(二〇二二c)といった論考においても、この主題について考察を進めてきた。

## 第二章 最初期の無地論―『白樺』時代(一九一〇年―一九二三年)を中心に

### 二― 無地論と無の思想

ここから、無地をめぐる柳の思索の軌跡について見ていきたい。まず、柳の『白樺』時代(一九一〇年―一九二三年)を中心に辿ってみよう。

#### (一) 前提―『白樺』時代の柳宗悦

柳宗悦が、文芸雑誌『白樺』の同人であったことはよく知られている。東京に生まれた柳は一八九五年、学習院初等学科に入学し、中等学科進学を経て、一九〇七年、高等学科へ進学した。一九一〇年、志賀直哉(一八八三―一九七二)、武者小路実篤(一八八五―一九七六)らと共に創刊したのが『白樺』である。柳はポール・セザンヌ(一八三九―一九〇六)などのポスト印象派の絵画やオーギュスト・ロダン(一八四〇―一九一七)の彫刻など、ヨーロッパの美術に注目し、同誌を通して日本への紹介を積極的に行っていく。

並行して柳は、一九一〇年学習院から東京帝国大学哲学科に進み、心理学を専攻する。柳は人間の意識や生死の問題について、「科学」の観点から検討することを試みていたが、それには一九一三年の卒

業論文をもって区切りをつけた。これには様々な理由があるが、最大の理由の一つは前後して、ウィリアム・ブレイク(一七五七―一八二七)やホイットマン(一八一九―一八九二)の神秘思想に開眼したことであり、一九一四年には大著『ウィリアム・ブレイク 彼の生涯と製作及びその思想』(洛陽堂)を発刊している。彼は思索した。

実在を把握するものは知性ではない、直観である。ブレイクは彼の藝術的経験によつて此真理を明瞭に指摘してゐる。直観とは実在の直接経験である。一切の抽象差別を離れて事物の真性に身自ら触れてそのものゝ内に自ら活きる事である。思惟の作用は概念に止つて何等実在の真相をも画いてはゐない。真理の獲得はいつも直観的経験にある。経験を離れては一切のものは落寔である。抽象的一般的真理と云ふが如きは単に一個の名目であつて吾々の活きた生命とは何の交渉もない。(全集四、三二一頁)

神秘思想という主題に柳は惹きつけられ、二元性を超えた一元的な「実在」の問題に関心を強めた。同時にその問題に、客観的あるいは批判的な検証を行うのとは異なる態度―「概念」や「抽象的」論理を超えた「実在の直接経験」「直観」―をもって触れていくことに、柳は惹かれていく。後に柳は、この時期の宗教哲学に関する思索の集大成となる『宗教とその真理』(叢文閣、一九一九)を刊行している。

さらにこの時期、もう一つの大きな転機が柳に訪れる。一九一四年、浅川伯教(一八八四—一九六四)が朝鮮半島(一八世紀前半)の陶磁器である《染付秋草文面取壺(瓢形瓶部分)》(現・日本民藝館蔵)を、千葉県我孫子に転居していた柳のもとへ持参したことである。「嘗て何等の注意をも払はず且つ些細事と見做して寧ろ軽んじた陶器等の型状が、自分が自然を見る大きな端緒になろうとは思いだにしなかつた」「事物の型状は無限だ」と柳は驚愕した(全集一、三三四頁)。これを機に、柳の眼は、朝鮮半島の、そしてアジアの工芸に向いていくことになる。陶芸家として活動を始めていた友人のバーナード・リーチ(一八八七—一九七九)らとの交流もあり(濱田庄司に出会うのもこの時期である)、柳は特に陶磁器を注視し始め、一九二一年には、初の工芸論となる「陶磁器の美」を発表し、一九二二年に私家版として刊行している。一九二二年から三年間、柳は東京都赤坂で過ごしていたが、田中(一九五八)によれば、その頃の柳の住居には、大量の古陶磁などが並べられていたという。

よく知られるように、柳の朝鮮工芸への眼は、当時日本の植民地であった朝鮮半島をめぐる柳の発言を生んだ。一九一九年、三・一独立運動に対する日本政府の弾圧について、「朝鮮人を思ふ」(『読売新聞』、一九一九年五月二〇—二四日掲載)を発表して彼は抗議の意を示し、一九二〇年の「朝鮮の友に贈る書」(『改造』一九二〇年九月号初出)で改めて朝鮮半島の人々への敬愛の念を披歴した。一九二二年には、朝鮮総督府による光化門の取り壊しに反対する「失はれんとする一朝鮮建築の為に」(『改造』一九二二年九月号掲載)を発表し

ている。さらに芸術を介して民族間の交流を深めることを図り、一九二四年、景福宮(ソウル市)内に「朝鮮民族美術館」を設立するに至った。

## (二) 無地論の形成

こうした時期に、柳の最初期の無地論と思われるものが、すでに記されている。『柳宗悦全集』(第二二巻 上)に、「無地」という仮題を付して収録されている論考がそれである。

この論考は柳の生前には未発表だったものであり、明確な執筆年も不明であるが、雑誌『白樺』用の原稿用紙に記されている(水尾一九九一、四九六頁)ことから、柳がこの原稿用紙を用いていた、一九一〇年代から二〇年代前半に執筆されたものである可能性が高い。柳は、この無地論の中で、「近時欧米の食器に純白の無地ものを用ゐる傾きが著しくなつた」(全集二二上、三八八頁)ことを念頭に置きつつ、「宋窯」(中国・宋代)の白磁と近代の硬質陶器を対比しながら、無地をめぐる思索の跡を披歴している。

無地といふが、若し一色で何も交へないものを無地といふなら、そんな無地は消極的で意味の薄いものではないか。若し無地が単調なものに過ぎぬなら、そんな無地に無上の美はあるまい。例を引けばすぐ分る。この頃、陶器会社で作る所謂硬質陶器と、支那の宋窯の白磁と比べることにしよう。同じく白で同じく

無地でも、その受ける感じに雲泥の差がある。一方は冷く固いの  
に、一方は温く柔かい感じを受ける。一方は極めて単調だが、一  
方は中々複雑なのである。一方はむき出しだが、一方は含みの多  
い白なのである。誠にその美しさには天地の懸隔がある。実際に  
その間には有紋無紋の差ほどの違ひさへあると云つてよい。(全  
集二二上、三八九頁)

彼は続ける。

相対性に止まるが如き白や無地であつてはならぬ。かういふこ  
とは東洋の思想、とりわけ大乘仏教に於ては、深く追求せられた  
ものであつて「略」、仏教的な表詮を借りれば、一切の有地を含  
む無地とか、非白にして而も白といふが如き不二の本質がなけ  
ればならぬ。真の白や無地は否定的なものではなく、無限に含蓄  
的なものと云つてよい。「略」

なぜ宋窯の白磁が美しいのか、それは単純であつて極めて複  
雑な白なのである。無地であつて而も無地に止まらないのであ  
る。何か無限なものに誘ふ白なのである。他を棄てた白ではな  
く、凡てを含む白なのである。(全集二二上、三八九—三九〇頁)

当時三〇歳前後であつた柳の、無地に対する見方が表明されてい  
る。

前章でも記した通り、「全体が一色で模様のないこと」というのが、

一般的な「無地」の理解であろう。確かに柳の見た無地も「一色」を  
基本とする。しかし、彼にとつてそれは、「単調」とは異なるもので  
なくてはならなかった。彼が見た「無上」の無地は、「一色」であつ  
ても、色彩において、質感において、「複雑」であり「無限」である。  
柳にとつて真実の無地とは、「一色」でありながら、均一であること  
とは根本的に異なる、ポリフォニックな様相の造形であつた。こう  
した「含み」を離れた「一色」は、概念的に「無地」と呼ばれたとし  
ても、真の無地ではないというのである。

先述の通りおそらく近い時期に、柳は論考「陶磁器の美」を執筆し  
ている。この中で柳は、「私はわけても宋窯が好きだ。〔略〕それ等  
の作を見る時或絶対なものを眺めると云ふ感が切にする」と述べてお  
り(全集一二、一七頁)、上の無地論における「宋窯の白磁」の例示  
との呼応を感じさせる。ここでも柳は「絶対」「不二」の姿として「宋  
窯」の造形を絶賛し、陶磁器の美の「極致」と位置付けている(全集  
一二、一七頁)。

当時の柳が注視していた「宋窯の白磁」が具体的にどのようなも  
のであつたか、管見では定かでない。ただ、手掛かりとなる器物が、  
私家版として刊行された『陶磁器の美』で紹介されている。同書では  
「壺 宋窯 白絵掛 無紋」と紹介されている作品である【図①】。  
中国・宋代に多く製作された瓜形の器形を特徴とするこの壺は、柳  
の記載と図版から判断する限り、素地の上に白化粧を施したもので  
ある。おっとりとした白色が特徴であつたと思われる。この作品は、  
一九二三年頃までに柳が蒐集した器物の写真を貼付したアルバム

(《我孫子時代アルバム》、日本民藝館蔵)にもその姿を認めることができる【図②】。先の無地論との前後関係は判断できないが、柳の初期の思索において注視された無地の器物の一つであったことは間違いなく、注目される。おそらくこのような「宋窯」の無地の作品が、一定量、一九二〇年頃の柳の視界の中にあつたのであろう。

『陶磁器の美』において、「静かなそれ等の器は、屢々真理の国にさへ私を導いて行つてくれた」「私にとつては器にも信仰の現はれがあり、哲理の深さがあつた」(全集二二、二五頁)と語っているように、柳は眼前の器物の美を通して、不可視の宗教的な「実在」を見つめた。先に見た通り、柳によれば無地は、「相対性に止まるが如き」ものではなく、「不二」「無限」の世界であり、「一切の有地を含む無地」であるという。当時の彼の思索を振り返るとき、これは「無」とも「神」とも「即如」とも呼ばれる、絶対の世界を言い表していることがわかる。

先述の通り、一九一九年、柳は、彼の初期の思索をまとめた『宗教とその真理』を刊行している。ここに収録された「宗教的『無』」の中で彼は、言語や実証を超越した世界について、「思惟以前」の「直観」によつてのみ出会うことのできる領域であると記し(全集二、一八頁)、それを言語化することができるとすれば、「無」の語をはじめとする、高度な否定的表現による外はないと綴っている。これは相対的な否定とは異なる位相のものであり、「一切を含む『無』」であつて、仏典・維摩経の「一黙」、禅の「無字」、老子の「無為」、アッシジのフランチェスコ(一一八二―一二二六)の「聖貧」といった言葉

は、いずれも先人たちによる絶対の「無」の表現であると語っている(全集二、二二―二三頁)。柳はこの世界を、「神」とも「自然」とも、「無限」とも「不二」とも、「究竟」とも「即如」とも、記した。同書の中で、この究竟の世界の風光について、柳はこのような語っている。

彼には呼び得べき名目がない。又加へ得る知識がない。故に無名である。無そのものである。沈黙それ自身である。彼は音なく「眠り」静に横はつてゐる。彼は不可知の暗黒である。犯し得ない静穏である、休止である。彼は茫々として限りない「荒野」である。既に何ものも尽きはてた「空耗」である。吾々は否定としてのみ僅かに彼を示唆し得るに過ぎぬ。彼を肯定する言葉は彼を限る愚かさに終る。只云ひ得ずして僅かに云ひ得る言葉は次の様な例である。是等は凡ての「神の友」が愛し用ゐた字句である。無 Nothing 無名 Nameless 暗黒 Dark-ness 沙漠 Desert 空耗 Waste 無底淵 Abyss 荒野 Wilderness 空洞 Emptiness 静止 Rest 又は怠惰 Idleness 昏睡 Dormancy 無知 Ignorance 死 Death 等。然もその真意は彼等が屢々云つた様に「輝く暗黒」、「静なる沙漠又は荒野」、「聖なる無知」、「動く静止」である。(全集二、六一頁)

ここで柳は「一切を含む『無』」の様相について、「沈黙」「荒野」「空耗」といった「否定」的な語句を並べて表現しようと試みてい

る。その「限りない」光景は、言語化のできないものであるため、かろうじて「否定としてのみ僅かに彼を示唆し得るに過ぎぬ」と彼は見る。

これらの語句が、無地とは「一切の有地を含む無地」で「無限」であるとする彼の無地論の語句と呼応しているのを見ると、柳の眼が、究竟の世界と同質のものとして無地の器物を捉えたことがわかる。上の記述は、彼の一生涯の思索の通奏低音であると同時に、彼の一生涯の無地への見方の原型であると言って差し支えない。

彼は無地を、究竟の何ものかを暗示し、また、明示する存在として観取した。柳は『宗教とその真理』の口絵としてジョット(一二六七頃—一三三七)の《聖フランチェスコと貧女との婚姻》を掲載している【図③】。これはアッシジのフランチェスコにまつわる寓意を描いたものであり、フランチェスコがキリストの導きのもと、「清貧」を象徴する女性の指に結婚指輪をはめる様子を表現したものである。これを柳は「彼は貧に交らうとした、神の御胸に帰る為に」とまとめ、「聖貧」「空」「無」の様相、「一切は絶せられ」「神の恩愛に活きる」さまを象徴的に表現したものと述べている(全集二、八七—八八頁)。柳にとっては無地の造形もまた、この絵画において描かれているのと同質の世界であった。

後年記された「仏教に帰る」(『現代仏教講座』第四卷、角川書店、一九五五)では、この時期柳に最も強い影響を与えた人物が、ドイツの神秘思想家マイスター・エックハルト(一二六〇頃—一三二八?)であったことが語られている(全集一九、四八七頁)。柳は一九二三

年に刊行された『神に就て』(大阪毎日新聞社)の中で、このように述べている。

特に神の神秘を深く味はつた中世紀の信徒は、同じ主旨を様々な言葉に於て語りました。究竟の世界には此世の一物もないが故にそれは屢々「荒野」であると呼ばれました。又は「沙漠」であるとか「空耗」であるとか呼ばれました。エックハルトの法裔であつたタウレル(ヨハネス・タウラー(一三〇〇頃—一三六一))の次の言葉は、こゝに引用するのに応はしいものだらうと思ひます。「人々はこの言葉すらない静かな寂寞の内に聖い性質を認めねばならぬ。凡てのものはそこに於て静かに神秘に又寂しげである。そこには一物もなく只神のみが鮮かにある。如何なる事物も影像も空想すらもそこには入り得ない。此荒野に就て主は預言者ホゼアの口をしてかく云はしめてゐる。「我れは彼を荒野に導き、彼の心に語りなむ」と。此荒野は神聖な静かな沙漠である。神は永へに彼の啓示を受くる者を此内に導くのである。人々は無知と空しい心とを以て、此静かな活ける神性の荒野に入らねばならぬ」。(全集三、二三五—二二六頁)

先の『宗教とその真理』にも登場した「荒野」や「沙漠」という語が、ここでも「此世の一物もない」「究竟の世界」、「只神のみ」の光景を表現するものとして紹介されている。これらの語は、絶対の「無」

を形容するエックハルトの言葉としてよく知られている(田島編訳一九九〇、七三頁ほか)。柳が器物の無地に見入るとき、同時に彼は、「無」の中に「神」が満ちあふれる、「荒野」や「砂漠」の様相を幻視していたのであろう。

柳の眼に映った最初の無地が「宋窯」のそれであったのか、その以前にも彼が何らかの器物の無地をすでに主題としたことがあったのか、現時点では判然としない。ただ、最初期の段階から、その無地の造形が絶対の「無」を暗示するものであると、柳が見ていたことは間違いない。無地は眼前に展開される「無」の光景として、若き日の柳に観取された。

## 二二 西田幾多郎の思想との関係

なお、よく知られるように柳の思索の先達には、西田幾多郎(一八七〇—一九四五)がいる。柳自身自覚的であったこの点(水尾 二〇〇四、六二六頁)と、柳の無地論の呼応について一考しておこう。

西田幾多郎は近代日本の哲学者として筆頭に挙げられる人物であり、「場所の論理」「行為的直観」「絶対矛盾的自己同一」といった概念を生み、いわゆる京都学派の哲学者たちを牽引した人物としてよく知られている。『善の研究』(一九一七)、『自覚に於ける直観と反省』(一九一七)、『働くものから見るものへ』(一九二七)、「場所的論理と宗教的世界観」(一九四五)といった論考で知られる。西田は柳

の学習院高等科時代のドイツ語教師でもあった。

西田は主著『善の研究』(一九一七)で、「純粹経験」について思索した。有名なこの書の冒頭を引こう。

経験するというのは事実其儘に知るの意である。全く自己の細工を棄てて、事実に従うて知るのである。純粹というのは、普通に経験といって居る者もその実は何らかの思想を交えているから、毫「ごう」も思慮分別を加えない、真に経験其儘の状態をいうのである。たとえば、色を見、音を聞く刹那、未だこれが外物の作用であるとか、我がこれを感じて居るとかいような考のないのみならず、この色、この音は何であるという判断すら加わらない前をいうのである。それで純粹経験は直接経験と同一である。自己の意識状態を直下「じか」に経験した時、未だ主もなく客もない、知識とその対象とが全く合一している。(西田 二〇二二、一七頁)

このように西田は主客の相対性を超えた様相について描写し、絶対の位相をめぐる概念を提示している。

柳も『善の研究』を手にとっていた。一九一一年に記されたと考えられている、中島兼子(後の妻・柳兼子、一八九二—一九八四)宛の書簡では、「最近の著書中殊に秀でた組織的な論文です、少し読むのに困難ですけど、慥「たし」かに一読す可きものと思ひます」(全集二一上、四四—四五頁)とこの書を紹介している。藤田(二〇一

二)、小田部(二〇〇七)なども指摘するように、最初期の柳の思想には『善の研究』の影響がうかがえる(例えば先に引用した『モリアム・ブレイク 彼の生涯と製作及びその思想』の一節の、「実在の直接経験」「事物の真性に身自ら触れてそのものゝ内に自ら活きる」といった語り口や内容は、『善の研究』と類似している)。柳は「実在」にまつわる思索を、西田の思想を重要な糧としながら深めたと考えられる。

同時に、柳の「無」論の場合、中国古陶磁の無地を選んで硬質陶器の「無地」を退けるといった、独特の審美を伴って展開される点に特色がある。柳の眼によって選り抜かれた器物が媒介となって「無」が語られるのを見るとき、そこにまったく柳独自の咀嚼のなされたことがうかがえる。

『善の研究』の中の以下のような言葉も、柳は具体的な器物の造形に繰り返し投影しながら理解を深めていったのであろう。

ここに一種の色の感覚があるとしても、この中に無限の変化を含んで居るといえる、即ち我々の意識が精細となりゆけば、一種の色の中にも無限の変化を感じる様になる。今日我々の感覚の差別も斯(か)くして分化し来れるものであろう。(西田 二〇一二、七七頁)

無限なる唯一実在が小より大に、浅より深に、自己を分化発展するのであると考えることができる。此(かく)の如き過程が実在

発現の方式であって、宇宙現象はこれに由りて成立し進行するのである。(西田 二〇一二、一〇三―一〇四頁)

「無限」とはかくなる姿であると器物が示すのを、柳は見た。「無限に含蓄的なもの」としての無地の造形は、その端的な事例であったと考えられる。例えば先に見た「宋窯」などの白無地にも、西田の言う「未だ主もなく客もない」様相、「二種の色」の中の「無限の變化」、多様な「分化」を示す「唯一実在」の様子を、柳は観取したのではなかったか。それは一面においては指示語で示すことのできない、名のない不可視の世界であるが、一面においては、「これ」という解として眼前に示されている世界でもある。ある造形が無地と呼ばれるとき、まだ見ぬ絶対の世界が表象可能なものとなっているのである<sup>2)</sup>。

柳は最初期から一貫して、器物というある極小世界を通して「無限」を注視した。松井(二〇一九)が、「多くの仏教に関する近代の書籍、鈴木大拙や清沢満之を含むこれまでのあらゆる宗教書と柳の立場が違っているのは、まさに、このもっとも重要な宗教的『信』の中心に、美しいもの(器物のこと・引用者注)をおくところ」にある(一二三頁)と指摘するように、「無限」なるものへの柳の注目、具体的な「物」への関心と最初期から強く結びついていた。阿満は、柳の思想が「物のあり方を根本的に吟味する」(阿満 一九八七、二〇六頁)経路の宗教思想であること、柳が器物を介して「現世に浄土を見る傾向がきわめて強い」こと(阿満 二〇一一、四一

八頁)を指摘している。自他の二元性を超えた絶対の世界を、器物という外在する他者が表象しているという、この矛盾を含んだ見方にこそ、柳の思想の特徴があると言ってよい。器物が媒介とされていることによる、絶対と相対、無と有のぎりぎりの緊張関係がそこにはある。

この独特の見方を、柳は「美の宗教」などと呼んだ。その思索の始まりは早い。『神に就て』(一九二三)の中で、彼はこのように綴っている。

私達は物質を受け容れていゝのです。併しそれは只神を受け容れる意味に於てのみ許されてゐるのです。それ故に私達がそれによつて神を見忘れる場合は、物質を避けなければならないのです。〔略〕併しそれは過ぎゆかねばならぬ階段なのです。人はいつかそこを過ぎて自然に在つて而も自然に束せられない自由さに到達しなければならぬのです。その時は物質も亦彼に神を知らせる縁となるでせう。

私達は超越を説く神観を常に受け容れていゝのです。併し同時に内在を説く汎神論の主旨をも受け容れるべきなのです。〔略〕超越と内在とは個々に論ぜらるべきものではなくして、それが結合せられる時にのみ、正しく理解せられるのです。(全集三、二七七頁)

不可視の「神」の現れとして「受け容れ」るならば、この現世の

物質もまた神聖な存在たり得ると、柳は見る。「神」は「超越」的な存在でありながら、この現世に「内在」し得る。先に見たように、彼の語る「神」は、「無」や「無限」、「實在」の異名である。柳にとってこれらは、眼前の「物質」の領域に内在し、しかしそのままに超越者の様相を示すものである。無地という造形を見ることもまた、柳にとって、この「結合」の有り様を明瞭に捉えることに他ならなかった。

限られた資料の中での判断ではあるが、この時点では、民藝をめぐる思索を本格化する一九二〇年代後半以降に比べると、無地論はあくまで陶磁器をめぐるものに限定されている、と指摘できる。また、後年に比べれば、具体的な器物の作り手に関する柳の知識はまだまだ乏しい時期であるから、無地に関しても、それを生む作り手の内面や製作過程については想像の及ばない箇所が多々あったはずである。この時期には、あくまで眼前の陶磁器の表面の質感や色彩に宗教的な概念を投影する程度であったのだと考えられるが、それでも柳の眼には「神」「無限」の端的な様相として印象深く映った。

ここまで本章では、柳宗悦の『白樺』時代(一九一〇年—一九二三年)の無地をめぐる思索について考察してきた。前提として、当時の柳の神秘思想への傾倒や工芸への開眼について整理した。それを踏まえて、この時期に記されたと思われる彼の無地論を検討し、彼が無地を「単調」とは異なる「無限」を含んだ造形と理解していたこと、そこに座右の中国古陶磁という具体的な器物の鑑賞が深く影響していたことを指摘した。また、彼がそこに「無」という宗教的主題を投

影していたことも、あわせて指摘してきた。さらに、西田幾多郎の思想がそこに影響していた面について一考した。以上により、無地の造形という物質的な領域を通して、宗教的な絶対性を感得していく、

柳より下の世代であるが、やはり西田幾多郎の思想に強い影響を受け、柳と同様に絶対の世界を「無地」と形容した人物がいる。文化人類学者の岩田慶治（一九二二—二〇一三）である。岩田は、東南アジアなどを中心としたフィールドワークを行い、その体験と西田らいわゆる「京都学派」の思想を融合させながら独自の「カミ経験」論や「風景」論を構築した。「海上の落日があかあかと輝いて波間に没しようとしている。海と空がひとつになり、そこが赤一色に染まっている。その光が自分を包んでいるようだ。その一瞬、怖れのなかでやすらぎを感じた」（岩田 一九九五、三四〇頁）―岩田はこうした光景を「まだ柄の描きこまれていない無地」（岩田 二〇二〇、二一九頁）と形容し、生きとし生ける生命

という柳の思索の独自性が浮かび上がってきた。

相対性の位相にありながら相対性を超えた「実在」として、無地は若き日の柳の眼に捉えられたのである。

の「原風景」の様相と捉えた。彼によれば「原風景」とは、個という「柄」が消え「地になつてしまふ」、一元的な様相のことであり（岩田 二〇二〇、一一二頁）、『海ばかり』『雪ばかり』『空ばかり』『緑ばかり』というのも、自他を含む一元の世界を表現している」（岩田 一九九五、三三八頁）という。「空模様」という言葉があるように、風景もまたある種の文様の世界であり、それが「一色」―それは決して均一ではあり得ない―のとき、それは「無地」だと言えるのであろう。これは本章で見た、エックハルト―柳の「荒野」「沙漠」という言葉にも通じる。

### 第三章 民藝の無地―民藝運動の誕生と展開期(一九二五年―一九四〇年代)を中心に

#### 三― 無地論の拡大

##### (一) 前提―民藝運動の誕生と展開

本章では、柳宗悦が民藝という言葉を生み、民藝運動を牽引していった一九二五年―一九四〇年代を中心に、彼がどのような無地論を形成していたかを考察する。

柳宗悦は関東大震災(一九二三年)直後の一九二四年、京都に転居している。この京都時代に、柳について最もよく知られる、民藝をめぐる思索と活動が始動した。

一九二四年、柳は偶然眼にした木喰仏に打たれ、約二年間、その研究に没頭する。木喰仏は、江戸時代の遊行僧であった木喰(一七一八―一八一〇)によって大量に刻まれた、独特の造形を示す仏教彫刻である。柳は木喰仏に、「藝術と宗教とが深く編みなされてゐる世界」(全集七、二五七頁)を見る。

柳は濱田庄司、河井寛次郎らと共に、日本各地での木喰仏の調査を行う。その旅は、さらに新しい領域の造形物と彼らを出会わせた。彼らは京都などの朝市や古道具屋で、それら無名の工人によって製作された陶磁器、木工品、染織品などの手工芸に魅せられ、その美を世に問うことの必要性を認識する。一九二五年の年末頃、柳、濱田、

河井は、こうした造形物の呼称として「民藝」(民衆的工藝)の語を創案した。民藝の誕生である。

論考「雑器の美」(一九二六年初出)の中で、柳は讃えた。

毎日触れる器具であるから、それは実際に堪へねばならない。弱きもの華やかなもの、込み入りしもの、それ等の性質はこゝに許されてゐない。「略」華美ではならない。強く正しき質を有たねばならぬ。それは誰にでも又何時でも又如何なる風にも使はれる準備をせねばならぬ。装ふてはゐられない。偽ることは許されない。いつも試練を受けるからである。正直の徳を守らぬものは、よき器となることが出来ぬ。工藝は雑器に於て凡ての仮面を脱ぐのである。(全集八、一七一―一八頁)

一九二六年には彼らの連名で『日本民藝美術館設立趣意書』が発表され、そこから彼らを牽引者として、民藝品の蒐集や紹介を行う民藝運動が全国に展開した。民藝運動同人たちは古作の紹介を行うと共に、「御大札記念国産振興博覧会」(上野公園)でモデルルーム型の展示を行うなど(一九二八年)、新作の制作やその使用の提案にも重きを置き、積極的な発言を行った。一九三二年に雑誌『工藝』が創刊され、一九三四年には日本民藝協会が設立されている。一九三六年には蒐集品を収蔵・展示する日本民藝館の設立が実現し、柳は初代館長に就任している。柳は日本民藝館開館前(一九三五年)に東京都駒場に転居しており(現・日本民藝館西館)、そこが終生の住まい

となった。

柳らは国内外を旅し、陶磁器、染織品、木工品、漆工品、金工品、石工品など、当時顧みられていなかった、様々な種類の工芸に美を見出していく。彼らの眼の向く地域は、沖縄、中国、ヨーロッパなど広い範囲に及ぶ。こうした動向の中で、無地という造形はいかなる存在として柳に見られたのか。

## (二) 柳宗悦が見た民藝の無地

柳の著作からは、一九二五年以降の彼が、さまざまな地域、さまざまな種類の無地の造形と出会っていったことがわかる。まずここで、彼が無地という語と共に具体的な器物に言及している例について、年代ごとにまとめておこう。

### I 一九二〇年代

#### (a) 『雑器の美』(工政会出版部、一九二七)

本書は、柳の最初の民藝論である「下手ものゝ美」(一九二六年初出)などを収録した民藝運動同人の論集である。付された図版には柳が解説を施しており、ここで無地の器物に関する言及が見られる。

或種類の作品は、写真ではどうしても原作の味ひが出にくい。従つてそれ等のものは最初から割愛した。例へば「無地もの」は、どうしても充分に活かす事が出来ない。必然模様とか構図とかのかつたものが、写真には適してくる。此不自由は現代の器械では止むを得ない。(全集一〇、六二二頁)

「無地もの」の図版を入れられなかったことを残念がるこの記述から、紹介したい無地の器物が一定量、当時の柳の視界にあったのだと判断される。

#### (b) 『工藝の道』(ぐろりあそさえて、一九二八)

本書は柳の主著の一つであり、一九二七年から武者小路実篤編集の雑誌『大調和』(春秋社)に連載された内容を、一九二八年に単行本として刊行したものである。柳の見た民藝の美や作り手の在り方について、網羅的に論述されている。ここでも柳は無地の造形に触れている。

認められるのは木工品の無地をめぐる言及である。まず、江戸時代から明治時代にかけて船で用いられた船簞笥の装飾について、「金具は鉄であつて前面に厚く装飾する。無地のものもあるが多くは模様附で透彫か又は線彫である」と記している(全集八、二六〇―二六一頁)。本書の図版で紹介されているのは装飾のあるものであるが、ないものも柳が見ていたことがうかがえる。

また、ヨーロッパの木製戸棚の戸の装飾をめぐって、「屢々無地ものは美の最上なものを示す」、「無地とは模様がない意味ではなく、模様が其極に達した『空』の境を示すとも云へよう。それは一切の模様を含んだ無とも云へよう」という見解を綴っている(全集八、二六四頁)。有文の造形と無文の造形を往還しながら、柳が思索を深めていったことがうかがえる。さらに第二章で見た、『白樺』時代に陶磁器を通して育まれた柳の無地―「無」観が、他の領域の器物へ敷衍されていったのうかがうことができる。

(c)「日記より」『越後タイムス』八五五号、一九二八年五月一三日掲載)

新聞に掲載されたこの論考では、一九二八年四月二一日、京都の朝市での出来事が、以下のように記されている。

此日一個の茶碗を獲たり。其代一円は大金也。李朝白磁、無地無紋。作素直にして形極めて美し。釉薬はほのかなる青味を帶ぶ。名器に比すとも劣るなし。〔略〕帰りて之を棚に置く。美愈々吾が為に汚ゆ。使はゞ更に汚ゆべし。巷間に無銘の名器未だ散在す。(全集二二、三四―三五頁)

柳は、「李朝白磁」(朝鮮半島の白磁)の「無地無紋」の茶碗を入手したといい、その造形を「名器に比すとも劣るなし」と讃えている。

朝鮮白磁(一五世紀―一九世紀)は白い生地に透明釉を施すものであり、その独特の釉調や白色で名高い。焼成や経年の過程により極めて多様な造形を示す。上で柳が入手したと語っているものの産地や製作年代などは特定したいが、無文の白色の中に「ほのかなる青味を帶ぶ」ものであったようである。柳はこの作品には京都で出会ったようであるが、水尾(二〇〇四)の年譜によれば、柳の朝鮮半島への渡航は一九二七年までに一三回に及んでいるから、柳はすでに現地で無文の白磁を一定量見ていたであろう。

なお今日ではおそらく、柳と無地という主題から、こうした朝鮮白磁を真つ先に連想する人は少なくないと思われる。日本民藝館には『白磁壺』(二七世紀―一八世紀)など、柳が蒐集した無文の白磁が収蔵されている。ただ、柳が朝鮮半島と出会った時期としてよく知られる一九一〇―一九二〇年代、彼が無文の朝鮮白磁にほとんど言及していないことには留意が必要である。朝鮮白磁の無地が彼の思索の主題となったのは、それよりいくらか後のことであった可能性がある。

## II 一九三〇年代

(a)「土瓶考」(未発表、一九三二)

一九三二年一月に記された論考で、柳の生前には未発表だったものである。「筆者宗悦土瓶を愛する事切なり」「土瓶は日々の伴侶な

り」(全集一二、七五頁)という言葉から始まり、日本の土瓶への柳の愛着が綴られている。

ここでは「無地の黒土瓶を古しとなす。〔略〕概して模様ものは、幕末より起りしならんか。詳ならず」(全集一二、七七頁)と記されており、簡単な言及であるが、柳が土瓶の編年と共にその無地の造形に注目していたことを物語る。

(b)「本号の挿絵」(『工藝』二三号、聚楽社、一九三二)

一九三一年に創刊された民藝運動の雑誌『工藝』二三号の図版解説である。この号は、『工藝』で初めて朝鮮陶磁器を特集した号であった。

ここで柳は酒を保管するための白磁水注(朝鮮半島)【図④】について、「こゝでは無紋こそ紋以上の紋である。無地である事が如何にこの満ちくた形に適してゐる事か」(全集六、二七四頁)と讃えている。また、同じく朝鮮半島の諸作品の図版【図⑤】について、このように紹介している。

中央に立つのは祭器である。〔略〕左に置かれた面取の白磁碗は庶民の食器である。その擦れ傷が歴史を物語ってくれる。右にあるのは無地の水滴である。原則として一般の民は白沙器より使用を許されなかつた事がある。だが何と云ふ不幸な又幸福な禁制であつたか。彼等はその無紋の色と形とで、たまらなく美し

いものを育てゝ了つた。(全集六、二七四頁)

「原則として一般の民は白沙器より使用を許されなかつた」とは、特に一六世紀以降の朝鮮王朝で、統治理念であつた儒教の思想に適う器物として、一切の華美を排した造形としての無文白磁が推奨されたことを指している。こうした経緯から生まれた無地の造形を、柳は「たまらなく美しいもの」と絶賛している。挙げられているいずれの作品にも、白色の中に多様な質感の変化が生じているのが確認できる。

この頃には、柳がはっきりと無文の朝鮮白磁を注視するようになっていくことがわかる。また、一九二〇年代の『雑器の美』では、写真の画質の問題から無地の器物の図版が入れないという記述が見られたが、それはこの時期にはある程度解決されていたのである。

(c)「本号の挿絵」(『工藝』二三号、聚楽社、一九三二)

雑誌『工藝』二三号(朝鮮石工特集)の図版解説である。柳は朝鮮半島の石工品の造形を高く評価し、中でも硯の美を絶賛した。この論考で柳は、黒色の石硯【図⑥】をめぐる、以下のように綴っている。この作品は、一九二九—一九三〇年に柳が渡米した際に入手したものである。

硯で彫刻のいゝのはめつたにないものである。従つて無地で飾りのない方が遙かに無難である。支那の名硯と云はれてゐるものも形や彫のいゝものが至つて少ないのはどう云ふものか。だが彫刻も此一個位ひ單純なれば危険が少ない。大まかで感じが強い。(全集六、一一八七頁)

柳は「無地で飾りのない」造形の硯を「無難」なものと評し、同時に過剰な装飾をもつ硯を否定的に評価している。【図⑥】の硯にはジグザグの幾何学文様が彫られており、柳は「彫刻も此一個位ひ單純なれば危険が少ない」と紹介していることから、これは装飾はあつても過剰の域には達していない、優れた文様だという例示なのであろう。その評価の際に一度無地が引き合いに出されていることから、【図⑥】の文様の「危険が少ない」「單純」は、無地の「無難」に近いものであるという柳の見方がうかがえる。

こうした記述から、柳の無地をめぐる思索が石工品の領域にも拡大していることがわかる。また、引き続き彼が有文の造形と無文の造形を往還しながら観察を行つていたことも指摘することができる。その中で、過剰な「彫刻」や「飾り」を捨てた造形として彼が無地を見ていたことも、あわせて指摘することができる。無論柳は單に文様がないことを評価しているのではなく、そこに見られる石材の豊かな質感や発色の美をも讃えていると見なくてはならない。この論考でも柳は、石には「人工で新しく生む事が出来ぬ」味わいがあり、調合の可能な陶土や金属と比べて「自然の与へるものを受けね

ばならぬ」性質の素材であると述べている(全集六、二八一頁)。

(d)「新作の紹介」(『工藝』二七号、聚楽社、一九三三)

雑誌『工藝』二七号(茶碗紹介)に掲載された論考である。ここで柳は、自ら食卓で愛用していた小鹿田焼(大分県)の無地の茶碗【図⑦】を紹介している。「内は白、外は黄身のかゝつた茶色である」(全集一二、六三五頁)と描写されている通り、外側にかかった茶褐色の釉のむらが特徴的な作品である(三重県立美術館編 一九九七、一三四頁)。

柳はこの作品を、「いやな要素を一番多く棄てゝ了つた無地の茶碗」「一番無難な作」と評し、「飽きない」「私と食事を共にする誰も此茶碗に感心する」と記している(全集一二、六三四―六三五頁)。

この論考で特徴的なのは、先の硯の例と同様、「無難」な造形としての無地の提示が、柳が質が低いと見た文様への批判と共になされていることである。柳によれば、「日本のどんな人も飯茶碗を使ひ汁茶碗を使ふ」にもかかわらず、近代に生産される器は形も文様も質が低く、「昔に負けないものと頼まれると、砂の中に金剛石でも探す困難に逢う」。そして、「どうしてこう迄駄目になつたものか」という現状認識を示し、わざわざ「何も皮肉なつもりではない」と断つた上で、この無地の茶碗を紹介している。作り手が「無駄して態々(わざわざ)醜くゝなる様に作つてゐる」近代、「此無慾な素朴な茶碗が、急に輝かしく見える」と彼はこの茶碗を評価している(全集一二、六

三四―六三五頁)。柳が無地の造形美に心惹かれると同時に、「醜い」文様と「無難」な無地の双方を絶えず観察していたことがうかがえる。

(e)「挿絵小解」(『工藝』二八号、聚楽社、一九三三)

雑誌『工藝』二八号(和紙特集)の図版解説である。ここで柳は島根県の紙布を紹介している。紙布とは、細く切った和紙を糸とした織物のことである。「石見国匹見上村〔引用者注・島根県〕で昔から紙布を作る。多くは無地」と柳は記しており(全集一一、二六二頁)、紙工芸や染織の無地の問題にもこの時期の柳の視野が拡大していたことを物語る。

(f)「今も焼く日本の民窯」・「現在の日本民窯」(『工藝』三九号、聚楽社、一九三四)

雑誌『工藝』三九号(日本民窯特集)に寄せられた二つの論考である。論考「今も焼く日本の民窯」は、同時代に日本で生産されている陶磁器を紹介するものであるが、それらの「模様の醜さ」(全集一二、九七頁)への懸念を主要な論点の一つとしている。特に同時代の磁器の文様に対しては、「筆致の枯死や、図案の虚弱は救う可からざる程度」であり、「磁器は絵ものが多いから、絵の墮落は致命的」、「絵ものは早くも美意識の傷に痛んで了った」といった手厳しい言葉が

記されている(全集一二、九七頁)。

他方で陶器の造形には希望があると柳は記し、以下のように無地にも言及している。

陶器でも模様を描いたものになると、いゝものは至つて少い。時としては磁器の絵よりもつと醜い。近來の万古〔引用者注・万古焼(三重県)〕の如き一例である。陶器で優れてゐるのは絵ものよりも主に無地ものである。又は流掛けか流描きか櫛描きものか、又は簡単な装飾のついたものかといゝ。こゝでも私達は人間の作為が少いものほど無事なのだと思ふことを痛感する。(全集一二、九七頁)

同時代の陶器は、磁器と同様「絵もの」の質は低いが、「無地もの」においてまだ十分に優れた造形を示している、と柳は論じる。無理な加飾を行った造形よりも無地の方がよほど美しい、とここでも柳は見ている。それは「人間の作為が少い」造形の在り方なのであるという。

また、同時に掲載された論考「現在の日本民窯」で、柳は平清水焼(山形県)に触れ、「地方窯として重要なのはこゝで焼く様々な雑器、壺、片口、甕、皿、徳利、鉢、便器、等々。白絵掛けの無地が得意の様である」(全集一二、一〇七頁)と紹介している。上で見た文脈を踏まえるならば、無地の白色の平清水焼が、同時代に生まれた陶器の優品―「人間の作為が少い」ために生まれた美の在り方―

として、柳の眼に映ったと見ることができる。

(g)「日本民藝図説」(『工藝』四七号、日本民藝協会、一九三四)

雑誌『工藝』四七号(東京高島屋「現代日本民藝展」開催記念特集)に掲載された論考で、全国の民藝品が具体的に紹介されている。ここで柳は、薩摩焼(鹿児島)などの無地の土瓶や、岩手県の黒塗り・朱塗りの無地の片口について簡単に言及している(全集一一、二九九―三〇〇頁・三〇二頁)。

また、樺細工(秋田県など)と平瓶掛(富山県)を紹介する際、その無地についてまとめたかたちで触れている。樺細工は桜の樹皮を用いた木工品である。柳はその無地について、「天然の光沢と色彩とに凡て頼る品物である。近時之に技巧を施して種々絵模様を置くが、人為の傷を如何ともすることが出来ない。樺細工は無地に限る」(全集一一、三〇六頁)と述べている。掲載されている樺細工の印籠【図⑧】はこの例示であろう。やや不鮮明な写真であるが、樹皮の質感が露わな一点である。

平瓶掛は鉄瓶をかける火鉢である。柳は【図⑨】の平瓶掛の無地について、以下のように語っている。

隅切角の平瓶掛である。金工に応はしい形の強さと確かさとを有つ点で出色のものと思へる。砲金「引用者注・銅の合金」である。高岡市で出来る多くの品の中で、僅かに選り得るものゝ

一つである。無地のものゝみよく、之に色付けや模様を入れたものは上等とせられるが醜い。(全集一一、三三三頁)

これらの語りから、当時の柳が木漆工品の無地を注視し、さらに金工品の無地にもその関心は広がっていたことがわかる。柳が、樹皮の「天然の光沢と色彩」や、砲金の質感や発色などに見入っていた様子がうかがえる。さらにここでも、無地への讃辞と共に、「人為の傷」としての「絵模様」や、「醜い」「色付けや模様」への批判が展開されており、この点をめぐる思索に彼が力点を置いていたことを指摘できる。

(h)「硯を描く」・「挿絵小註」(『工藝』五八号、日本民藝協会、一九三五)

雑誌『工藝』五八号(硯特集)に掲載された論考および図版解説である。ここで柳は、改めて硯の無地について論じている。

こゝで私達は次の真理を受け容れねばならぬ。紋様は硯に対し二次的なものであることを。若し紋様を刻むなら、それはよい伴奏としてゝあつて、主体であつてはならないことを。装飾の過ぎたもの、形の込み入つたもの、模様の煩はしいもの、それは皆硯の美しさを痛める。〔略〕

無地と美とは却つて交わりが深い。ものゝ美しさは凡てを含ん

だ無に最も多く現れ、凡てを欠く有に最も貧しく消えてゆく。

(全集一三、六三六―六三七頁)

「美しい硯の殆ど凡ては無紋硯である」とまで柳は言い切る(全集一三、六三六頁)。柳によれば、「硯は石の有ち味をどこ迄も活かさねばならぬ」、「人間の工作は自然の栄光を示すことを怠つてはならぬ」(全集一三、六三四頁)。硯において無地であることは、「星が古いが如く古い」(全集一三、六三二頁)過去から形成された石の風合いを「活かす」ことに他ならない、と彼は見る。

「挿絵小註」では、朝鮮半島の一部の石硯(風字硯)【図⑩】をめぐって、「彫刻のこまかいのにも時々出逢ふ」が「大概は無地」と述べており(全集一三、六四五頁)、様々な無地の硯を柳が観察していたことがわかる。彼は多様な石硯を通し、「凡てを含んだ無」―原料の質感や発色をそのままに示す造形としての無地―について、繰り返し思索を行っていた。

同時に、無地の石硯を愛することは天然石を愛することとは異なる、と柳は言う。柳によれば、「天然石は云はゞ『なま』であつて、硯に煮つめられたものとは違ふ」(全集一三、六三五頁)、「与へられた佳材も其のまゝでは硯に活きることが出来ぬ」のであつて、「硯で石がもつと石となつたのである」(全集一三、六三三頁)。硯の無地とは、原料の風合いがむき出しになっている様相であっても、作り手による加工を経て現れた造形であり、「なま」の原料とは大きく異なるものという理解を彼は示している。

(i) 「挿絵小註」(『工藝』八五号、日本民藝協会、一九三八)

雑誌『工藝』八五号に掲載された図版解説である。この号は、朝鮮半島の陶磁の中でも水滴(硯に水を差す道具)を特集した号であつた。

ここで柳は朝鮮半島の白磁水滴【図⑪】について、「李朝の白磁として色も膚も十分である」、「無地もこゝでは模様にも増して眼を慰めるではないか。白は李朝人の求めた色なき色の世界であつた」と綴っている(全集六、五九八頁)。この論考では、「李朝の白磁で優れたものになると玉の膚をも凌ぐかに見える」、「やゝ青味をおびた静な穏かな色の含みは、云ひ難い美しさである」とも絶賛しており(全集六、五九六頁)、引き続き彼が朝鮮白磁の無地の微細な景色を観察し続けていたことがわかる。

先述の通り、一九三六年には柳を館長として日本民藝館が開館している。一九三七年一二月の同館で、玄関のケースに無文の朝鮮白磁が集められて展示されている様子が撮影されている【図⑫】。柳の朝鮮白磁の無地への注視がうかがえる。

(j) 「挿絵小註」(『工藝』八九号、日本民藝協会、一九三八)

雑誌『工藝』八九号に掲載された作品解説である。この号は、江戸時代に生産された丹波焼(兵庫県)を特集したものである。

ここでは丹波焼の黒釉の仏花器(一九世紀)について、「黒釉の簡素なものに過ぎぬが、花を引き立たせるにはこう云ふ無地ものがいゝ」と綴られている(全集二、一八四―一八五頁)。簡単な言及ではあるが、陶磁器の中でも多様な産地に柳が無地の造形を発見していたことがわかる。

(k) 挿絵解説『月刊民藝』昭和一四年一月号・第一卷第八号、日本民藝協会、一九三九)

この年に創刊された日本民藝協会の機関誌『月刊民藝』(一月号)に掲載された作品解説で、沖縄の器物について論じている。柳は一九三八年末から翌年年初にかけて初めて沖縄を訪れて感銘を受け、一九三九年、民藝運動同人たちと共に再び沖縄を訪問した。その際眼にした器物がこの論考では紹介されており、漆工品をめぐって以下のように記されている。

昔に比べると近頃の新しい図案のは格が落ちる。併し無地の伝統的な朱塗ものには、昔乍らのいゝものに出逢へる。こゝの漆は下地に「くちや」と呼ぶ土と豚の血とを交ぜ用ゐるので、特色がある。其の上に朱を塗る。堅牢で名がある。其の朱塗もので他県にない特色あるものは、太鼓盆と呼ぶものや、又碗、茶盆の類である。就中「なかんずく」足附の茶盆はどこで用ゐても悦ばれるであろう。(全集一五、一三〇―一三二頁)

「無地の伝統的な朱塗もの」の具体例として柳が紹介するのが、【図13】の朱塗りの茶盆である。この「足附の茶盆」とは沖縄特有の足のある茶盆で、客をもてなす際に茶碗や急須などを置いて用いるものである。

こうした語りから、柳が沖縄においても無地の造形に心打たれたことがわかる。同時にここでも、「格が落ちる」「近頃の新しい図案」を超えた造形美を示すものとして、柳が無地を理解しているのを指摘することができる。

### III 一九四〇年代

(a) 「北支の民藝」(東京放送局・放送講演、一九四一年一月二五日)

一九四一年に行われた、中国北部の民藝に関するラジオ講演で、後に論考集『私の念願』(不二書房、一九四二)に収録されている。この講演では、中国の主要な窯業地の一つの磁州(現・河北省)について、以下のように語られている。

今日北支一帯の家庭の台所に、この磁州の焼物を見ないことはないほどであります。あまり普通であるため、土地の人々は別に注意して居りませんが、中から選り出してくるならば、実に

名器と呼ばれていゝものが、決して少くはありません。鉄絵の筆は今も活々として居ります。絵も何もない只の白無地のものにも、味い掬「きく」すべきものが屢々「しばしば」見受けられます。(全集一五、五七二頁)

柳は中国の器物に早くから関心を抱いており、一九四〇年に北京を訪れるなど、朝鮮半島などと比べると回数は少ないが現地を訪問している。また、当時の民藝運動では吉田璋也(一八九八—一九七二)を中心に中国の民藝調査が行われており(木谷 二〇一二ほか)、そこからも様々な情報を得ていたと考えられる。「漢、唐、宋の古代が、今もなほ息を有つてゐる」とも柳は評しており(全集一五、五七二頁)、『白樺』時代に注目していた中国古窯の無地の美しさ(第二章参照)が、同時代にも存在し得るものとして彼の眼に映った様子がかかる。

(b)『藍絵の猪口』(日本民藝協会、一九四二)

蕎麦猪口に関する著作である。題の通り、白磁の器体に青の顔料(呉須)で絵付けした染付文様について主に記されているが、その中に、「極めて稀に無地もある」「ごく古いものは皆内側が白の無地である」という記述が見られる(全集二二、二〇三頁)。蕎麦猪口は早くから柳が関心を向けていた器物の一つであり(全集一二、一九五頁)、その文様と無地を、彼がかねてから細かく観察してきたこと

を物語っている。

(c)『高麗』と『李朝』(『工藝』一一一号、日本民藝協会、一九四二)

雑誌『工藝』一一一号(朝鮮陶磁特集)に掲載された論考である。朝鮮半島の陶磁器に関する柳の論考の中で最も整理されたものの一つで、それらの無地についても触れている。

まず見られるのは、白磁の無地に関する記述である。「恐らくこの白磁ぐらひ李朝全時代を通し終りまで焼かれたものも少いであらう」(全集六、三六二頁)とした上で、彼はその造形について綴る。

純白ではなく、大概はほんのりと青味を帯び、もの静かな感を与える。こんなにも温い白磁は他には見かけない。〔略〕

絵附にも愛すべきものが多いが、併し白の無地と美しい形とがあれば之で充分だという感を受ける。美を追へば結局かう云ふ無地の境地に落ちつくやうに思へる。(全集六、三六二—三六三頁)

これまで見てきた柳の朝鮮白磁の無地に対する見方の集大成と言える記述である。

またこの論考では、白磁以外の朝鮮磁器の無地について、「色のあるものは三つある」とまとめ、黒釉の無地(黒色・飴色に発色)、辰

砂釉の無地(赤色に発色)、瑠璃釉の無地(青色に発色)を挙げている(全集六、三六三頁)。辰砂釉については、窯内の化学変化により「緑色を呈することがある」とも観察している(全集六、三六三頁)。

柳は一九四〇年、二二回目の朝鮮半島訪問を行っており、これが最後となった。上のような記述からは、度々の鑑賞や旅を通して、柳が朝鮮半島の陶磁器の多様な無地を観察していたことがはっきりとかがえる。

戦後にも柳は、「焼物の歴史を見ますと、各時代を通じ一番無地ものを沢山作りましたのは朝鮮でありました」、「紋様が充分発達してある時代でも、同時に沢山無地ものを作りました」(全集二二上、三一頁)と述べ、「一番多いのは白、次には黒と飴」(全集六、五三六頁)などと整理している。こうした朝鮮陶磁器の無地をめぐる整理は、一九四〇年代前半にはすでに完了していたと見てよいであろう。

(d)「現在の壺屋とその仕事」・「挿絵小註」『琉球の陶器』、昭和書房、一九四二

同時代の沖縄の陶器について論じた論考である。柳は一九四〇年に四度目の沖縄訪問を行い、これが最後となった。

この論考では、沖縄の窯業地に見られる「多種多様な手法」の一つとして、「もとより無地ものも少くない」と綴り(全集一五、三六八頁)、土瓶について「白の無地ものにも美しいのがある」(全集一五、

三七五頁)と紹介している。簡単な言及であるが、沖縄の様々な手工芸の一角に無地の造形があることを、繰り返し柳が思索していたのがわかる。

(e)「樺細工の道」『工藝』一一二号、日本民藝協会、一九四二  
雑誌『工藝』一一二号(樺細工特集)に掲載された論考である。一九四二年と一九四三年、柳は日本民藝館西館で樺細工の職人たちと共に「樺細工伝習会」を行い、技法の記録や新作品の提案などを行っていた。その機会に執筆されたこの論考で柳は改めて、樺細工(秋田県など)【図14】の無地について論じている。

昔の樺細工は殆ど無地であつた。皮の持味を活かす仕事であるから、之が当然である。所謂「ちりめん」膚「はだ」や、「ひゞ」や又「ふし」が天然の模様であつた。それに皮の色自体が奥深い美しさである。之で既に充分な資材だと云つていゝ。寧ろ之に心を惹かれゝばこそ樺細工が始まつたのである。(全集一一、五二八頁)

「自然の資材がこんなにも隅々まで、その力や美を示すものも少い」と柳は評し、「桜皮が有つ美しい色彩」「その光沢」がそのままに表れた樺細工の造形を讃えた(全集一一、五二四頁)。無地の樺細工にはその極があるというのである。こうした樺細工観は先に見た

通り一九三〇年代にすでに形成されているが、職人との対話などを通してより具体的にその造形を理解することによって、さらに強固なものとなったと考えられる。

またこの論考でも、樺細工の文様に対して厳しい批判を行っており、「無地こそ本筋である」(全集一一、五二八―五二九頁)などと記している(詳細は後述)。

(f)『日田の皿山』(日本民藝協会、一九四三)

小鹿田焼(大分県日田市)を紹介する著作である。この中で柳は、同地の壺、甕、皿などと共に土瓶を取り上げ、「日田の作は絵も何もない無地土瓶であるが、全国の土瓶のうち最上なもの、一つである」と讃えている(全集一二、二三二頁)。特に柳は黒色のものを絶賛し、「真黒のもあるが、柿(引用者注・柿色)もあり、又屡々燿変(ようへん)や釉垂れで景色が多く、味の極めていゝのがある。土瓶として第一流のものと云へよう」(全集一二、二三二頁)と述べている。

ここで例として挙げられているのは【図⑬】の作品である。柳の描写の通り、無文の中に著しい釉調の変化が見られるものであり、彼の理想とした無地の造形を端的に示す一点と言える。

(g)『芭蕉布物語』(私版本、一九四三)

糸芭蕉を用いた織物である芭蕉布(沖縄県)について記録した著

作である。柳は糸芭蕉から採れる繊維を、「清浄で、純潔で、美麗で、さうして強靱」な造形、「罪も洗れも濁りもない世界」と讃え(全集一五、三八七頁)、そこから生まれる芭蕉布を、「今時こんな美しい布はめつたにないのです」(全集一五、三八三頁)と評した。

本書では芭蕉布の造形の変遷について、「恐らく始めは無地、続いて縞もの、それも経縞が主です。終りに緋へと進みました」と推測する記述が見られる(全集一五、三八五頁)。また、「無地も織りますが、多くは縞や緋です」(全集一五、三八九頁)という記述も見られることから、量は多くなくとも、古作と同時代双方の無文の芭蕉布が、一定量柳の視野にあったと判断される。

(h)『和紙の美』(私版本、一九四三)

様々な産地の和紙を紹介する著作であり、二三種類の和紙の原物が貼付されているのが特徴的な一冊である【例・図⑭】。ここでは柳は、和紙の無地について言及している。

そのまゝでもう立派なのである。考へると不思議ではないか、只の料紙なのである。だが無地であるから、尚美しさに含みが宿るのだとも云へよう。良き紙は良き夢を誘ふ。私は紙の性情を思ひ、その運命を想ふ。(全集一一、五五三頁)

柳は原稿用紙や雑誌『工藝』の印刷紙をはじめ、用いる紙について

並々ならぬこだわりを早くからもっていた。「和紙の美」を無地の美として讃える上記の和紙観は、かねてから柳が抱いていたものであったと考えられる。

時期はやや後であるが(一九四九年)、因州和紙の産地である鳥取県で柳は、職人が焼きトウモロコシを和紙に包んで持っていたところ、「その紙を広げ、愛しむ様に撫でながら」、「味が深いねえ。美しいねえ」と褒め称えたという(大因州製紙 二〇一二)。

(i)『諸国の土瓶』(日本民藝協会、一九四三)

土瓶の造形や産地、歴史について論じた著作である。ここでは土瓶の造形を整理する際、「無地のもの絵附のもの共にある」と述べ(全集一二、二六〇頁)、江戸時代の土瓶にまつわる文献の図に「無地のものゝみならず絵附けの土瓶も沢山出てくる」(二五一頁)ことを確認したと綴っている。

図版解説では、白色の無地の土瓶(沖縄県)【図17】を取り上げ、「この土瓶の美しさは、無地の美と、その白い肌の温かさにある」と述べ、「形と色がよくば、無地で既に充分な感がする」と讃辞を贈っている(全集一二、二八九頁)。いずれも短い言及ではあるが、先の『日田の皿山』(一九四三)の言及と共に、土瓶の無地が繰り返し柳の視界に入っていたことを物語る。

(j)『手仕事の日本』(靖文社、一九四六)

最もよく知られる柳の著作の一つであり、一九四〇年頃の日本全国の手芸の状況を地域ごとに紹介している。執筆は一九四三年頃になされた。本書でも複数の箇所が無地をめぐる柳の観察と思索の跡がうかがえる。

この中では、瀬戸焼(愛知県)、筵・莫産(岡山県)、萩焼(山口県)、小鹿田焼(大分県)、壺屋焼(沖縄県)について、それぞれに無地の造形が見られると述べている(全集一一、七九頁・一一九頁・一二三頁・一四九頁・一六二頁)。

これらの他に本書では、寄木細工(神奈川県)と高岡銅器(富山県)をめぐる、柳は無地の造形に触れている。以下に挙げよう。

「寄木細工について」

小田原から宮下にかけて仕事場を見出しますが、見てみると技としては進む所まで進んだもののなを感じます。少し進み過ぎて仕事細かくなり弱くなってきた恨みさへあります。もつと板を分厚くし模様を単純にするなら、力を得てくるであります。近頃は象嵌(引用者注・材に陰刻を施す装飾法)も試みますが図案があり来りで、無地の方がずつとましであります。寄木細工が大体によいのは、絵模様でなく線模様を用ゐるからであります。線の方は数に基く模様で、法則に依るため間違いが少ないのだと思はれます。(全集一一、三〇頁)

〔高岡銅器について：〕

高岡の銅器には末期を思はせる飾りの多い風が残つて、度を過ぎたものが多く、意匠に活々したものが欠ける恨みがあります。特に置物類にこの弊を多く見受けれます。それ故却つて装飾を持たない無地のものや、台所で手荒く使はれる湯釜だとか七厘だとかに見るべきものがあります。なぜこんなことになるのでせうか。銅器は飾物が多いため、仕事がかく遊びになるからと答へ得るであります。之に比べ実際に働く品は着飾つてはあられませんか、自然に丈夫な身形〔みなり〕を得るのだと説いてよいであります。(全集一一、九六―九七頁)

ここでも柳は、「あり来り」な図柄や「末期を思はせる」「度を過ぎた」装飾を批判し、それを超える造形として無地を挙げている。民藝の文様と無地をめぐる柳の思索が凝縮された記述と言える。

### 三―二 民藝の無地をめぐる思索

#### (一)「標準」としての無地

ここまで、一九二五年以降の柳宗悦が出会い無地と呼んだ造形を概観した。まず気が付くのは、柳が陶磁器のみならず、染織品、木工品、漆工品、金工品、石工品など、極めて多様な領域の手工芸の無地

の造形について観察を行つてゐることである。また、古作の無地だけでなく、同時代の作品の無地に対しても観察が行われているのも特徴的である。

以上はこの時期の柳の、個々の器物の無地に関する各論とでも呼ぶべきものであるが、より俯瞰して無地を論じた総論的な言及を見るならば、第二章で見た『白樺』時代の無地観が引き続いていることがわかる。『工藝の道』(一九二八)の中で、柳はこのように綴つてゐる。

「無地もの」は屢々「しばしば」最も深い美を示すではないか。

只の一時も無限な美の住家である。単純は単調ではない。古人は沈黙を「饒舌な沈黙」と呼んだ。単純に優る複雑があらうか。よき無地には一切の色が包含される。単純には煮つめられた美がある。弱い単純さはない。そこには生命が活々と躍る。(全集八、一一六頁)

柳の最も体系化された工藝論である『工藝文化』(文藝春秋社、一九四二)では、美を論じる際「標準」とすべき造形の有り様をめぐつて、以下のように記されている。

美は饒舌であつてはならぬ。どこかに沈黙の要素がなければならぬ。美は騒がしくあつてはならぬ。どこかに静けさがなければならぬ。渋さはさう吾々に告げる。あの「能」の如き渋さの

藝能の著しい例とならう。又は色彩の絵画が墨絵の南画を招いたのも同じ心の求めと云へよう。洪さは奥に「空」の美が宿る。だから無地を屢々「しばしば」尊しとした。「茶」の茶碗は好んで無地を選んだ。情趣が深まれば必然にそこに帰るのである。(全集九、四五四頁)

柳の工芸論として最もまとまった部類に入るものでありながら未刊行に終わった『工藝の教へ』(一九四三執筆)でも、「無地ものが多い場合無難であり、却つて美しさに富む」「人間の情趣がだんだん進んでくると、沢山な色や模様があるより、寧ろ無地のものを好むに至る」と述べられている(全集一〇、五六〇頁)。

一九二〇年代から一九四〇年代まで、第二章で見た最初期の無地論の骨格は維持されており、無地が「単調」ではなく「無限」を含んだ造形であり、高次の「沈黙」を示すものと、柳は一貫して位置付けている。

ただ、『白樺』時代の無地論と、民藝運動の誕生・展開期の無地論では、一見同じ趣旨のことが述べられていても、器物の具体的な側面に対する柳の観察と思索の細やかさには大きな差が生じていると見なくてはならない。柳は一九二五年以降、おびただしい数の民藝の器物と出会い、国内外の多くの領域の民藝の中に、多様な姿で無地が現れているを発見した。それを踏まえながら改めて柳は無地を論じ、「屢々最も深い美を示す」造形、「人間の情趣」の極致とそれを位置づけているのである。

補記するならば、さまざまな姿の無地の中で、当時―そしてほとんど一生涯―柳の意識から離れることがなかったのは、井戸茶碗の無地であつたと思われる。井戸茶碗は、一五―一六世紀頃の朝鮮半島で生産され日本にもたらされたいわゆる「高麗茶碗」の一種で、茶道において絶大な評価を受けてきたものである。元来の用途については現在でも諸説があるが、柳は一般庶民の飯茶碗すなわち民藝品として作られたものだと理解した。

初期の著作である「雑器の美」(一九二六)にすでに、井戸茶碗の造形への言及が見られる(全集八、二七頁)。その後、一九三二年、大徳寺孤篷庵(京都府)で、現在は国宝に指定されている《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》【図18、図19】を実見した経験が、さらに柳の思索を深化させたであろうことは想像に難くない。柳はこの「喜左衛門井戸」を凝視し、かつてそれを評価した茶人たちの眼をも追った。

茶人達はあの細かな貫乳に潤ひを感じた。さうしてあの釉剥げに風情をすら見た。而もつくろひによつてそれに景色をさへ増させた。彼等は何よりも其の無造作な削りを悦んだ。それを茶碗になくってはならない箇条だとさへ感じた。彼等は高台に愛を強めた。その釉垂れに奔放な自然の味を汲んだ。(全集一七、一五三頁)

『工藝文化』(一九四二)では、このように綴っている。

何故茶人達は「井戸」の茶碗に無上の美を見出したのか。こゝで答へは明らかなやうに見える。それにもまして坦々たる尋常の器はないからである。何も企みはない。何一つ造作した跡はない。どこに人間の病ひがあらう。それ程無難なもの無事なものはないではないか。何一つ絵があるわけではない。特別な色があるわけではない。是程平易な当り前な茶碗はないのである。だから茶人は其の美しさに限りない敬念を抱いたのである。美の極みだと感じたのである。(全集九、四五九頁)

後に柳は、「無地に無量の景色が現れてゐる」(全集一七、三五一頁)と井戸茶碗について評している。井戸茶碗の「何一つ絵があるわけではない」中の「景色」を、柳は「美の極み」と位置付けた。柳に最も感銘を与えた無地の造形の一つであつたと見てよいであろう。無論、柳は民藝の無地だけを見ていたのではない。彼は民藝の文様をこよなく愛した。

尾久(二〇〇八、以下四九―五二頁)は、「無地か、控えめな文様のものばかり」では「柳宗悦は語れません」と述べ、「柳さんは文様が大好きでした。具象、抽象を問わず、潑瀾たる文様こそ工芸の美を代表するものと考えていました」と指摘している。これは、古道具屋の坂田和實(一九四五―二〇二二)が日本民藝館の収蔵品から自身の好みのものを選ぶ、という雑誌企画において、坂田の選ぶのが「無地か、控えめな文様のものばかり」であつたことに対して發されたものである。尾久は「(引用者注・柳と坂田で)」はつきり違ふのは文

様にたいする考えかたでしようね。「略」坂田さんは逆でしょう。おそらく文様なんてないほうがいいと思つてゐるはずですよ」と述べている。柳の蒐集の中心には文様への愛があると尾久は指摘する。

この応答で坂田も指摘してゐるやうに、日本民藝館の収蔵品(約一七〇〇〇点)から抜粋した『民藝図鑑』(宝文館、一九六〇―一九六三)でも、『民藝大鑑』(筑摩書房、一九八一―一九八三)でも、文様のある器物が多量に掲載されている。例えば花鳥文の紅型(沖縄県)や、縞文のスリップウェア(イギリス)などである(柳監修 一九六三ほか)。柳が評価した器物を総覧することは困難であるが、以上を参考にと考えると、物量としては文様のあるものが主流であつて、無文の器物は傍流である、と考えられる。

しかしこのことは、柳が無地を重要視しなかつたことを意味しない。それどころか、「屢々最も深い美を示す」ものとしての無地の器物、「標準」としての美を示す無地の器物は、有文の器物と併置されたとき、独特の意味をもつて柳に迫つたと思われる。『工藝の道』(一九二八)から、興味深い一節を引こう。

柿右衛門を選んでもそうである。私達は「無地もの」の世界を柿右衛門の中に聯想することが出来るであらうか。彼の価値は殆ど全て絢爛たる赤絵に集中してゐるではないか(全集八、一六五頁)

「柿右衛門」は有田焼(佐賀県)の陶工・酒井田柿右衛門であり、

その系譜の絵付けはいわゆる柿右衛門様式として知られている。赤絵や色絵で花鳥図などが描かれる。その絵付けは、無地の器物と同質の美をたたえていると言えるのか、と柳は問う。陶磁史において絶賛される「絢爛たる赤絵」も、未だ浅い装飾に過ぎないのではないか、というのである。柳は、「無地もの」を基準に据える。ある文様入りの器物と無地の器物を併置し、前者が後者と同質の佇まいを醸しているとき、それはある深い美しさに達している、と柳は見ている。無地の造形が審美の基準の役割を果たしているのである。

一九三二年に記された論考「模様とは何か」で、柳はこのように述べている。

凡ての無駄を取り去つて、なくてはならないものが残る時、模様が現れるとも云へる。そこに説明的饒舌はない。「略」真の模様は装飾と云ふより寧ろ無地の心を示したものである。だがかゝる簡素を粗略なものと解してはならない。禅語を借りれば、「一切を含む無」とも云へる。(全集一三、五五二頁)

文様は「無地の心」を本旨とする。単なる装飾ではない、深い美しさに達した文様は、無地の造形の佇まいと矛盾しない。有文もまた、無地と同様の「一切を含む無」の性質を帯びる。

柳が美の極致が無地に見られると語るとき、それは文様のある器物を捨象しているのではない。無地と同質の佇まいを有する一切の文様が、同時に評価されていると見なくてはならない。そこには、彼

が「模様化された絵画」(全集一三、三九八頁ほか)と讀えた泥絵や大津絵、棟方志功(一九〇三—一九七五)作品などの絵画の美、「模様としての美しさがある」(全集一三、六七〇頁ほか)と彼が描写した書などの文字の美も含まれる。また、「模様化された彫刻」(全集九、四八九頁ほか)と彼が評価した仏教彫刻などの立体造形の美も、捨象されるものではないのであろう。これら柳の見た文様の美しさは、本質的に無地の美しさと邂逅する存在であった。後に柳はこの邂逅を、「無地模様」という言葉で表現している(全集一七、四三八頁)。

柳宗悦の無地論は、文様を愛した思想家の無地論であった。柳の視界の中で無地の器物は、おそらく物量としては傍流にあった。しかし、意味においては中核にあった。柳の見た民藝の造形とは「無地の心」を本旨とするものであったと言つてよく、彼の民藝をめぐる歩みは、無地をめぐる歩みでもあった。井戸茶碗をはじめとする無地の造形は、民藝を観察し、民藝について思索する一九二五年—一九四〇年代の柳にとって、欠かすことのできない「標準」となっていたのである。

## (二) 近代の文様への諦念をめぐる

同時に気が付くのは、一九二五年—一九四〇年代の柳が無地に言及する際、近代の作品の文様について諦念を示す語りを伴っている場合のしばしばあることである。

上述の通り文様をこよなく愛した柳は、「近代の工藝が喪失した一番大きなものは模様を産む本能力である」(全集二〇、四三九頁)などと、近代において文様の美が衰退していると頻繁に嘆いている。

『陶磁器の美』(一九二二)の段階ですでに、「概して之を見れば古代から近代へと進むにつれて模様は複雑に移り、色彩は濃厚の度を増してくる。併し之は美の下降であつた。吾々は真の模様に煩雑な画風を求めてはならぬ」(全集一二、一三頁)との見解が示されている。

この見方は、一九二五年以降、様々な領域の民藝と出会うことによつて、さらに具体的に展開された。

三―一で引いた中にもそうした語りを複数見ることができる。例えば論考「新作の紹介」(一九三三)では、近代に生産される器は形も文様も質が低く、「昔に負けないものをと頼まれると、砂の中に金剛石でも捜す困難に逢う」状況があると語った上で、「何も皮肉なつもりではない」と断り、「一番無難な作」、「いやな要素を一番多く棄てゝ了つた無地の茶碗」として【図⑦】を提示していた。また、論考「日本民藝図説」(一九三四)では、「無地のものゝみよく、之に色付けや模様を入れたものは上等とせられるが醜い」として【図⑨】の無地の平瓶掛を紹介し、『月刊民藝』(一九三九年一月号)に掲載された沖縄工芸の解説では、「昔に比べると近頃の新しい図案の格が落ちる。併し無地の伝統的な朱塗ものには、昔乍らのいゝものに出逢へる」として【図⑬】の無地の茶盆を紹介していた。

同趣旨のことを、論考「樺細工の道」(一九四二)でも柳は論じている。先に見た通り柳は樺細工【図⑭】の無地を讃えたが、それは近

代の樺細工の文様へのまとまった批判を伴っていた。柳は思案する。

段々技術が進むに従つて、「略」天然の皮の上に、人間が考へる様々な模様を置く技術へと進んだ。さうして大正から昭和にかけ、遂に山水だとか花鳥だとか複雑な模様をあしらふ事が流行になり始めた。樺細工がこんなにも絢爛になつたことはない。

だが見ようによつては、このことが無地のもつ樺桜の持味を殺して了つて、只巧妙な技を示す仕事に落ちて了つたことを匿すことが出来ない。それ故この絢爛さは、樺細工の歴史に同時に大きな誤謬を犯したとも云へる。尤もその模様が優れてゐる場合は別であるが、私の目撃したものでは十中八、九極めて陳腐な図案に過ぎなく、模様さへなかつたらどんなにいゝかと、その都度思はざるを得ないのである。〔略〕

之を想うと、仕事はもう一度無地を立て前として再興すべきではないか。今のような複雑な模様を誇る限り樺細工の健全な存在はむづかしい。無地こそ本筋である。(全集一一、五二八―五二九頁)

「人間が考へる」「絢爛」な文様によつて、「天然の皮」の「持味」が殺されている―近代の樺細工について、柳はこのように断じる。そして、「無地こそ本筋である」と断言する。「何も紋様を置くそのことが悪いわけではない」と補足しつつ、それでも「模様への本能がとみに弱まつて来た」時代、「かゝる装飾があるものこそ、立派な

作である信じ切つてゐる」という潮流の中で、美しい文様を生むことは困難なことであると柳は語っている(全集一一、五二九頁)。柳が無地の美しさを讃える際、こうした同時代の文様への認識があったことは念頭に置かれてよい。

これらは職人の作品に関する言及であるが、これは個人作家の制作する新作品についても同様であった。最も端的な例を、河井寛次郎への柳の批評に見ることができる。河井は柳の生涯の盟友であり、柳や濱田庄司と共に民藝運動の牽引者であった人物である。独自の型や釉薬を駆使した動的な作風の陶芸家として知られている。一九三六年に記された書簡形式の論考「河井に送る」と「挿絵小註」(『工藝』六八号、日本民藝協会)の中で、柳はこのように愛ある、しかし厳しい批評を贈っている。

君の熱情を誰も云ふが、君はもつと平和を慕つてゐるのだ。だから賑はしさのみ出た作物を僕はとらない。模様が勝ち過ぎたり、線が走り過ぎたり、絞描が盛れ上り過ぎたり、削りが鋭過ぎたり、形が度を過ぎたりするものがあれば、真の君に逢へない想ひがする。僕はもつと穏かな君を描く。わけても作物にはどこか沈黙の要素が必要なのだと思う。静なもの、ひかへめがちなもの程、共に暮らしてみても親しさを深める。恐らくどんな部門でも辿るべき帰趣はこゝにあらう。(全集一四、一六〇頁)

柳は河井作品の中で特にすぐれたものとして、無地の黒釉の鉢【図

②〇】を挙げる。

河井の作では黒釉のものが一番難の無い見て厭きないのだと思ふ。此の号に選んだものでも黒釉のものが一番多い。結局白とか黒とかの無地のものは、中に盛る品物を一番活かしてくれる。見る眼にとつても一番穏かである。(全集一四、一六五頁)

柳は、「模様が勝ち過ぎたり、線が走り過ぎたり、絞描が盛れ上り過ぎたり」といった河井作品の過剰さを暗に批判し、無地の鉢がより美しく、より河井らしい作品だと語る。戦後になっても、河井宛の書簡で、「小生予々「かねがね」所望の象嵌や無地もの今年こそは沢山作り出してほしく、熱望々々」(全集二下、一四三頁)と記している。

美しい文様を生める近代日本の作り手は決して多くないと、柳は認識するようになっていた。こうした現状を認識するとき、無地の美しさが柳に希望をもたらす。巷に安易な文様があふれる中で、「輝かし」「い」「一番穏か」な造形が無地である。柳は「光悦論」(『工藝』六七号、日本民藝協会、一九三六)の中で、本阿弥光悦(一五五八―一六三七)が意匠をこらした「光悦本」で用いられている紙について、「彼の雲母模様は美しい。彼でなくば生み得ない模様である。だがかゝる紙が書物の紙として正しいものかどうか。又は無地より更に望ましいものであるかどうか」と評した(全集一七、二二七頁)。これは近代の作り手に対する言及ではないが、柳が作り手の安易な

新奇性を超える高次の造形として無地を見ていたことを物語るものであり、注目される。

柳はしばしば無地の造形を「無難」なものであるとも表現しているが、これは必ずしも消極的な意味ではなく、それどころか非常に肯定的な意味で用いられていると見なくてはならない。柳は一九三一年に「喜左衛門井戸」を見た際にも、その美の描写に「無難」の語を用いている。

人々がかかる場合を「無事」と云ひ、「無難」と云ひ、「平安」と云ひ、又「息災」と云ふ。禅語にも「至道無難」と云ふが、難なき状態より讃ふべきものではない。そこには波瀾が無いからである。静穏の美こそ最後の美である。(全集一七、一五二頁)

柳は論考「健康性と美」(『工藝』一〇二号、日本民藝協会、一九四〇)や『工藝文化』(一九四二)でもこの「至道無難」の句を引いている(全集九、二一六頁・四五六頁)。「至道無難」とは、中国禅の三代目の祖師・僧璨(そうさん、?—六〇六)が記したとされる『信心銘』の冒頭に見られる、「至道無難 唯嫌揀擇 但莫憎愛 洞然明白」(「至道無難 唯揀擇を嫌う 但だ憎愛莫〔な〕ければ 洞然として明白なり」)の初句である。大森訳(一九七四)によればこれは、「至極の大道は、すぐそこにあつて、かれこれと七面倒くさいものではない」の意である(一〇五頁)。柳が無理な加飾を行わない無地を「無難」と評するとき、彼はそこに、「すぐそこにあつて、かれこれと七

面倒くさいものではない」という究竟の宗教的境地を見出しているのである。

以上のような語りは、無地の方がよいという好みを単に表明しているのではなく、作り手への訓戒の意図ももった語りだったと考えられる。三―一で触れた論考「今も焼く日本の民窯」(一九三四)の中で、柳が「人間の作為が少い」在り方の一つとして無地を挙げていることは留意されてよい。また、論考「硯を描く」(一九三五)で、「石の有ち味をどこ迄も活かす」「自然の栄光を示す」態度と硯の無地が一致したものと位置付けられていたのを見過ごすことはできない。

一九三四年に記された論考「工藝雑語」(『工藝』四三号―四六号・四八号、日本民藝協会)で柳は、文様は単独で創案したものを器物に後付けするのでは成立しないとした上で、「机上の模様ほど危険なものではなく、又根底の薄いものはない」、「織物でも焼物でも塗物でも、初心の者は無地から勉強するのが当然である」(全集八、五九八頁)と述べている。これらを踏まえると、柳が無地を讃えるとき、原料自体の表情を生かそうとする、虚飾を離れた制作／製作態度をも讃え、それを世の作り手に求めていることが浮かび上がる。以上は『白樺』時代には見られない視点で、多様な作り手の制作／製作の様子を観察することで新たに生まれたものであると考えられる。

柳は無地の美しさ(むき出しに現れた素材の美)を繰り返して讃えたが、これは作品化される前の素材の美とは異なるもので、作り手の存在と関連した美であるという点が、一九二五年から一九四〇年

代の柳が確立している新しい論点である。柳は無地の美について、人間が作った器物における素材の美であると、言語化するようになって<sup>30</sup>いる。論考「硯を描く」(一九三五)で見たように、柳にとって、器物における素材の美と無加工の素材自体の美は異なるものなのであって、無地とは、原料の風合いがむき出しになっている様相であつても、作り手による加工を経て現れた造形であり、「なま」の原料とは大きく異なるものであつた。「なま」とは異なる無地が実現しているためには、作為的でない作り手という通路が必要になるのであるから、無地の美の称賛とはこの作り手の称賛にもつながるという着眼が、この時期に成立している。

ここで補足として、柳が無地に準ずる文様として幾何学文様を位置付けていたことに触れておこう。

論考「工藝雑語」で柳は、「模様を生み難い時代」である近代で安定的に良質な文様を生む方法の一つとして、「縞物の如き数的な模様」を採用することを挙げている(全集八、六〇四頁)。それを具体的に提案した例の一つとして、再び樺細工が挙げられる。柳は以下のように語った。

絵模様必ずしも悪くはない。いゝものが生めれば、それに如くはない。只それが至難なことであるのは、他の工藝でもうかうすることが出来る。だからもつと容易な安全な道を選ぶ方がよくはないか。私は線模様に就いて語つてゐるのである。ここで線模様と云ふのは直線や曲線から成る対称的模様を指すのであ

つて、一定の数的な組み立てによるものを云ふのである。なぜもつと安全なこの線紋を試みないのであらうか。この領域で未  
来の樺細工が進む可き余地は大きい。(全集一一、五三〇頁)

このように柳は、最も「安全」な文様の在り方として、縦線・横線などで単純に構成された幾何学文様をしばしば讃えており、『工藝文化』(一九四二)では、「縞ものや線縞」の文様について、「最も数理化された均済の美」と呼び、「縞紋に醜いものは殆どない」とまで述べている(全集九、四八八頁)。

三——で見た中でも、「危険が少ない」ものとしての【図⑥】の硯の文様は、こうした幾何学文様の例なのであろう。また、『手仕事の日本』(一九四六)では寄木細工に関して、「寄木細工が大体によいのは、絵模様でなく線模様を用ゐるからでありませう。線の方は数に基く模様で、法則に依るため間違いが少いのだと思はれます」という見解が、無地への言及の直後に示されていた。

柳にとつて幾何学文様は、「絵模様」「絵もの」に比べ、作り手の痕跡が色濃くなく実現する文様であつた。この点で、無地に準ずる文様であつたと表現することが可能である。柳の見るところ、作り手の技術や制作／製作態度による質の差の大きい「絵模様」「絵もの」に比べると、幾何学文様は一定の確度で造形美を示すことの可能な文様であつた。換言すれば、幾何学文様はほとんど常に「無地の心」を離れることのない文様として、柳に理解されていたと言える。彼は幾何学文様についても「無難な道」と述べている場合があ

り(全集九、五三九頁)、こうした文様は無地に準ずる「無難」の相として、彼の眼に映っていたと考えられる。

戦後になるが、民藝運動第二世代の陶芸家・武内晴二郎(一九二一—一九七九)に対して、柳は以下のような書簡で助言を与えている。文脈から判断する限り、武内は柳に自分の文様に自信が持てないと吐露したようで、それに対する柳の応答である。

そんなものは一つも要らないでせう、無地だつてよいではありませんか

只の丸紋でもいいゝ筈です 只の線だつて大したものがあります、そんな心配無用ではないでせうか(全集二下、二五四頁)

過剰な文様や無理に導入した文様よりも無地(およびそれに準ずる文様としての幾何学文様)の方がよほど美しく、その作者の虚飾を離れた表現が見られると、柳には感じられた。

以上本章では、柳宗悦が民藝運動を牽引していった一九二五年—一九四〇年代を中心に、彼の無地をめぐる思索を検討してきた。前

このことは先行研究においてほとんど主題とされたことはない。ただ、一九三〇年代の柳の著作に比べて一九二〇年代の著作では無文の白磁は影が薄い、と田代裕一郎が指摘したことがある(シンポジウム「柳宗悦の心と眼—国外所在文化財団助成による研究成果発表」、韓国文化院、二〇二二年九月一七日、にて)。  
\*本稿で考察しているように、柳は無地の器物の生成過程と宗教的な原理を結

提として、この時期の柳の歩みを整理し、それを踏まえて、一九二〇年代・一九三〇年代・一九四〇年代それぞれに、彼が具体的にどのような造形を無地と呼び、それをどのような領域や産地の器物に見出し、それらについてどのような語りを見せていたか、確認してきた。

これにより、柳が新旧の多様な領域・産地の器物の無地について継続的に観察や思索を行っていたこと、前章で見た彼の初期の無地論がより広い範囲の造形に応用されていたことが浮かび上がった。また、柳が多くの人々の文様のある器物にも触れていたことに留意し、それらの中で、無地が「標準」「無地の心」といった鍵語と共に審美の基準の役割を果たしていたことも明らかになった。さらに、優れた文様が生まれつらい時代としての近代の中で、無地の造形が高次の「無難」の様相を示すもの、多くの作り手が立ち返るべき造形として、彼に位置付けられていたことも確認された。

論考「雑器の美」(一九二六年初出)の中で柳の語った民藝の理想——「凡ての仮面を脱ぐ」、「華美ではならない」、「装ふてはゐられない」——を体現するものとして、無地の器物は当時の柳に理解されていたと言える。

び付けて捉え、特に戦後の「仏教美学」では浄土仏教への注視が著しい(第四章参照)。こうした中で、儒教の思想と無地の造形の結びつきについては、管見の限り、柳はほとんど紙幅を割いていない。柳は、儒教の教義がある種の不可抗力として作り手に作用している朝鮮半島の在り方には関心があったと思われるが、今後さらに考察されるべき点である。

<sup>5</sup> 後に柳は、朝鮮半島の石硯を「海東硯」という独自の呼称で総称していった(全集六、五五〇頁ほか)。

<sup>6</sup> 柳らは一九三九年末から一九四〇年にかけて三度目の沖縄訪問を行い、その際、よく知られる「沖縄方言論争」が起こった。この点は小熊(一九九八)などが詳しい。

<sup>7</sup> 優れた文様(複雑でありながら煩雑でなく、「無地の心」を離れることのない文様)を生めると柳が見ていたのは、染色家の芹沢銈介(一八九五―一九八四)、漆工家の鈴木繁男(一九一四―二〇〇三)など、ごく僅かな作り手だけであったと言える。

<sup>8</sup> 例えば最初期の民藝運動とも関わりのあった青山二郎(一九〇一―一九七九)は、最晩年、火の美しさに魅せられてそれをずっと眺めているという様子であった

たと白洲正子(一九一〇―一九九八)は伝えるが(白洲 一九九八、二四頁)、柳の無地の注視とはこれとは異なるものと理解しなくてはならない。柳の視点では、火自体はあくまで「なま」の素材であるということになる。

<sup>9</sup> なお、柳が過剰な装飾を批判し、無地に関心を向けていたという点は、同時代のデザインや建築の領域における機能主義の思想を連想させる。ただ柳の思想の場合、単に装飾の無用を主張しているのではなく、並行して複雑な文様にも関心を払い続けているため(本章で確認している通り、両者は「無地の心」という概念で媒介される)、機能主義的とのみ見ることはできない。ブルーノ・タウト(一八八〇―一九三八)、ヴァルター・グロピウス(一八八三―一九六九)、柳宗理(一九一五―二〇一一)といった人々の作品や思想と、柳の無地論の関係性について、今後一層の多面的な考察が必要である。

第四章 「美醜をこえた」無地―「仏教美学」形成期(一九四八年―一九六一年)を中心に

四―一 無地と「無有好醜」

(一) 前提―「仏教美学」の形成

本章では、柳宗悦が民藝運動に関する活動に区切りをつけ、<sup>29</sup>「仏教美学」と呼ばれる思想の形成に注力した、一九四八年―一九六一年(没年)までの彼の無地論について考察していく。

一九四八年、柳の思索に大きな転機が訪れる。富山県の城端別院(現・南砺市)に滞在中、柳は以下の経文から、「啓示的感激」(全集一〇、二二一頁)を受ける。

設我得仏 設い我仏を得んに  
国中人天 国の中の人天  
形色不同 形色不同にして  
有好醜者 好醜有らば  
不取正覚 正覚を取らじ (全集一八、六頁)

これは仏典・大無量寿経の「第四願」(「無有好醜の願」と呼ばれるくだりである。柳はこの一文に触発され、『美の法門』(私家本、一

九四九)を記した。この著作では、高揚した語り口で、宗教的な観点から美の創造の原理が語られる。

上の経文は、一切衆生を済度しようという阿弥陀仏の誓願(四十八願)の一つである。これを柳は、「若し私が仏になる時、私の国の人達の形や色が同じでなく、好「みよ」き者と醜き者とがあるなら、私は仏にはなりませぬ」と訳し、「仏の国に於ては美と醜との二がない」と解釈する(全集一八、六頁)。

ここで記される「美と醜との二がない」(美醜未分)という言葉には多様な解釈の余地があるが<sup>30</sup>、これは柳が器物の美醜の問題に無頓着になった、といった意味ではなく、柳の見た、美を生む作り手の内面の描写であるとまずは解すべきものである。「作る者の心が二元に縛られない状態に置かれる時、作られる物はその発露として本有の美しさに輝いてくる」(全集一七、三四八頁)といった端的な記述も見出されるように、美醜の概念で造形を支配することのない、「不完全をも容れる」態度(全集一八、一二頁)、すなわち「美醜未分」の態度で作り手があつてこそ、相対的な美醜とは異なる位相の美が発生する、と柳は見た。この相対性を超えた美、しかし一個の造形として観取可能な絶対の美の風光を、柳は若き日から引き続き、「自然」とも「無限」とも、「不二」とも「無」とも、呼んだ。また、仏教的な表現を用いて、「仏」とも「他力」とも、「美仏性」とも「慈悲」とも、呼んでいる。

よく知られているように、一九四〇年代後半から最晩年まで、柳は日本の浄土仏教に深い関心を寄せている。浄土宗開祖の法然(一

一三三—一二二二)、浄土真宗開祖の親鸞(一一七三—一二六三)、時宗開祖の一遍(一二三九—一二八九)の思想について論じた『南無阿弥陀仏』(大法輪閣、一九五五)は、柳の主著となった。この浄土仏教をめぐる思索もまた、「美と醜との二がない」世界への注視と常に結びついていた。『南無阿弥陀仏』の中で、彼はこのように語っている。

衆生を済度しようとする慈悲そのものに、凡てを働いて貰ふことである。その慈悲を素直にそのまま受取ることである。〔略〕どこまでも受身である。ここで受身とは小さな自己が捨てられたことを意味する。そのことは又残りなく他力が働いてゐることを意味する。

〔略〕人間の側から云へば、ここで自我が消え去るのである。心理的に見れば、心が無心の状にうつるといってもよい。仏から云へば仏が自らを丸出しに出すのである。(全集一九、八六頁)

この「無限大なるものに当面する」(全集一九、九三頁)有り様、絶対のものが「自らを丸出しに出」し、絶対のものに「凡てを働いて貰」う様相とは、「美と醜との二がない」様相の異名である。人がなすべきは、降り注ぐ「慈悲」を美醜の二元性で分別せず「受取る」ことだけである、と柳は言う。柳はこの様子は器物の製作／制作においても実現しており、この態度をとった作り手から生まれた器物もまた、絶対の美を帯びると語る。そして彼によればこの態度とは、実

は「本来凡てがそう仕組まれている」人間の根源的な有り様であり、「この世の凡てのものは、洩れることなく、美醜の二のない世界に受取られてゐる」(全集一八、九頁)。器物も含めた森羅万象は、この絶対の位相に生起する存在であるというのである。彼にとつてこれは、宗教經典の内容を器物に当てはめて論じたアナロジーではない。「事実」(全集一八、六頁)なのであった。

美醜の相対性を超えた絶対の美が個的な造形物として存在する(当然、絶対の美ならざる造形物も存在することになる)という、絶対と相対が矛盾のままに結合した論理が、ここに見られる。絶対の世界を器物という外在する他者が表象しているという、最初期に培われた柳の特徴的な見方(第二章参照)は、「仏教美学」においても一貫し、より強固なものとなっている。器物が媒介とされていることによる、絶対と相対の緊張関係は、最晩年まで柳の思索の前提となっていた。

柳はこの「事実」を説明する営みを「仏教美学」と呼んだ。彼によれば「仏教美学」は「美に関する私の思想の総決算」(全集一八、四八五頁)であり、一九五〇年代以降の彼の活動の核となる。以降、この思想を説く『無有好醜の願』(私家本、一九五七)、『美の浄土』(私家本、一九六〇)、『法と美』(私家本、一九六一)などが続々と執筆された。

柳は一九五六年二月、心不全で倒れ左半身が麻痺する。その後も入院を繰り返しながら執筆に注力したが、一九六一年四月、日本民藝館で脳出血による昏睡状態となり、五月、七二歳で没した。

この柳宗悦の最後の時期、無地という造形はいかなる意味をもっていたのか。

## (二) 無地と「仏教美学」

前章までで考察した柳の無地に対する見方は、その後の彼の論考にも繰り返し登場している。井戸茶碗などの無地とは「無」の姿であり、「一切の有」を含む造形で美の極致であるという趣旨の記述は、『焼物の本』(生前未発表、一九五三—一九五四執筆)、『禅茶録』を讀んで『『大法輪』第二一卷第二・三号、大法輪閣、一九五四)、『奇数の美』(『心』第八巻第六号、平凡社、一九五五)、『寂の美』(『帰一』二号、帰一協会、一九五六)、『茶の功罪』(『在家仏教』三四号・四号、在家仏教協会、一九五七)、『洪さについて』(一九六〇)といった戦後の論考にもそのまま見ることが出来る。

例えば「茶の功罪」(一九五七)では、以下のように綴られている。

茶人たちが選び出した器、世に美しいと感じた器は、どんなものであつたか。いづれにも不均齊の美があるのである。たとへば茶碗を例にとるとしよう。形のゆがみ、疵、荒々しき肌、釉むら、削り跡、それらの不均一さ、不完全さに美の深みを見た。〔略〕

茶器に無地ものが多いのは、だれも気づくところであらう。この無はただの否定ではなく、無限に有をふくむものである。西

洋では無地への鑑賞はいたくとぼしい。そこでは無の哲学、空の宗教は十分な発達を遂げる縁がなかったのである。(全集一七、一七頁)

引き続き柳にとって、無地が注視すべき造形であつたことがうかがえる。

だが晩年の彼にとって、無地はそれまで以上に重要な意味をもつようになつていた。この些細であるが重大な変化を端的に示す論考が、一九五七年に記された「日本の眼」(『心』第一〇巻第一二号、平凡社)である。これは無地をめぐる柳の思索の集大成と言える論考である。ここで彼は「無地の美」について論じる。

無地への鑑賞は最も単純なものであるが、同時に最も高度の鑑賞だと云へよう。〔略〕茶盃を愛する人は習慣的にすぐ裏返して高台を見るが、そこは多く無釉で地肌が露「あらわ」れてゐる荒々しい部分である。こゝに無量の味を追つた。「かいらぎ」など鑑賞するのはその為である。こんな見方は、西洋では見られぬ。「茶」の方では美の理念として「匱相〔そそう〕」を説き、「閑味」を云々する。「匱」は粗で、荒々しい相「すがた」である。或意味では味も艶もないその個所に、あふれる味はひを見つめた。こゝに「日本の眼」の鋭さがあり、深さがあらう。「備前」、「伊賀」等を茶人が殊の他高く評価するのは、そこに「匱相の美」を見つめるからである。それは素裸の焼物である。釉味や釉艶も

何もない外来の「南蛮」を尊んだのも「日本の眼」の働きである。

(全集一七、四三六―四三七頁)

「無地の美学が背負ふ使命は大きい」、「かゝる『無』の美を東洋は大いに輝かすべきである」と柳は語る(全集一七、四三八―四三九頁)。

この論考で彼は無地―「無地の美」という語を用いて、上述のような、自身の見た無地の世界を包括している。そこには、茶碗の高台、備前焼(岡山県)や伊賀焼(三重県)の景色、「南蛮」(茶道で用いられる南方渡来の無釉焼き締め陶)の造形などが含まれている。「かいらぎ」(梅花皮)は、井戸茶碗などに見られる造形で、高台周辺で粒上に固まって発生している、釉薬の縮れのことである。

備前焼や伊賀焼、「南蛮」にも有文のものはある。また茶碗の高台や梅花皮という釉の造形は、文様の有無とは直接関係がないように見える。だが、柳はこれらを無地―「無地の美」の語で貫く。造形物を技法や産地によって分けるのではなく、美において近しいものだという実感でそれらをまとめる、極めて大胆な、分類なき分類が、無地という語と共になされている。すでに柳にとって無地とは、時に文様の有無の問題を超えて、造形の「荒々しい」質感の美、「素樸」の様相それ自体を直截に言い当てる言葉となっていることが、この論考からうかがえる。

見過ごすことができないのは、この論考で柳が、「燿変」(窯変)を「無地の美」の一種として語っていることである。窯変は、焼成中

の窯の中で器物の表面に発生する、発色などの変化を広く指す言葉である。

「引用者注・茶道では」「燿変」なるものを尊んだが、是亦「無地紋」とでも云はうか。無地のまゝで、無限の文(あや)なのである。「楽焼」の如きはこの美しさを意識的に追った茶器である。「楽盃」は誰も知る通り、大部分が無地盃であるが、釉薬で之に限りない文を与へた。茶盃の王者「井戸」に紋様はない。併し、只無いのではなく、釉むらや、轆轤や、地肌に溢れる文があつた。(全集一七、四三八頁)

窯変が、無地を積極的に表現した異名になっているのがわかる。この言葉を読むとき、当時の柳がある窯変―無地の造形と出会っていたことが想起される。それは「灰被」(はいかづき/はいかつぎ)である。「灰被」は、焼成中の窯の中で、器物の表面に降って溶けた薪の灰の成分が、素地の成分と反応して釉となった造形(自然釉)である。

柳が注目した「灰被」の例として【図21】の壺(一七世紀)を挙げよう。この作品では薪の灰の被った箇所が、黄や青白の入り混じった色に変化しているのが特徴的である。この造形について、柳はこのようなに讃える。

不思議な輝きや色合ひの交響楽に高めたのは、火の力、灰の恵

みであつて、是等の他力によつて無量の変化が、釉に起つてゐるのである。耀変の耀変とでも云はうか。無紋のままでも無限の有紋につながる。人間の作為が達し得るやうな、底の知れたものではない。(全集一二、三九七頁)

柳が特に注視したのは、このような丹波焼(古丹波、兵庫県)に見られる「灰被」で、これは一九五〇年代の柳が最も注目した造形として知られてきた(松井 二〇一九ほか)。丹波焼は平安時代後期に生産が開始された古窯であり、「灰被」は、主に鎌倉時代から江戸時代初期に生産された壺や甕などに見られる。柳は一九五三年頃からこれを重点的な蒐集対象とし、一九五五年をピークに一九五九年頃まで蒐集を行った(白土 二〇二二、六四頁)。一九五六年には古丹波の造形や歴史についてまとめた『丹波の古陶』(日本民藝館)を刊行し、さらに二度の古丹波展を日本民藝館で開催している(一九五六年、一九五九年)<sup>55</sup>。当時の柳は無地―窯変の造形を注視し、集中的な蒐集の対象としていたのである。

柳と丹波焼の出会い自体は一九二〇年代までさかのぼるが、「灰被」の存在を知ることによって柳はこの古窯に出会い直した。柳は特別な感慨を示した―「この発見は私の蒐集を愈々〔いよいよ〕佳境に入らしめた想ひがする」、「考へると段々人間が作った品から自然の作る品へと選択が移つて行つた」(全集一二、三九二―三九三頁)。当時日本民藝館に在籍していた美術史家の水尾比呂志(一九三〇―二〇二二)は、その頃の様子をこのように回想している。

昭和三十一年五月に完成した「引用者注・日本民藝館の」鉄筋コンクリートの倉庫に次々と送られてくる古丹波を台帳に記録しながら、地味なそれらの焼物に注がれる宗悦の、異常とも思える情熱の所以を私はまだ理解し得なかったのだが、『丹波の古陶』を読み、十月の展覧を見るに及んで初めて、柳宗悦の真意を覗き見た気がした。〔略〕

「美の尺度で計れない美を見たい」というのがこの頃の宗悦の口癖であつたが、丹波の灰被は、そういう宗悦の希いに応じたような姿で、まさに現れるべきときに彼の眼前に立ち現れてきたのである。(水尾 二〇〇四、四〇一―四〇二頁)

この、一九五〇年代以降の柳の、窯変―無地への注目の背景がうかがえる講演がある。一九五五年一月、在家仏教協会主催の「在家仏教講演会」で語られたもので、「物と法」と題されていた。このとき、彼は古丹波の壺を一点持参し、聴衆に示した。

この壺はほんの一例にすぎませんが、しかし丹波焼の美しさを、これでじゅうぶん代表させ得るかと思ひます。ご覧のとほり真黒な鉄釉が一面にかかつておる普通の品でありますが、この窯の品々によく見られる「灰かづき」(灰被)の一例で、薪木の灰がたつぷりと肩にかゝつて、いはゆる海鼠釉となつて見事な景色をそへております。〔略〕ご覧のとおり紋様もない無地

ものであります。(全集一八、八四頁)

この講演録が掲載された『在家仏教』(二二号・二二二号、在家仏教協会、一九五五・一九五六)に掲載された参考図版【図22】は不鮮明であるが、講演の中での柳の描写を見る限り、彼が示していたのは左に映っている壺であると思われる、【図23】であると推測される。これは『丹波の古陶』(二九五六)にも図版として掲載されているもので、一八世紀に製作された、油を貯蔵するための壺である。柳は一九五四年に入手している(兵庫陶芸美術館編 二〇二二、二〇〇頁)。

この壺は確かに「紋様も何もない」。しかし、黒く施釉された器体の上に灰が降り、青白い発色に変化していて、無文の中に色彩や質感の対比が動的に生じている。この壺を無地と形容することは一般的ではないであろうが、柳はこれを「ご覧のとおり」「無地もの」であると語る。そしてこの作品は「丹波焼の美しさを、これでじゅうぶん代表させ得る」ものであると述べ、さらにこの世の様々な美しい作品を「仮りにこの壺で代表させる」ことの可能なものであるとまで述べている(全集一八、八三頁)。

柳は言う―この壺には、「汚れがそのまゝに美しさに転じ、味ひをいや増さしめてゐる」(全集一八、九一頁)という特徴が見られる。「灰被」は窯の中で起こった「しくじり」であり、陶工たちは意図していなかったばかりか瑕疵に過ぎないものであった。しかしそれは、素材や窯の構造がもたらす必然的な造形であるため、「疵が疵でなく、疵のまゝに一つの風情をそへる」(全集一八、九一頁)。「しくじり」

は、「醜」でありながら美になる。彼は続ける。

おもうにこの丹波の壺は「美醜あるなき」世界で作られてゐるのであります。みすばらしい窯も、へまな焚き方もおそまつな土も、そのまま美醜をこえた浄土につれてゆかれ、めでたい往生をとげてゐるのであります。(全集一八、九七頁)

柳は「灰被」の成立過程に「仏教美学」を重ね合わせ、この窯変―無地が「美醜をこえた」様相、すなわち「美と醜との二がない」造形であると位置付ける。柳の見るところ、焼成中の避けがたい灰という「疵」は、作り手の視点からすれば「罪」であり「醜」であった。しかしそれを制御することができず避けがたいままに作り手が立ち尽くすとき―すなわち素材の特性や偶発性という人為を超えたものに対して、作り手が「不完全をも容れる」「美と醜との二がない」態度を取るとき―その「醜」がそのまま美であるという論理矛盾が眼前に放り出される。これは「人間のしくじりが、自然の手柄となって甦ってくる」という状況であり、「他力のまがひもない証拠を目前にみること」であると、彼は語る(全集一八、九一頁)。後に柳は古丹波の灰被壺を、浄土真宗で説かれる「悪人正機」の体現者であるとも語っている(全集一八、二九〇―二九七頁)。

窯変―無地の造形は、「美と醜との二がない」世界について思索する柳にとって、欠かすことのできない参照項となっていた。また無地論は「仏教美学」の一部として「仏教美学」を具体的に説くものと

なっていた。無地は、「醜」でありながら美である造形、「美醜をこえた」造形として、柳に再把握されたのである。

なお、一九五〇年代以降の柳の無地をめぐる語りの中には、それ以前の彼の無地論には登場しなかった造形への言及が見られることに気がつく。それは塩釉に関する言及である。

塩釉は、もとは中世ドイツの古陶磁で用いられていた釉の一種で、焼成中の窯の中に塩を投入し、塩化ナトリウムの一部に急激な気化を起こすという手順で生じさせるものである。高温でガス化した塩の成分が、器体の素地の成分(珪酸分)と結びついてガラス質の釉膜に自然に変化し、柚子肌(柚子のような肌合い)を示しながら器体を覆う。柳自身による描写を引こう。

将に焚き上らうとする前に、食塩を投げ入れます。忽「たちまち音を立てゝ発散するのを聞かれるでせう。この時塩の中の塩素分が蒸発して逃げ、残るソーダ分が焼物の肌に当り、土の珪酸分その他と溶け合つて硝子体の釉を作るのであります。〔略〕特長は、肌についた釉が皺状を成しておることでありますが、なぜさうなるかは、硝子窓に雨がかる様を想ひみて下されば一番分り易いでありませう。水の粒は表面張力によつて丸となり、それがより合つて大きくかたまりつゝ流れます。決して一度に均一には流れません。(全集二二上、二八二―二八三頁)

柳はガラス窓に付着した雨粒の様子に喩えながら、窯内で塩釉の

柚子肌が成立する過程を描写している。塩釉は「謂はば自然が着せる着物」であり、「なかなか烈しい性質があつて、人間の我儘を許さず、生易しい仕事ではない」とも彼は表現している(全集二二上、五六―五七頁)。

塩釉への注目自体は戦前から柳の著作に見られる。例えば、「焼物談義」(『月刊民藝』第二巻第九号、日本民藝協会、一九四〇)で、柳は「美しい焼物の具体例」の一つにドイツの塩釉作品を挙げており(全集一二、七三二頁)、一九四二年の日本民藝館では生活空間風の展示室にドイツやアメリカの塩釉作品が置かれているのを確認することができる【図②】。だが管見の限り、柳の無地論の中に塩釉が登場するようになるのは戦後のことである。

戦後の無地論において、柳は塩釉の技法が用いられた器物を、無地の器物と位置付けている。一九五三―一九五四年に執筆された『焼物の本』の中で柳は、「西洋の焼物で一番無地ものに近く、立派な姿をしているのは、独逸のベラミン(食塩釉)であります。丁度日本で云へば、古備前や古信楽などに比ぶべきものでありませう」(全集二二上、三一二頁)と述べている。「ベラミン」とは、ドイツのライン地方で製作された塩釉炔器の一種である『塩釉髭徳利』【例：図②】のことである。ここで柳は、塩釉の造形を備前焼(岡山県)や信楽焼(滋賀県)という中世古窯の焼き締め陶の造形になぞらえて、「無地ものに近い」と述べている。また、先述の論考「日本の眼」(一九五七)ではよりはつきりと、備前焼や伊賀焼の造形などと並列で塩釉の造形を「無地の美」を示すものの一つとして挙げている(全集一

八、四三七頁)。

《塩釉髭徳利》は、器体に浮き彫りされた髭男の顔や印章が特徴的な器物であり、これが「無地」と呼ばれることは一般的には全くないであろう。しかし、この時期の柳にとってこれは「無地ものに近い」造形、あるいは「無地の美」を示す造形であった。先に見た通り、すでに柳にとって無地とは、時に文様の有無を超えて、造形の「素裸」の質感の美それ自体を直截に言い当てる言葉となっていたのであって、塩釉のベラミンもまた、豊かなむらを伴ったその釉調の美によって無地と呼ばれたと見てよい。塩釉の造形もまた一種の窯変―無地として、戦後の柳は改めて注目したのだと思われる。そしてまたその造形は、古丹波の窯変―無地と同様に、「美醜をこえた」世界を柳に示唆したのである。

留意の必要なのは、当時の柳にとって「仏教美学」とは、自らが思索するのみならず、それを人に説くべきものでもあったことである。例えば講演「物と法」では、「私もいろいろの縁があつて、かういふ品物を介して仏法を説く身とな」ったと自身について述べている(全集一八、一〇四頁)。このことと、陶磁器の窯変―無地への注目は深く関わっていると見なくてはならない。

柳は「美醜をこえた」世界について、文様の有無に関係なく、また分野にも関係なく、あらゆる美しい器物から感受できるものと認識している。彼は、「どんな民器を例に挙げて、それが美しい限りは、これ等の真理を明らかにする事が出来る」、「例を焼物ばかりに取る必要はなく、織物でも金工でも、無数に好い例証を挙げる事が出来る」

る」(全集一八、三〇四頁)などと述べている。彼自身は数多の器物をただ鑑賞してきたばかりでなく、周囲の様々な実作者と対話し、国内外の手工芸の製作現場を数多実際に訪れ、そこで発生する偶発的な造形と作り手たちの関係性を観察して、「美醜未分」の様相を感じ取ってきた。

例えば柳は朝鮮半島を訪問した際、現地の人々が曲がった荒削りの材をほとんどそのまま用いる建築物で暮らし、「地面の起伏にまかせてある」仕事場で、「ゆがんだまゝ廻転する」轆轤で仕事をしていることに驚く。同時に、彼らにとっては「そんなもの」であることに感銘を受け、「何もかもゆとりがあつて、すこしも窮屈なおもひがなく、「作るものが美しいとか醜いとか、さういふことを考へる前に仕事」が成されてしまふ」様相であつたと感じ入る(全集一七、三〇四―三〇五頁)。

あるいは、彼がしばしば回想している、戦前の朝鮮半島で木工品を作っていた職人の例を挙げよう。柳はこの職人が、松材を乾燥させずに轆轤にかけて仕上げる様子を目にしたという。この体験はそれほど印象深かつたようで、戦後の著作でもしばしば言及されている。

生木のことであるから、したゝる水がしぶきをあげて、見てゐる吾々の顔をうち、その高い香気があたりに満ちた。こんな生木をいきなり挽いてよいものなのか、私の常識はこの不安な問ひをおこした。それで、工人に、私はかう尋ねた。

『こんな生木を挽いては、割れが入りはしないか。』

鮮人は私のこの問ひをむしろ怪訝なおもゝちで受けた。さうして私に平気で、

『割れてはいけなやか』

といった。私はこの答へにあつて、愕然とした。予期もしなかつた答へに汗をかいた。〔略〕

この時の会話は、明かに私の敗北であつた。私は木鉢は割れてはいけなやかものといふ定義に縛られてゐた。(全集一七、三〇三—三〇四頁)

戦後になって柳はこの作り手のことを思い起こし、木工品の割れやゆがみという「醜」を問題としない製作であつたと整理して、「美と醜との二がない」世界の具体的な姿と捉えた。こうした見方に向けられる批判については次章で考察するとして、ここでは「仏教美学」がこのような度重なる柳独自の観察の上に成立していることを確認しておこう。国内外の染織品、金工品、石工品などに関しても、柳は幾度も自らの「定義」がくつがえる体験をしたであらう<sup>18)</sup>。そして戦後「仏教美学」について思索する際、その作り手たちのことを思い起こし、その姿を様々な作品に繰り返し投影しながら、「美醜をこえた」世界を柳なりに追体験し続けたのだと思われる。晩年の柳には、器物を見るだけで、美醜の彼岸の絶対の美が、ありありと実感されたはずである。

しかし、この体験を他者に説くとき、あらゆる造形物がその入り口として機能するわけではない、と柳は考えたと思われる。そこで

彼は、どんな人であつても「美醜未分」の様相の感受が容易な造形として、陶磁器の窯変―無地を重視したのではなかつたか。

例えば染物や金工品、漆工品や石工品などは、それがどのように製作されているのか、一般の鑑賞者にわかりやすいとは言ひ難い。生産現場の実見などの経験がない限り、製作過程における人爲を超えたものの問題をいくらか説いても、想像しづらい面があるであらう<sup>19)</sup>。

しかし、「灰被」などのような陶磁器の窯変―無地の造形ならば、人間では制御できない「荒々しい」「汚れ」を作り手がそのまま放置したことによって生じた美であるという説明は極めて平易であり、醜が美になっている、美醜未分の様相が見られるという柳の説明は、比較的高い確度で直截に鑑賞者に伝わるのではないだろうか。このように柳は考え、古丹波などの窯変―無地が、「仏教美学」を説く柳にとって極めて重要な造形として認識されたのだと筆者は考える。器物の世界を通して「美醜未分」の世界を説明することが当時の彼の最大の関心事だったことを念頭に置くと、<sup>20)</sup>「仏教美学」を形成する柳の窯変―無地への注目とは、その美自体への注目であつたと同時に、「仏教美学」の入り口を広げようとする努力と連動したものであつたと考えられる。講演「物と法」(一九五五)や、『美の浄土』(一九六〇)、『法と美』(一九六一)といった「仏教美学」を説く論考で、柳が頻繁に窯変―無地を例に挙げるのはこうした理由からであらう<sup>21)</sup>。

人が「無限大なるものに当面する」様相、人の力量を超えた何もの

かが「自らを丸出しに出」す光景を、最も端的に他者に伝えることができる造形が、柳にとつての窯変―無地であつた。それは野趣あふれ、人為性が極端に薄い造形であるからこそ、「無限」の様相を鑑賞者に直截に感受させるものと、「仏教美学」を説く柳には理解されたと見てよい<sup>28</sup>。

戦後の柳の無地論では、衣服の無地についてわずかに言及があるものの(全集一七、四三七頁ほか)、圧倒的に多いのは陶磁器の無地に関する語りである。上に見てきたような点を踏まえると、柳がその他の領域の手工芸の無地に対して無関心になつたというのではなく、それらの美すべてを陶磁器の無地の美で代表させることが可能だという見方が確立していたということであると考えられる。さらには陶磁器の無地の美に、一切の造形美を、代表させていると見なくてはならない。

戦後、晩年の柳宗悦にとつて、無地という造形と主題は極大の意味をもつものとして、それまで以上に注視すべき対象であつた。「仏教美学」の形成は、無地の器物を欠かすことのできない参照項としながら進められていき、無地論―「無地の美学」は「仏教美学」の一部として、「仏教美学」を具体的に説くものとなつていたのである。

#### 四―二 無地と「妙好」

晩年の柳宗悦は、「仏教美学」に関する思索と並行して、妙好人に

注目している。柳の妙好人論を、無地という観点から照らしてみよう。

妙好人とは、浄土真宗の在俗の篤信者のことで、「妙好」とは泥の中に咲く白い蓮華の花の意味である。学習院高等科時代の英語教師だった思想家・鈴木大拙(一八七〇―一九六六)の『日本的靈性』(大東出版社、一九四四)の記述から、柳は妙好人に関心を向けた。

柳が注目した妙好人は赤尾の道宗(富山県、?―一五一六)、三河のおその(愛知県、?―一八五三)、浅原才市(島根県、一八五〇―一九三二)など多彩であつたが<sup>29</sup>、特に重点的に研究を行ったのが、因幡の源左(鳥取県、一八四二―一九三〇)についてであつた。一九五〇年には、『妙好人因幡の源左』(衣笠一省共編、大谷出版社)を刊行している。

源左が、あらゆる縁を悦びと共に受け容れていく様について、柳は調査と克明な記録を行った。柳が注目した源左の振る舞いの例を挙げよう。

源左は信心を抱いてから、嘗て時候の挨拶をした事がなかつた。「お暑う御座ぬます」とか「お寒いことぞ」とか、「あいにくの雨ぞ」とか「風ぞ」とか、天気の良い悪いに就いて挨拶したことがなかつた。何んな天気でも、そのまゝでよかつたからである。彼には天候そのものに寒暖良否の別がなかつた。彼の残した逸話には、心を打たれるものが多く残る。彼には此の世に、排斥し否定せねばならぬものがなくなつてゐた。彼は口ぐせに「ようこ

そ、ようこそ」と云った。(全集一九、六〇四頁)

「天気が悪くて困るといふのは、私の立場から云ふ身勝手な呪ひで、天候そのものに、元来良し悪しの別はな」く、「私本位の個人的立場を離れると、立ちどころに天候の良否は消え去つて了ふ」(全集一九、六〇三頁)。雨にも晴れにも頓着せず、降りかかる出来事をそのままに妙好人は享受する。あらゆる出来事をただ浴みていく様相を、自らと外界が一体になった境地と柳は見る。

血を流すような事態に見舞われても、妙好人はその縁を浴みていく。

源左は嘗て、転んで怪我をして血を出した。それなのに、「ようこそ、ようこそ」と云つてゐるので、通りがかりの人が「爺さん血まで出して、何が有難いかいなあ」とたづねると、「いゝや、片腕折れても、仕方がなかつたのに、ほんの血だけで有難いのう、ようこそ、ようこそ」と悦んでゐる。嘗て、誤つて二階の階段から落ちた。家人が驚いて「お爺さん、痛くはないか」と聞くと、「いゝや階段から落ちたのは、地獄に落ちたら、どんなに痛いかを、知らせて下さつたのだ。有難いことだ。ようこそ、ようこそ」(全集一九、六〇四―六〇五頁)

柳が「妙好」の相を表現する鍵語として位置付けた言葉の一つに、「白木の念仏」がある。「白木」とは加飾をしていない木材のことで

ある。これは、法然の弟子であつた証空(西山、一一七七一―二四七)の用いた言葉で、柳は『南無阿弥陀仏』(一九五五)の中で「誠に忘れ難い句」(全集一九、八六頁)として以下のように引いている。

自力の人は念仏を色どるなり。或は大乗の悟りを以て色どり、或は深き領解(りようげ)を以て色どり、或は戒を以て色どり、或は身心を調ふるを以て色どらんと思ふなり。……

大經の法滅百歳(ほうめつひやくさい)の念仏、觀經の下三品(げさんぼん)の念仏は、何の色どりもなき白木の念仏なり。(全集一九、八七一―八八頁)

『西山国師御法語』(総持寺、一八九六)では証空の言葉として、「さかしき心もなくして白木に称(とな)えて往生するなり」(五五頁)、「愚(おろか)なる身ながら南無阿弥陀仏と唱ふる所に仏の願力尽(ことごと)く円満する故に こゝが白木の念仏のかたじけなきにてはあるなり」(五七頁)とも伝えられている。「白木」とは、無色、無垢なるがゆえに、私ならざる主体に染まり得る在り方の描写である。「さかしき」「自力」を打ち捨てた「何の色どりもなき」様相が、そのまま全き主体としての「仏の願力」の染み渡る様相である、という。ここに真実の表現が自ずから現れるというのである。

この時期、柳は美しい器物を「妙好品」とも呼んでいく。柳は「妙好」の相を、妙好人の姿を通して理解した。しかし同時に、彼には「妙好品」の存在が必要であつた。ここに柳の妙好人論の特色があ

る。『南無阿弥陀仏』において、彼の浄土仏教への関心が常に器物―「妙好品」の美と連関していることが紙幅を割いて語られているのを、見過ごすことはできない(全集一九、二五―三一頁)。

無地の器物を見る際にも、柳は「ようこそ、ようこそ」とあらゆる縁を受け容れていく妙好人を目前に見るように―「白木」の相を見るように―、それに見入ったのであろう。柳にとって「妙好品」は、単に妙好人が連想されるというのではなく、実際に「妙好」の様相を示している存在なのであって、窯変―無地とはその極まった姿の一つであつたと見ることが出来る。

戦後の柳の窯変―無地をめぐる語り、妙好人論における語りは、深く呼応する。

その凡ては人間の意図ではなく、自然な避け得ぬ疵なのである。もとよりその度が過ぎては用を殺ぎ又美を痛めよう。だがこれを疵と嘆くのは人間の声であつて、自然からすれば必然な贈物である。疵の責任は自然が背負ってくれてゐるのである。ここが無量の味ひの由つて起る所以である。(全集二二、三五―三五二頁)

これは窯変に関する柳の言葉である。この言葉は、彼の妙好人論で登場する言葉遣い―例えば「人間には負ひきれぬ業の科を、弥陀が背負つて下さる」(全集一九、三五三頁)―と確かに呼応するものであることがわかる。古丹波の作り手について記される「素直に因

縁の法を受けた」(全集二二、三五〇頁)という言葉と、源左があらゆる苦楽を受け入れる「何も因縁でう」(全集一九、三六二頁)という言葉の引用もまた、確かに呼応する。

井戸茶碗の窯変―無地の生まれた過程を描写する柳の言葉も、そのまま妙好人論の様相を呈している。

「かいらぎ」などに見られる膚の荒々しさも、わざとさうしたのではない。雑器なので、とかくさうなるに過ぎぬ。釉斑「くすりむら」も色に景色を求めたからではない。無造作に釉掛するので、自然にさうなるまでである。

〔略〕

試みに朝鮮を旅してその工房でも訪「おとな」へば、凡ての謎が解けるであらう。その仕事場、轆轤の据え方、引き方、釉の掛け方、絵のつけ方、窯の築き方、焚き方何「いず」れも皆自然さそのものである。風が吹き、雲が動き、水が下に流れる様と、さう大した変りはない。(全集一八、三七―一頁)

二頁)

「妙好品」なしに、柳は妙好人論を形成することはできなかった。そして、「妙好品」をめぐる『美の浄土』(一九六〇)、『法と美』(一九六一)といった著作で、窯変―無地を示す器物が繰り返し示されるのを見ると、それらへの注視がなかったら、彼の妙好人論はまた異なる姿になっていた可能性があると考へざるを得ない。ここに鈴木大拙とも異なる、柳の「妙好」をめぐる思索の独特な面がある。

柳が「妙好」論の大きな特色は、器物の造形美への彼の感動―彼の言葉を引くならば『美しい世界がこの目前にある』といふ簡明な事実』（全集一九、八六六頁）―を起点としていることによる、独特の樂天性にある。彼は、窯変について、「人間の目から見れば疵かも知れないが神の目から見れば完全である」（小林 一九五六、四九頁）と断言する。瑕疵がそのままに造形美に転じる不思議は「仏智としてみれば明々白々のことである」（全集一八、九頁）とも語る。この

世界への柳の信頼は、眼前のこの器物の造形美が偶発的あるいは自然発生的に生成されているという感激に深く依拠している。

柳がしばしば無地の造形の実例として取り上げる《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》は、論考「『喜左衛門井戸』を見る」（一九三二）の中で彼も触れたことがあるように、所有者が次々と腫物に身体を侵されるという禍々しい伝説に彩られる<sup>80</sup>。無地の造形は「荒々しい肌」などと時に形容されるように、何かしらデモニッシュな印象―例えば皮膚病や腫瘍のような印象―を、少なからぬ鑑賞者に抱かせると言えるであろう。柳もまた、時にその造形を「破形」「奇数」などと呼び、人の制御や計画性をはるかに逸脱していく、著しく動的なものとして語る。しかし、彼がそこに恐怖を綴ることはない。彼には、不如意なる世界の美に感じ入ることが優先されたためであると思われる<sup>81</sup>。

特に、一九五六年一二月病に倒れ、半身不随になつて移動も外出

もままならない状態となつた最晩年、彼が文字通りの座右の器物と共に「仏教美学」を形成していくとき、窯変―無地への感動は、世界に対する柳の理解、すなわち彼の宗教理解に極めて示唆的な面を持つたと考えてよい。この頃、柳は心臓の不調などにたびたび見舞われ、入退院を繰り返す。半身に麻痺が残つてからは、味覚の喪失、眩暈、不眠といった症状に日常的に苦しむようになる。先行研究において、「民藝運動に対する取り組みが次第に弱くなり、仏教美学や妙好人研究など、宗教に関する著述の割合が増えていくのも、加齢に伴う体調の変化と無関係ではなかったのだろう」（静岡市立芹沢銈介美術館 二〇一五、五二頁）とも指摘されているように、時に過激な「妙好」―無地論は、柳の病臥と無縁のものではない。それは常に、彼が自身に「云ひ聞かせてゐる」ものでもあつた（全集一九、六三四頁）。当時の彼が語る、「宗教家達が神とか仏とかに凡ての想いや行ひを集める如く、吾々は美しさを感じ、美しい物を慕い、美しさで心を浄め温め、身自らもその美しさにあやか暮しを致すやうにすべき」（全集一九、八六四頁）という何気ない言葉は、裏面にこうした苛烈さを有している。

無地の造形は、晩年の柳に「妙好」の風光―制御できぬこの世界の美しさを伝える、欠かすことのできない役割を果たしたとまとめることができる。

四―三 「疵」をめぐる

なお、戦後の柳の無地論を見ると、そこにしばしば「疵」という主題が重なっていることがわかる。補足としてこの点について一考しておこう。

先に見た通り、この時期の柳の無地論においては、発色や質感の変化など、広く器物に自然に発生する造形自体へと論点が拡大している面がある。陶磁器の窯変までもが「無地の美」として包括されるとき、製作過程で生まれるそれらの釉調などと、そのときあわせて発生している貫入やキズやスレ、あるいは製作後の経年変化による造形は厳密には区別しがたい。戦後の柳は、これらを「破形」「奇数」「不完全」や「醜相(そそう)」という言葉でしばしば包括している。

例えば論考「丹波の古壺に寄す―茶器美への一考察―」(『民藝』七〇号、日本民藝協会、一九五八)では、【図26】の古丹波の壺(二三世紀)の窯変―無地を挙げながら、以下のように綴っている。

窯の中で起った「失敗(しくじり)」なのである。陶工が狙って作ったものではない。否、出来るなら避け度いと思つた事柄である。ところがその「失敗」の中に却つて美を見たのであるから、この鑑賞は並々のことではない。実際にしくじりなので、謂はば「疵もの」である。新しい言葉では「不完全品」であり、時としては「はねもの」ですらあつたであらう。ところがそこに積極的に美の要素を見てとり、疵物に進んで名器たるの資格を見たのは、茶人達の眼の並々ならぬ創作であつた。(全集一

二、四四〇頁)

当時の柳にとって窯変―無地とは、瑕疵の一種としても位置づけられるものであつた。彼は続ける。

考へると、凡てのそんな疵は、おのづから自然が起すので、従つて人間の過ちが生んだものではない。それは寧ろ自然な現象であつて、川が下に流れ、烟(けむり)が上に昇ることとさして変りはない。それ故、その疵の中に人の罪は宿つてゐない。何れも人間の作為ではないからである。つまり人の罪の宿らぬ世界での出来事である。だから疵でも清浄なのである。不完全でも汚濁ではない。さういふ性質は美につながる。(全集一二、四四〇―四四一頁)

「醜くても内に醜くないものがある」(全集一二、四四一頁)ものとしての「疵」を肯定することは、この世界に対する深い肯定に他ならない、と柳は見る。

考察を多面的にするために、柳が讃えた「疵」の例をさらに挙げよう。唐津焼(佐賀県)の小壺(一七世紀)について、戦後の論考「絵唐津の公案」(生前未発表)で柳はこのように記している。

私の目を見張らせたのは、疵の直しであつた。こゝで疵がこの壺の美しさをどんなに素晴らしくさせてゐるかに驚かされた。

「略」恐らく底が厚すぎたの疵で、「引用者注・窯内で発生した」避け難い結果であった。つまり疵を受けはしたが、それが却つてもとのまゝの自然な姿なのである。この大疵を匿さうとはせず、思ひ切つて金繕ひを深々と施してある。少しも躊躇はず、漆を厚く詰めて金をありありと塗つてある。(全集二二上、三八一頁)

この壺の造形を病臥の柳は、「渾然たる趣き」、「こゝでは美醜二元の根が断たれてゐる」、「おのづからな破形」と絶賛している(全集二二上、三八一―三八二頁)。柳が監修した『民藝図鑑』第一巻(宝文館、一九六〇)では、わざわざ「大疵」の面をこちらに向けた作品写真が掲載されている【図27】。

こうした「避け難い」ものとしての「疵」を肯定する視点は、窯変―無地に向けられる視点と同一であり、両者は俄かに区別しがたい。当時の柳にとって、「疵」という主題の中に窯変―無地の問題が含まれていたとも言えるし、同時に上の例のような場合、製作過程での偶発的な造形としての「疵」が、窯変―無地的なるものとして柳に理解されていたと整理することも可能である。「仏教美学」を形成していた柳にとって、人間の避けがたい「醜」がそのままに美に転じる「奇蹟」(全集一八、一五二頁)の造形として、両者は共通したものであった。

興味深いのは、経年変化による造形もまた、当時の柳に「疵」―「無地の美」の一種として理解されていることである。

柳の蒐集した器物は、多くの場合、製作から一定の期間を経たことによる劣化や使用痕がその造形に著しく寄与している【例・図28】。日本民藝館の収蔵品を抜粋した『民藝図鑑』(宝文館、一九六〇―一九六三)、『民藝大鑑』(筑摩書房、一九八一―一九八三)でも、経年による傷、シミ、スレなどの残った姿で柳の眼に留まり蒐集されたものが少なくないことがわかる。使用痕の残る陶磁器をはじめ、繰り返し洗われることによって藍の発色が変化している絣の掛布団(夜具地)、戸や脚に使い込みの痕跡の著しい家具などを、その代表例として挙げるができる(柳監修 一九六〇、柳監修 一九六三、ほか)。柳の蒐集は、一面において、経年変化による造形を中核にしていたと言つても過言ではない。

この点をめぐつて注目されるのは、一九五八年に記された論考「疵の美」(『随筆サンケイ』一九五八年二月号、産業経済新聞出版局)である。この論考で柳は、瑕疵を厭いながら器物を所持したり使用したりすることは不自由なことであると評し、「完全たる事が美しさの保証でもなく、疵物たる事が醜さの条件でもない」(全集一七、四四八頁)とした上で、以下のように記している。

抹茶盃など、使へば使ふほど、味はひが深くなるのは、誰も経験するところ、それで茶人達は、かかる茶盃の味はひを注意深く洗い過ごすことを致しません。歳月や使ひこみの恵みを素直に受けます。例えば紺地の布の如き、或意味では新「さら」の時よりも、洗ふにつれて味はひを増すとも云へます。「略」人為を越え

た恵みであります。要するに、或程度の痛み、疵や歪みなどは、美しさをいや増します。(全集一七、四四九頁)

この論考で柳は、これら経年変化による「疵」と同列に、陶磁器の「窯疵(かまきず)」について論じている。「窯疵」は、「山疵(やまきず)」とも呼ばれ、陶磁器の焼成中に窯内で発生した造形上の瑕疵のことで、窯内での降灰や割れなどが該当する。柳によれば、「之は必然の疵であつて、同じ失敗(しくじり)」でも自然さがあります。時には之で強ささへ増します。かうなると疵が一風景となり、疵が美しさに加担します」(全集一七、四四七頁)。経年変化による「疵」を、「必然」「自然」に窯内で生じる器物の「疵」と同列に論じるのを見るとき、当時の柳がそれを、窯変―無地に類する造形として理解していたことがわかる。

これを踏まえると、「不完全をも容れる」「美と醜との二がない」という「仏教美学」で説かれる作り手の理想的な態度を、用い手にも適応できるものと柳は認識していることがわかる。柳にとって、「窯疵」において「疵が美しさに加担」すること、器物が使われる中で「使い込みの恵みを素直に受け」ることは同義なのである。彼にとって、器物を所持し使用する者にも、「不完全をも容れる」態度は欠かせないものであり、器物を美しく用いていくこともまた、「美醜をこえた」世界の出来事であった。彼の見るところ、経年変化という「疵」もまた、作為のない、自然な器物との関わりの中で発生するものであった。比喻を用いて述べるならば、日常生活やこの世界が一つの大きい

なる窯となつて、「窯疵」のように偶発的に、器物に経年変化が生じる―これが柳の理解であると言えるであらう。

上の語りの中で柳は、茶碗のシミや布の褪色といった経年変化を引き起こす主体を「人為を越えた」ものと位置づけている。経年変化による造形は、言うなれば「人為を越えた」ものが「用いる」ことによつて生まれる造形として、「仏教美学」を形成する柳に理解されている。この点も、戦後の柳の「疵」―「無地の美」をめぐる思索において、欠かすことのできない位置を占めていたと見ることができると。

「疵」をめぐつて柳は語る。

私は多くの蒐集家に会いましたが、とかく毀れの多い陶磁器類の蒐集家には、無疵のものより他は蒐めないことを標榜してゐる人を見かけます。過日も日本の最も著名な陶磁蒐集家が自分の蒐集には疵ものを加へぬことを誇りとして書いてゐるものを読みました。併し、私の見分した限りでは、疵物を極度に嫌ふ蒐集家は、全体としてとかく固く冷いのに気付きました。それといふのも完全品によつて限定される結果だと思ひます。(全集一七、四四八頁)

すみずみまで完成し切つた品は、とかく見手の想像を封じます。つまり凡てが説明されてゐて、暗示を残してゐない傾きがあります。之では終らない想像を誘ひません。見手を拘束して、自

由を許さなくなります。さういふ作は無上の美しさを持ちません。(全集一七、四四五頁)

彼は、「仏教美学」の嚆矢である『美の法門』(一九四九)の中でこのようにも語っていた。

考へると醜といふのは人間の造作に過ぎない。分別がこの対辞を作つたのである。分別する限り美と醜とは向ひ合つて了ふ。さうして美は醜でないと論理は教へる。「略」この世に止まる限り、この法則に間違ひはない。だがこの世が世の凡てであらうか。一元の世界はないものであらうか。「略」

凡ての人間は現世にある限りは誤謬だらけなのである。完全であることは出来ないし、又矛盾から逃れることも出来ない。併しそれは本来の面目ではない筈である。元来は無謬なのである。(全集一八、一〇・一三頁)

「美は醜でない」という「この世」の論理を超越した様相、「誤謬だらけ」でありながら「無謬」の世界が現れた様相を、晩年の柳は器物の「疵」に見た。それは当時の柳にとって窯変―無地という造形と邂逅する、「美醜をこえた」「本来」の様相に他ならないものであった。「疵」―「無地の美」の肯定を通して、「固く冷い」「完成」を超え出たものとしてのこの世界を、柳は深く肯定していこうとしたの

である。

ここまで本章では、柳宗悦が民藝運動に関する活動に区切りをつけ、「仏教美学」の形成に注力した、一九四八年―一九六一年(没年)までの彼の無地論について考察してきた。前提として、美醜の二元性の超越を説く「仏教美学」について確認した。それを踏まえて、当時の彼の無地論は、それ以前の無地論の延長線上にありながらも、作品の「素裸」の質感の美という点に力点が置かれるようになっていく面があり、特に「無地の美」としての陶磁器の窯変への注視が著しいものとなっていることを指摘した。そして、「仏教美学」の形成は、「美醜をこえた」造形としての窯変―無地の器物を欠かすことのできない参照項としながら進められていたこと、無地論は「仏教美学」を具体的に説明するある種の説法となっていたことを、あわせて指摘してきた。また、「仏教美学」と連関するものとして柳が深めた「妙好」論と窯変―無地の造形の関係性を一考すると共に、窯変―無地と呼応する主題として柳が位置付けていた「疵」の問題についても補足的に論じた。

この時期の柳の無地論は、第二章―第三章で確認した無地論の骨格を維持しつつ、器物の質感や、その人為を超えた形成過程を直截に表現しようという積極性の強いものとなっている。柳は無地という造形を通して世界を理解した面があったのであり、無地論は他者や自身へのある種の説法となつて、晩年の柳に語られたのであった。

<sup>10</sup> 一九四六年、柳は「民藝運動は何を寄与したか」(『工藝』一一五号、日本民藝協会)を執筆して民藝運動について総括している。その後は本節で整理しているように「仏教美学」をめぐる思索に力点が置かれるようになる。一九四〇年代後半、民藝運動に関する柳の活動に一つの区切りがついたと整理することができる。

<sup>11</sup> 例えば鶴見(一九七六)は、この記述を、柳の美醜の「とらわれ」の超克として論じた。「無有好醜の願」と出会った柳は過去の民藝運動が「美と醜の二元論的区分に時としてとらわれた側面をもっていたという反省」(二三七頁)をしたのであり、「いかなる状況で使われるかによって美は定まるのであり、形としてどんなに醜いものであってもそれがそのままの形で美しく輝きわたる時がないとは言えない」(二四〇頁)と柳は発見した、と鶴見は解釈する。「柳の見地からいって俗悪な一個の茶碗があり、その持主が、柳をむかえて誠意をもってそれに茶をいれてすすめてくれたら、その時にその茶碗は美しいものになる」(二四〇頁)という美醜の相対性を、柳は「無有好醜の願」から悟ったのだと鶴見は見、これを柳の思想の到達点として位置付けた。同様の「美醜未分」解釈をしている例に、出川(一九八八)がある。出川は柳の審美眼を評価しつつ、器物を審美する態度と「美醜未分」の思想は矛盾し合っており、「仏教美学」は論理的に破綻していると批判した。「美醜未分」では「民芸美学の美醜正邪のすべてが無意味となってしまう」(二八六頁)、物を選ぶ行為は「未分道の破壊」(一八三頁)である、と出川は評している。

<sup>12</sup> 岡村(一九九二)は、江戸時代に生産された民藝品と区別して、それ以前の時期に中世古窯などで生産された器物を「プレ民藝」(三一頁ほか)などと呼ん

だ。この見方を補助線にすれば、柳の戦後の古丹波への注目とは、一面において民藝からの逸脱と見ることが出来る。柳にとって造形物の美を見ることは、宗教的な不可視の世界に触れることであつたから、その注視は、対象が民藝品か否かという定義を問題としないのである。民藝運動同人向けの論考「改めて民藝について」(『民藝』六八号、日本民藝協会、一九五八)では、「民藝といふ言葉は、仮に設けた言葉に過ぎない」「民藝に囚はれてゐては、却つて民藝を見損う」(全集一〇、一七三・一七四頁)と柳は警告を発している。こうした警告を、濱田庄司なども非常に歓迎したという(全集一〇、一八〇頁)。

<sup>13</sup> 様々な器物との関わりの中で柳に生じた感覚の変化について、柳兼子が以下のように回想しており興味深い。「引用者注・新婚当初の宗悦は」きれいい好きで手でも始終アルコールでふいて、神保町の古本屋から古本を買つてきても、一枚、一枚を、脱脂綿かガーゼにアルコールをもつて湿してふいてるくらい」であつたが、「何年かたつて、古ものを探すようになったら、もうねえ……。呉服屋の裏に引つかかつて、子供のお寝しよしたふとんをはずさせて、もらつてきて、これ洗濯しろ、なんて言われたりしてね、まるで違つてきちゃったんです」(水尾、二〇〇四、五三四頁)。器物と出会い触れ合っていく過程は、潔癖症だった柳の身体感覚に著しい変化をもたらしたのであろう。この点について指摘したのは、管見の限り、松井(二〇〇五)と田中(二〇〇六)のみであるが、彼の思想形成を検討する際、見逃すことのできないエピソードであるように思われる。

<sup>14</sup> 「仏教美学」を説く柳の著作では、染織品の紹介もしばしば見られるが、ここでは染物よりも織物の例示が目立つ(全集一八、二五四頁ほか)。また、柳が

「仏教美学」を説く際、彼の蒐集の一角を占めるはずの金工や石工についてはほとんど触れられないことがない。

<sup>15</sup> なお『美の浄土』(一九六〇)で、木喰仏の造形が、「燿変」(窯変)などと同列で「美醜未分」の例として挙げられているのは興味深い。同書では、「大変荒削りの粗末なものでありますが、御覧の通り荒削りや未完成が美しさの邪魔をしてゐるのではなく、それがそのまま活かされ」ている造形、「多くの方々から醜いと思はれがちな点が、進んでそのまま美しさを保障してゐる」造形で、「好とか醜とかを分けられない世界で仕事が成されてゐる」作品と讃えられている(全集一八、二六二頁)。ここで柳は木喰仏を無地とまで呼んでいるわけではないが、木材そのままの「美と醜の二の無い」様相が現れた、窯変―無地的造形として理解していると見ることが出来る。「仏教美学」形成の際、木喰仏の「荒々しさ」(coatiness) (全集七、五八五頁)は、「美醜未分」を示すものとして改めて彼の眼に映つたのだと考えられる。

<sup>16</sup> 安藤(二〇一八)では、柳と音楽家のジョン・ケージ(一九二二―一九九二)を併置して論じている。ケージにおける《四分三三秒》(一九五二)は、柳における窯変―無地であつたと思われる。

<sup>17</sup> 柳はブラザー・ローレンス(カトリックの篤信者、一六一四―一六九二)などもある種の妙好人と見なした(全集一九、四三七頁ほか)。柳にとつて妙好人は、仏教の外部にも現れ得る存在であつた。

<sup>18</sup> 例えば江戸時代後期に記された『諸家名器集』では、「喜左衛門井戸」の絵と共に、「此品所持致時は悪腫出来の由」と記されている(高橋編 一九三七、二頁)。この茶碗の旧蔵者だつた松平不昧(一七五一―一八一八)について記した『松平不昧伝』では、「喜左衛門井戸(本多井戸とも云ふ)と唱ふる茶碗は、天

下の名器なるが、これを所持する者崇りありて、腫物の為に斃「たお」るべしといひ伝ふ」とされている(松平家編輯部編 一九一八、八〇頁)。

<sup>19</sup> やはり陶磁器の窯変を例証としながら「運命」について思索した思想家に、九鬼周造(一八八八―一九四二)がいる。一九三五年に刊行された主著『偶然性の問題』の中で、彼はこのように語った。「東洋の陶器の鑑賞に偶然性が重要な位置を占めていることを考えてみるのもいい。陶器の制作に当つては、窯の中の火が作者の意図とは或る度の独立性を保つて制作に与「あずか」るのである。そこから形にゆがみができたり、色に味がにじみ出たりする。いわゆる窯変は芸術美自然美としての偶然性にほかならない」(九鬼 二〇二二、二四二―二四三頁)。九鬼はこうした偶然は、時に必然と区別しがたいもの、すなわちそれ以外には有り得なかつた「運命」として、「驚異」と共に人の前に立ち現れると論じる。そして人は、こうした不如意な偶然―必然―運命を受け入れ、愛していくべきと説く。器物の窯変は、偶然―必然―運命の様相、「人間は自己の運命を愛して運命と一体にならなければいけない」(九鬼 一九九一、八〇頁)という教えを見るものに示唆するといふのである。仮に九鬼の語法を用いるならば(九鬼 二〇二二、二七六頁)、柳もまた、「単なる現実として戯れのごとく現在の瞬間に現象する」偶然の造形に「驚異」し、その「驚異の情緒」が柳に「運命を通告した」のだ、と言つてよいであろう。

<sup>20</sup> 柳自身、器物の使用の実践者であつたことはよく知られる。妻の柳兼子の「宗悦は、お料理に合わないお皿に盛りつけると、かえて来なさい」といわれたわ(日本民藝協会編集部 二〇一三、八頁)という言葉が残っているように、柳家ではさまざまな器物が日常生活の中で普段使いされており、それらも現在日本民藝館に遺されている。柳は国内外の新旧の陶磁器を取り合わせて食卓で用い

ていたほか、エセル・メーレ(一八七二—一九五二)による染織品や、黒田辰秋(一九〇四—一九八二)の《拭漆机》などを用いていた(東京国立近代美術館ほか編 二〇二一、九〇頁ほか)。柳は造形物の美を、製作／制作の過程で完成するものではなく、使用されるプロセスで育ち極まるものであると生涯語った。これは浅川巧(一八九一—一九三二)、濱田庄司ら、民藝運動同人たちのあいだでも共有されていた考え方であった(浅川 二〇〇三、一七一—一八頁ほか)。

<sup>21</sup> 柳が瑕疵を美を損なうものとは見なさず、むしろ積極的にそこに美を見出す眼をもっていたことは最初期からの特徴であった。加藤松林人(一八九八—一九

八三)は、一九二〇年代の柳が蒐集していた朝鮮半島の器物について、以下のよう述べている。「一口にいうならば、そこには凡そ朝鮮の人たちの生活に付随し、生活の道具であったものは何んでも集められていたと言えはよろしいでしょうか。〔略〕ほんとに朝鮮の人たちが生活に使った品物ばかりで、従って、痛んだり破損しているものもさらにあり、むしろ纏ったものが少ないといってもいい程に、その生活の垢がしみついております」(加藤 一九七九、二七三頁)。本章で指摘している通り、柳のこうした「疵」をめぐる思索は、戦後、「仏教美学」の形成と連関して著しく深化したと考えられる。

## 第五章 「見られる」無地と濱田庄司

### 五―「見られる」無地

ここまで、柳宗悦の生涯にわたる無地への注視について考察してきた。本章では、無地をめぐる柳の語りの中に確認される、「見る」―「見られる」の構造について整理し考えていきたい。

無地は発見されることによって成立する、と柳は言う。無地はそれ自体が何かを表象しているのではなく、何者かがそれを見、無地と呼ぶことによって表象となるという。発見が無表象を表象化する、これが柳の無地論の基本的な見方である。柳によれば、無地は常に「見られる」無地である。

茶人達はあの細かな貫乳に潤ひを感じた。さうしてあの釉剥げに風情をすら見た。而もつくろひによってそれに景色をさへ増させた。彼等は何よりも其の無造作な削りを悦んだ。それを茶碗になくってはならない箇条だとさへ感じた。彼等は高台に愛を強めた。その釉垂れに奔放な自然の味を汲んだ。(全集一七、一五三頁)

第三章で見た、「喜左衛門井戸」の無地と、それを発見した茶人の眼の描写である。茶人たちの眼なしに、「細かな貫乳」や「釉剥げ」や「釉垂れ」などの「風情」や「景色」は存在しなかった、と柳は言

う。このことを柳は、論考「茶の功罪」(一九五七)の中でこのように述べている。

ごくあたりまへの民器、つまり名も知れぬ工人たちが実用のために無造作に作った品のなかに、至上の美を見てとったことは、茶人達のおほきな功績とみとめてよい。つまり簡素なもの、無地の味、約して貧の美といふべきものに、無上の美を見つめた。(全集一七、二二頁)

無地は、こうした「自由な」「大胆な見方」(全集一七、二二頁)によって立ち現れる存在、言うなれば眼が作る存在である。無地の中に「複雑」で「無限」の景色を見出すこと―「無地が大した美しさであると受けとる」ことは、無地を「二つの有地」に転じさせることである、とも柳は表現している(全集二二上、三二一頁)。

これを柳は、鑑賞する側の「受取り方」「誤訳」による創造とも表現する。この創造は、器物に関してだけ起こるのではない。例えば言語に関しても起こり得るものであるという。大乘仏教の經典に関する論考(『山陽随筆』中「法華経」、『山陽新聞』八〇六号、一九五四年一月一〇日掲載)で、彼はこのように綴った。

浄土三部経の中の「観無量寿経」は恐らく偽経だといはれる。つまり中国人がすべて創作したものだといふのである。読んでみると誠にさうだと思はれるふしが色々ある。梵文原典は今も

つて見出されておらぬ。併し法然上人はこの経を深く味読して、これによつて一宗を建てた。単なる偽経ではなく、並々ならぬ宗教的洞察や経験に充ち充ちてゐる経文である。(全集一八、六二四頁)

仏典・観無量寿経が、サンスクリット語の原本のない經典(いわゆる偽経)であるという説について、だからと言って軽んじるのは浅薄であると柳は評する。柳の見るところ、浄土宗開祖の法然は観無量寿経を「味読」し、そこに執筆者の想定を超えた創造的な解釈を行った。法然に読まれるとき、それはすでに無内容な偽経ではない。法然の眼によつて観無量寿経は、「並々ならぬ宗教的洞察や経験に充ち充ちてゐる経文」となった。

この論考の中で柳は、浄土真宗開祖の親鸞についてこのように評している。

親鸞上人は「大無量寿経」のある部分を、文典を無視して勝手な読み方をし、それによつて独自の教学を建てた。誠に漢訳の読法に不忠実だといへばそれまでだが、併し上人の宗教的体験が破天荒の読み方を創造せしめ、これによつて他力的見方を絶対的なものにした。これは客観的には不合理ともいへるが、併し客観的内容を越えた真理がそれによつて表現されてゐることを見逃してはなるまい。つまり読み方、受取り方の創作なのである。(全集一八、六二三頁)

執筆者が想定しなかった「受取り方」によつて、大無量寿経の一節が「真理」に満ちあふれた新たな経文となったと柳は言う。これは執筆者の意図から離れた「勝手な」もので「客観的」ではないかもしれないが、しかしそこに「客観的内容を越えた真理」が生じたと彼は見る。その創造性を、彼は重んじるのである。ここで柳は他の大乘仏教の經典の誤訳についても、「原典に忠実でないとしても、新しい創造的な宗教理解として、十分その存在理由を認めてよい」(全集一八、六二三頁)と論じている<sup>23)</sup>。

柳にとつては無地もまた、「受取」られ、「誤訳」されることによつて生じる一つの「真理」としての造形であつた。例えば井戸茶碗の無地は柳によれば、「作られてから後に見るものへ転じた」(全集一七、二一二頁)ものであり、「『井戸』は日本に渡らずしては朝鮮に存在してはゐなかつた」(全集一七、一五三頁)。無地とは、作者は意図や想定をしていない、常に偶発的な造形であつて、「見る」者が発見し、感動することによつて現れるものである。「見る」側は、作者のあずかり知らないかたちで、作者に利他されているのだと言ってもよい。柳はこうした「見る」営みの先達として、既成の器物に新たな美を見出した茶人たち、特に村田珠光(一四二三―一五〇二)、武野紹鷗(一五〇二―一五五五)らわび茶の初期の茶人たちを尊敬した。「私は初期の茶器に心を惹かれるものだが、特にその時代に現れた『茶人達の眼』に絶大な敬意を覚える」(全集二二、四三八頁)旨を、柳は生涯にわたって記している<sup>24)</sup>。本来鑑賞を念頭において作られてい

ない器物を鑑賞の対象とした茶人たちは、眼による創造を成した「見る作家」であつたと彼は言う(全集一七、二五一頁)<sup>24)</sup>。

しかしこうした「見る」営みには、ある弊害が付いて回ると柳は考えた。「見る作家」が作り手に助言したり、あるいは作り手が「見られる」ことを過剰に念頭に置くことによつて、本来偶発的であつた造形を必然的なものとして再現しようという計画性が、作る行為の中に混じり得るというのである。これは、優れた景色を生みたい、すなわち、美を生みたい、利他を為したいという願いが、生気を欠いた目的論へと転じることに對する警戒である。

そうした悪しき例として、柳は楽茶碗(楽焼茶碗)を批判する。楽茶碗は、茶道の伝統において最も評価されてきた茶碗の一種であり、手捏ねによる成形を特徴とし、千利休(一五二一—一五九二)の指導のもと、陶工・長次郎(？—一五八九)が創始したとされるものである。これは柳によれば、「見ることから作ることへ進んだ」作品、「見る者と作る者が一つである」作品であり、最初から茶人の鑑賞に適うように計画的に制作された「意識の作」「理解の作」である(全集一七、二二二—二二三頁)。

楽茶碗は常に、柳の見た真実の無地—美の仮想敵であり続けた。楽茶碗に見られる、「歪みをつけて見る。傷を与へてみる。篋目を入れる。釉をたらしかける」(全集一七、二二八頁)といった、意図された景色は、真実の無地からは程遠い姿であると柳は繰り返し論じる。彼の見るところ、井戸茶碗などの無地は、作り手が「無地などにこだわらずに作つたので、無地ものが素直に出来た」のであつて、

「一旦意識してふと、中々本当の無地ものは生め」ず、「ねらつた無地は救はれ難い」(全集二二上、三二二頁)。無地の美しさは、意図や作為をしないところに生まれてくるものであつて、作り手が結果を想定した途端にその造形は生気を欠いたもの、あるいは押しつけがましいものになるという点に、彼は終生敏感であつた<sup>25)</sup>。「誰も知る通り初期の名茶器の殆ど凡ては『無地もの』であつた」(全集一七、四八九頁)という柳の思索は、無地—美の自然發生性に関する思索でもある<sup>26)</sup>。

柳は茶器を語る際、「即非」の論理をしばしば応用している。即非の論理とは、柳の師であつた鈴木大拙の思想の中核をなすもので、仏典・金剛般若波羅蜜經の一節、「仏の般若波羅蜜と説くは即ち般若波羅蜜に非ず、是れを般若波羅蜜と名づく」にその名は由来する。鈴木と言葉を引こう。

「仏の説き給ふ般若波羅蜜といふのは、即ち般若波羅蜜ではない。それで般若波羅蜜と名づけるのである。」かういふことになる。これが般若系思想の根幹をなしてゐる論理で、又禪の論理である、又日本的靈性の論理である。ここでは般若波羅蜜と云ふ文字を使つてあるが、その代りにほかのいろいろの文字を持つて来てもよい。これを公式的にすると、

AはAだと云ふのは、

AはAでない、  
故に、AはAである。

「略」凡て吾等の言葉・観念、または概念といふものは、さういふ風に、否定を媒介して、始めて肯定に入るのが、本当の物の見方だ、と云ふのが、般若論理の性格である。(鈴木 一九五二a、二七〇—二七一頁)

柳はこの論理を茶器に応用する。例えば『法と美』(一九六一)で、彼はこのように述べている。

かういふ不思議な仏教の論理を、再び活きた例証で考へ直してみますと、この不思議な考へ方が、案外当然な事実に変つてくるのを感じます。

度々引き合ひに出しますが、例の名器「井戸茶碗」は今は名茶器として、多くの人々から公認されてゐる品であります。所が第一に知っておいてよい点は、それが元来は全く茶器ではなかった事であります。今は茶器たる「井戸茶碗」は、元は全くの「非茶器」でありました。さうしてこの「非茶器」としての性格こそ、優れた「名茶器」になり得た根本的資格だったのであります。それでこの「井戸茶碗」に、即非論を当嵌めてみますと、「茶器は茶器でない、之を茶器と名付ける」となつて参ります。(全集一八、三〇〇頁)

井戸茶碗はもとは雑器として作られたもので、茶器として意図された造形になつていないために、「名茶器」としての美しさを湛えるに至った、と柳は見る。その中核の要素としての無地も同様であろう。「即非」の語法を借れば、柳にとつて無地とは、「無地は無地でない、故に、無地である」という矛盾の中に立ち現れる造形であると言つてよい。

柳の見るところ無地には、その成立の回路を作者が自覚することによつて、無自覚には成立しなくなるという困難がある。無地は他者に「見られる」ことによつて生じるが、「見られる」ことが念頭に置かれたとき、すでに「見られる」ことは綻びを示し始める。無地が概念化し、「無地でない、故に、無地である」ことの豊穡が欠落してしまふ。柳は、無地に感じ入ると同時に、この巨大な問いに直面し続けた。彼は、優れた景色を生みたい、すなわち、美を生みたい、利他を為したいという願い自体を否定するのではない。それを目的論な仕方とは異なる在り方で実現できないかと考えるのである<sup>23</sup>。これを彼は、「作る人にとつては容易ならぬ公案」(全集二二上、三一二頁)とも表現している。

## 五―二 濱田庄司の無地

この無地の「公案」―無地は「見られる」ことによつて生起するという回路を知りつつ、それに取り組むことの困難―をめぐって、柳

に示唆するところの大きかったのは盟友の濱田庄司であつたと思われる。本節では、柳宗悦の無地論が、濱田庄司の作陶から受けた影響について一考する。

## (一) 前提―濱田庄司と「よき無地」

濱田庄司は、柳らと共に「民藝」の語を作り、民藝運動を牽引した陶芸家としてよく知られている。一八九四年、神奈川県高津村(現・川崎市)に生まれ、東京高等工業高校(現・東京工業大学)窯業科入学(一九一三年)、京都市立陶磁器試験場での釉薬研究などを経て、一九二〇年バーナード・リーチと渡英してセント・アイヴスで作陶し、一九二四年の帰国後からは栃木県益子を拠点として多くの作品を制作した。益子の土と釉薬を基本に、釉薬流し掛け、塩釉などの技法を駆使して作風を広げ、一九五五年には第一回重要無形文化財保持者(人間国宝)に指定され、一九六八年には文化勲章を受章している。柳とは一九一九年に我孫子の柳宅で出会い、帰国後は民藝の美をめぐる盟友として、五歳の年齢差がありながらも対等な交流を続けた。柳の没後には日本民藝館の第二代館長を務めたほか、一九七〇年からは日本万国博覧会のパビリオンとして開館した「日本民芸館」(現・大阪日本民芸館、大阪府万博公園)の館長を兼任し、さらに一九七七年、自身の蒐集品を紹介する益子参考館(現・濱田庄司記念益子参考館、栃木県益子)を開館した。

濱田もまた、柳同様、無地に関心を抱いていたことを、前提として

確認しておこう。一九三一年、論考「味と感じ」(『工藝』八号、聚楽社)の中で、濱田はこのように記している。

よき無地は美しい。だが無地の味をねらって出来た無地はすでに一種の模様とでもいうべきで、ここには無地の美しさも深さもない。反対に模様はいろいろにつけながら、却って感じは無地とでもいい得られるものがある。よき民藝品の模様はほとんどこの例に洩れない。こなれた模様、よくうつる模様というのも、要するに器を犯していないということで、結局無地の心から離れたものではあるまい。

古来の楽茶碗の如きは、無地の深い美しさを求めた一番適当な例なのだが、見巧者(「みこうしゃ」、作り巧者(「つくりこうしゃ」)の妥協で出来た味の塊りに過ぎず、結果はほとんど全部といってよい程、「凸凹」趣味以外の何物でもない。(濱田 一九七四、一六頁)

この一節からは、彼の作陶において、「よき無地」の造形がひとつの指標となつていくことがうかがえる。同時に、その美を「ねらうこと」、「求め」ることによって、かえって造形が「よき無地」から離れていくと濱田が理解していることもうかがうことができる<sup>28)</sup>。

「よき無地」は濱田にとつても重要な課題であつた<sup>29)</sup>。

濱田の歩みを見ると、京都市立陶磁器試験場にいた一九一九年頃、すでに実作者として無地観の萌芽を宿していることがわかる。当時

のことを、濱田はどのように回想している。

京都陶磁器試験場での仕事が三年目になった頃、私は、模様には二つの種類を考えなければならぬと気付き始めていました。原料自体に由来する自然の模様と、知的に構想される類のもの、との二種類です。(水尾編 一九九二、四四頁)

「原料自体に由来する自然の模様」への注目は、すでに「よき無地」への展開をうかがわせる。「原料自体」の色彩や質感は、すでに予想だにしない十分な表情を備えているというのである。「模様は製陶工程の最初から生み出されている」という独特な表現も彼は用いている(水尾編 一九九二、四四頁)。「原料」―文様―無地をめぐる、濱田が早くから独自に観察や制作を積み重ねたことは疑いない。

こうした無地をめぐる濱田の観察は、民藝運動の牽引者として、沖縄や朝鮮半島、山陰地方、九州地方、東北地方など国内外の様々な器物と出会う中で、さらに深まっていく。戦前の濱田が注視した造形の一つに、丹波焼の黒釉がある。【図29】は濱田が所持していた丹波焼の仏花器(一九世紀)で、同地方で多く生産されたものであるが、彼はこの種の作品の釉調について観察を重ねている。一九三九年に記された論考(『工藝』九三号、日本民藝協会)の一節を見てみよう。

たとえば丹波の黒釉でも、おそらく苗代川〔引用者注・薩摩

焼の産地〕や朝鮮の民窯と同じく、鉄分の多い石か土と、灰とで合わせた簡単な釉に過ぎまい。釉の目的は黒のつもりでも、その時の原料次第、窯次第で飴に熔けたり、蕎麦になつたり、鉄砂〔てつしゃ〕にこげたりする。中には窯の中で積み重なつたまま倒れそうになつたのを鉄棒で起した跡とみえて、べつたりと鉄さびが景色を添えたのまである。しかもこのくらいの違いは作る方も買う方も別に気にもしていない生活の頑健さが、仕事振り全体の裏に眼に見えるような気がする。(濱田 一九七四、二六―二七頁)

「飴に熔けたり、蕎麦になつたり、鉄砂にこげたり」というのはそれぞれ、飴釉(褐色に発色)、蕎麦釉(緑黄色に発色)、鉄砂釉(黒褐色に発色)の色彩が見られることを意味し、丹波焼の黒釉の発色が均質なものではないことの描写である。さらに、時に「鉄さび」も景色に含まれていることや、これらの背後に、こうした多様な造形を「作る方も買う方も別に気にもしていない」無頓着さがあるとも思索している。濱田はこのように、古作の「よき無地」の中の多彩な景色と、その成立の過程を細かく観察していた。

前提として、濱田が執拗なまでの蒐集家であつたことは念頭に置かれてよい。「先ず頭で学んでから買うというのではなく、とにかく見て、判断を超えて心にひびくものを選んで買う」、「計る知識の物差を持たずに、じかに直接ものに打たれて、負けたと思うものを持ちたい」と彼はこの営みを表現している(濱田 一九七四、一九四

頁)。彼は陶磁器のみならず、木工品、染織品、ガラス工芸などの器物に加え、農家などの家屋まで視野に入れて蒐集を行っていた<sup>31)</sup>。特に大規模なものとしては、イギリスでの家具の蒐集(一九二九年)や、メキシコ・スペインでの民藝品の蒐集(一九六三年)が知られる。

例えば一九六三年のスペインでの蒐集の際に日本に贈った書簡【資料A】の中には、「ナタ割り、カンナけりの椅子には感心 二百脚も買った」、「焼物は Teruel (テルエル) が意外によくあるだけ 三百位買った」といった記述を見ることができ、彼が蒐集に向けた情熱の一端をうかがうことができる。濱田のこうした蒐集は日本での頒布会のための買い付けと分かちがたい場合があり、蒐めたすべてが彼の私物となった訳ではないが、様々な領域のおびただしい量の造形物を生涯にわたって彼が観察し続けていたことは、彼の作陶を考える際、常に想起されるべき点である。

濱田は、新旧の器物から学ぶ行為をしばしば、食べることに、消化することに喩えている。蒐集品とは「自身の眼で選んだ心の食べ物」(濱田 一九七四、頁数なし)であり、自分が学び終えたその器物は「食べ残した滓だけ」になる(水尾編 一九九二、四六頁)とも彼は表現する。彼によれば、「われわれの仕事は物を消化することから始まります」(水尾編 一九九二、四七頁)。【資料B】では、「消化にひかかゝっても「ひつかかゝっても」 牀中通して作品にしたい」と綴られており、こうした作品制作の在り方を「排泄」とも表現している。他方で、学んだものを「過ぐ吐き出したくなる」制作の態度を、「嘔吐」的なものとして戒めている。気に入った造形の外形を模して、十

分な「消化」の過程をたどることなく自作に付け加えていくことを濱田は警戒する。「嘔吐」という言葉には、自然な消化による「排泄」に比べて不健康で短絡的な状態である、というニュアンスが込められているのであろう。「消化」―真実の表現とは、心惹かれた器物を深く「翻訳」することであるとも濱田は喩えている(島岡 一九七九、二〇九頁)。あるいは、器物から得るべきなのはその器物の「形の無い所」であるとも述べている(瀧田 二〇〇二、一一頁)<sup>32)</sup>。

この濱田の蒐集―「消化」―表現の営みを考えるとき、彼のスケッチの存在を忘れてはならない。筆者は、先行研究において明らかになったことのない、濱田のスケッチを発見し参照している【参考…資料C】。特徴的なのは蒐集品と同様、対象が陶磁器にとどまらず、家具、ガラス工芸など、作陶とは一見縁遠く見える多様な領域に及ぶことで、彼が描く行為によってもそれらに触れていたことがうかがえる。濱田はスケッチの代わりに写真を撮ることはしなかったようであり、手によるスケッチは、多彩な造形を見、「消化」する際、欠かせないものであったと考えられる。

濱田が「注意深く」、じつくりと物を観察する様子を、柳宗悦も印象深く回想している。

多くの参観者が民藝館に来るが、濱田は最も度多く来てゐるのに、来る毎に恐らく誰よりも注意深く品物を見て廻つて、既に何度も見てゐる品からさへ、今見る如き想ひで何かを新しく受けて、滋養分を充分に汲み取つて帰るのを、私は屢々見かけた。

私は彼を「受取り方の名人」だと思ふ事がある。それで何れの作品も、その確かな受取証であり、又消化品であつた。(全集一四、二二六頁)

こうした濱田の器物の観察は、その造形美が作者の計画性を越えたところに生じるものであることへの注視を伴っていた。その端的な例として、彼は茶碗の高台を挙げている。

何とか人に負けないような、お茶の人がいうような強い高台あるいは多少他の人とは違った、面白い高台をつけてみたいといろいろ工夫いたします。しかしそういうのでよくなったことは一度もありません。そんなことはすっかり忘れているうちに自然に出来るような高台でなければだめなんです。ここが非常にむずかしいのです。【資料D】

これは、美は「見る」者の存在によって生じるものであるということへの注視と言つてもよい。彼はこうも述べる。

作る人が勝つこともあるし、また見る人が勝つこともあるのです。実際に作品を見通してしまつて、ほんとうの根を一步深く見てもしまえば、それはその一步深く見た人の勝ちです。「略」しかしそれだけわかつた人は、またわかつたということにとらわれてしまいますから、案外いい仕事ができないということもある

のです。【資料D】

濱田独特の語り口である。「見る人が勝つこともある」というのは、造形の中の作者の計画性を越えたもの――作者の奥の「ほんとうの根」――を感じ取る「見る人」が現れた場合、それは「作る人」の意図を超えたところへの鑑賞がなされたということであり、「見る人」の方に主体の移つた深い創造が実現しているのだ、という趣旨であろう。

一方で、「見る」ことは「わか」ることへと容易に展開するために、「見る人」が「作る人」として「いい仕事」ができるとは限らない、とも彼は考えている。「見る人」の見たものは、「わか」るものとして概念化されたとき、すでに計画性の範囲に留まるものとなる。「見る」ことによって実現する美を作者が目的化しようとするとき、そこには「見る人」としての「作る人」の自己完結が残るばかりだと、濱田は見ているのである。

濱田は、優れた「見る人」を「創造的批評家」として讃える。「創造的批評家」は、「彼らの鋭い眼」のほかは「何の道具も材料も持たずにやっていけ」る。眼を「道具」とし「材料」として、作者の予期しない発見を器物の中に行い、「物に新しい意味と美とを与えます」(水尾編 一九九二、四七頁)。濱田は現在そして未来において、自作が「見る人」と出会うことを期待する<sup>※</sup>。しかし、その眼を先回りして造形を企図するとき、その造形は生気を欠いたものになり、すでに「見られる」余白を失っているというのである。そのとき、「見る人」がその作品に心打たれることはないであろう。【資料B】では、

「誰かに見て貰ふ事を意識してかゝる たとへ最高の批評家を対象にしても罪に於て同じ」という言葉も見られる。濱田にとって理想的な実作者の態度は、自作が未来において「見られる」ことを予期しつつ、だからこそそれをも忘れて制作する在り方であった。濱田はこの点を、茶人の武野紹鴎と千利休を例に挙げて、印象的に語っている。

ある時紹鴎は利休に「春がくるから掃除しとけ」といいます。それで利休は幾度も掃いて、「よく掃きました」というと、「まだだ、もっとよく見ろ」と、いつまでたってもお許しが出ない。さすがの気のきつい利休でもまだそのときには10歳ですから、べそをかいてしまつて、「どうしたらいいのでしょうか。」と聞いた。すると紹鴎は、「もう掃くのはこれでいいのだ」と言い、きれいになったところへ、一ぱいに紅葉で美しくなっている樹を片手でゆさぶつて、それで静かにきれいな葉が落ちて、「これで済んだ」と、そういつて教えたというのです。利休もそれですっかりまた目がよくなったということです。【資料D】

濱田はこの話について、「これは、岩波から出た『茶の本』という薄い叢書にいろいろ書いてあり、なかなかいい本だと思います」と、岡倉天心(覚三、一八六三—一九一三)の『茶の本』(岩波文庫)から引いたものであることを明らかにしている【以下、資料D】。上のくだりは同書の第四章に見られ(固有名詞には異同がある)、岡倉は

ここで、汚れを完全に拭い去つた「清潔」は時に「美と自然」を損ねると綴っている(岡倉 一九二九、六四頁)。概念化され、目的化されたところに真実の美はないというのである。このくだりは濱田によつて引かれるとき、計画性を超え出たものであるうとする彼の作陶と通底するものと位置付けられていると言つてよい。この実現のためには、自らの中の計画性を「忘れる」ことが欠かせない。「忘れる」ということは意識して忘れられるものじゃないはずだ」という批判は、濱田にとって「からんでくる」以上のものではない。論理では、「いくらもんでも、もめばもむほどその先があるようになって、これというものに落ちつかない」ため、制作行為によつて直截に「片づける」必要がある。

これは、計画と無目的、作為と無作為の止揚とでも呼ぶべき隘路への挑戦である。濱田にとって「よき無地」もまた、この点を離れたものではなかった<sup>89</sup>。

## (二) 濱田庄司の無地に柳宗悦が見たもの

染色家の岡村吉右衛門(一九一六—二〇〇二)は、「俺は工人の声を肌で聞けなかった、技術を持つていない者の悲しさで仕事を一人称で表現することのできないもどかしさを持つ」と柳が語り、濱田ら優れた実作者の友人の存在によつて自身の論が成立していると述べていたと回想している(岡村 一九九一、一七二頁)。水尾(一九八二)によれば、柳にとつて濱田は「理想の個人作家の姿」であり、

「事ある毎に濱田の意見を求めて、従うことが多かった」という(七〇―一七〇二頁)。柳が無地をめぐる「公案」について思索する際にも、これは同様だったはずである。

柳は早くから、濱田を同時代で「一番進んでゐる」作家の一人として絶賛し(全集一四、二〇二頁)、その作品【例・図③〇】を、楽茶碗的な「意識」の造形を超えたもの、井戸茶碗的な偶発的美を示すものであると位置付けている。柳の見るところ、一貫して濱田作品は『楽』への大きな抗議であり(全集一七、二五六頁)、「美や味を狙った造作」を超えた姿を示すものであった(全集一七、一二七頁)。

柳は、そうした濱田の作陶の大前提に、原料の偶発的な振る舞いを大胆に受け入れていく濱田の態度があると見る。例えば「濱田の焼物」(パンフレット「濱田庄司氏陶器展覧会」大阪三越、一九三〇)の中で、濱田は「珍しい釉」や「新奇な模様」といった小手先の技巧に陥ることなく原料と向き合っていると、柳は讃えている。

〔引用者注・濱田は〕美の半が天然の良い材料から来ると云ふ事を見出してゐる。之は陶工としては一番素直な而も本質的な見方と云つていゝ。大概の人は凝り過ぎて材料をいぢめ、素の力を殺して了ふか、又は材料の如何には無頓着で無理な作り方をしたて了ふ。そうして焼物の美は大半材料美だと云ふ事を知らないである。言ひ換へれば材料を大事にはせず自分の智慧や技巧を大事にし過ぎる。だが材料を左右する力が自分にあると考へるより、天然の資材に従順でありたいと云ふ考への方が、どんなに

多く美を活かすであらう。(全集一四、二〇二頁)

柳はあわせて、濱田が制作の場を益子の地に定め、用いる基本的な素材を同地のものに限定したことを評価する。濱田は、益子の陶土と、同地の釉薬である並白釉(地釉)・糠白釉・青釉・黒釉・柿釉・飴釉・灰釉を基本に制作を行った。「勝手な所に勝手に窯を築かず」(全集一四、二〇二頁)、作陶地を吟味したことによって、原料の選択に制約が生まれ、その造形に「従順」な態度が保障されたと柳は見

る。濱田はこうした制作を、極めて入念に進めている。そもそも彼は東京高等工業高校の窯業科での学習や、京都市立陶磁器試験場での釉薬研究などを行っていた理系エリートであり、国内外での経験も踏まえて作陶の地を吟味し、益子を選んでいる。益子の原料に関しても細かく観察を行い、独自の発色や質感を生むように調合を調整している場合もある(地釉や柿釉など)。さらに先述の通り、さまざまな新旧・国内外の器物の蒐集や観察を行ってそこから造形を学んでいたことも忘れてはならない。濱田の制作とは、一面において極めて理的なものであり、そのことは、柳もよく知っていたはずである。その上で柳は、濱田作品に濱田の計画性を超え出た造形が常に内包されていること、「狙った」姿を超克した、押しつけがましくない美が示されていることの凄みを称賛しているのである。優れた造形美を生みたいという目的を有しながら、目的論を豊穣に混乱させる要素を制作過程に含ませ、願いの通りに願いから外れた造形美

を生んでいくのが、柳の見た濱田庄司であった。

濱田作品は常に、素地や釉の豊かな質感を伴っている。これ自体が、柳の無地論の形成の際、刺激的な存在であったと思われる。柳にとって無地が常に、むき出しの素材の風合いを示すものであり、均質でない偶発的な景色を伴うものであったことが思い起こされる(第二章―第四章参照)。こうした造形を、濱田が常に柳の身近で示し続けていたこの意味は大きい。

その端的な一例として並白釉(地釉)が挙げられる。地釉は、ある種の土(寺山)と土灰(木灰)を柄杓で等杯ずつ混ぜて作ったもので、益子の一般的な透明釉であり、濱田は調合を独自に調整したうえで作品に多用した。この釉は、井戸茶碗などに見られる「かいらぎ」を偶発的に生じる。井戸茶碗ならざる井戸茶碗的造形の一つとして、柳には示唆に富むものだったであろう<sup>88</sup>。

加えて一九五〇年代に入ると、濱田が導入した新たな技法が、柳の無地論に特別な示唆を与えたことがわかる。それは塩釉である。第四章で見た通り塩釉は、もとは中世ドイツの古陶磁で用いられていた釉の一種である。焼成中の窯の中に塩を投入することで塩化ナトリウムの一部をガス化させ、それが器体の素地の成分(珪酸分)と結びつくことで自然に釉膜が生じる。第四章では、一九五〇年代、「仏教美学」の一環としての無地論を形成する柳が、塩釉の釉調を無地と呼んで注視していたことを指摘したが、同時期に濱田が塩釉の技法を導入し、試行錯誤を経て自身の代表的な技法にまで確立していったのを見過ごすことはできない。

濱田は、一九五二年五月から一九五三年二月まで、柳らとともに欧米各国を訪問して帰国した後、滞在中に得た知識をもとに、一九五四年益子の工房に専用の窯を作り、重点的に塩釉の技法に取り組みようになる。現在、益子参考館に収蔵されている彼の収集品の中の《塩釉髭徳利》【図25】のほか、ドイツ系移民がもたらした塩釉技法によって制作されたアメリカの《塩釉鳥文手付壺》などが、その際の参照項となっていた(濱田監修 二〇〇九、一四・一七頁)。塩釉の導入の頃の様子を、濱田はこのように語っている。

「引用者注・塩釉を」ドイツ、フランス、それから飛んでアメリカのニューヨークの附近で見掛けました。登窯は横の小さな孔から火を焚くので、最初はどやどや岩塩をくべるのかと思っていました。「略」岩塩を紙に包んで小さな団子のように作り、バケツに入れて仕度をして置いて、頃を見計って両方から一緒に投入れると、バリバリと中で燃える音がして、まるで戦のように勇いものです。(濱田ほか 一九五五、一五頁)

先行研究でも「晩年の濱田作品において塩釉は欠かせないもの」(岩井ほか 二〇一一、一五四頁)と指摘されているように、この技法は戦後の濱田の代表的なものであり、彼はコバルトやマンガンなどの顔料と組み合わせながら、茶碗・皿・壺など様々なジャンルの塩釉作品を制作した【例…図31】。

塩釉に着手した当初の濱田庄司は相当数の失敗作を出したようで、

庄司の次男の濱田晋作(一九二九—二〇二三)は、「計算づくめでやっただけですがね、全部だめ。一点も取れないんです」などと、初期の失敗と塩釉窯の改良の様子を回想している(横堀・濱田ほか 二〇一四、五一頁)。次第に安定して作品に取り入れることができるようになったものの、一九五六年の個展でも「近時ますます手慣れてこられた塩釉の試作品」【図③②】を展示すると紹介されているように(日本橋三越 一九五六)、長期にわたって試行錯誤が続いた。

塩化ナトリウムがうまく分解されず塩のまま作品に付着して最後まで焼成されてしまう場合があったり、気化したガスを窯内に満遍なく行きわたらせることができないために塩釉大皿は制作できないなど、一九五五年には人間国宝に指定される円熟期の濱田庄司にとっても、塩釉は制御のしきれない技法であった。濱田自身はこの「原始的な」塩釉の技法について、「この荒々しさは長い経験で普通の窯ではそれほどの間違ひをしなくなってきた私には、塩釉の窯の失敗つづきが何よりの気付け薬になると思ふ」と述べ(濱田 一九六一、一七頁)、「その素朴で失敗の多い初期的手法が五十年來手慣れていて、うっかりしやすい仕事の上に、たびたびよい眼醒しの役をしてくれた」とも述べている(濱田 一九七四、七六頁)。

想定を大きく逸脱していく塩釉への濱田の取り組みを、柳は讀えた。

濱田には他人に出来ぬ沢山の力量があるが、今やそれをすら棄てて、自分の智慧や力量に囚はれない世界に出ようとしてゐる

のである。近頃、食塩釉に熱意を注いでゐるが、この釉には、甚だ他力的な性質が濃いのである。(全集一七、一二七頁) ❷

古作の塩釉―無地の造形に学んだ濱田の塩釉の造形もまた、柳にとっては無地であつたはずである。塩釉に向き合う濱田の姿が、第四章で見た、「美醜をこえた」造形としての無地について思索する柳にとつて印象深いものであつたことは間違いない。そこには、無地がいかに作り手の計画性を逸脱するものであるか、ということの確認があると共に、新たな「無地の美」の生成に挑戦する濱田への称賛がある。

注目されるのは、柳は濱田の塩釉を、第四章で見た「灰被」とも連関したものとして理解していることである。一九五八年に記された論考(「光悦と濱田」、『心』第一二巻第一号、平凡社)の中で、柳はこのように記している。

灰釉の方は作者が着せる衣であるが、食塩釉は炎と熱とがかけてくれる衣である。だから「引用者注・濱田は」「自力」の出る灰釉だけでなく、他力の恩沢の多い塩釉に一天地のある事を省みてゐるのである。初期の焼物の「灰被」も他力的な自然の技なのである。彼は力量があるから、殆ど何でも出来るのだが、そんな力み方を離れて、素直な心で他力を受取る事の意味を省みてゐるのである。「傍線引用者」(全集一七、一三〇頁)

彼が濱田の塩釉を「灰被」になぞらえるとき(人為的に施釉せずとも自然に生ずる釉という点で両者を類似するものと見なすとき)、それは単に、両者が窯内で自然にかかる釉であるという技法上の類似性の指摘に留まるものではなく、「灰被」への宗教哲学的な意味づけと特別の思い入れが、濱田の塩釉に投影された言及であると見なくてはならない。すなわち、「灰被」のように、濱田の塩釉もまた、「汚れがそのまゝに美しさに転じ、味ひをいや増さしめてゐる」という造形であると柳は見えていたと言つてよい。当時の柳の眼には、塩(塩の成分)が降つて生じる濱田の塩釉の柚子肌は、灰が降つて生じる「灰被」の澄んだガラス質と同様の、「美醜をこえた」美として映つたのだと思われる<sup>88)</sup>。

濱田が一九五七年に制作した塩釉作品である《塩釉十字掛鉢》【図③】は、最晩年の柳が編集した『濱田庄司作品集』(朝日新聞社、一九六一)に掲載されており、柳が評価したことがうかがえるものである。この作品は中央部に顔料が溜まってムラになっているが、これは、窯内でうまく分解されず作品の上に残った塩をはつた跡であるという<sup>89)</sup>。言うなれば濱田の失敗が豊かな景色に転じた例であり、自然に発生した造形が「見られる」ことによって生起した例であつて、新たな「無地の美」の一種として当時の柳の眼に感得されたと考えられる。

濱田は塩釉への取り組みの後にも、低火度焼成による軟陶に取り組むなど、一九七八年に没するまで多様な作品を制作した。しかし柳は一九六一年に没しているから、一九五〇年代以降の濱田の塩釉

への取り組みは、柳が見ることのできたほとんど最後の濱田の技法であつた。濱田によって導入されながら、濱田には調整しきることのできない色彩や質感を常に伴う塩釉は、柳にとって無地の一つの極であり、楽茶碗的な「狙つた」景色を超越したもの、真実の「無地の美」が新たに生まれ得ることへの希望をもたらすものであつたと見ることができる。

### 五―三 利他論としての無地論

柳は、『キリアム・ブレイク 彼の生涯と製作及びその思想』(一九一四)の中でこのように綴つた。

なべて藝術家を思想家として見る時、その思想内容に明瞭な外廓を与へる事は困難である。「略」彼等はその矛盾を指摘し之れを取捨せず、寧ろ矛盾をも自己の人格内に抱擁して、一切の立言に肯定を与へてゐる。そこには知的真偽はない、只価値的な是認がある。(全集四、五九五―五九六頁)

「彼等にとつて真理は常に概念の上になく、純粹な経験のうちにある」(全集四、五九五―五九六頁)とも柳は語る。実作者の営為を、柳は思想の議論の俎上に載せた。実作者の営みの中の具体的な要素こそ、柳にとって思想の原像であつた。ここで柳の語る「藝術家」

は、広く作り手と読み替えて差し支えない。「矛盾をも」「抱擁」するがゆえに作者の想定を超えた表現が生まれ、図らずも美として鑑賞者の眼にとまる事態が生まれる、と柳は見る。その様相は、無地を最も端的な例として柳の眼に映り、最終的に彼はその造形と形成過程を「美醜未分」と讃えた。

柳がこのように作品やその作者を「見る」ことは、これまで柳をめぐって行われてきた批判的研究と深く関わる。特に一九七〇—一九九〇年代を中心に、こうした柳の眼は厳しい批判にさらされた。本節ではこの点について、筆者の考えを記す。

第一章でも確認したように、先行研究においては、(一)器物の製作されるその文化固有の文脈を柳は無視し、中央から地方や旧植民地へ注がれる一方的な眼差しをもって、器物やその作り手を美化し鑑賞していたとする批判、(二)作り手個人の主体性(美意識や創意工夫)に対する理解を柳が欠いているという批判、および(一)(二)を作り手の主体性への配慮の欠如として包括的に捉える批判がある。こうした観点から柳を断罪のみする論調は現在進行形で見直しが進められているものの未だに根強く、柳の無地論もまた、以上の批判を常に受け得るものである。

ただ、筆者の考えでは、柳の「見る」—「見られる」ことをめぐる思想には、このように断じることのできない面が大きく含まれている。第一章でも触れたように、例えば清水(二〇二二)は、柳の眼を「基本的にコロナル(植民地的)な思考様式」とし、「もし戦後の日本で新たな『民藝』を復興して『あるがまま』の美を愛でなければ、なんらかの『格差』ないし『上から』の眼差しを再構成しなければならぬ」と述べているが、柳の「見る」営みを、社会的な格差や力学の問題でのみ整理することはできるであろうか。また、柳の鑑賞態度について、出川(一九八八)は「人間性の無視」「人間不在」と批判し、小川(二〇〇二)は「物をつくる側からすれば『略』大きなお世話」と述べたが、このような仕方では柳の眼は整理できないものであろうか(柳の着眼は作り手の主体性を無視しているに過ぎないものなのか)。留意が必要である。

ここで、本稿で検討してきた、柳の無地論が示唆に富む。無地とは絶対的に偶発的な、作者にとって不如意の造形であり、作り手の企図することのないものだからこそ美として見る者の眼に映る、と柳は理解した。これは、他者の後ろ姿に心打たれるようなものだと比喻することが可能であろう。他者の意識の及んでいない箇所感動するのであるから、それを表明する場合、その他者には驚きや戸惑いをもって受け止められ得る。同時にそこに、その他者自身の意図を超えた創造が分かちがたく存在する。これは自と他が相対する限り起こり得るものであり、他者に図らずも利他される状況がすでに起こってしまった後に、問題となる。柳自身はそれを「受取る」、「誤訳」するとも表現した。そしてそれを、時に濱田庄司という対等な友人の作品に対しても発動させた。

ここに、柳独特の利他論があるとも言える。無地という造形は、「見る」(見出してしまう)ことによって生じるものとしての利他の風光を、具体的に柳に知らせる存在であった。

ここで想起されるのは、柳の妙好人論である。例えば『妙好人因幡の源左』(一九五〇)で柳は、以下のような源左の逸話を引いている。

〔引用者注・源左が〕山道を駆けるやうにしてやつて来る牛の後を、齢老いた体をよたよたさせ乍ら追ひつつ、「デン〔牛〕よ、かけるないや。かけるとえらからうがのう。ようこそく、なんまんだぶく」と牛をなだめつつ尚も牛を追ふその姿。前田泰蔵(河原村)思出。(全集一九、三〇七頁)

源左が汚い手拭を頬かむりして田圃に出かけようとしてゐると、お砂さん〔源左の孫娘〕が「お爺さん、そなあ汚い手拭をかぶらずに、まつとええのをかぶつて出なはれな、人が嫌ふがなあ」と云ふと、源左「おいく」と、代りの手拭を出してくれるのを待つて、頬かぶりして田仕事に出かけた。あの折の純な姿が忘れられぬ。前田泰蔵述。(全集一九、三〇五頁)

ここでは、源左は特別な説法や社会活動をしているわけではない。「よたよた」牛を追ったり、孫に言われるままに頬かむりをしていたというだけである。しかし、そうした源左の何気ない挙動が他者の心を打つ、と柳は聞き書きする。源左は意図していない「その姿」「あの折の純な姿」が他者を感じさせ、利他として機能している。これを源左の無地的な側面と比喩することが可能であろう。こうした源左の様子を柳は、「他力に支へられてゐる自分」(意図を超えた

力に支えられている存在)とも表現している(全集一九、三五五頁)。

妙好人をめぐるのは、宗教的な法悦に没入するあまり、他者に対する活動が不十分であるという指摘が、しばしばなされる。例えば鈴木大拙は、妙好人の精神性に讃辞を送る一方で、「妙好人なる人々は、絶対他力の温泉につかりすぎ、ひたりすぎる」傾向をもっている」と警戒する(鈴木 一九五二b、七頁)。彼の見るところ、「妙好」たるものが「直ちに吾等の行為から積極的なもの、還相廻向的なもの、利他教化的なるものを奪い去るとの義でないことは言ふまでもない」のであつて、妙好人は「集団生活的行動の面」から再考されなくてはならない(鈴木 一九五二b、一四七―一四八頁)。「われらすべての人間の責任は、衆生済度の還相廻向にあることを忘れてはならぬ」(鈴木 一九九七、二六二頁)とも彼は述べている。

しかし、柳の妙好人論に、こうした点に関する考察はほとんど見られない。この理由は、柳の場合、鈴木の言うところの「絶対他力の温泉につかりすぎ、ひたりすぎる」様相で発される妙好人の言動が、図らずも「利他教化」「衆生済度」として働き得ることの豊かさを注視していたためであると思われる。柳は妙好人の利他行に関心がなかったのではなく、利他と呼び立てることのない利他の在り方の豊穡さと創造性にこそ、関心があつたのだと言つてよい。彼は、利己心を超えた「無」が、他者を「愛すること」そのものであるとも語っている(全集一八、四〇三―四〇四頁)。中見(一九九二)の、「柳は個人の理想的なあり方については十分に考えをめぐらしていたが、社会全体がどうあるべきかについてはあまり明確なヴィジョン

を持つていなかった」(三〇二頁)という指摘は一面において事実であろうが、同時に柳には、不如意の利他の回路が、合理や計画性に閉塞する社会に風穴を開ける可能性を有している、という希望があったことも事実であろう。この点と、「見られる」ものとしての無地を讃える無地論は深く関連している。

晩年の柳の眼に印象深く映った一個の無地の茶碗があつた。

之はもう五、六年も前のことになるが〔引用者注・一九五〇年代〕、東京のさる大手百貨店内の骨董部に立寄つたところ、ケースの中になかなかよい一個の茶盃が列んでゐた。その茶盃の側に「いとわき」とうすく書かれた古びた箱と、ぼろぼろにきれた仕覆とが添へてあつた。〔略〕處がよくよく注意してみると、まがひもない濱田庄司の茶盃なのである。(全集一六、七〇〇頁)

「いとわき」(いとわき)とは、いわゆる「井戸脇茶碗」のことで、井戸茶碗ではないがそれに類似した造形をもつ茶碗のことを言う。これと混同されて濱田作品が売られていた、と柳は回想する。物的な証拠は確認できないため、具体的にどのような作品であつたか、技法や素材の詳細はわからないが、「井戸脇」と混同されているのであるから無文―無地であつたと考えてまず間違いない。

柳の見るところ、全く鑑賞者が主体となり、「見られる」ことによって成立する無地の様相が、そこにはあつた。すでに濱田の作品がどうか問題でなくなり、その偶発的な造形が純粹に鑑賞者を揺り動

かしたために伝世品に化けた、と柳は考えたのであろう。「喜左衛門井戸」が見出されたときのような、「無地が大した美しさであると受けとる」という眼の事態を、柳はこの茶碗にも見た。無文の中の豊かな釉調や色彩が目利きの眼によつて取り上げられたこと、無地が見出されて確かな感動を誘つたことを柳は喜ぶ。それはすでに柳にとつて、純然たる無地―利他の姿であつたと言える。

こうした見方を、結局のところ、その行為者や作り手の側の文脈や意図を無視して理想化する、一方的な鑑賞態度に過ぎないと考えすることは容易である。無論、何者かの無意識的な行為に感激することが暴力性を伴う場合もあり、不断に留意の必要になることは言うまでもない。居直りと共にこの論理を振りかざすことによつて、一方が一方の主体性をないがしろにすることがあつてはならない。

しかし同時に、それを単に否定的に捉えるならば、人が知らず知らずのうち他者を利用するといふ豊穡な利他の回路に関する観察を貧しくし、意図せぬ行為を土台に成立し得る相互関係への理解を閉ざしてしまうことになる。驚かれたり戸惑われたり、時に不本意だと反論され得るとしても「受取り」、「誤訳」してしまい、他者への感激や感謝を抱いてしまうことの課題と豊穡のジレンマを、「見られる」ものとして無地を語る柳の思想は、常に含んでいるのである。

以上本章では、無地をめぐる柳の語りの中に確認される、「見る」―「見られる」の構造について整理し考察してきた。まず前提として、柳が無地を偶発的な造形と見なし、「見られる」ことによつて発

生する存在であると考えていたことを確認した。「見る」側の「受取り方」「誤訳」によって、造形や言動が作者・行為者の想定していなかった美―利他となると柳は見、同時に、それを計画的に再現しようという作為を批判していた。本章ではこうした点をめぐって、濱田庄司から柳が受けた示唆について一考し、特に濱田の原料の扱い方、とりわけ塩釉の技法から、計画性と偶発性を止揚させることで

❧ 第四章で見た、大無量寿経の「無有好醜の願」から柳が受けた「啓示的感激」もまた、同様の「受取」ることによる「創造」であったと理解可能であろう。

❧ 柳の審美眼と茶道のその通底については、『宗湛日記』(神屋宗湛著、一五八六―一六一三)などを参照のこと。この中で、井戸茶碗の造形が「葉ヌメクトシテ、其ノ下ノ土ヤワラカ也、細ヒヽキ有」(千宗室ほか編 一九五八、二〇六頁)などと描写され愛でられているのは、柳の無地論の先達と言える(「葉」とは釉薬のこと、「其ノ下ノ土」とは胎土のことで、「細ヒヽキ有」とは細かい貫入があるという意である)。柳の見方の特色は、新旧の多様な領域や産地の器物にこうした審美眼を応用していったことであり、同時に、単に造形を愛でるのみならず、そこに宗教的な原理が働いていると理解しているところにある。

❧ 特に一九五〇年代以降、「仏教美学」に関する著述と並行して、柳は茶道に関して積極的に発言している。彼の茶道論は一九二〇年代から度々展開されていたが、「戦後の柳にとって、茶は〔略〕美と宗教の関係を論じる上で別の重要な意味をもつようになっていった」(三重県立美術館編 一九九七、一七五頁)と指摘されているように、戦後に著しく量を増す。この時期、『茶の改革』(春秋社、一九五八年)といった彼の茶道関連の代表作が執筆され、その論点は既存の茶道

新たな無地―美―利他が生まれ得るという希望を、柳が得ていたことを指摘した。また、こうした柳の見方が、作者・行為者の主体性への理解の欠如と捉えられ得るという点についてあわせて考察し、この点と偶発の美―利他という問題は同時に存在しており、この併存のジレンマを含むものとして柳の無地論を位置付けた。

❧ 界の家元制への批判など多岐に渡った。本稿でそれを詳述する余裕はないが、特に彼が繰り返したのは、既存の茶道界で権威化されている茶器の多くに造形美が認められないという点であった。「今日では寧ろ多くの器物が醜い」、「美しき器物のみが茶器たるの資格を受ける」(全集一七、三四五頁)と彼は述べ、茶碗のような作作的な造形ではない、より美しい造形の器物こそ真の「茶」に相応しいと持論を語り、そうした器物が正しく選ばれていない状況は、同時代の茶人たちの「眼力」の欠如を示すものであると批判した。一九五五年・一九五六年には、日本民藝館で三度にわたって、新旧の器物を独自に取り合わせて用いる「民藝館茶会」を試みている(東京民藝協会 一九五六ほか)。

❧ この点について、柳は必ずしも明瞭に言語化できているわけではない。彼はただ言う―「醜い」「をかしい」。美に関しても実は同様である。鈴木大拙の秘書だった岡村美穂子(一九三五―二〇二三)は、日本民藝館で柳が器物の美についてこのように語るのを聴いたという。「皆成仏しているのだから、仏壇に収めて拝しても少しも差し支えないのです」(岡村 二〇〇〇、頁数なし)。これらの例からは、美醜が柳にとって、ほとんど生理的なもの、あまりに言葉に余るものであったことがうかがえる。形而上の問題について思索した思想家であ

りながら、絶えず器物の美醜を感じ続けることによって、不斷に形而下の問題に批評を加え続けることが可能となったという点に、柳の独自性がある。

㉞ 柳は楽茶碗について、全く理解を示さない訳ではない。例えば、「なる程柔かで温く、飲み心地が又となくよく手ざはりに云ひ難い嬉しさがあらう」と評価している場合もある。しかし同時に、「それは『楽』の功德ではあつても、美しさの極まりとは云へぬ」と難色を示す。そして、「自我に美しさがあるなら、無我には一段と美しさが増さう」と、あくまで井戸茶碗などの側に美の極みを見る(全集一七、二一五―二一七頁)。楽茶碗の企図された造形には、いかんともしがたく息苦しさを感じたのであろう。

㉟ 晩年に柳が多く的心偈(こころうた)を記した際、彼はこのことを「造ラデ造リツル」(「器物を」制作せずに制作してしまっている)とも表現した(全集一八、三六七頁)。これは彼が最初から注目していた思想家、ヨハネス・スコートゥス・エリウゲナ(八一五―八七七頃)の著『自然の区分について』(八六七)の言葉を独自に咀嚼したものであると考えられる。

㊱ 同趣旨のことを、濱田は一九六五年にも語っている。「無地がいいといって無地だけを狙うというのは、実際の気持ちからいうと、無地からは遠いことになる。[略]そういうわけへだてをすることが実は無地に遠い気持ちのもので、いくら表に無地がでて無地の心がそういうものに現われるとは思いません。却って一杯に模様をつけたのが劣らない」(濱田ほか 一九六五、一三頁)。気が付くのは、濱田の言葉遣いが、柳の無地論とよく似ていることである。美しい文様は「無地の心」を示すものだという表現も酷似している(第三章参照)。従来の研究では、濱田は「忠実に柳宗悦の敷いた路線の上を歩んだ作家」、柳の理論の忠実な実行者として解されることもあり(出川 一九八八、二二〇頁)、こ

した無地論の類似も、柳から濱田が影響を受けたのだと考えることは可能である。ただ、本稿で検討しているように、濱田の側にも、無地をめぐる独自に観察や思索を積み重ねた形跡があり、濱田の実作や思索が柳に及ぼした影響について一考がなされるべきであろう。また、対話し続ける者たちの語りが似通い、その語法の初出を特定することの難しい状況が生まれるのも、ままたあることだと思われる。

㊲ 民藝運動第二世代の陶芸家・松木道忠(一九〇〇―一九六三)は、こうした濱田の作品の佇まいを以下のように指摘している。「いつも思ふことであるが先生(引用者注・濱田)の作には何となしに無地のものが相当にありさうな感じをうけて居り乍ら実は無地のものと云ふものを殆ど見ないことである。これはこれによつたら改めて意外に思はれる人もあらうかと思ふほどである。[略]うまく描かれた模様も誇つてゐないし、時にそれ等に比しうまく行かなかつた筈の模様でも、又更に誤つて落ちた絵具さへ少しも恥ぢてゐない」(松木 一九三七、四五―四六頁)。濱田の作品は、種類が皿・鉢・瓶・壺など多岐に渡り、点数も膨大であるため、これはあくまで、当時の松木の視野にあつた濱田作品について而言及であるという点には留意が必要である。ただそれでも、濱田の作陶の中で、無文の作品が多く割合を占めるわけではないというのは、管見の限り事実である。その上で、無地と呼びたくなる佇まいが、濱田作品の全体に通底しているとする指摘は興味深い。無地が濱田のめざす造形のひとつの指針であつたことの、松木なりの指摘とも取ることができよう。柳の蒐集品において、無地の器物が物量において傍流でありながら、意味において主流であつたこと(第三章参照)を想起させる。

㊳ また、文様を無理に付け加えることによって器物の魅力が損なわれる悪例も、

濱田は観察していた。例えば小鹿田焼(大分県)について、濱田はこのように述べている。「小鹿田の品物の陳列所を作るということで、県で作られましたが、また、県の技師に図案の指図をしるということ、(引用者注・県の技師が)図案に手をつけました。そうして、申すまでもなく結果は惨憺たることにしてしまいました。どういふことになるのか知らん、私共はとんでもない、柳がかえって推奨して、余計死期を早めてしまったのではないかと心配していたのでありますが、よくしたもので、県の方は予算が続かなかったのか、それっきりになりました。小鹿田の方は早速立かえりました。また元どおりになりまして、やれやれと思ったのであります」(濱田 一九六二、三〇頁)。なおここで、「柳がかえって推奨して、余計死期を早めてしまったのではないか」と濱田が心配していたというのは興味深い。美を語ることによって、却って美の発生を損なう場合があり得ると、濱田は懸念していたのである。

⑧ 代表的なものとして、一九四二年に近隣の庄屋から濱田のもとへ移築した屋敷(通称「上ん台」、現・益子参考館四号館)が挙げられる。一時期濱田のもとには、大小あわせて一九もの家屋があったという(濱田 一九七四、三二三頁)。

⑨ この言葉遣いからは、濱田の眼が、造形物にとどまらず、能の所作にも及んでいたことが想起される。水谷良一(一九〇一—一九五九)はこのように回想している。「ひと頃よく濱田さんを能の見物に誘った。濱田さんも『能からは今一番教はることが多い』と云つては、いつも悦んで出て来た。[略]何にもまして濱田さんが感心してゐたのは、矢張り能の型だった。それも特にクセとか、キリとか、其の他世間の能評家などの取りあげる特別の見せ所に現れる型に特に感嘆すると云ふのではなく、却つてシテが見せ所の切れ目くに挟む普通の立居振

舞により多く惹かれてゐた。世阿弥の所謂『何もせぬ所』——謂はゞ型の空白のやうな個所に感心してゐた」(水谷 一九三七、一八一—一九頁)。

⑩ 濱田友緒による指摘(二〇二三年九月八日、益子参考館にて筆者聞き取り)。

⑪ 濱田の作陶を補助していた職人の豊田正夫(一九二八—二〇一五)は、濱田からこの点について繰り返し教えられたと回想している。「庄司先生は私にうるさいこと言つたね『私もいなくなんだから、この世から。正夫もいなくなんだぞ。これは亡くなった後まで残っていくからな。』とうるさく言つたね。」「品物は残っていくから、おつかねえよ。目利きが来るから。そうやって旦那様は言つたな」(横堀・豊田ほか 二〇一四、二九頁)。

⑫ 【資料B】に見られる「模様がこわいだけの無地」という言葉も、単に加飾を行わないだけでは概念的な「無地」であり、それだけでは「よき無地」は実現しないということを表現しているのであろう。

⑬ 晩年に柳が多くの物偈(ぶつげ/ものうた)を記したとき、彼の無地論を集約した「文ナク 文ミツ 之ナン文」は、濱田の地釉作品の一つである(《地掛縁黒茶碗》に贈られた(拙稿 二〇二二b)。なお、濱田の弟子の島岡達三(一九一九—二〇〇七)が、「先生の抹茶盃は当代随一と思われるがその源は井戸茶盃であり、或は古唐津盃である」(島岡 一九七九、二〇九頁)と指摘しているように、濱田が地釉を使用する際には、唐津焼(佐賀県)が参照項となっていた可能性がある。管見の限り、これに関する濱田自身の語りは確認できないが、吉河(二〇一九)も指摘している(七一—七二頁ほか)通り可能性は高く、今後さらに検討を要する課題である。

⑭ 濱田友緒による指摘(二〇二三年八月二八日、益子参考館にて筆者聞き取り)。

⑮ 柳は濱田の塩釉茶碗に、「命ヲ塩ニ 盃〔マリ〕モ塩ニ」という物偈を贈っ

ている(日本民藝館 一九五六、四〇頁)。生命も器も塩の働きにゆだねてしまような覚悟で制作された作品だ、といった讃辞であろう。

なお、濱田自身も塩釉技法の過程で揮発した成分と素地の反応について、「恰度灰の自然釉の場合と同じやうにとける」(濱田 一九六一、一七頁)と説明している場合があるから、「灰被」と塩釉の類似について、柳が濱田自身から直接示唆されたことも十分に考えられる。またそもそも、自然釉をめぐって、濱田と柳はかねてより議論をしていた可能性が高い。例えば『月刊民藝』(一九四〇年八月号・九月号、日本民藝協会)に掲載された、二人が出席する講義録には、自然釉に関する濱田の次のような言及が見られる。「どここの窯の内部を見てもわかるやうに、何回も焚いてあるうちに、いつのまにか、窯の中が、つるつるになって釉がかゝったようになってくる。つまり灰が自然にかゝつて釉のやうな効果を呈するのだ。こんな具合になにか自然に灰でも焼物にかゝったのが、そのまゝやかれて偶然釉が発見されるやうになつたのではないか」(全集一、七二五頁)。こうした自然釉の「偶然」をめぐる語りは、戦後、濱田の塩釉導入と柳の丹波焼蒐集というかたちで、一層具体的に両者の間に展開したのではないだろうか。

濱田友緒による指摘(二〇二三年八月二十八日、益子参考館にて筆者聞き取り)。

柳自身が著作で利他という語を頻繁に用いているわけではないが、本稿では仮にこの語を用いることとしたい。利他は「自分を犠牲にして他人に利益を与えること」(新村編 二〇一八、三〇七六頁)などと定義される。この定義を参考にするならば、本章で考察しているような、自分の想定していないかたちで他者を利用してしまふ状態とは、「自分を犠牲にして他者に利益を与える」状態(利他的状態)の一形態と捉えることができる。このとき、自らの行為に関する行為主体の意向は、全く犠牲になつている状態であると捉えることができるためであ

る。このように利他の概念は、柳の無地論に対する理解を深めるための重要な補助線となる。やはり柳の思想と利他概念を結び付けて論じている研究としては、若松(二〇二二)がある。ここでは、「利他の本質は、人間の主体性の産物ではない」と柳が思索していたこと(二二四頁)が指摘されており、注目される。なお近年、この若松論文を含め、「自分の行為の結果はコントロールできない」という点が利他の原則であると指摘する伊藤(二〇二二)、人の意思に還元されない「オートマティックなもの」こそ利他の源泉であると指摘する中島(二〇二二)など、利他の主体について活発な議論が交わされている。本稿もこうした議論の一助となるものと筆者は考えている。拙稿(二〇二二a)も参照のこと。

益子で作陶を始めた後の濱田の作品には銘すなわちサインがない(無銘である)ため、こうした事態が起こり得る。サイン入りの箱(共箱)が付いている場合はあるが、それが失われた場合には当然作者の判別がより難しくなる。濱田は、「私の真似物のいいものは、やがて全部私の作となり、私の駄作は全て偽物となつてくれる」(瀧田 二〇〇二、四八頁)と述べるなど、未来において自作が自作と扱われなくなる可能性に自覚的であつた。一人の作り手と一個の造形物が一対一で対応して理解されるという前提の脆さを、濱田は様々な器物の観察を通してよく理解していたはずである。作品の置かれる環境の変化や作品を巡る情報の混乱が生じた場合、「作家だとか、工芸家だとか、陶芸家だとか、美術家だとか、実に嫌な名前」(濱田 一九六二、三一頁)は容易に消えて鑑賞され得るということ、すなわち自作は作者不明のある種の雑器になる場合があるということ、彼は観取していた。作品にサインを入れないことは、一面において、自作を自作ならざるものとして未来に解き放つ意味を有しているのである。

## 第六章 結論

ここまで、柳宗悦の言説を時代ごとにたどり、柳が無地と位置付けた造形を整理し、それぞれの時期の彼の無地論の特徴を整理してきた。その上で、それぞれの時期、そして彼の生涯において、無地がどのような意味をもっていたのか、確認してきた。以下に振り返ってみよう。

第一章では、本研究の主題を明らかにし、先行研究の状況について明らかにした。それにより、柳宗悦の無地論については、一部の研究で言及はあるものの明確に主題化されてきておらず、深く論究されてこなかったことが確認された。

第二章では、柳宗悦の『白樺』時代(一九一〇年—一九三三年)の無地をめぐる思索について考察した。前提として、当時の柳の神秘思想への傾倒や工芸への開眼について整理し、それを踏まえて、この時期に記されたと思われる彼の無地論を検討し、彼が無地を「単調」とは異なる「無限」を含んだ造形と理解していたこと、そこに座右の中国古陶磁という具体的な器物の鑑賞が深く影響していたことを指摘した。また、彼がそこに「無」という宗教的テーマを投影していたことも、あわせて指摘した。さらに、西田幾多郎の思想がそこに影響していた面について一考した。以上により、無地の造形という物質的な領域を通して宗教的な絶対性を感じていく、という柳の思索の独自性が浮かび上がった。

第三章では、柳宗悦が民藝運動を牽引していった一九二五年—一九四〇年代を中心に、彼の無地をめぐる思索を検討した。前提として、この時期の柳の歩みを整理し、それを踏まえて、一九二〇年代・一九三〇年代・一九四〇年代それぞれに、彼が具体的にどのような造形を無地と呼び、それをどのような領域や産地の器物に見出し、それらについてどのような語りを見せていたか、確認した。これにより、柳が新旧の多様な領域・産地の器物の無地について継続的に観察や思索を行っていたこと、第二章で見た彼の初期の無地論がより広い範囲の造形に応用されていたことが浮かび上がってきた。また、柳が多くの文様のある器物にも触れていたことに留意し、それらの中で、無地が「標準」「無地の心」といった鍵語と共に審美の基準の役割を果たしていたことも明らかになった。さらに、優れた文様が生まれづらい時代としての近代の中で、無地の造形が高次の「無難」の様相を示すもの、多くの作り手が立ち返るべき造形として、彼に位置付けられていたことも確認された。

第四章では、柳宗悦が民藝運動に関する活動に区切りをつけ、「仏教美学」の形成に注力した、一九四八年—一九六一年(没年)までの彼の無地論について考察してきた。前提として、美醜の二元性の超越を説く「仏教美学」について確認し、それを踏まえて、当時の彼の無地論は、それ以前の無地論の延長線上にありながらも、作品の「素樸」の質感の美という点に力点が置かれるようになっていた面があり、特に「無地の美」としての陶磁器の窯変への注視が著しいものとなっていることを指摘した。そして、「仏教美学」の形成は、「美醜を

こえた」造形としての窯変―無地の器物を欠かすことのできない参照項としながら進められていたこと、無地論は「仏教美学」を具体的に説明するある種の説法となっていたことを、あわせて指摘した。

また、「仏教美学」と連関するものとして柳が深めた「妙好」論と窯変―無地の造形の関係性を一考すると共に、窯変―無地と呼応する主題として柳が位置付けていた「疵」の問題についても、補足的に論じた。

第五章では、無地をめぐる柳の語りの中に確認される、「見る」―「見られる」の構造について整理し考察してきた。まず前提として、柳が無地を偶発的な造形と見なし、「見られる」ことによって発生する存在であると考えていたことを確認した。「見る」側の「受取り方」「誤訳」によって、造形や言動が作者・行為者の想定していなかった美―利他となると柳は見、同時に、それを計画的に再現しようという作為を批判する。この章ではこうした点をめぐって、濱田庄司から柳が受けた示唆について一考し、特に濱田の原料の扱い方、とりわけ塩釉の技法から、計画性と偶発性を止揚させることで新たな無地―美―利他が生まれ得るという希望を、柳が得ていたことに触れた。また、こうした柳の見方が、作者・行為者の主体性への理解の欠如と捉えられ得るという点についてあわせて触れ、この点と偶発の美―利他という問題は同時に存在しており、この併存のジレンマを含むものとして柳の無地論を位置付けた。

以上を踏まえると、無地という造形への柳の注目―特に陶磁器の無地への注目―は、ほとんど一生涯、通奏低音のように彼の思索や

蒐集の根底に存在したことがわかる。柳宗悦の思想の形成において、無地の造形は欠かすことのできない役割を果たしていた。

柳の無地論の骨格は基本的には一貫しており、無地とは「単調」ではなく「無限」を含んだ造形であり、高次の「沈黙」を示すものと、彼は位置付けている。その上で、微妙な着眼点や力点の推移を整理するならば、①『白樺』時代（一九一〇年―一九二三年）の時点では、民藝をめぐる思索を本格化する後年に比べると、無地論はあくまで陶磁器をめぐるものに限定されており、その質感や色彩に宗教的な概念を投影する程度である、と指摘できる（第二章参照）。②一九二五年―一九四〇年代になると無地論を展開する器物のジャンルが大きく拡大する。また、無地は作り手の在り方と連関した造形であるという着眼点加わる。無地の器物が「なま」の原料とは異なるのは、作り手という通路の存在によるのであり、無地の美の称賛とは作為的でない作り手の称賛であるという論が、この時期に成立している（第三章参照）。③戦後の「仏教美学」においては、無地の偶発的な造形とそれを生む作り手から如何に宗教的な思想を汲み取り、それを如何に無地を媒介として他者に説くか、という点に力点が置かれ、陶磁器の無地でそれが代表される傾向が見られる（第四章参照）。

気が付くのは、柳は繰り返し無地について論じていながら、「何が無地なのか」という定義付けは回避していることである。本稿で見てきたとおり、柳は彼の言う無地とそうでない造形を技法などで厳密に区別している訳ではないため、両者の線引きは明瞭でない。し

ばしば見られ特徴的なのは、意図せぬ無地／意図した「無地」という二分法であるが、これは「無地は無地でない、故に、無地である」という第五章で指摘した論理矛盾(即非)、あるいは、無地でないものは真実の無地ではないものだ、というある種のトートロジーで表現するほかないものであつて、客観的な分類とは異なる。

柳の著作では、「〇〇が無地である」という定義は特に行われておらず、目立つのは彼の見た無地の具体例のひたすらな列挙である。

無地という言葉でないと言ひ表せない造形の器物が眼前にあり、それらは無地という概念で包括されるにもかかわらず、何が無地かという客観的な分類の指標を彼が示さないのは、彼が論じたい主題が無地の美しさとその成立過程であつて、実証的な整理に対してそもそも関心が薄いためであると考えられる。

こうした独特の着眼に基づきながら、柳は生涯無地に関心を持ち、時期によって力点を微妙に変えながらも、無地を鑑賞することを欠かすことのできない思索の基礎としていたのである。

ここで改めて、本稿の有する意義を確認しておこう。第一に、従来の柳宗悦研究の不足を補完するという意義である。本稿で見たとおり、柳は器物の無地を欠かせない参照項として思想を形成し、時にその造形を美の極致とまで位置付けている。無地をめぐる柳の営為という、これまで等閑視されてきた主題の検討は、柳研究を充実させる。

第二に、未だ根強い、作り手の主体性に対する理解を欠いた人物として柳を批判する論(その一部は、オリエンタリズム批判・ポスト

コロニアリズムの観点からしばしば語られる)を相対化するという意義である。本稿で彼の無地論を検討することにより、柳の思想には、そのように断罪するのでは捉えきれない、利他論と呼び得る面のあることが確認された。柳の思想を、作り手の文脈や意図を無視するものとして断じる論調は、現在進行形で見直しが進められているものの未だに根強く、この点について本稿は議論を多面化するものである。

最後に、本稿で論述しきれなかった今後の課題と展望を記す。

本稿ではあくまで、柳宗悦の無地論を主題に設定し、彼の言説を中心にたどってきたため、彼の周辺の実作者たちの無地観を深堀りして検討するには至らなかった。本稿では一定量、濱田庄司という柳に多大な影響を与えた実作者の側から見た「無地」の一端を明らかにすることができたものの(第五章参照)、濱田が柳の無地論をどのように理解し咀嚼したか、濱田の側から柳の思想や審美眼がどのように映ったか、検討することは、今後の大きな課題である。ことに柳の無地論の中核をなす宗教的な要素について、濱田はほとんど発言しないが、この点も今後さらなる資料調査と考究が必要になる。

また、濱田の弟子には、無地をめぐる柳の言葉を作陶の信条と語っている瀧田項一(一九二七―二〇二二)がいるし(瀧田 二〇〇七、八二頁)、染織家で「無地極上」の語を活動の中核に据えた外村吉之介(二八九八―一九九三)もよく知られる(久野監修 二〇一二、一四九頁)。また、外村の薫陶を受けてやはりその語を作陶の重要な要素としている島根県の出西窯の例もあり(無印良品 二〇一

二二)、こころした、民藝運動の第二世代以降の人々の無地観も、当然今後の研究対象に含まれることとなる。また、現代の服飾ブランドで柳の無地論の影響を受けていると語っている例もあり(日本民藝協会編集部 二〇二三、一八頁など)、広くデザインの領域に関しても

柳の「無地の美学」との関係性が一考されてよいであろう。  
本稿で明示した内容を基礎としつつ、引き続き上記のような点を詳しく調査・考察し、柳宗悦や民藝運動をめぐる議論の一層の充実に努めたい。

## 注記

・柳宗悦自身の文章の引用箇所は、『柳宗悦全集』(筑摩書房、一九八〇—一九九二)の巻数と頁数を記した。例…全集二二上、三八八頁  
↓『柳宗悦全集 第二十二巻 上』(筑摩書房)、三八八頁  
・上記を除く引用の出典は、(著者 刊行年、頁数)で示す。これは引用文献一覧と対応している。  
・引用文中の旧漢字は新漢字に改めた。ただし、仮名遣いは原文のままとした。

・引用文中の「」は引用者による注記である。  
・引用文中に、現在では不適切とされる表現があるが、資料として原文のままとした。

・本稿では、現在地方の土産品などを指す際に一般的に用いられる「民芸」の語と区別するため、柳宗悦らが見、指していた造形物については「民藝」と表記する。

・図版、および、濱田庄司に関する新発見の資料の内容については、付録資料を参照のこと。

## 引用文献一覧

浅川巧 (二〇〇三)『朝鮮民芸論集』岩波文庫  
阿満利磨 (一九八七)『柳宗悦 美の菩薩』(シリーズ・民間日本学者五)リブポート  
阿満利磨 (二〇一一)「解説 『美の法門』を理解するために」、日本

民藝館監修『柳宗悦コレクション 三 ムコロ』ちくま学芸文庫  
安藤礼二 (二〇一八)「大拙(七)」『群像』(二〇一八年二月号)講談社

出川直樹 (一九八八)『民芸 理論の崩壊と様式の誕生』新潮社  
伊藤亜紗 (二〇二二)「第一章 『うつわ』的利他—ケアの現場から」、伊藤亜紗編『利他とは何か』集英社新書

岩井美恵子ほか (二〇一一)「作品解説」、坂井基樹ほか編『理想の暮しを求めて 濱田庄司スタイル』美術出版社

岩田慶治 (一九九五)『花の宇宙誌』、『岩田慶治著作集 第八巻』講談社

岩田慶治 (二〇二〇)『アニメズム時代』法蔵館文庫

大沢啓徳 (二〇一八)『柳宗悦と民藝の哲学 「美の思想家」の軌跡』(シリーズ・人と文化の探究 一五) ミネルヴァ書房

大森曹玄訳 (一九七四)「三祖信心銘」、『世界古典文学全集』(三六B)筑摩書房

岡倉覚三 (一九二九)『茶の本』岩波文庫

岡村吉右衛門 (一九九二)『柳宗悦と初期民藝運動』玉川大学出版部

岡村美穂子 (二〇〇〇)「刊行によせて」、楠恭『親鸞と妙好人の信心』(私版本)

岡本勝人 (二〇二二)『仏教者 柳宗悦』佼成出版社

小川伸彦 (二〇〇二)「書評 竹中均著『柳宗悦・民藝・社会理論—カルチュラル・スタディーズの試み』(明石書店)」、『ソシオロジ』(二四一号) 社会学研究会

- 尾久彰三ほか(二〇〇八)『日本民藝館へいこう』新潮社
- 小熊英二(一九九八)『日本人』の境界』新曜社
- 小田部胤久(二〇〇七)『著作権思想から見た『民芸』運動—柳宗悦の著作を中心に』、『美学芸術学研究』(二六号) 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室
- 加藤松林人(一九七九)『朝鮮民族美術館と柳さん—貴重なおとし子—』、蝦名則編『回想の柳宗悦』八潮書店
- 金谷美和(一九九六)『文化の消費—日本民芸運動の展示をめぐる』、『人文学報』(七七号) 京都大学人文科学研究所
- 木谷清人(二〇一二)『中国における吉田璋也の新作民藝運動』、『越境する日本人—工芸家が夢みたアジア 1910s-1945』東京国立近代美術館
- 権錫永(クオン・ソギョン)(二〇一七)『朝鮮の美』をめぐる近代日本人の文化実践—柳宗悦、浅川伯教—、『北大文学研究科紀要』(一五二号) 北海道大学文学研究科
- 九鬼周造(一九九一)『九鬼周造随筆集』岩波文庫
- 九鬼周造(二〇一二)『偶然性の問題』岩波文庫
- 久野恵一監修(二〇一二)『民藝の教科書② 染めと織り』グラフィック社
- 鞍田崇(二〇一四)『生活工芸の時代』という言葉は、三谷龍二・新潮社編『生活工芸』の時代』新潮社
- 小林多津衛(一九五六)『丹波の古陶の大展覧』、『民藝』(四八号・一九五六年二月号) 東京民藝協会
- 佐々風太(二〇二二a)『無地の器の利他—柳宗悦の蒐集と思想を手がかりに』、『コモンズ』(第一号) 東京工業大学・未来の人類研究センター
- 佐々風太(二〇二二b)『無地—柳宗悦が観た無の風光』、『民藝』(三八号・二〇二二年一月号) 日本民藝協会
- 佐々風太(二〇二三)『濱田庄司の塩釉に対する柳宗悦の解釈—『他力』と無施釉をめぐる—』、『芸術学論集』(第四号) 芸術学研究会(掲載決定、二〇二三年二月刊行)
- 佐藤光(二〇一五)『柳宗悦とウィリアム・ブレイク 環流する「肯定の思想」』東京大学出版会
- 静岡市立芹沢銈介美術館(二〇一五)『柳宗悦と芹沢銈介 美と暮らしがとけあう世界へ』静岡市立芹沢銈介美術館
- 島岡達三(一九七九)『濱田先生の蒐集』、水尾比呂志ほか編『濱田庄司蒐集 益子参考館 三 欧米・その他』学研
- 清水穰(二〇二二)『民藝のための婉曲語法。東京国立近代美術館『民藝の一〇〇年』展』、『Tokyo Art Beat』(オンライン) 株式会社アートビート、二〇二二年一月二日公開、二〇二三年七月二三日最終閲覧 ([https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/mingei\\_momat\\_review](https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/mingei_momat_review))
- 証空(一八九六)『西山国師御法語』総持寺
- 白洲正子(一九九八)『遊鬼—わが師わが友』新潮文庫
- 白土慎太郎(二〇二二)『解題』、日本民藝館学芸部ほか『日本民藝館所蔵 仏教絵画』日本民藝館

- 新村出編(二〇一八)『広辞苑 第七版』岩波書店
- 鈴木大拙(一九五二a)『鈴木大拙選集』(第一巻) 春秋社
- 鈴木大拙(一九五二b)『鈴木大拙選集』(第六巻) 春秋社
- 鈴木大拙(一九九七)『新編 東洋的な見方』岩波文庫
- 千宗屋(二〇一三)『井戸茶碗へのまなざし、その変遷―利休 秀吉 不昧 宗悦、根津美術館学芸部編』井戸茶碗 戦国武将が懂れたう っわ』根津美術館
- 千宗室ほか編(一九五八)『茶道古典全集』(第六巻) 中『宗湛日記』淡交新社
- 大因州製紙(二〇一二)「柳宗悦展から思うこと」『大因州公式ブログ』(オンライン) 大因州製紙、二〇二二年四月一九日公開、二〇二三年九月二日最終閲覧 (<https://daiinshu.exblog.jp/17443837/>)
- 高木崇雄(二〇二〇)『わかりやすい民藝』D&DEPARTMENT PROJECT
- 高橋義雄編(一九三七)『大正名器鑑』(第七編) 宝雲舎
- 瀧田項一(二〇〇二)『昨日在庵今日不在』下野新聞社
- 瀧田項一(二〇〇七)『窯ぐれ乃記』里文出版
- 田島照久編訳(一九九〇)『エックハルト説教集』岩波文庫
- 田中豊太郎(一九五八)「序に代えて」、柳宗悦『民藝四十年』宝文館
- 田中雍子(二〇〇六)「柳先生と日本民藝館」、『民藝』(六四四号・二〇〇六年八月号) 日本民藝協会
- 鶴見俊輔(一九七六)『柳宗悦』平凡社選書
- 東京国立近代美術館ほか編(二〇二一)『柳宗悦没後六〇年記念展 民藝の一〇〇年』東京国立近代美術館ほか発行
- 東京民藝協会(一九五六)『民藝』(三九号・一九五六年三月号) 東京民藝協会
- 戸田勝久(一九八三)『近代の芸文と茶の湯』淡交社
- 中島岳志(二〇二二)『思いがけず利他』ミシマ社
- 中見真理(一九九一)「解説」、寿岳文章編『柳宗悦 妙好人論集』岩波文庫
- 中見真理(二〇一三)『柳宗悦―「複合の美」の思想』岩波新書
- 西田幾多郎(二〇一二)『善の研究』岩波文庫
- 日本橋三越(一九五六)「濱田庄司新作陶展」(案内はがき) 日本橋三越
- 日本民藝館(一九五六)「河井、濱田、柳先生作品特別頒布会」、『民藝』(四〇号・一九五六年四月号) 日本民藝協会
- 日本民藝協会(二〇二二)『民藝』一〇月号(八三八号)、日本民藝協会ウェブサイト、二〇二二年九月二八日公開、二〇二三年四月二三日最終閲覧 (<https://www.nihon-mingeikyokukai.jp/info/mag2210/>)
- 日本民藝協会編集部(二〇一三)『柳家の食卓』のこと、『民藝』(七三一号・二〇一三年一月号) 日本民藝協会
- 日本民藝協会編集部(二〇二三)『民藝をめぐって』インタビュー② matchu 堀畑裕之 関口真希子『民藝』(八五一頁・二〇二三年一月号) 日本民藝協会
- 濱田庄司ほか(一九五五)「民藝・伝統・生活―濱田庄司氏にものを訊く―(一)」、『民藝』(二五号・一九五五年一月号) 日本民藝協会

濱田庄司(一九六二)「解説にかへて」、柳宗悦編『濱田庄司作品集』朝日新聞社

濱田庄司(一九六二)「現代日本の民窯」、『窯業協会誌』(七九四号)公益社団法人日本セラミックス協会

濱田庄司ほか(一九六五)「日本民藝館展入選作品講評」、『民藝』(一五六号・一九六五年二月号)日本民藝協会

濱田庄司(一九七四)『無尽蔵』朝日新聞社

濱田晋作監修(二〇〇九)『アサヒビール創業一二〇周年記念 濱田庄司の眼』アサヒビール大山崎山荘美術館

兵庫陶芸美術館編(二〇一一)『柳宗悦と丹波の古陶』兵庫陶芸美術館

藤田正勝(二〇一一)「解説」、西田幾多郎『善の研究』岩波文庫

船木道忠(一九三七)「濱田先生のこと」、『工藝』(七七号・一九三七年五月号)日本民藝協会

松井健(二〇〇五)『柳宗悦と民藝の現在』吉川弘文館

松井健(二〇一四)『民藝の擁護』里文出版

松井健(二〇一九)『民藝の機微』里文出版

松岡千寿(二〇二二)「柳宗悦と丹波焼の出会いから生まれたもの」、兵庫陶芸美術館編『柳宗悦と丹波の古陶』兵庫陶芸美術館

松平家編輯部編(一九一八)『松平不味伝 再版』慶文堂書店

松竹洗哉(二〇一八)『柳宗悦 「無対辞」の思想』弦書房

三重県立美術館編(一九九七)『柳宗悦展 「平常」の美・「日常」の神秘』三重県立美術館

水尾比呂志(一九八二)「解説 工藝と心の友」、『柳宗悦全集 第十四卷』筑摩書房

水尾比呂志(一九九二)「解題」、『柳宗悦全集 第二十二卷 上』筑摩書房

水尾比呂志編(一九九二)「濱田庄司回想記(抄)」『濱田庄司』(講談社カルチャーブックス 六六)講談社

水尾比呂志(二〇〇四)『評伝 柳宗悦』ちくま学芸文庫

水谷良一(一九三七)「濱田さんの藝格」、『工藝』(七七号・一九三七年五月号)日本民藝協会

無印良品(二〇一一)『無地極上』の器、『無印良品 くらしの良品研究所』(オンライン)株式会社良品計画、二〇一二年一月一九日公開、二〇二三年一月一日最終閲覧  
(<https://www.muji.net/lab/blog/caravan/shimane/020652.html>)

八田善穂(二〇〇三)「柳宗悦の民芸論(XX)単純・質素・簡素」、『徳山大学論叢』(第五九号)徳山大学経済学会

柳宗悦監修(一九六〇)『民藝図鑑』(第一卷)宝文館

柳宗悦監修(一九六三)『民藝図鑑』(第三卷)宝文館

柳宗悦(一九八〇―一九九二)『柳宗悦全集』筑摩書房

吉河歩香(二〇一九)「濱田庄司作品の様式形成に関する一考察」(学習院大学大学院平成三〇年度修士論文)

横堀聡・豊田正夫ほか(二〇一四)「生誕二二〇年『濱田庄司と益子のこと』インタビュー①」『民藝』(七三八号・二〇一四年六月号)日本民藝協会

横堀聡・濱田晋作ほか(二〇一四)「生誕一二〇年『濱田庄司と益子のこと』インタビュー③」『民藝』(七四一号・二〇一四年九月号)日本民藝協会

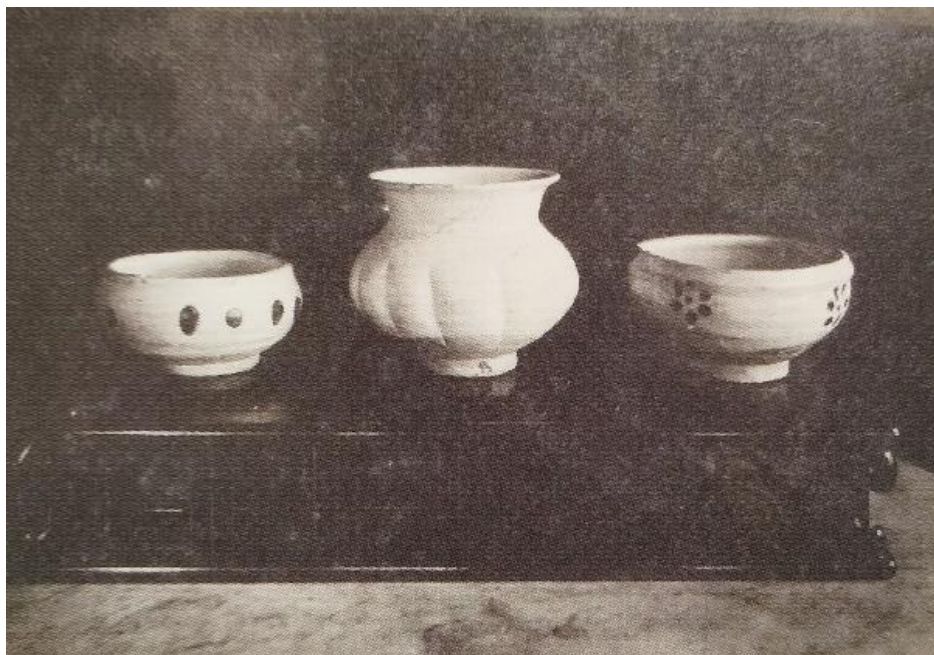
若松英輔(二〇二二)「第三章 美と奉仕と利他」、伊藤亜紗編『利他とは何か』集英社新書

図版

第二章 図版



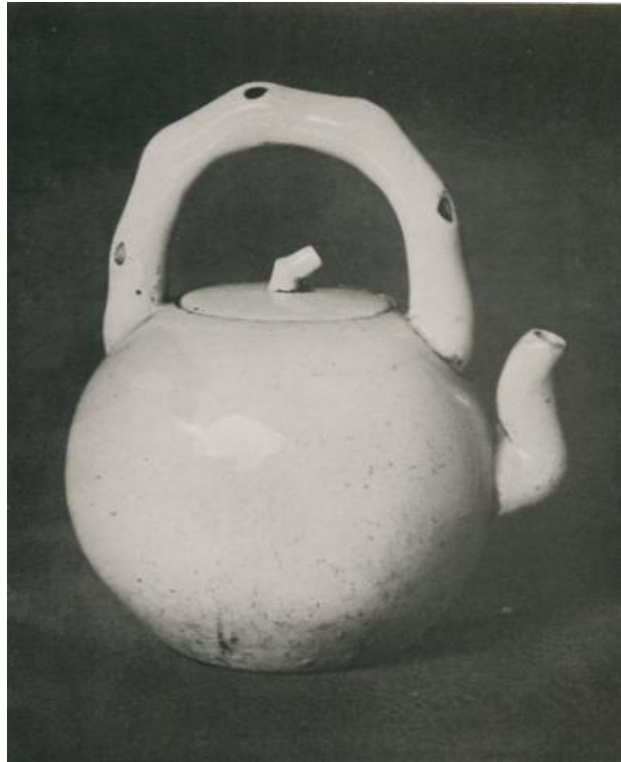
図① 「壺 宋窯 白絵掛 無紋」(柳宗悦旧蔵品)  
画像引用元…柳宗悦(一九二二)『陶磁器の美』(私家版)



図② 《我孫子時代写真アルバム》(日本民藝館蔵)  
画像引用元…東京国立近代美術館ほか編(二〇二二)『柳宗悦没後  
六〇年記念展 民藝の一〇〇年』東京国立近代美術館ほか発行



図③ ジョット・デイ・ボンドーネ《聖フランチェスコと貧女との婚姻》(サンフランチェスコ聖堂蔵)  
画像引用元：柳宗悦(一九一九)『宗教とその真理』叢文閣

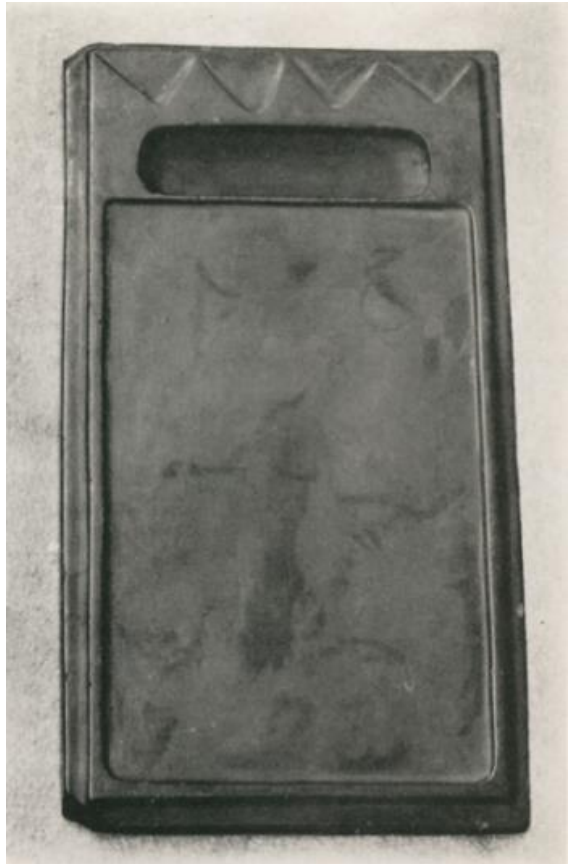


図④ 白磁共手水注(朝鮮半島)  
画像引用元…柳宗悦(一九三二)「本号の挿絵」、『工藝』(一二三号)  
聚楽社



図⑤ 白磁面取鉢・白磁高脚杯・白磁水滴(朝鮮半島)  
画像引用元…柳宗悦(一九三二)「本号の挿絵」、『工藝』(一二三号)  
聚楽社

図⑥ 硯 (朝鮮半島)  
画像引用元: 柳宗悦 (一九三三) 「本号の挿絵」、『工藝』(二三号)  
聚楽社



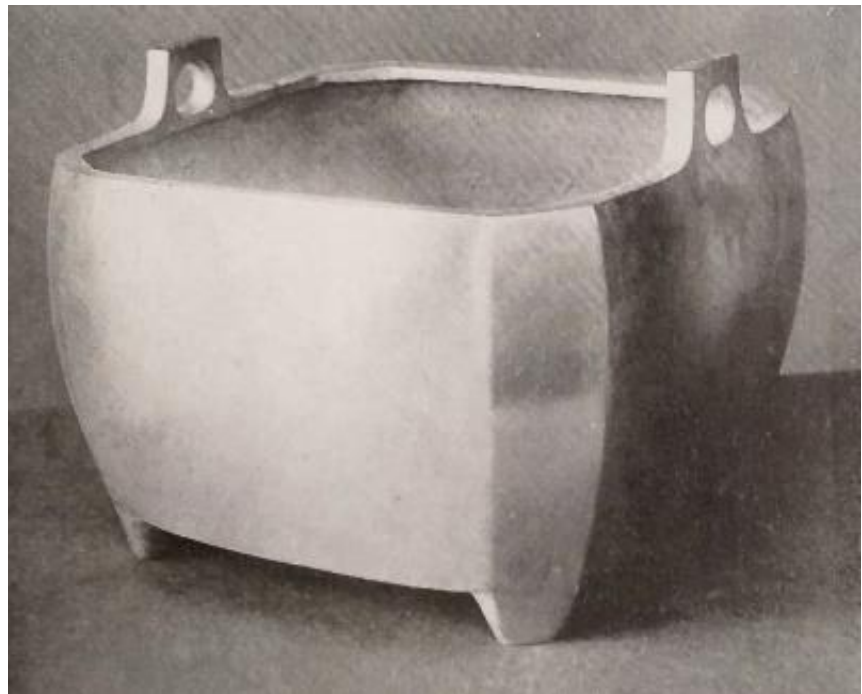
図⑦ 茶碗 (大分県)  
画像引用元: 柳宗悦 (一九三三) 「新作の紹介」、『工藝』(二七号)  
聚楽社



図⑧ 樺細工印籠  
画像引用元…柳宗悦(一九三四)「日本民藝図説」、『工藝』(四七号) 日本民藝協会

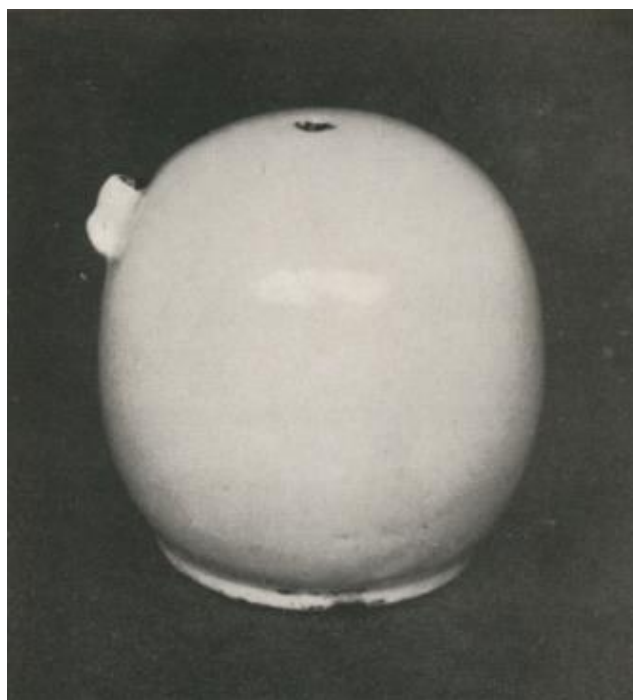


図⑨ 平瓶掛(富山県)  
画像引用元…柳宗悦(一九三四)「日本民藝図説」、『工藝』(四七号) 日本民藝協会

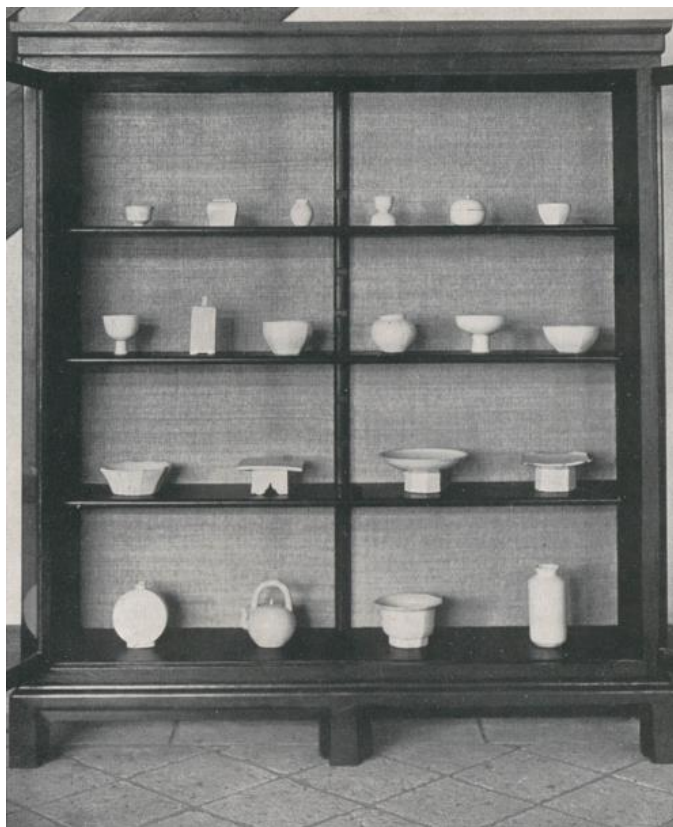


図⑩ 硯(朝鮮半島)  
画像引用元…柳宗悦(一九三五)「挿絵小註」、『工藝』(五八号)日  
本民藝協会





図⑪ 白磁水滴(朝鮮半島)  
画像引用元…柳宗悦(一九三八)「挿絵小註」、『工藝』(八五号) 日本民藝協会



図⑫ 日本民藝館展示(一九三七年二月)  
画像引用元…柳宗悦(一九四二)「挿絵小註」、『工藝』(一一〇号) 日本民藝協会

図⑬ 茶盆(沖縄県)

画像引用元・柳宗悦(一九三九)「挿絵解説」、『月刊民藝』(昭和  
一四年一月号・第一卷第八号) 日本民藝協会



図⑭ 樺細工印籠  
画像引用元…柳宗悦(一九四二)「挿絵小註」、『工藝』(一一二号) 日本民藝協会



図⑮ 土瓶(大分県)  
画像引用元…柳宗悦(一九四三)『日田の皿山』日本民藝協会



図⑩ 雁皮紙(島根県)  
画像引用元: 柳宗悦(一九四三)『和紙の美』(私版本)



図⑪ 土瓶(沖縄県)  
画像引用元: 柳宗悦(一九四三)『諸国の土瓶』日本民藝協会



図⑱ 《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》(朝鮮半島、大徳寺孤篷庵蔵、国宝)  
画像引用元…柳宗悦(一九三二)「挿絵解説」、『工藝』(五号) 聚楽社



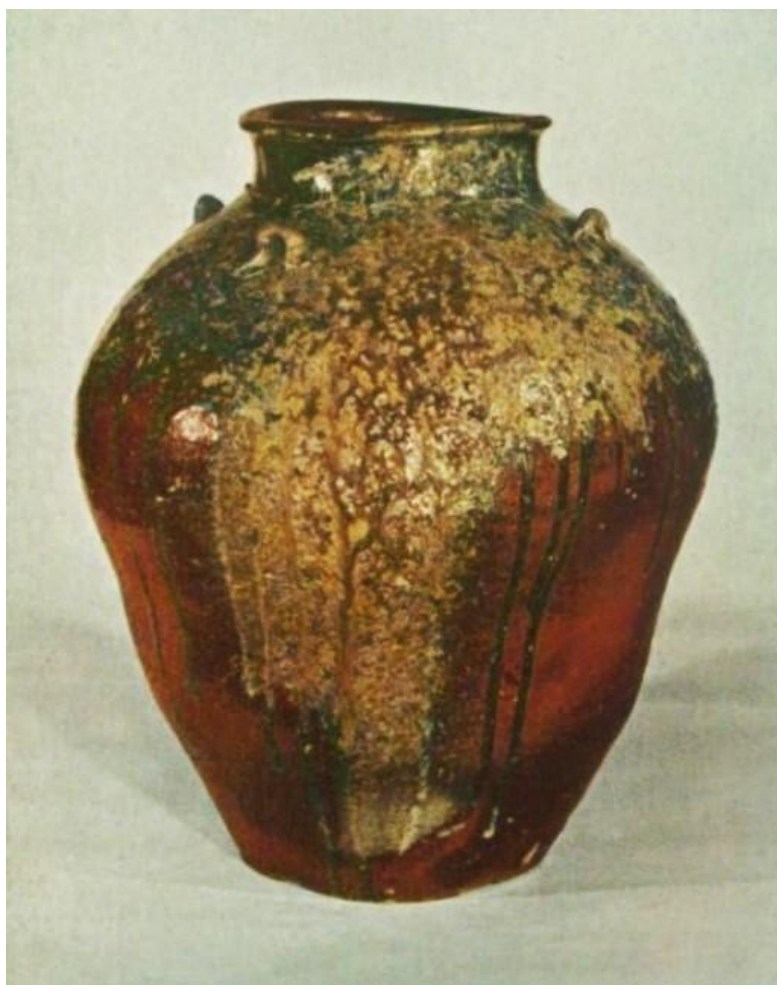
図⑲ 《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》(朝鮮半島、大徳寺孤篷庵蔵、国宝) 高台  
画像引用元…柳宗悦(一九三二)「挿絵解説」、『工藝』(五号) 聚楽社



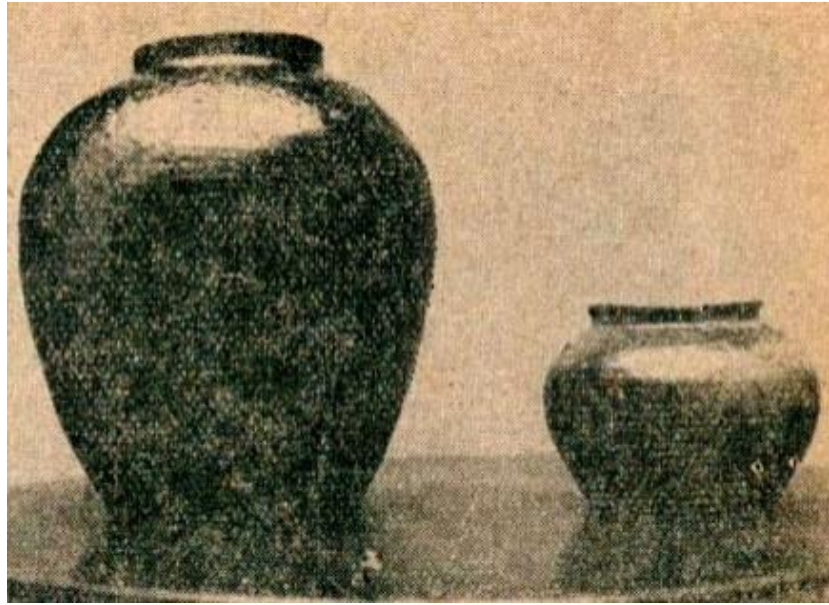
図⑳ 河井寛次郎《鉢》  
画像引用元…柳宗悦(一九三六)「挿絵小註」、『工藝』(六八号)日  
本民藝協会



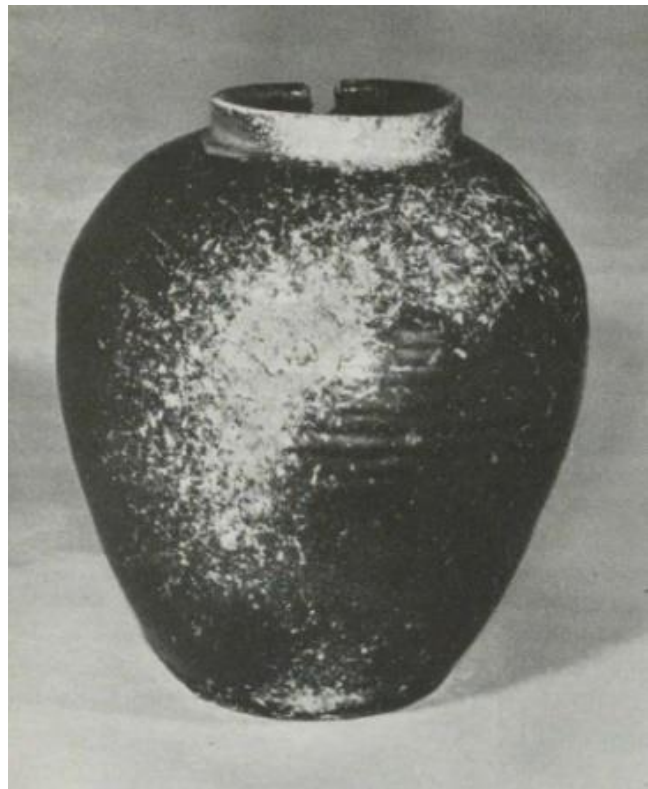
図② 赤土部灰釉四耳壺(兵庫県、一九五五年柳宗悦蒐集)  
画像引用元: 柳宗悦(一九五六)『丹波の古陶』日本民藝館



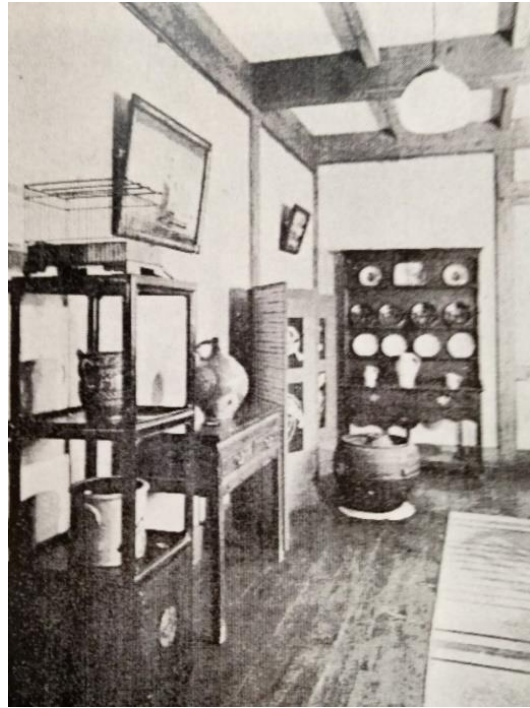
図② 柳宗悦「物と法」初出時掲載図版  
画像引用元…柳宗悦(一九五五)「物と法」、『在家仏教』(二二号)  
在家仏教協会



図③ 灰釉油壺(兵庫県、一九五四年柳宗悦蒐集)  
画像引用元…柳宗悦(一九五六)『丹波の古陶』日本民藝館



図②④ 日本民藝館展示(一九四二年)／手前の棚下段にアメリカの塩釉作品が、隣の卓上にドイツの塩釉作品が見える  
画像引用元…日本民藝協会(一九四二)『月刊民藝』(第四卷第九号・一九四二年九月号) 日本民藝協会



図②⑤ 塩釉髭徳利(ドイツ、濱田庄司旧蔵品)  
画像引用元…水尾比呂志ほか編(一九七九)『濱田庄司蒐集 益子参考館 三』学研



図②⑥ 自然釉甕(兵庫県、一九五七年柳宗悦蒐集)  
画像引用元…柳宗悦(一九五八)「丹波の古壺に寄す―茶器美への  
一考察―」、『民藝』(七〇号・一九五八年一〇月号) 日本民藝協会



図②⑦ 鉄絵草文壺(佐賀県)  
画像引用元…柳宗悦監修(一九六〇)『民藝図鑑』(第一卷) 宝文館



図②⑧ 箆筒(イギリス)  
画像引用元…柳宗悦監修(一九六三)『民藝図鑑』(第三卷) 宝文館





図②⑨ 花立(兵庫県、濱田庄司旧蔵品)  
画像引用元…柳宗悦(一九三八)「挿絵小註」、『工藝』(八九号) 日  
本民藝協会



図③⑩ 濱田庄司《鉄砂茶碗》  
画像引用元…柳宗悦(一九三七)「挿絵小註」、『工藝』(七七号) 日  
本民藝協会

図③① 濱田庄司《藍塩釉面取方瓶》  
画像引用元…柳宗悦編(一九六一)『濱田庄司作品集』朝日新聞社



図③② 濱田庄司《塩釉藍彩注瓶》  
画像引用元…日本橋三越(一九五六)「濱田庄司新作陶展」(案内はがき) 日本橋三越



図③③ 濱田庄司《塩釉十字掛鉢》  
画像引用元：柳宗悦編(一九六二)『濱田庄司作品集』朝日新聞社



## 濱田庄司に関する新発見の資料について

以下は、本研究の過程で筆者が新たに発見した、濱田庄司に関する資料の内容の報告である。

この資料は、濱田窯(栃木県益子)に残されていたもので、濱田の自筆のメモ、講演会記録、書簡やスケッチ帳などを含み、先行研究において明らかになったことのないものである。筆者は濱田のご遺族の協力のもと、その整理と調査を進めてきた。

### ①資料の所在地…濱田窯(栃木県芳賀郡益子町益子三三八七)

### ②資料の概要…

本資料は、濱田庄司の妻・濱田和枝(一九〇四—一九九七)が庄司の生前から晩年まで整理していたものである。ほとんどが、紙箱や木箱、菓子箱といった箱の中に保管されており、総数は三二箱。その他に一七冊のアルバム帳・スクラップ帳や、特に容器に収納されていなかった資料が一定量ある。保管状態はおおむね良好で、一部を除き著しい褪色や汚損は認められない。全資料総覧済み。

内容は庄司に関するものを中心とし、種類は多岐にわたる。主な内容物として、庄司の自筆のメモや原稿、庄司の講演会の記録、書簡(庄司宛・庄司発)、庄司が描いたスケッチ、庄司作品や庄司について掲載された雑誌や新聞(全国紙・地方紙)の切り抜き、庄司の展覧会の案内状や価格表・売上一覧、庄司を撮影した写真が挙

げられる。時代も広範囲にわたり、最も古いものとしては、庄司がセント・アイヴス(イギリス)に滞在中(一九二〇年代)のものを、最も新しいものとしては、庄司の最晩年(一九七〇年代)のものを、それぞれ確認することができる。すべての資料の年代を特定することはできないが、和枝が時期別に箱に収納している傾向があるため、入っている箱によっては、おおまかに年代を推定することができる場合がある。

なお本資料には、和枝や濱田家に関する書簡・事務書類等も部分的に含まれている。

### ③注記…

・本研究(「柳宗悦の『無地の美学』」)に特に関係の深い、【資料A】—【資料D】の内容を以下に紹介する。

・資料中の旧漢字は新漢字に改めた。ただし、仮名遣いは原文のままとした。また、適宜改行を施したり、スペースを挿入した場合がある。

・資料中の「」は編者による注記である。

【資料A】

・ジャンル…書簡(濱田庄司発・封書、一九六三年)  
・概要…

濱田庄司発・濱田和枝宛の国際郵便を中心に収納されていた紙箱の中の一通。

庄司は一九六三年六月、次男の晋作と共に渡米し、同地で個展や講習会などを行った後、メキシコ、スペインを旅行し、大規模な民藝品の蒐集を行っている(一九六四年一月に帰国)。この紙箱には、この旅行中に庄司から益子へ送られた国際郵便がほとんど毎週分保管されていた。

この書簡はそのうちの一通で、旅の終盤に記され、益子の和枝と三男・篤哉(一九三二—一九八六)宛に送られたものである。当時六九歳の庄司の、訪問先での蒐集や作品鑑賞の様子、食事の様子などが生き生きと綴られている。一九六三年一月三〇日消印(ローマ)、封筒裏面に庄司の字で「十二月廿日」と投函日が記され、表面に和枝の字で「1/8日着」と記されている。

和枝 篤哉 十二月廿五日 庄

どこまで便りを書いたか忘れたが益子からののはリーチ宛もセラさん「彫刻家のエウダル・セラのことであろう」宛も夫々うけとった

急に人手不足になったよし寒い時に困るだらうスペインは篤哉が度々繰返すやうに何もかもよかった 今度廻った中では第一等だ

新作品を集める必要上一回はグラナダ、セビリヤ、コルドバのアンダルシヤ地方を案内つき自働車で一周 五日間バルセロナ、バレンシアは飛行機で一周

更にトレドからタラベラの窯、バレンシアに近いテルエルの窯セゴビアの雑器など夫々自働車で出かけ 特にグラナダから五六十キロの gaudix (ガティス)「ママ」で小山へ穴居(といっても室内は普通通り広く設備調度よし)してゐる人達の作るナタ割り、カンナけぶりの椅子には感心 二百脚も買った 十五分位で骨組を了る 焼物は Ternerl (テルエル) が意外によくあるだけ三百位買った

古いものは例のラストロの日曜市には着い「ママ」翌日から最後の立つ日の日曜まで出かけ 数々□た「判読困難」

それに Hotel Palace という宿の隣りに骨董のデパートのやうな五階建のリナレスを始め近所の通りは骨董屋と飲み屋が角並のやうで眼にも舌には申分なかった

ヒスパノ・モレスクの大皿もキヅものだが四点買へた 中に十六世紀と思はれる牛の図のが一枚見つかった(大キヅ)

戸棚 机 椅子類もいゝ専門「ママ」の荷造屋が見つかったので十近く求めた

食べものではパエリヤ(雑炊)始め 白味「ママ」の魚をオリ  
ーヴでいたためニンニクでたゝいたもの、白さい イカの墨煮  
イイダコのやうなもののカラ揚げ(レモンをかけただけで一嚙  
した時何ともうまい) 鰻の子の柳の葉の形をしたのが海から  
真水へ入って細く丸くなった三寸程のものをオーヴ「ママ」と  
ニンニクで天火で焼いたもの、牛の首のダブくしたところをい  
ためたもの、豚のハラ子や子山羊の丸焼、カニミソのスープ、  
お蔭で大分葡萄酒に強くなった

それに安いのに程よく 安いといへば恰度反対だが今日泊った  
フィレンツェのこのホテルは前のホテルからの紹介だが今までの  
最高で明日は早速ローマへ出る

しかし昼食は生ハムとメロン(これはスペインでもある由)  
手打うどん(キシメン風)のクリーム煮 雉子肉をつぶしてパ  
イの皮で包んで天火で焼いたもの 生牛肉に生玉子黄身と十  
種類の薬味を入れて混ぜたもの(眼の前で好み通りにしてくれ  
る)をたのみそれを二分して食べ合ったが仲々おいしかった  
生牛肉は(ヒキ肉)晋作ワシントンで食べて以来大に気に入っ  
てゐた

クリスマスのため博物館も店屋も休みなので兼々見たいと思つ  
て果さなかったラベンナのモザイクを訪ねてヴェニスから廻  
り道をした 生憎雪になったがこれはいゝ見ものだった  
前後するがマドリッドでたくみの伊東さん「工芸店「銀座たく  
み」に勤めていた伊東安兵衛のことであろう」と別れてから、

数日間だがモロッコへ飛びカサブランカとマラケスへ行つた  
后者はすでに熱帯圏へかゝる由、それにしてはそれほどでなく  
外套を着たままでよかった 風物がすっかり変り晋作も始めて  
の事に驚いてゐた

市場の踊や語り手や蛇使ひなど 戦前見た北京の天橋(テンチ  
ヤオ)にそっくりだ 土地の人達だけの市場も軒なみ物を作る  
家がつゞきおもしろかった、求めた布類は三井物産の手で東京  
宅まで届けて貰ったが燐光石を日本へ輸入する船が月二回位来  
るので船長寄托で簡単なよし

モロッコからは一度巴里へ戻り大使館の通信係りをして居られ  
る琉司の真中「真岡中学校か」の同窓で山崎出身の福田実氏に  
連日案内をうけお土産の買物が出来た

巴里ミラノは飛行機がとれたがあとは汽車でヴェニス、ラヴェ  
ンナ、フィレンツェと廻りローマへ出てからアッシジ、ナポ  
リ、ポンペイを見て

一月二日アテネへ飛び 六日にイスタンブル、九日にカイロ、  
十六日にテヘラン、二十二日に香港へ着き、二十四日朝九時  
日本航空724便で立ち羽田へ午後二時五十分着の切符すべて

O.K.をとった

長々御苦労様 委細別紙の通り夫々大使館、領事館へは着いた  
時と帰る前に立寄るから手紙が届いてゐれば受取る筈、よろし  
くく

追記 ローマにて十二月三十日 父

ローマまでかき上げた便りを持参で出て来たところ 大使館へ行ったら篤哉と映子「濱田晋作の妻、一九三九―二〇〇九」の手紙が届いてゐたのでまた書き足したく三日程遅れた

スペインの報告は重なつたやうで恐縮 こゝもスペイン同様三時半四時まで博物館まで 休みなので短い滞在では時間のやりくりがむづかしい

カタコンベ、民芸館などみてからアッシジへ一泊で出かけた晴天で暖かくこれで三回目だが殆四十年前と変りなし まだいやな建物一つもなし 横町、裏通りなどいくらでもいゝところがある

サンフランシスコ本山、特に地階がいゝ 階上のデオットもいゝが階下のチマブエの壁画は更にいゝ

磨りへった白や赤の大理石の床石は羨ましい程だ ハーミテージ(フランシスコの草庵)はまたいゝ、サンダミアノ、サンタクララなどの寺々にも部分には昔通りのまゝのところが随分残されている

しかしスペインでみたロマネスクの寺々の壁画 木彫など 今度の旅でケタ違ひに心ひかれた それにしても食べものと同様、見たものも 現に味つてゐる時、見てゐるときの生々しさが想ひ出せないのは残念なことだ、いまぐしい事だ

一月かへたら「ママ」早速仕事をはじめ遅くも三月十日頃までに沖縄へ届けられるやう(先方着)数十点の作品を送る約束が

ある 型物などの支度適当に□□「判読困難」ヌカと黒「糠白釉と黒釉」この上とも努力して貰ふやう □□「判読困難」さんへよろしく 他一同くれぐもよろしく

「便箋余白に…」

(廿六日記) 今朝から画廊は開いたのでサン・マルコ修道院の処女受胎告知 フラアンチェリコの壁画、アカデミーのミケランジェロのダヴッド その他ウフィチの十二、三世紀の宗教画、ウチエロの戦ひ図、レオナルドほか見たいものを殆ど見た、まだ店が開かず買物は出来ないが これから四時半のでローマへ立ちそれから投函する

【資料B】

・ジャンル…メモ (濱田庄司自筆、年代不詳)

・概要…

濱田庄司のスケッチ帳の一冊に挟まって保管されていたもの。庄司のスケッチ帳を複数収納した金属箱があり、その中から発見された。

庄司の自筆メモで、「旧さと新しさ」という題が付されている。

冒頭の「坂本」が誰を指すのか不明であるが、作家展に関連した講演会や講習会の内容のメモであると思われる。「グッドデザイン」への言及が見られることから、書かれたのは一九五〇年代以降と推定される。庄司らしい比喻をふんだんに用いて、作品制作の要訣が語られている。「模様がこわいだけの無地」という独特な表現も認められる。

旧さと新しさ

坂本展

○外へ向ってのポーズやジェスチュアがない

○自分にだけ向っての仕事

○新しい技法を試みる時は比較的この態度がとり易い 必然に  
そうなりやすい

○その為に着物をぬぎ替えるのも一法

○誰かに見て貰ふ事を意識してかゝる たとへ最高の批評家を対象にしても罪に於て同じ

○志賀さん坂本評

○柳が骨董品の蓋を開けた時 新作として受取る 旧さのまゝ  
旧さなし

○年度の新しさ翌年につゞかず

○グッドデザインのたよりなさ

○模様がこわいだけの無地

○流行してゐる時には特別の後光があつてひつかゝり易い

○二科、院展初期など他に見るべきものないやうに覺えた  
それらに属してゐるといふだけで自他共に過分に採点しやすい

○旧さの場合は旧いという以外殆ど間違ひがないが新しさの場合  
は間違ひはないものが殆どない

○困りながら仕事する

○鉢の植木より庭木、庭木より山の木

○水槽で温度を計つて泳がせてゐる熱帯魚と川や海に泳ぐ魚

○嘔吐物と排泄物

カンがよすぎると過ぐ吐き出したくなる、消化にひかかゝつても  
「ママ、「ひつかゝつても」の誤記か」 牀中通して作品に  
したい

○巧んで巧んだもの 巧んで巧まざるもの 巧まざる巧んだもの

○腕でロクロを奪ひ、土を奪って仕事する代りに腕はロクロを手伝ひ土を手伝って仕事する　そしてそれも知らない

○自分の形の代りに土の形、ロクロの形

○楽茶盃とアブストラクト

アラビヤの陶工の伊賀

○異和感を覚えないやうに　意識を覚えない仕事

○玄関で靴をぬぎ帽子をとるやうな知らない間の身振　全然ポーズをしない形

○田舎(東北も)のすばらしさには□□〔判読困難〕と違ふ環境「ママ」　すんだ潔かさ

芯のある暮し　一括して旧さの新しさ

○難しければ仕事してゐればいいゝ

解らなければ仕事してゐればいいゝ

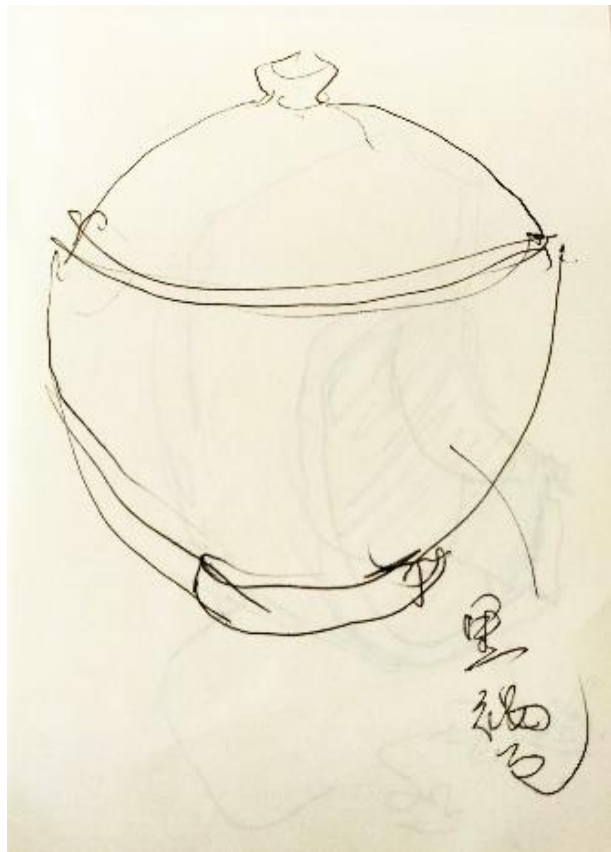
【資料C】

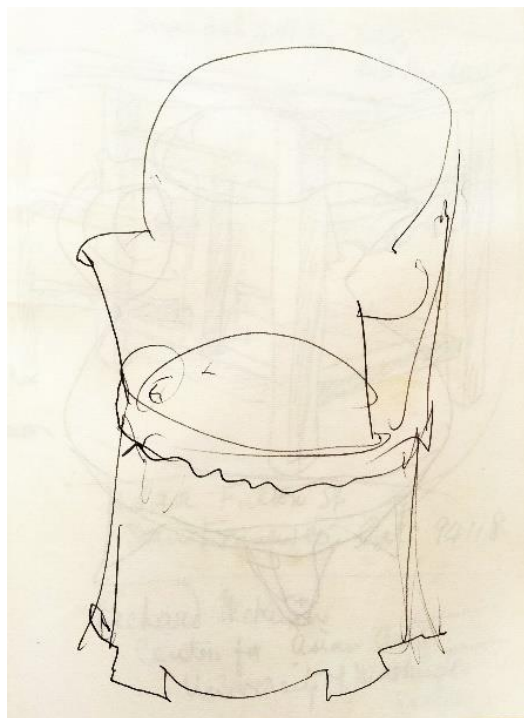
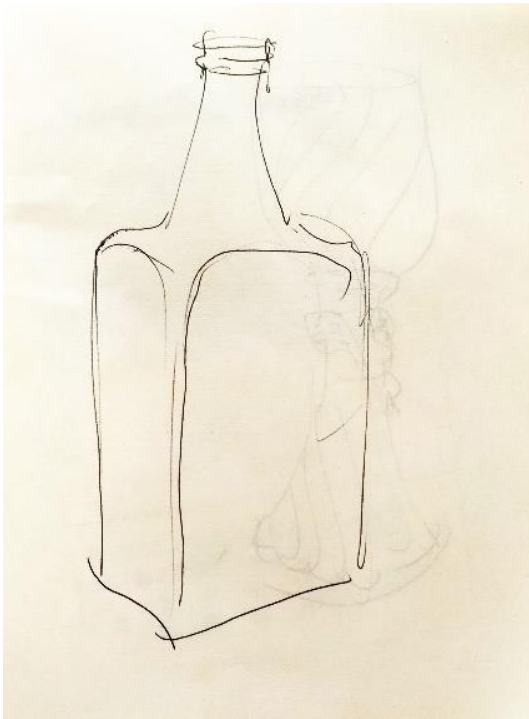
- ・ジャンル…スケッチ(濱田庄司、年代不詳)
- ・概要…

濱田庄司の器物のスケッチである(一部)。金属箱および紙箱に、庄司のスケッチ帳が複数保管されていた。

年代は不詳であるが、単色で描かれ、線で器物の形態を大らかに捉えるのは庄司のスケッチ全体に見られる傾向である。描かれる対象は陶磁器にとどまらず、家具、ガラス工芸など多岐にわたるが、風景や自然の動植物が描かれた例は確認できない。また、スケッチの代わりに写真を撮ることはしなかったようである。

庄司のスケッチは、展覧会図録『没後四〇年 濱田庄司展』(世田谷美術館、二〇一八)などでわずかに紹介された例があるが、まだ十分に検討されてきたとは言えない。今後さらに分析が必要であろう。





【資料D】

・ジャンル…講演録(濱田庄司、一九七四年)

・概要…

特に容器には収納されていない状態で、他の箱入りの資料と共に保管されていた(A4サイズ、クリップ留め)。

「陶芸の心」という題で濱田庄司が行った講演(一九七四年六月二五日、経団連クラブ「第八六回会員昼食会」)の内容を、経団連クラブ事務局の担当者が会報用原稿用紙に文字起こししたもの。表記の不統一が見られるが原文ママとした。

七九歳の庄司が、作陶や茶道について、独特の語り口で表現している。

陶芸の心

陶芸家 濱田庄司

本日は「陶芸の心」という題をいただきましたが、「陶芸の心」という字づらから見ますと、何だか自分には過ぎたことばであって、私には少し他人行儀のようになり過ぎてしまう気がします。むしろ私はこれを「焼物と日常の心」あるいは「仕事と暮らし」というような意味に解釈してお話をさせていたいただきたいと思います。

ものを生かす

テレビで名工の紹介番組を見ていると、弟子の作品を持ってきて、こんなものじゃしようがないといって割ってしまう。また自分の作品も人に見せながらみんな割ってしまう。しかし、悪いのはすべてこわしてしまうというだけで、仕事の覇気を示すのはおかしいと思うのです。一度つくってしまったものは、多少どんなことになっても、使えれば使うようにすべきだし、傷があっても売れなければ、よそにあげたらいいだろう。何にしても、使えるものをみんなこわしてしまうのは、ものの考え方にどこか曲ったところがあるのではないかと思うのです。

朝鮮や中国の陶工たち、日本でも田舎のほうの台所の道具でもつくるような人たちは、決してそういうことはいたしません。みんな作っただけ大事に仕上げてしまいます。

私たちの友達の中ではバーナード・リーチが、一流の作家でありながら、非常にこのことに注意をはらっています。これについて、英国の人はつましくてけちゃんぼうなんだといって悪口をいう人がいるのですが、そうではなくて、ろくろの上で中心がちよつとずれるとか、あるいは自分の不注意で目方とか厚さが違ったというような場合にも、何とかして、これを直したり、逆にそれを生かそうと非常に気をつかっているのです。日本の陶工たちの中には、「何10年もやっているのに、どうしてそんなにいつまでもしろうつぱい仕事をするのか」という

てばかにする人がいましたが、私はどんなものでも生かすという心も大切だと思います。

#### 茶道の影響

大体、日本の焼物屋は、精進して何かいい作品をつくらなければならぬというときには、たいへんいいものを作ります。これは茶道が盛んになってから、見る目が非常にこえてきているので、それだけつくる人も張切なのです。そして作る人が勝つこともあるし、また見る人が勝つこともあるのです。実際に作品を見通してしまつて、ほんとうの根を一步深く見てしまえば、それはその一步深く見た人の勝ちです。買うにも及びません。ただ見るだけで、その奥に深く入つてしまえばもうどうにもそれには及ばないのです。そんなふうな点はお茶のおかげだと思います。世界中でこういう見方をする国民は他にありません。しかしそれだけわかった人は、またわかったということにとらわれてしまいますから、案外いい仕事ができないということもあるのです。

いい高台をつくるのは難しい

茶わんの底になっている部分を「高台」(こうだい)といっています。茶の席で、お茶を飲んだ後、「お茶わんを拝見したい」といつてもう一度見るのですが、ただ儀礼的に見るだけで、その高台のほうまではごらんにならないと思います。しか

しその高台を作るのが難しくて、初めのうちは土が重くつき過ぎるためにかえて割れたりふくれたり、そういう失敗がありますので、適当にそこを削るのです。ところが下のほうが厚くなければどうしても形はもちませんから、下の方がいくらか厚くて、上の方が薄くなるように削るのです。ところがそれをするのにただびくびくして丹念に削るよりも外から手当たり次第に削つていつてちようどいくらいの厚さにするのが一番よいのですが、しかしこれがなかなか難しいのです。

たとえば、何とか人に負けないような、お茶の人がいうような強い高台あるいは多少他の人とは違つた、面白い高台をつけてみたいという工夫いたします。しかしそういうのでよくなつたことは一度もありません。そんなことはすっかり忘れているうちに自然に出来上るような高台でなければだめなんです。ここが非常にむずかしいのです。

お茶をやる方が感心するのは、「井戸茶わん」と称する茶わんです。「井戸茶わん」というのは、大体時世も古く、日本に茶道が始まる前にもうすであつたのです。それが利休のようになかましいほど、いい目を持った人でも、まず「井戸茶わん」に対して欠点を捨う「ママ。「拾う」か」といったことはできなくて、むしろ欠点を見るようなものがかえてあれがほんとうのものと、逆に自分が反省するくらいのものであります。

## 利休と紹鷗

利休という人は大した人だと思えます。利休の先生に「紹鷗」というお茶の先生がいました。この方は性格的に非常に静かな人じゃないかと私も推察するのですが、静かに物を見る人柄なので、あれはだめだ、これはこうだということはつきりとはいわないのです。しかしなかなか見るところはやましいのです。ところが利休はどっちかというと少しわがままで、悪いことばでいえばはったり気があるのです。特に太閤なんか相手にして、たびたび太閤をまいらせている。この利休が紹鷗のお弟子さんになったのが10歳のときです。ある時紹鷗は利休に「春がくるから掃除しとけ」といいます。それで利休は幾度も掃いて、「よく掃きました」というと、「まだだ、もっとよく見ろ」と、いつまでたってもお許しが出ない。さすがの気のきつい利休でもまだそのときには10歳ですから、べそをかいてしまつて、「どうしたらいいのでしょうか。」と聞いた。すると紹鷗は、「もう掃くのはこれでいいのだ」と言い、きれいになったところへ、一ぱいに紅葉で美しくなっている樹を片手でゆさぶつて、それで静かにきれいな葉が落ちて、「これで済んだ」と、そういつて教えたということです。利休もそれですっかりまた目がよくなったということです。いまの入学試験に比べれば、全く別の世界であろうと思います。

## 利休の美を見る目

利休の話はいくつもありますが、秀吉が、「何かこのごろ利休は南蛮のほうから、日本にまだない草花を取り寄せてそれを栽培している。よし裏口から行って何だか見届けてやろう」といつて入っていたところが、そこには、大きな畑に何か植えてはあるのだけれども花なんか一つも咲いていない。太閤はまた一ぱい食ったかと思つて、注意しようと思つて茶室まできたところが、何と床の間のつり花生けの中から朝顔がたった一輪枝を落として咲いていたということです。

また、紹鷗が堺の町を散歩していて、ある日偶然南蛮の壺のたいへんいいものがあつたのを見つけた。それを買つて、あの壺を中心にして花を生け、またお茶をたてたらどうだろうと考えたのです。ところがその壺には耳がついていたのが片っ方こわれてもう一つしかついてない。あれをどう始末したらいいのか、利休ならどうするだろうかと考えたりしているうちに、利休から近ごろたいへんいい壺を一つ手に入れたのでぜひお茶を立てて差し上げたいからお越しを願いたいという手紙が来た。紹鷗はそれは自分が堺で見た壺に違いない。ひとつおれはふところに金槌をしのばせてそこへ臨んでみよう。自分が見たところ、あの耳は惜しくても残っている耳のほうを割っちゃつて取ってしまったほうがかえつてよくなると思うと、そう思つて金槌を持つて入ったのです。まさか利休はそこまで気がつくまいと思つたところが、もう入ったとたんにあつと驚いたのは、その耳はもうちゃんと落ちてあつたというわけです。そのよう

に、やはり美しさを見るにはきまった条件というものがあつて、だれもかれもがかつてな見方ばかりするわけではないと思います。筋が通った見方をすれば、やはり同じような結果は出るのだと思います。

このような話はまだいくつもありますが、これは、岩波から出た「茶の本」という薄い叢書にいろいろ書いてあり、なかなかいい本だと思います。この「茶の本」というのは、岡倉天心がアメリカでもって英語で書いた本だそうです。それは英文としても非常にりっぱな名文なんだそうです。リーチなんかもしきりに、日本の人が書いた本ではあれが一番りっぱな英語じゃないかと、いつておりました。

覚えるのに10年 忘れるのに20年

私は、稽古に來ている人なんかには、「何年たつたらば焼物屋の勉強は足りますか」とよく聞かれますが、「何年たつたつて同じことで、何年たつても死ぬまで勉強だといえればそれきりです。そこで死ぬまでの勉強を撤廃するところまでの勉強をひとつしてもらわなければいけない」といっています。私は、ほんとうに死ぬまで同じような修業を続けるというのではかえつて芸がないと思います。やはり最後には一切修業もやめて、またそういう批評眼も捨てて、それでいけるようにならないものかと思うのです。ですから仮に、覚えるのに10年(大体焼物の技術も10年ならば一通りはたいいできます。)かかるとすれ

ば、そのあとにもう20年、つまり忘れるのに20年というものをつけてほしいと思うのです。忘れるということはどういうことですか、忘れるということは意識して忘れられるものじゃないはずだと、からんでくる人があります。そのとおりですが、からめないようにそこを切らなければならない。そういうことからいうと、習うのに10年、忘れるのに20年ということば自身に、はなはだ悪い、とらわれというか毒がついているわけです。それをどこかで、毒は毒のところで見定めて、引き返さなければいけないと思います。それにはやはりその人の頭のほうでかたづけるのではなくて、なるべく手のほうで片づけるようにしなければいけない。頭のほうはいくらもんでも、もめばもむほどその先があるようになって、これというものに落ちつかないのです。したがって、頭で考えなくとも、自然にいいものができるようになるのが望ましいのです。

#### 友人と観相

私はこれまであんまり強い影響を受けた恩師というものはなくて、みんなひとりでやってきたような気がしていたのですが、しかし考えてみると私はやはり友達同士の中から影響を受けています。私は、文展だつて日展だつてほかは何にもこわいことではないのですが、やはり友達の信頼だけは失ったらもうおしまいだと思います。

幸い私は50年、5人の友達「うち四人は、富本、リーチ、柳、河井であろう」にお互いに救われてきました。私は一番下でしたから何といっても一番得るところが多くて、一番得をした立場だったと思います。友達というものは一人でもなかなかほんとうにいいのですから、4、5人も揃ったということはずいぶんやはりまれのことだったと思います。

私の友人は、それぞれ性格がまるで違っております。時に私と兄弟のようにしていた河井寛次郎とは性格が全く違っていました。私があるめんどろを見てくださっていたところへ参りました「濱田庄司の支援者だった井関双三のこと」。その方は人相を見る名人で、東京の一流の人と争ってもひけをとらないような、非常に深い勉強をしていました。この人がいつておりましたが、「自分が観相を勉強するのは、決して人を見るためではなく、自分を見るために勉強するのだ。毎朝起きて鏡を見て、ああ自分にはきょうはこういうものが出ていますので気をつけようというように、どこに気をつけたらいいのかを知るために勉強しているのだ。」ということでした。それで私たちはたびたびその人に見てもらっています。

河井寛次郎は私より4つ上で、何でもばちばちいう、はつきりした人でしたからりっぱに兄貴として使えて「ママ」いましたけれども、その方から見るともう最初から、「先生は女性です」という返事でした。ちよつとびっくりしました。どこが女性か知らぬが、あんなにわれらの先頭に立っていつもやってく

れてはきはきしているのにと、びっくりしたのですが、いやそれは女性であるためにわざわざそういうふうに見せかける道のほうへつい出てしまうのだ。それは作為であって一つの芝居だと、そういう見方をはつきりおっしゃいました。「リーチなんかはどうなんだ」というと、「西洋人はやっぱり少しむずかしいな」といつていましたが、しかしほんとうに修業している人が自分よりも修業していたらば、観相というものはできない。占う前にその人以上の力を持つてからでなければほんとうの返事にならないと、そういうことをいつておりましたが、私どもはずいぶんおかげさまで厄介になりました。

話が途中になりましたが、時間がなくなつたようですので、これで終らせていただきます。

## 初出一覧

第四章・第五章は以下の論文の内容を中心に構成した。その他は書き下ろしである。

・佐々風太(二〇二三)「濱田庄司の塩釉に対する柳宗悦の解釈―『他力』と無施釉をめぐる―」、『芸術学論集』(第四号)芸術学研究会(掲載決定、二〇二三年一二月刊行)

・佐々風太(二〇二三)『『用いる』ことをめぐる柳宗悦の思想―『仏教美学』との関わりに注目して―』(第一九回涙骨賞奨励賞受賞論文)、『中外日報』(オンライン版)中外日報社(二〇二三年六月七日公開)

・佐々風太(二〇二二)「無地の器の利他―柳宗悦の蒐集と思想を手がかりに―」、『コモンス』(第一号)東京工業大学・未来の人類研究ゼンター

## 謝辞

本研究をご指導くださった中島岳志先生、伊藤亜紗先生、北村匡平先生、河村彩先生、畑中健二先生に、厚く御礼申し上げます。

また、濱田友緒さま、濱田雅子さま、濱田窯の皆さま、濱田庄司記念益子参考館の皆さまには、資料の整理・調査に関して様々なお取り計らいをいただきました。深謝いたします。

あわせて、日本民藝館の皆さま、日本民藝協会の皆さまよりいただいたご助言にも、この場を借りて心より感謝申し上げます。