#### T2R2 東京科学大学 リサーチリポジトリ Science Tokyo Research Repository

#### 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), 学位授与機関:東京工業大学, 報告番号:甲第12792号, 授与年月日:2024年3月26日, 学位の種別:課程博士, 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), Conferring organization: Tokyo Institute of Technology, Report number:甲第12792号, Conferred date:2024/3/26, Degree Type:Course doctor, Examiner:,,,,
	博士論文
Type(English)	Doctoral Thesis

#### 宗悦の 無地の美学」

佐々風太

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

れてこなかったことが確認される。 究で言及はあるもの て明らかにする。 第 一章では、 本研究の主題を明らかにし、 それにより、柳宗悦の無地論については、一 の明確に主題化されてきておらず、 先行研究の状況に 深く論究さ 一部の研 うい

思想  $\mathcal{O}$ 右 無地をめぐる思索について考察する。前提として、 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 中 期に記されたと思われる彼の無地 へ の 一章では、 ・国古陶磁という具体的な器物の 傾倒や工芸への開眼について整理し、 柳宗悦の『白樺』時代(一九一〇年—一九二三 鑑賞が深く影響していたこと 論を検討し、 それを踏まえて、 当時の 彼が無地を 柳 例の神秘 年 単 ح 0

> 響していた面について一考していく。 の思索の独自性が浮かび上がる。 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、という柳 を指摘する。 あわせて指摘する。 また、 彼がそこに「無」という宗教的主題を投影してい さらに、 以上により、 西田幾多郎の思想がそこに影 無地の造形とい

より、 文様が生まれづらい時代としての近代の中で、 それらの中で、 観察や思索を行っていたこと、 て、 の基準の 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、 より広い範囲の造形に応用されていったことが浮かび上がってく 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 造形を無地と呼び、 九四〇年代を中心に、 て、 「無難」 九三〇年代・一九四〇年代それぞれに、 第三章では、 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 彼に位置付けられていたことも確認される。 柳が新旧の多様な領域・ の様相を示すもの、 役割を果たしていたことも明らかになる。 無地が 柳宗悦が民藝運動を牽引していった一九二五 それをどのような領域や産地の器物に見出 彼の無地をめぐる思索を検討する。 「標準」「無地の心」といった鍵語と共に審美 多くの作り手が立ち返るべき造形とし 第二章で見た彼の最初期 産地の器物の無地について継続的に 彼が具体的にどのような 無地 さらに、 の造形が高次の の無地 前提とし 論が

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

また、 裸 る。 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 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 に説明するある種の説法となっていたことを、 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 なっていることを指摘する。 越を説く「仏教美学」について確認し、 地 無 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 地 論は、 の質感の美という点に力点が置かれるようになっている面があ 「仏教美学」と連関するものして柳が深めた の造形の関係性を一考すると共に、 それ以 前の無地 論 そして、「仏教美学」の形成は、 の延長線上にありながらも、 それを踏まえて、 窯変―無地と呼応する主 あわせて指摘する。 「妙好」 当時 作 論と窯変 品の 「美醜を Ö 彼 素 0

わけ塩釉の技法から、 ら柳が受けた示唆について一考し、 う作為を批判する。 美―利他となると柳は見、 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、 ·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、 第五 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 また、こうした柳の見方が、 一章では、 利他が生まれ得るという希望を、 無地をめぐる柳の語りの中に確認される、 造形や言動が作者・行為者の想定していなかった この章ではこうした点をめぐって、 計画性と偶発性を止揚させることで新たな無 同時に、それを計画的に再現しようとい 作者・行為者の主体性 特に濱田の原料の扱い方、 柳が得ていたことに触れ への 濱田庄 理 とり

> 含むものとして柳の無地論を位置付ける。 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

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。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物の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

二―二 西田幾多郎の思想との関係	(二) 無地論の形成 (一) 前提―『白樺』時代の柳宗悦 二―一 無地論と無の思想	を中心に・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	(二) 柳宗悦の無地論に関して(一) 概要 一―二 先行研究について	柳宗 悦の主	第一章 「無地」を主題化する・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・
四―二 無地と「妙好」	(二) 無地と「仏教美学」 の形成 四一一 無地と「無有好醜」	・・・・・・・1 一九六一年)を中心に・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	(二) 近代の文様への諦念をめぐって(一) 「標準」としての無地三―二 民藝の無地をめぐる思索	Ⅰ 一九二〇年代 Ⅱ 一九三〇年代 Ⅲ 一九四〇年代(二) 柳宗悦が見た民藝の無地(一) 前提―民藝運動の誕生と展開三―一 無地論の拡大	・・・・・・・・の○年代)を中心に・・・・・・・・・・・・・・・・・の第三章 民藝の無地―民藝運動の誕生と展開期(一九二五年―一九

四一三 「疵」をめぐって

五―三 利他論としての無地論	(二) 濱田庄司の無地に柳宗悦が見たもの	(一)前提—濱田庄司と「よき無地」	五―二 濱田庄司の無地		五―一 「見られる」無地	第五章 「見られる」無地と濱田庄司・・・・・・・・・63	
謝辞・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	濱田庄司に関する新発見の資料について・・・・・・・・112	<b>図版・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・</b>		引用文献一覧・・・・・・・・・・・・・・・・87	注記・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・87		第六章 結論・・・・・・・・・・・・・・・8

第一章 「無地」を主題化する

### 一―一 研究の主題

### (一) 概要と研究手法

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

場)の初代館長を務めた。 「本民藝館(東京都駒野品の蒐集や紹介を行う民藝運動を牽引し、日本民藝館(東京都駒地四―一九七八)、河井寛次郎(一八九〇―一九六六)らと共に、民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(一八年、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をいる。

いて、従来の研究では明確に主題とされてこなかった。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、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

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、筆者が新たに発見研究手法として、柳や民藝運動同人による刊行物、研究論文など

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

## 一)柳宗悦の「無地」は定義できるか

る。 るが、ここでもいくつかの例を見てみよう。 容易く見出すことができる。 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 ということである。 ることの難しいものであり、 「全体が一色で模様のないこと」(新村編 留意の必要なのは、 しかし、 柳の著述の中には、この定義を外れる「無地 例えば『広辞苑』 柳の用いる「無地」という言葉は厳密に定義す まず内在的な考察を要するものである 詳細は次章から考察していくことにな (第七版)では、「無地」 二〇一八、二八五四 0) が用例を 語 は、

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

こ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

にもない無地ものであります。(全集一八、八四頁)の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ますが、この窯の品々によく見られる「灰かづき」(灰被)の一

ると語る。

ると語る。

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

体に浮き彫りされた髭男の顔や印章を特徴とする。れた塩釉炻器の一種である《塩釉髭徳利》【図図】のことであり、器章・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(詳細は第四をのは、一九五三―一九五四年に執筆された『焼物の本』の中であるいは、一九五三―一九五四年に執筆された『焼物の本』の中で

二頁)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

(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ここで柳は《塩釉髭徳利》を、古備前(備前焼、岡山県)や古信楽

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

する。 こうした例を見ると、柳が「無地」を語る際、それは、「全体が一 と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な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な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、まずは理解しなくては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」を音楽しようとする者は、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」を高いる可能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」を高いる可能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」を意味を付さずに無地という語をは、ここからば、「全体が一

八、 地の美学」という言葉をその題とした(全集 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 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」、 一度保留したい。 「美しい物に即して、美しさを語」る、 本稿は、 四八六頁)。 柳の論考「日本の眼」(一九五七年初出) 彼の語る 「無地の美学」もまた、 その営みのことである 一七、 四三九頁)。 に見られる、 この素朴な営み (全集

ものである。 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

### 一二 先行研究について

#### 概要

点。 た図録 こう。 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 情報データベース「CiNii Research」で「柳宗悦」を検索すると、一 れている 論究の 三重県立美術館発行) 柳宗悦に関する研究は数多い。 『柳宗悦展 前 (三重県立美術館編 提として、 「平常」の美・「日常」の神秘』(三重県立美術館 本稿に関連する先行研究について確認してい の時点で、 一九九七、 約一〇〇〇件の文献 例えば一九九七年に刊行され 二三二—二六三頁)。 覧が付さ 学術

とができる。対する批判的な論調から、その見直しと再評価への転回、と言うこれの当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

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

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

在」(七二頁)と批判している。
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こつ目は、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

ろう」 頁 どをこのように評価されても、 の欠如として広く捉え、 る側からすれば、 また、オリエンタリズム批判の観点を踏まえながらも、 近年では柳は、 のように、 などと総論的に述べている小川 上の二点を必ずしも峻別せず、 無学や美への無自覚、 日常性や地域性 批判的に見る先行研究の例もある。 いわば大きなお世話というものであ の着眼、 (100)無名の工人の貧しさの美な それらを基礎とした社 「つくる側 の場合 「物をつく  $\mathcal{O}$ 配慮

るが、 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 究も新たな展開を見せてきた。 いるとする鞍田 〇二一―二〇二二年)や「民藝 宗悦没後六〇年記念展 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、 開催に象徴される民藝ブームと連動するかたちで、 (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) 「経済性と合理性の偏重、 民藝の一〇〇年」(東京国立近代美術館、 の指摘 MINGEI―美は暮らしのなかにある」 この背景には様々な理由が考えられ 地域コミュニティの分断」といった (一五七頁) は首肯される。 柳に関する研 柳

研究 には目ざましいものがある。 一三ほか) 多文化共生の観点から柳を評価する中見真理の研究 先述のような批判的論調にとどまらない、 (松 井 松竹 ゃ 二〇一四ほか) (三)八)、 柳の思想の起点となっている美意識を探る松井健の 高木 (二〇二〇)、 をはじめ、佐藤 (二〇一五)、大沢(三 近年の柳研究の進展 岡本 (二〇二二) ( 中 見  $\frac{\phantom{0}}{\bigcirc}$ な

は まえながら 選書、一九七六)、阿満利麿の『柳宗悦 宗悦』(ちくま学芸文庫、二〇〇四)、 多くの研究者に参照されてきた文献として、 九八七) 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、 動の当事者として柳の謦咳に接した人物でもあり、 0 思 などが挙げられる。 想を文献や聞き取りに基づい 柳の活動と思想について考察している。 水尾は、 鶴見俊輔の『柳宗悦』 研究者であると同時に、 美の菩薩』(リブロポー て辿り、 水尾比呂志の『評伝 独自の観点で柳 批評家の鶴見 その体験も踏 (平凡社 民藝 柳  $\mathcal{O}$ 

いる。「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「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と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

## )柳宗悦の無地論に関して

まる。以下に見ていこう。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

のの、これ以上の考察は見られず、 の上で、「『無地』は『紋様』の否定ではなくて、 移行している。 を持っている」(一九一頁)と、 る『無地』なのである」(一八九頁)と柳の論がまとめられているも して柳を挙げ、 る一二人の思想家や文化人を取り上げたもので、 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 (紋様) と『無地』の 茶道家の戸田勝久は、『近代の芸文と茶の湯』 その中で柳の無地をめぐる言葉を引用している。 比喩が、 わが古典文学『連歌』と酷似する関聯 連歌 「私は、 (和歌の一 柳の陶器における『文』 無限の紋様を含有す 種) (淡交社、 戸田はその一人と に関する話題 八三 そ

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・八田善穂は、論考「柳宗悦の民芸論(XX)」(『徳山大学論叢』第五

引用にとどまり、それ以上の論究は行われていない。

いては、 は 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) 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、 きかない―のは事実であるだろう。 のである―だから『無地』もまたデザインである。」(一八九―一 のに後から付加されるような、 いて考察する際、 柳 学 と記している。 頁)と語っている。 ような結合があってこそ、 いデザインとは、 ない。 無地論に触れている。 沢啓徳は、 美の思想家」 素材、形態、 含蓄のある見解であるが、 柳の 心理的用と物質的用との正しい結合であり、 柳の語りをまとめながら、 また、 の軌跡』(ミネルヴァ書房、二〇一八) 生涯 色彩、 0 大沢は柳の思想における「用」の問題につ 柳の言葉を注釈の中で引いて、 そのものの価値が最大限に引き出される 思想の構造を追った 技術の質が最も顕わになる―誤魔化しが たんなる装飾ではない。 あたかも沈黙を担うことのでき 同書ではこれ以上の考察 「デザインは、 『柳宗悦と民藝の 正しく美し 「無地にお 決しても の中で、 九〇 その 哲

いる。 す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 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

ては千 二〇一三、丹波焼については松岡 二〇一二、ほか)、これ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

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。

察した拙稿(二〇二二a)は、その嚆矢である.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」の関わりを考めた。無地の陶磁器を発出、「柳宗悦の見た無地」を主題化し、研究を始

いてどのような位置を占めていたのか、考察していく。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

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。 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

意義である。 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・ポストー第二に、未だ根強い、作り手の主体性に対する理解を欠いた人物

理が巣くっていることには、 するのに美的態度に終始した結果として、 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、 在進行形で進められているものの、 思想や活動は厳しい批判にさらされた。 だろう」といった指摘 えた美が見出された反面、 例えば権 (二〇一七) 先に述べたように、 は、 特に一九七〇―一九九〇年代を中心に、 (四六頁) その『不合理』 柳の眼差しについて、「生活の現場を観察 ついに思い至らなかったと言っていい を 論の中 柳の思想を、 上述の通り柳の再評  $\mathcal{O}$ -核に据えている。 そこに生活者の意識を超 世界の一 「つくる側 角に生活者の合 近年でも の文脈 価 には現 柳

成しなければならない」などと述べている。でたければ、なんらかの『格差』ないし『上から』の眼差しを再構し戦後の日本で新たな『民藝』を復興して『あるがまま』の美を愛表現」「基本的にコロニアル(植民地的)な思考様式」と規定し、「も〇二一)は、柳の思想や審美眼を「日本に着床したモダニズムの一

ている(主に本稿第五章で検討する)。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

1 二○二二年一○月には、日本民藝協会発行の雑誌『民藝と無地』をテーマとし」地」が特集され、編集部より依頼を受けて拙稿(二○二二b)が掲載された。こ、 二年一○月には、日本民藝協会発行の雑誌『民藝』(八三八号)で「無

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

三)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。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

を中心に第二章 最初期の無地論―『白樺』時代(一九一〇年―一九二三年)

### 二―一 無地論と無の思想

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

## 一)前提—『白樺』時代の柳宗悦

らと共に創刊したのが 賀直哉(一八八三—一九七一)、武者小路実篤(一八八五—一九七六) 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、 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 八三九—一九〇六) 東京に生まれた柳は一八九五年、 同誌を通して日本への紹介を積極的に行っていく。 宗悦が、 文芸雑誌『白 などのポスト印象派の絵画やオーギュスト・ロ 『白樺』 |樺||の である。 同 一人であったことはよく知られ 学習院初等学科に入学し、 柳はポール・セザンヌ(一

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」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、

製作及びその思想』(洛陽堂)を発刊している。彼は思索した。ことであり、一九一四年には大著『ヰリアム・ブレーク 彼の生涯と二七)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

であつて吾々の活きた生命とは何の交渉もない。 落寞である。 獲得はいつも直観的経験にある。 用は概念に止つて何等実在の眞相をも画いてはゐない。 に身自ら触れてそのものゝ内に自ら活きる事である。 は実在の直接経験である。 彼の藝術的経験によつて此真理を明瞭に指摘してゐる。 実在を把捉するものは知性ではない、 頁 抽象的 般的真理と云ふが如きは単に一個 一切の抽象差別を離れて事物 経験を離れては 直観である。 (全集四、 一切のも 思惟 直観と 『の名目 真理 の真性 ] ・クは の作  $\mathcal{O}$ は

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

二年に私家版として刊行している。 庄司に出会うのもこの時期である)、 バーナード・リーチ (一八八七―一九七九) らとの交流もあり 芸に向いていくことになる。 だにしなかつた」 る。 の住居には、 京都赤坂で過ごしていたが、 三三四頁)。これを機に、 た陶器等の型状が、 陶磁器である《染付秋草文面取壺 九二一年には、 さらにこの時期、 浅川 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 「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 伯教 大量の古陶磁などが並べられていたという。 (一八八四 初の工芸論となる「陶磁器の美」を発表し、 「事物の型状は無限だ」と柳は驚愕した(全集一、 自分が自然を見る大きな端緒になろうとは思い もう一つの大きな転機が柳に訪れる。 柳の眼は、 田中 九 陶芸家として活動を始めていた友人の 六四 (一九五八)によれば、 (瓢形瓶部分)》 朝鮮半島の、そしてアジアの工 柳は特に陶磁器を注視し始め、 が朝鮮半島 九二一年から三年間、 (一八世紀前半) (現・日本民藝館 その 九二 頃 柳 九 (濱田 がは東 の柳  $\mathcal{O}$ 兀

初出 とする 年には、 示 立運動に対する日本政府の弾圧について、 であった朝鮮半島をめぐる柳の発言を生んだ。 よく知られるように、 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 で改めて朝鮮半島の人々への敬愛の念を披歴した。 九二〇年の 朝鮮建築の為に」 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 「朝鮮の 柳の朝鮮工芸への眼は、 (『改造』) 友に贈る書」(『改造』一九二〇年九月号 九二二年九月号掲載) 「朝鮮人を思ふ」(『読売新 九一九年、 当時日本の植民地 を発表 Ξ • 九二二 独

至った。
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

### 一) 無地論の形成

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

5 きつつ、「宋窯」(中国・宋代) 九一○年代から二○年代前半に執筆されたものである可能性が高い **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** も不明であるが、 一九九一、四九六頁)ことから、 こ の 柳は、この無地論の中で、 無地をめぐる思索の跡を披歴している。 論考は柳の生前には未発表だったものであり、 雑誌 『白樺』 「近時欧米の食器に純白の無地ものを用 の自磁と近代の 用の原稿用紙に記されている 柳がこの原稿用紙を用いていた、 硬質陶器 明 を対比しなが 確 な 執

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。同じく白で同じる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。乗地といふが、若し一色で何も交へないものを無地といふなら、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

彼は続ける。

集二二上、

三八九頁

的なものと云つてよい。〔略〕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、一切の有地を含とは東洋の思想、とりわけ大乗仏教に於ては、深く追求せられた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

く、凡てを含む白なのである。(全集二二上、三八九―三九〇頁)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

当時三○歳前後であった柳の、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、

ても、 ても、 なくてはならなかった。 基本とする。 とは根本的に異なる、 柳にとって真実の無地とは、「一色」でありながら、 した「含み」を離れた「一色」は、 般的 色彩において、質感において、「複雑」であり「無限」である。 真の無地ではないというのである。 な 5「無地」 しかし、 の理解であろう。 彼にとってそれは、 ポリフォニックな様相の造形であった。 彼が見た「無上」 概念的に 確かに柳の見た無地 単 の無地は、 「無地」と呼ばれたとし 調 とは異なるもので 均一であること 一色」 ŧ. \_\_ であっ 色」を

窯 ŋ 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 との呼応を感じさせる。ここでも柳は ている。この中で柳は、 一二、一七頁)。 先述の通りおそらく近い時期に、 (全集一二、一七頁)、 の造形を絶賛し、 陶磁器の美の 「私はわけても宋窯が好きだ。 上の無地論における「宋窯の白磁」の例 柳は論考 「極致」と位置付けている(全集 「絶対」「不二」の姿として 「陶磁器の美」を執筆 [略] それ

ある。  $\mathcal{O}$ 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、 私家版として刊行された『陶磁器の美』で紹介されている。 のであったか、管見では定かでない。 虚 記載と図版から判断する限り、 当時の柳が注視していた「宋窯の白磁」 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 おっとりとした白色が特徴であったと思われる。この作品 宋窯 白絵掛 無紋」と紹介されている作品である 素地の上に白化粧を施したもので ただ、手掛かりとなる器物が、 が具体的にどのようなも 同書では 図 ①

が、 間違いなく、 (《我孫子時代アルバム》、 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 できる 一定量、 図②。 注目される。おそらくこのような「宋窯」の無地の 九二〇年頃の柳の視界の中にあったのであろう。 先の無地論との前後関係は判断できないが、 日本民藝館蔵)にもその姿を認めること 作品 柳  $\mathcal{O}$ 

めた。 あり、 地 に、 とがわかる。 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 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 「神」とも であるという。当時の彼の思索を振り返るとき、これは 柳は眼前の器物の美を通して、 「陶磁器の美」において、「静かなそれ等の器は、 先に見た通り、 哲理の深さがあつた」(全集一二、二五頁)と語っているよう 「即如」とも呼ばれる、 柳によれば無地は、 不可視の宗教的な「実在」 絶対の世界を言い表しているこ 「相対性に止まるが如き」 屡々真理の 「無」と を見つ 国に

V)

とする、 中で彼は、 とその真理』 対的な否定とは異なる位相のものであり、「一切を含む『無』」 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 観」によってのみ出会うことのできる領域であると記し(全集二、 Ď 先述の通り、一九一九年、 フランチェスコ(一一八二一一二二六) 仏典・維摩経の「一黙」、 高度な否定的表現による外はないと綴っている。 言語や実証を超越した世界について、 を刊行している。ここに収録された「宗教的 柳は、 禅の「無字」、 彼の初期の思索をまとめた『宗教 の「聖貧」といった言葉 老子の「無為」、 「思惟以前 これ アッシ は相 直 0)

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

語

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

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

型5。 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

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。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、彼の一先の記述は、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、彼の一定での語句が、無地とは「一切の有地を含む無地」で「無限」でこれらの語句が、無地とは「一切の有地を含む無地」で「無限」で

め これを柳は 観取した。 るのと同質の世界であった。 る」さまを象徴的に表現したものと述べている(全集二、 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。 たものであり、 る 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 彼 【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 は 「聖貧」「空」「無」の様相、 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 無地 柳は『宗教とその真理』の口絵としてジョット を、 「彼は貧に交らうとした、 究竟の何ものかを暗示し、 フランチェスコがキリストの導きのもと、 「一切は絶せられ」 神の御胸に帰る為に」とまと また、明示する存在として 「神の恩愛に活き 八七一八八 「清貧」を

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?)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、ドイツ後年記された「仏教に帰る」(『現代仏教講座』第四巻、角川書店、

に述べている。年に刊行された『神に就て』(大阪毎日新聞社)の中で、このよ

三六頁) な活ける神性の荒野に入らねばならぬ」。(全集三、二三五― 此内に導くのである。 は神聖な静かな沙漠である。 ゐる。「我れは彼を荒野に導き、 い。此荒野に就て主は預言者ホゼアの口をしてかく云は かにある。 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 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 のだらうと思ひます。 ―一三六一)〕の次の言葉は、こゝに引用するのに応はしいも 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 漠」であるとか「空耗」であるとか呼ばれました。 様々な言葉に於て語りました。 が故にそれは屡々「荒野」 に 神 の神秘を深く味はつた中世紀の信 如何なる事物も影像も空想すらもそこには入り得な 「人々は一つの言葉すらない 人々は無知と空しい心とを以 神は永へに彼の啓示を受くる者を であると呼ばれました。 究竟の世界には此 彼の心に語りなむ」と。 徒は、 世 エツクハル 同じ 静かな寂寞 の 又は 此荒野 此静か 主旨を 物もな しめて 鮮

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」が、ここでも「此世の一物もない」「究竟の世界」、「只神のみ」の光先の『宗教とその真理』にも登場した「荒野」や「砂漠」という語

視していたのであろう。「無」の中に「神」が満ちあふれる、「荒野」や「砂漠」の様相を幻一九九○、七三頁ほか)。柳が器物の無地に見入るとき、同時に彼は、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

に観取された。 に観り、 にいたことは間が、 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が、 ののい、その以

## |--| 西田幾多郎の思想との関係

理と宗教的世界観」(一九四五)といった論考で知られる。 省』(一九一七)、『働くものから見るものへ』(一九二七)、「場所的論 く知られている。 念を生み、 七〇— なお、 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 「場所の論理」「行為的直観」「絶対矛盾的自己同一」といった概 六二六頁) 一九四五 よく知られるように柳の思索の先達には、 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 がいる。 『善の研究』(一九一一)、『自覚に於ける直観と反 柳の無地論の呼応について一 柳自身自覚的であったこの点 西田幾多郎 考しておこう。 (水尾 西田 <u></u> 八 には柳

学習院高等科時代のドイツ語教師でもあった。

0

した。有名なこの書の冒頭を引こう。 西田は主著『善の研究』(一九一一) で、「純粋経験」について思

判断 経験と同 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 これが外物の作用であるとか、 状態をいうのである。 いるから、 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 細工を棄てて、 る。 経験するというのは事実其儘に知るの意である。 未だ主もなく客もない、 すら加わらない前をいうのである。それで純粋経験は直接 (西 田 一である。 毫〔ごう〕も思慮分別を加えない、真に経験其儘の 二〇一二、一七頁 事実に従うて知るのである。 自己の意識状態を直下 たとえば、 知識とその対象とが全く合一して 我がこれを感じて居るとか 色を見、 音を聞 [じか] に経験した 純粋というの く刹那、 全く自己の

対の位相をめぐる概念を提示している。 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

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

には 考えられる。 といった語り口や内容は、  $\stackrel{\sim}{=}$ 在 接経験」「事 」にまつわる思索を、 ブレーク 小田部 『善の研究』 物の真性に身自ら触れてそのものゝ内に自ら活きる」 (三)(〇)(七) 彼の生涯と製作及びその思想』 の影響がうかがえる 西田の思想を重要な糧としながら深めたと なども指摘するように、 『善の研究』と類似している)。 (例えば先に引用した『ヰリア の 一 最初期の 節の、 「実在 柳は 柳 の思想 「実 直

とがうかがえる。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の時に、柳の「無」論の場合、中国古陶磁の無地を選んで硬質陶器

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。 『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

○一二、七七頁)
○一二、七七頁)
の差別も斯〔か〕くして分化し来れるものであろう。(西田 二種の色の中にも無限の変化を感ずる様になる。今日我々の感覚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

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

のである。(西田 二〇一二、一〇三―一〇四頁)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

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 V, 化、 である。 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 たと考えられる。 限に含蓄的なもの」としての無地の造形は、 ばれるとき、 言う「未だ主もなく客もない」様相、「一種の色」 名のない不可視の世界であるが、 多様な「分化」を示す「唯 「限」とはかくなる姿であると器物が示すのを、 まだ見ぬ絶対の世界が表象可能なものとなっているの 例えば先に見た「宋窯」などの白無地にも、 一実在」の様子を、 一面においては、「これ」 その端的な事例であ の中の 柳は観取したの 柳は見た。 無限 西 の変 田 無

弋 書籍、 ある(一二三頁)と指摘するように、「無限」なるものへの柳 の中心に、美しいもの 立場が違っているのは、 世に浄土を見る傾向がきわめて強い」こと 満 は、 限」を注視した。 は、 柳は最初期から一貫して、 二〇六頁) 具体的な 柳の思想が 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 「物」 経路の宗教思想であること、 松井(二〇一九)が、「多くの仏教に関する近代の 「物のあり方を根本的に吟味する」(阿 への関心と最初期から強く結びついていた。 [器物のこと・引用者注] をおくところ」に まさに、 器物というある極小世界を通して このもっとも重要な宗教的 (阿満 柳が器物を介して「現 の注目 九八 兀 冏

にはある。
にはある。
にはある。絶対と相対、無と有のぎりぎりの緊張関係がそこいることによる、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人頁)を指摘している。自他の二元性を超えた絶対の世界を、器物人頁)を指摘している。

o · ^ 。 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

かった。

不可視の「神」の現れとして「受け容れ」るならば、この現世の

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

無地 年 柳の神秘思想 11 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 まえて、 も柳の眼には ある。この時期には、 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 だ乏しい時期であるから、 た、後年に比べれば、具体的な器物の作り手に関する柳の 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。 ぐる思索を本格化する一九二○年代後半以降に比べると、 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 限られ ここまで本章では、 たことを指摘した。 の無地をめぐる思索について考察してきた。前提として、 を「単 この時期に記されたと思われる彼の無地 た資料の中での判断ではあるが、この時点では、 ·調」とは異なる「無限」を含んだ造形と理解していたこと、 への傾倒や工芸への開眼について整理した。それを踏 「神」「無限」 また、彼がそこに 柳宗悦の『白樺』時代(一九一〇年― あくまで眼前の陶磁器の表面の質感や色彩に 無地に関しても、それを生む作り手の の端的な様相として印象深く映った。 「無」という宗教的主題を投 論を検討 知識 民 九二三 当 込藝をめ 地 は 論 内 ま は ま

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、 想がそこに影響していた面について一考した。 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 以上により、 無地の

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

若き日の柳の眼に捉えられたのである。

 $\mathcal{O}$ 

た る。 れていない無地」(岩田 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 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 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 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 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、 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 (岩田 「カミ経験」論や 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 「風景」論を構築した。 二〇二〇、二一九頁)と形容し、生きとし生ける生命 「海上の落日があかあかと輝いて 柳と同

> 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。 れが「一色」―それは決して均一ではあり得ない―のとき、 自他を含む一元の世界を表現している」(岩田 頁)、「『海ばっかり』『雪ばっかり』『空ばっかり』『緑ばっかり』というのも え「地になってしまう」、 「空模様」という言葉があるように、 「原風景」の様相と捉えた。彼によれば「原風景」とは、 一元的な様相のことであり(岩田 二〇二〇、一一二 風景もまたある種の文様の世界であり、そ 一九九五、三三八頁)という。 それは 個という「柄」 「無地」だと が消

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

### 三―一 無地論の拡大

## (一) 前提―民藝運動の誕生と展盟

を形成していたか考察する。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

ぐる思索と活動が始動した。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

(全集七、二五七頁)を見る。 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」―一八一○)によって大量に刻まれた、独特の造形を示す仏教彫刻究に没頭する。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

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、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物は濱田庄司、河井寛次郎らと共に、日本各地での木喰仏の調査

創案した。民藝の誕生である。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

考「雑器の美」(一九二六年初出)の中で、柳は讃えた。

脱ぐのである。(全集八、一七―一八頁) 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。[略] 華美ではならない。強く正しき質を有たれない。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れない。 強く正しき質を有た許されている。

都駒場 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、 刊され、 の展示を行うなど(一九二八年)、 と共に、 代館長に就任している。 重きを置き、積極的な発言を行った。一九三一年に雑誌『工藝』が創 民藝運動が全国に展開した。 表され、そこから彼らを牽引者として、 九二六年には彼らの連名で『日本民藝美術館設立趣意書』 に転居しており 「御大礼記念国産振興博覧会」 一九三四年には日本民藝協会が設立されている。 (現 柳は日本民藝館開館前 (一九三五年) に東京 日 民藝運動同人たちは古作の紹介を行う 本民藝館西館)、 新作の制作やその使用の提案にも (上野公園) 民藝品の蒐集や紹介を行う そこが終生の でモデルルーム型 九三六 住ま 柳 は初 が

となった。

広い範囲に及ぶ。こうした動向の中で、 存在として柳に見られたのか。 見出していく。 石工品など、 柳らは国内外を旅し、 当時顧みられていなかった、 彼らの眼の向く地域は、 陶磁器、 染織品、 沖縄、 無地という造形はいかなる 木工品、 様々な種類の工芸に美を 中国、 漆工品、 3 - 0 ッパなど 金 工

は

## 柳宗悦が見た民藝の無地

年代ごとにまとめておこう。 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、 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、  $\mathcal{O}$ 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

#### Ι 九二〇年代

### 『雑器の美』(工政会出版部、 一九二七

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。 本書は、 などを収録した民藝運動同人の論集である。 柳の最初の民藝論である「下手ものゝ美」(一九二六年初 付された図版には

> 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 どうしても充分に活かす事が出来ない。 従つてそれ等のものは最初から割愛した。例へ 止むを得ない。 種類の作品は、 (全集一〇、 写真ではどうしても原作の味ひが出にくい。 六二一頁) 必然模様とか構図とか ば 「無地もの」は、

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

# (b) 『工藝の道』(ぐろりあそさえて、一九二八

につい れている。 本として刊行したものである。 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 本書は柳の主著の一つであり、 網羅的に論述されている。ここでも柳は無地の造形に触 柳の見た民藝の美や作り手の在り方 九二七年から武者小路実篤編集

具は鉄であつて前面に厚く装飾する。 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 様附で透彫か又は線彫である」と記している(全集八、二六○─二 代から明治時代にかけて船で用いられた船箪笥の装飾につい 認められるのは木工品の無地をめぐる言及である。 ものも柳が見ていたことがうかがえる。 無地のものもあるが多くは模 て、「金 江 時

二六四頁)。 に陶磁器を通して育まれた柳の無地―「無」観が、 模様が其極に達した『空』の境を示すとも云へよう。 敷衍されていったのもうかがうことができる。 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 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、 は美の最上なものを示す」、 また、  $\exists$ ーロッパの木製戸棚の戸の装飾をめぐって、 有文の造形と無文の造形を往還しながら、 「無地とは模様がない意味では 他の領域の器物へ それは一切の 「屡々無地も 柳 が思索を なく、

⊤曷哉)(c)「日記より」(『越後タイムス』八五五号、一九二八年五月一三

朝市での出来事が、以下のように記されている。 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

す。(全集一二、三四―三五頁)が為に冴ゆ。使はゞ更に冴ゆべし。巷間に無銘の名器未だ散在名器に比すとも劣るなし。〔略〕帰りて之を棚に置く。美愈々吾紋。作素直にして形極めて美し。釉薬はほのかなる青味を帯ぶ。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

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。柳は、「李朝白磁」(朝鮮半島の白磁)の「無地無紋」の茶碗を入手

あり、 青味を帯ぶ」ものであったようである。 朝鮮白磁 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、 会ったようであるが、 や製作年代などは特定しがたいが、無文の白色の中に めて多様な造形を示す。 に現地で無文の白磁を一定量見ていたであろう。 その独特の釉調や白色で名高. (一五世紀—一九世紀) 水尾(二〇〇四)の年譜によれば、 上で柳が入手したと語っているもの は白い生地に透明釉を施すも \ \ \ 柳はこの作品には京都で出 焼成や経年の過程により極 「ほ 柳 柳はすで . の の朝鮮半 かなる  $\mathcal{O}$ ので 産

思索の主題となったのは、 知られる一九一〇—一九二〇年代、 が収蔵されている。 は 白磁を真っ先に連想する人は少なくないと思われる。 性がある。 言及していないことには留意が必要である。 なお今日ではおそらく、 《白磁壺》(一七世紀——一八世紀) ただ、 それよりいくらか後のことであった可能 柳が朝鮮半島と出会った時期としてよく 柳と無地という主題から、 など、 彼が無文の朝鮮白磁にほとんど 柳が蒐集した無文の白磁 朝鮮白磁の無地が彼 こうした朝鮮 日本民藝館に

#### 一九三〇年代

 ${\rm I\hspace{-.1em}I}$ 

## (a)「土瓶考」(未発表、一九三二)

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

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

形に注目していたことを物語る。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、

# (b)「本号の挿絵」(『工藝』一三号、聚楽社、一九三二)

の is この号は、『工藝』で初めて朝鮮陶磁器を特集した号であ説である。この号は、『工藝』で初めて朝鮮陶磁器を特集した号であ一九三一年に創刊された民藝運動の雑誌『工藝』一三号の図版解

うに紹介している。

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い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

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は庶民の食器である。その擦れ傷が歴史を物語つてくれる。右に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

## ものを育てゝ了つた。(全集六、二七四頁)

V

認できる。

「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」とは、「原則として一般の民は白沙器より使用を許されなかった」とは、「原則として一般の民は白沙器より使用を許されなかった」とは、

う。

「いることがわかる。また、一九二〇年代の『雑器の美』では、写っていることがわかる。また、一九二〇年代の『雑器の美』では、写っていることがわかる。また、一九二〇年代の『雑器の美』では、写っていることがわかる。また、一九二〇年代の『雑器の美』では、写っていることがわかる。また、一九二〇年代の『雑器の美』では、写いるになる。

# c)「本号の挿絵」(『工藝』二三号、聚楽社、一九三二)

が 0 ŋ 硯 强 で彫 彫刻も此一 Ł 0 な 形や彫の い方が 刻の (全集六、二八七頁) 1 個 遙 」のはめつたにないものである。 11 位 ゝものが至つて少ないのはどう云ふものか。 かに無難である。 ひ単純な れば危険が少ない。大まかで感じが 支那の名硯と云はれてゐるも 從つて無地で飾 だ

5 あろう。 純 ジグザグの幾何学文様が彫られており、 近しいものであるという柳の見方がうかがえる。 っ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 ?に過剰な装飾をもつ硯を否定的に評価している。 なれば危険が少ない」と紹介していることから、 図 は ⑥】の文様の 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 無地で飾りの 「危険が少ない」「単純」 な 造形の硯を「無難」なものと評 柳は は、 「彫刻も此一 無地の 図 ⑥ これは装飾はあ 「無難」に 個位 の硯には び単 同

0 に文様がないことを評価しているのではなく、 地を見ていたことも、 る。 造形を往還しながら観察を行っていたことも指摘することができ 大していることがわかる。 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 論考でも柳は、 こうした記述から、 その中で、 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 過剰な「彫刻」や「飾り」を捨てた造形として彼が無 石には「人工で新しく生む事が出来ぬ」味わいがあ あわせて指摘することができる。 柳の無地をめぐる思索が石工品 また、 引き続き彼が有文の造形と無文の そこに見られる石材 の領域にも拡 無論 柳 は単

ならぬ」性質の素材であると述べている(全集六、二八一頁)。

ば

# (d) 「新作の紹介」(『工藝』二七号、聚楽社、一九三

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

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、 う現状認識を示し、 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 が低く、「昔に負けないものをと頼まれると、 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、 上で、この無地の茶碗を紹介している。 茶碗を使ふ」にもかかわらず、 ていることである。 ての無地の提示が、 碗に感心する」と記している(全集一二、六三四. 「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 この論考で特徴的なのは、 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 わざわざ「何も皮肉なつもりではない」と断った 柳によれば、「日本のどんな人も飯茶碗を使ひ汁 柳が質が低いと見た文様への批判と共になされ 先の硯の例と同様、 近代に生産される器は形も文様も質 作り手が 砂の中に金剛石でも捜 「無難」な造形とし 「無駄して態 **一**六三 五 茶

る。 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 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」

# e)「挿絵小解」(『工藝』二八号、聚楽社、一九三三)

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

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

九七頁) もの 器の文様に対しては、 る。 程度」であり、 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、 は早くも美意識の傷に痛んで了つた」といった手厳しい言葉が 論考「今も焼く日本の民窯」 誌 『工藝』三九号 への懸念を主要な論点の一つとしている。 「磁器は絵ものが多いから、絵の堕落は致命的」、 (日本民窯特集) 「筆致の枯死や、 は、 同時代に日本で生産されている 図案の虚弱は救う可からざる に寄せられた二つの論考であ 特に同時 时代の磁 「絵

記されている(全集一二、九七頁)。

にも言及している。他の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

達は人間の作為が少いもの のものか、 ものよりも主に無地ものである。 万古焼 (三重県)] の如き一例である。 時としては磁器の絵よりもつと醜い。 陶器でも模様を描いたものになると、 又は簡単な装飾 のついたものかゞい ほど無事なのだと云ふことを痛感 又は流掛けか流描きか櫛描き 陶器で優れてゐるのは絵 近来の万古 いゝもの は 至 〔引用者注 こゝでも私 つて少い

という。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、とここでも柳な加飾を行った造形よりも無地の方がよほど美しい、と柳は論じる。無理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」

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

する。(全集一二、九七頁)

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

【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」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の無地についてまとまったかたちで触れている。樺細工は桜の樹皮の無地についてまとまったかたちで触れている。樺細工は桜の樹皮の無地についてまとまったかたちで触れている。樺細工は桜の樹皮の無地についてまとまったかたちで触れている。樺細工は桜の樹皮の無地についてまとまったかたちで触れている。樺細工は桜の樹皮の無地についてまとまったが、と平瓶掛(富山県)を紹介する際、そまた、樺細工(秋田県など)と平瓶掛(富山県)を紹介する際、そ

ついて、以下のように語っている。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

感が露わな一点である。

ある。高岡市で出来る多くの品の中で、僅かに選び得るものゝ有つ点で出色のものと思へる。砲金〔引用者注・銅の合金〕で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

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

きる。 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 さる。

九三五)(h)「硯を描く」・「挿絵小註」(『工藝』五八号、日本民藝協会、一(h)「硯を描く」・「挿絵小註」(『工藝』五八号、日本民藝協会、一

ある。ここで柳は、改めて硯の無地について論じている。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

れは皆硯の美しさを痛める。〔略〕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

無地と美とは却つて交はりが深い。ものゝ美しさは凡てを含ん

(全集一三、六三六―六三七頁) 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。

いを「活かす」ことに他ならない、と彼は見る。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、「星が古鬼「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

た。

返し思索を行っていた。 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

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

# (i)「挿絵小註」(『工藝』八五号、日本民藝協会、一九三八

半島の陶磁の中でも水滴(硯に水を差す道具)を特集した号であっ半島の陶磁の中でも水滴(硯に水を差す道具)を特集した号であっ半島の陶磁の中でも水滴(硯に水を差す道具)を特集した場である。この号は、朝鮮

し続けていたことがわかる。 ここで柳は朝鮮半島の白磁水滴【図⑪】について、「李朝の白磁とした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(全な穏かな色の含みは、云ひ難い美しながある。

朝鮮白磁の無地への注視がうかがえる。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

# (j) 「挿絵小註」(『工藝』八九号、日本民藝協会、一九三八)

時代に生産された丹波焼(兵庫県)を特集したものである。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

ていたことがわかる。 ではあるが、 いゝ」と綴られている(全集一二、 なものに過ぎぬ ここでは丹波焼の黒釉の仏花器(一 陶磁器の中でも多様な産地に柳が無地の造形を発見し が 花を引き立たせるにはこう云ふ無地 一 八 四 | 九世紀) について、 八五頁)。 簡単 中な言及 Ł 釉 0) 0 が 簡

日本民藝協会、一九三九)(k)挿絵解説(『月刊民藝』昭和一四年一一月号・第一巻第八号、

下のように記されている。

下のように記されている。

では紹介されており、漆工品をめぐって以

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

一九三九年、民藝運動同人たちと共に再び沖縄を訪れて感銘を受け、

九三八年末から翌年年始にかけて初めて沖縄を訪れて感銘を受け、

この年に創刊された日本民藝協会の機関誌『月刊民藝』(一一月号)

昔に比 色がある。 は で他県にない特色あるものは、 悦ばれるであろう。 一の類である。 下地に「くちや」と呼ぶ土と豚の血とを交ぜ用ゐるので、 的な朱塗ものには、 べると近 其の上に朱を塗る。 就中〔なかんずく〕足附の茶盆はどこで用ゐて 頃 の新 昔乍らのいゝものに出逢へる。 (全集一五、 しい 図案のは格が落ちる。 堅牢で名がある。 太鼓盆と呼ぶものや、 一三〇—一三一頁 併し 其の朱塗もの 又碗、 こゝの漆 無地  $\mathcal{O}$ 特 茶 伝

摘することができる。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」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

#### 一九四〇年代

Ш

、(a)「北支の民藝」(東京放送局・放送講演、一九四一年一月二五(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

この 後に論考 · て、 講演では、 九 四一 以下のように語られている。 集 年に行 10私 中 の念願』 国の主要な窯業地の われた、 (不二書 中 国北部の 房、 九四二) 民藝に関するラジオ講演で、 つの磁州 に収録されている。 (現・河北省) に

に注意して居りませんが、中から選び出してくるならば、実に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

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

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

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、

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

五七

参照)

が、

うかがえる。

名器と呼ばれていゝものが、決して少くはありません。 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 味い掬〔きく〕すべきものが屡々〔しばしば〕見受けら 鉄絵の

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)、 している。また、 を訪れるなど、 に 筆 は 中国の器物に早くから関心を抱いており、 ます。(全集一五、五七二頁 朝鮮半島などと比べると回数は少ないが現地を訪問 当時の民藝運動では吉田璋也(一八九八―一九七 一九四〇年に北京

#### $\widehat{\mathbf{b}}$ 『藍絵の猪口』(日本民藝協会、 九四

中に、 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 である」という記述が見られる 蕎麦猪口に関する著作である。 「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 その文様と無地を、 で絵付けした染付文様について主に記されているが、 彼がかねてから細かく観察してきたこと (全集一二、二〇三頁)。 題の 通り、 白磁の器体に青の 蕎麦猪口は その 顔料

> を物語 っている。

 $\widehat{c}$ 『高麗』と『李朝』 (『工藝』 一一一号、 日本民藝協会、 九

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 つで、それらの無地についても触れている。 雑誌 Ī 藝」一一一号 (朝鮮陶磁特集) に掲載された論考である。

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。 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

無地の境地に落ちつくやうに思へる。 あれば之で充分だという感を受ける。 絵附にも愛すべきものが多いが、 純白ではなく、大概はほんのりと青味を帯び、 へる。こんなにも温い白磁は他には見かけない。 併し白の無地と美しい形とが (全集六、三六二—三六三 美を追へば結局かう云ふ もの静かな感を与

える記述である。 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

頁

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

りとうかがえる。 柳 最後となった。 る 砂 釉の 「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、二一回目の朝鮮半島訪問を行っており、これが 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 (全集六、 無地 三六三頁)。 (赤色に発色)、 上のような記述からは、 辰砂釉については、 瑠璃釉の無地 度々の鑑賞や旅を通して、 (青色に発色) 窯内の化学変化により を挙げてい

である時代でも、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のを沢山作りました。」といる。 単後にも柳は、「焼物の歴史を見ますと、各時代を通じ一番無地も

万、一九四二)

「現在の壺屋とその仕事」・「挿絵小註」(『琉球の陶器』、昭和書)

に四度目の沖縄訪問を行い、これが最後となった。 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

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、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

がわかる。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

(e)「樺細工の道」(『工藝』一一二号、日本民藝協会、一九四二)

県など)【図⑭】の無地について論じている。
れ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推誌『工藝』一一二号(樺細工特集)に掲載された論考である。一

五二八頁)
五二八頁)
古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。所謂「ちりめん」膚〔はだ〕や、「ひゞ」を表し」が天然の模様であつた。それに皮の色自体が奥深や又「ふし」が天然の模様であつた。それに皮の色自体が奥深に心を惹かれゝばこそ樺細工が始まつた。皮の持味を活かす仕事であ

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「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

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

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

# (f) 『日田の皿山』(日本民藝協会、一九四三)

ない 写 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、 同 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 「真黒のもあるが、柿 理想とした無地の造形を端的に示す一点と言える。 の通り、 地 ここで例として挙げられているのは 流のものと云へよう」(全集一二、二三一頁)と述べている。 無地土瓶であるが、  $\bar{O}$ 鹿 壺 田 焼 無文の中に著しい釉調の変化が見られるものであり、 (大分県日田市) を紹介する著作である。この中で柳は、 皿などと共に土瓶を取り上げ、「日田の作は絵も何も 〔引用者注・柿色〕もあり、又屡々燿変〔よう 全国の土瓶のうち最上なものゝ一つである」 図 ①5 の作品である。 柳 の描 彼

## 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

はめつたにないのです」(全集一五、三八三頁)と評した。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さうして強靭」な造形、「罪も涜れも濁りもない世界」と讃え(全集作である。柳は糸芭蕉から採れる繊維を、「清浄で、純潔で、美麗で、

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

## (h) 『和紙の美』(私版本、一九四三)

は、和紙の無地について言及している。が貼付されているのが特徴的な一冊である【例:図⑯】。ここでは炉様々な産地の和紙を紹介する著作であり、二二種類の和紙の原物

を思ひ、その運命を想ふ。(全集一一、五五三頁) て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、

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

ったと考えられる。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

しいねえ」と褒め称えたという(大因州製紙 二〇一二)。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ったと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

# (i) 『諸国の土瓶』(日本民藝協会、一九四三)

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

# (j) 『手仕事の日本』(靖文社、一九四六)

跡がうかがえる。になされた。本書でも複数の箇所で無地をめぐる柳の観察と思索の国の手工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国もよく知られる柳の著作の一つであり、一九四○年頃の日本全

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)。 この中では、 小鹿田焼 (大分県)、 瀬戸焼 (愛知県)、 **壺屋焼** (沖縄県) 筵• 茣蓙 について、 (岡山 県)、 それぞれに 焼  $\widehat{\boldsymbol{\bot}}$ 

うをめぐって、柳は無地の造形に触れている。以下に挙げよう。 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

### [寄木細工について:]

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

### [高岡銅器について:]

5 せうか。銅器は飾物が多いため、仕事がとかく遊びになるからと だとかに見るべきものがあります。 てよいでありませう。(全集一一、九六一九七頁) 答へ得るでありませう。之に比べ実際に働く品は着飾つてはゐ 持たない無地のものや、 す。特に置物類にこの弊を多く見受けます。それ故却つて装飾を ごしたものが多く、 れませんから、 岡 の銅器には末期を思はせる飾りの多い風が残つて、 自然に丈夫な身形〔みなり〕を得るのだと説 意匠に活々したものが欠ける恨みがありま 台所で手荒く使はれる湯釜だとか七厘 なぜこんなことになるので 度を過

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。ごした」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。ここでも柳は、「あり来り」な図柄や「末期を思はせる」「度を過

三―二 民藝の無地をめぐる思索

## (一)「標準」としての無地

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

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

て、以下のように記されている。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っ柳の最も体系化された工芸論である『工藝文化』(文藝春秋社、一

ばならぬ。渋さはさう吾々に告げる。あの「能」の如き渋さのらぬ。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

だから無地を屡々 た で無地を選んだ。 0) 能 ŧ の著しい例とならう。 同じ心の 四五四 求めと云へよう。 情趣が深まれば必然にそこに帰るのである。 [しばしば] 又は色彩の絵画が墨絵の 尊しとした。 渋さは奥に 茶」 「空」の美が宿る。 の茶碗は好ん 南画を招

ている。
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
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
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

無地が では、 地を論じ、 藝の器物と出会い、 n と見なくてはならない。 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 を位置づけているのである。 ただ、『白樺』時代の 現 見同じ趣旨のことが ħ 「屡々最も深い美を示す」造形、 ているのを発見した。 国内外の多くの 無地論と、 柳は一九二五年以降、 述べられていても、 それを踏まえながら改めて柳は無 民藝運動の誕生 領域の民藝の中に、 「人間の情趣」 おびただしい数の民 器物の ・展開期 多 の極致とそ 具 様 体 0 な姿で 的 無 地 いる な側 論

> 無地であったと思われる。 として作られたものだと理解した。 道において絶大な評価を受けてきたものである。 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 ては現在でも諸説があるが、 補記 生涯 するならば、 -柳の意識から離れることがなかったのは、 さまざまな姿の無地の中で、 井戸茶碗は、 柳は 般庶民の飯茶碗すなわち民藝品 一五―一六世紀頃の朝 当時-元来の用途につい ーそしてほ 井戸茶碗 で、 茶 半

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。 索を深化させたであろうことは想像に難くない。 碗 大徳寺孤篷庵 造形への言及が見られる(全集八、 初期の著作である「雑器の美」(一九二六) 銘 「喜左衛門」》【図⑱、 (京都府) で、現在は国宝に指定されている《大井戸茶 図⑩】を実見した経験が、さらに柳 二七頁)。 にすでに、 その後、 柳はこの 井戸茶碗 九三一 「喜左衛 の思

『工藝文化』(一九四二)では、このように綴っている。

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

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

無文の器物は傍流である、

と考えられる。

上を参考に考えると、

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、

物量としては文様のあるものが主流であっ

の坂田 地  $\mathcal{O}$ 代表するものと考えていました」と指摘している。これは、 が大好きでした。具象、 のものばかり」では 好みのものを選ぶ、  $\bar{\mathcal{O}}$ 尾久 (二〇〇八、以下四九—五二頁) である。 和實 控えめな文様のものばかり」であったことに対して発された (一九四五—二〇二二) 尾久は 「〔引用者注・ という雑誌企画におい 柳宗悦は語れません」と述べ、 抽象を問わず、潑溂たる文様こそ工芸の 柳と坂田で〕 が 日本民藝館の収蔵品か は、 て、 「無地か、 はっきり違うのは文 坂田の選ぶの 「柳さんは文様 控えめな文様 古道具屋 2ら自身 が 無

> 県)や、縞文のスリップウェア (イギリス) などである 様のある器物が多量に掲載されている。 いく そらく文様なんてないほうがいいと思っているはずです」と述 様にたいする考えかたでしょうね。 六三)でも、 る。 この応答で坂田も指摘しているように、 七〇〇〇点) 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。 『民藝大鑑』 から抜粋した『民藝図鑑』(宝文館、 (筑摩書房、 [略] 一九八一―一九八三)でも、 例えば花鳥文の紅型 坂田さんは逆でしょう。 日本民藝館の収蔵品 一九六〇— (柳監修 (沖縄 九 文 お 7

物、 \ \ \ 九二八) たとき、独特の意味をもって柳に迫ったと思われる。 しかしこのことは、 それどころか、 「標準」としての美を示す無地の器物は、 から、 興味深い一 「屡々最も深い美を示す」ものとしての 柳が無地を重要視しなかったことを意味 節を引こう。 有文の器物と併置され 『工藝の道』(一 無地 の器 しな

頁 ど全て絢 柿右衛門を選んでもそうである。 衛門の中に聯想することが出来るであらうか。 **爛たる赤絵に集中してゐるではないか** 私達は 「無地も (全集八、 Ď 彼の 0 価 世 1界を: 値 六五 は発

|柿右衛門」は有田焼(佐賀県)の陶工・酒井田柿右衛門であり

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

・・・・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

を含む無」とも云へる。(全集一三、五五二頁)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〕真の模様は凡ての無駄を取り去つて、なくてならないものが残る時、模様が

無地と同様の「一切を含む無」の性質を帯びる。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、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

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

頁)。

「標様化された絵画」(全集一三、三九八頁ほか)と讃えた泥絵やが「模様化された絵画」(全集一三、三九八頁ほか)と彼が評価した仏教彫刻などの立体造形の美も、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」(全集大津絵、棟方志功(一九〇三――九七五)作品などの絵画の美、「模が描写しば、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。後に柳はこの様としている(全集一三、三九八頁ほか)と讃えた泥絵やが「模様化された絵画」(全集一三、三九八頁ほか)と讃えた泥絵や

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

## (二) 近代の文様への諦念をめぐって

場合のしばしばあることである。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同時に気が付くのは、一九二五年——九四〇年代の柳が無地に言

って、 この見方は、 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。 してくる。 から近代へと進むにつれて模様は複雑に移り、 『陶磁器の美』(一九二三)の段階ですでに、「概して之を見れば古代 大きなものは模 述 さらに具体的に展開された。 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 0 通 併し之は美の下降であつた。 り文様をこよなく愛した柳は、 一九二五年以降、様々な領域の民藝と出会うことによ |様を産む本能力である」(全集二〇、 吾々は真の模様に煩 「近代の工藝が喪失した一 色彩は濃厚の度を増 四三九頁) 雑 な画 な

に出逢 格 された沖縄工芸の解説では、 の無地の平瓶掛を紹介し、『月刊民藝』(一九三九年一一月号) 附 てゝ了つた無地の茶碗」として【図⑦】を提示していた。また、 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 剛 も文様も質が低く、 えば論考「新作の紹介」(一九三三)では、近代に生産される器 日 が落ちる。 .けや模様を入れたものは上等とせられるが醜い」として 「石でも捜す困難に逢う」状況があると語った上で、 本民藝図説」(一九三四) へる」 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。 として 併し無地の伝統的な朱塗ものには、 「昔に負けないものをと頼まれると、 図 ①3 「昔に比べると近頃の新しい図案のは 0) では、「無地のものゝみよく、 無地の茶盆を紹介してい 昔乍らの 「何も皮肉なつ 砂の中に金 11 に掲載 之に色 図 もの 論考 は 9 例

1 .趣旨のことを、 先に見た通り が柳は樺 論考 「樺細工の道」 細工 図 14  $\mathcal{O}$ (一九四二) でも柳は論じて 無地を讃えたが、 それは近

> 樺 細 工 0 文様へのまとまった批判を伴ってい た。 柳 は思案する。

代 0

段

二九 在は け、 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 之を想うと、 その都度思はざるを得ないのである。 腐な図案に過ぎなく、 場合は別であるが、 に大きな誤謬を犯したとも云へる。 殺して了つて、 になり始めた。 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 すことが出来ない。 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 Þ 遂に山水だとか花鳥だとか複雑な模様をあしらふ事 むづ 技術 頁 かし が 進むに従 仕事はもう一度無地を立て前として再興 V) 只巧妙な技を示す仕事に落ちて了つたことを匿 樺細工がこんなにも絢爛になつたことはない。 無地こそ本筋である。 私の目撃したものでは十中八、 それ故この絢爛さは、 つて、 模様さへなかったらどんなにいゝかと [略] 天然の皮の 尤もその模様が 略 (全集一一、 樺細工の 上に、 九極めて陳 優れてゐる 歴史に同時 間 五二八一五 分がべ が が流 考 きで る

そして、 がとみに弱まつて来た」時代、 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 が殺されている―近代の樺細工につい 「人間が考へる」「絢爛」な文様によって、「天然の皮」の 「無地こそ本筋である」と断言する。 「かゝる装飾があるものこそ、 て、 柳 何 はこのように断じる。 も紋様を置くその 「持味 <u>\frac{1}{2}</u> 派

ったことは念頭に置かれてよい。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)。作であると信じ切つてゐる」という潮流の中で、美しい文様を生む

型や釉 三六年に記された書簡形式の論考 柳 藝』六八号、 や濱 こする新 これらは 0) 批評を贈っている。 薬を駆使した動的な作風の陶芸家として知られている。 田庄司と共に民藝運動の牽引者であった人物である。 柳 の批評に見ることができる。 作 品 職人の作品に関する言及であるが、これ 日本民藝協会) についても同様であった。 の中で、 「河井に送る」と「挿絵小註」 柳はこのように愛ある、 河井は柳の生涯の盟友であ 最も端的な例 は個人作家 を、 河井寬次 独自の かし 一九 Ď 制

が ぎたり、 君 はどこか沈黙の ない想ひがする。 カゝ 門でも辿るべき帰趣はこゝにあらう。(全集一 ちなもの 5 0 線が 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 熱情を誰も云ふ 走り過ぎたり、 形が度を過ごしたりするものがあれば、 程、 共に暮してみて親しさを深める。 要素が必要なのだと思ふ。静なもの、 僕はもつと穏かな君を描く。 が、 絞描が盛れ上り過ぎたり、 君はもつと平和を慕つてゐるのだ。 わけても作物に 四、 恐らくどんな 真の 一六〇頁) 削りが鋭過 ひか 君に逢へ へめ だ

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】を挙げる。

思る。 る。 とか黒とかの無地 河 井 見る眼にとつても一 . の 此 作では黒 の号に選んだものでも黒釉のものが 釉 のものは、 0 もの 番穏かである。 が 中に盛る品物を 番 難 0 無い見て (全集 厭きな 番多い。 四、 番活かしてくれ 一六五頁 結局白 0

ている。 沢山作り 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 り美しく、 過ぎたり」といった河井作品 柳 は、 「模様が勝ち過ぎたり、 出してほしく、 より河井らしい 熱望々々」(全集二一下、 作品だと語る。 の過剰さを暗に批判 線が走り過ぎたり、 戦後になっても、 一四三頁) と記 絞描が、 無 地 盛 鉢がよ 河 れ 上り

これ が て、 六七号、 かし」い、 美しさが柳に希望をもたらす。 認識するようになっていたで に望ましいものであるかどうか」と評した(全集一七、 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 かゝる紙が書物の紙として正しいものかどうか。 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 「彼の雲母模様は美しい。 は近代の作り手に対する言及ではない 日本民藝協会、一九三六)の中で、 「一番穏か」な造形が無地である。 こうした現状を認識するとき、 彼でなくば生み得ない模様である。 巷に安易な文様があふれる中で、 が、 本阿弥光悦 柳は 柳 「光悦論」 が作 又は無地より更 ŋ 二二七頁)。 手 の安易な 五五八一 地 柳

であり 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 注目され

を用いている 肯定的な意味で用いられていると見なくてはならない。 はしばしば無地の造形を 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 「喜左衛門井戸」を見た際にも、 「無難」 なものであるとも表現 その美の描写に 「無難」 柳は一 して 九三 0) 語

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

明白なり」) 代目の祖師・僧璨(そうさん、 ない」の意である (一○五頁)。 柳が無理な加飾を行わない無地を 「無 極の大道は、 銘』の冒頭に見られる、「至道無難 いる(全集九、二一六頁・四五六頁)。「至道無難」とは、 (「至道無難 と評するとき、 や『工藝文化』(一九四二)でもこの「至道無難」の句を引いて は論考「健康性と美」 の初句である。 すぐそこにあって、 唯揀択を嫌う 彼はそこに、「すぐそこにあって、 (『工藝』一〇二号、 大森訳 ? 但だ憎愛莫〔な〕ければ かれこれと七面倒くさいものでは (一九七四) 唯嫌揀擇 六〇六) が記したとされる『信心 日本民藝協会、 によればこれは、 但莫憎愛 かれこれと七 中国禅の三 洞然として 洞然明白」 九四 至

> のである。 倒くさい ŧ ので はない」 という究竟の宗教的境地を見出 して

面

無地が ない。 中で、 られる。三―一で触れた論考 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 いることは留意されてよい。また、論考「硯を描く」(一九三五) 「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 以上のような語りは、 柳が 致したものと位置付けられていたのを見過ごすことは 「人間の作為が少い」在り方の一つとして無地を挙げて 無 地 0) 「今も焼く日本の民窯」(一九三四) 方がよいという好みを単に 表明 で、 して

と述べている。これらを踏まえると、 初心の者は無地から勉強するのが当然である」(全集八、 のはなく、又根底の薄いものはない」、「織物でも焼物でも塗物でも 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 四八号、日本民藝協会)で柳は、 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。 え、それを世の作り手に求めていたことが浮かび上がる。以上は『白 自体の表情を生かそうとする、 一九三四年に記された論考「工藝雑語」(『工藝』 時代には見られない視点で、 虚飾を離れた制作 文様は単独で創案したもの 多様な作り手の制作/製作の様 柳が無地を讃えるとき、 四三号—四六号 /製作態度をも讃 五九八頁) を器物に

 $\mathcal{O}$ 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、 存在 柳は無地の美しさ 上と連関 した美であるという点が、 (むき出しに現れた素材の美) 九二五年から を繰り 九四 返 作り手 し讃え

であるから、 原料とは大きく異なるものであった。「なま」とは異なる無地が実現 代 いう着眼が、 しているためには、 であっても、 のであって、 っている。 、間が作った器物における素材の美であると、 0 柳 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 が 確 論考 立している新しい論点である。 作り手による加工を経て現れた造形であり、 この時期に成立している。 無地の 無地とは、 「硯を描く」 作為的でない作り手という通路が必要になるの 美の称賛とはこの作り手の称賛にもつながると 原料の風合いがむき出しになっている様相 (一九三五) で見たように、 柳は 言語化 無地 の美につ するようにな 「なま」 柳にとっ いて、 0)

置付けていたことに触れておこう。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

に語った。
案した例の一つとして、再び樺細工が挙げられる。柳は以下のようを採用することを挙げている(全集八、六○四頁)。それを具体に提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」 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

は うことが出来る。 は は様と云 ない。 ないか。 模様必ずしも悪くはない。 只それが至難なことであるのは、 Š 私は線模様に就いて語つてゐるのである。ここで線  $\mathcal{O}$ は 直 だからもつと容易な安全な道を選ぶ方がよく 線や曲線か いゝものが生めれば、 5 成る対称的模様を指すのであ 他の工藝でもうかゞ それ に如く

来の樺細工が進む可き余地は大きい。(全集一一、五三〇頁)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

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

う見解が、 は、 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 基く模様で、 日 三―一で見た中でも、 本』(一九四六)では寄木細工に関して、「寄木細工が大体によ 絵模様でなく線模様を用ゐるからでありませう。 無地への言及の直後に示されていた。 法則に依るため間違いが少いのだと思はれます」 「危険が少ない」ものとしての 線 図 の方は 6 数に いの  $\mathcal{O}$ 

手の る。  $\mathcal{O}$ 能な文様であった。 の」に比べると、 文様であったと表現することが可能である。 痕跡が色濃くなく実現する文様であった。この点で、 心 柳にとって幾何学文様は、 彼 技術や制作 を離れることのない文様として、 は幾何学文様につい /製作態度による質の差の大きい 幾何学文様は一 換言すれば、 ても 「絵模様」「絵もの」 「無難な道」 定の確度で造形美を示すことの 幾何学文様はほとんど常に 柳に理解されていたと言え と述べている場合が 柳の見るところ、 に比べ、 「絵模様」 無 地 作 に準ずる こり手の 作 可

として、彼の眼に映っていたと考えられる。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

ませんか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

す、そんな心配無用ではないでせうか(全集二一下、二五四頁)只の丸紋でもいゝ筈です。 只の線だつて大したものがありま

を離れた表現が見られると、柳には感じられた。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

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―

高次の これにより、 うな造形を無地と呼び、 形として、彼に位置付けられていたことも確認された。 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 年代・一九三○年代・一九四○年代それぞれに、彼が具体的にどのよ 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 意し、それらの中で、 てきた。また、 続的に観察や思索を行っていたこと、 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。 提として、この時期の柳の歩みを整理し、 論がより広い範囲の造形に応用されていったことが浮かび上がっ 「無難」の様相を示すもの、多くの作り手が立ち返るべき造 柳が新旧の多様な領域・産地の器物の無地について継 柳が多くの文様のある器物にも触れていたことに留 無地が それをどのような領域や産地の器物に見出 「標準」「無地の心」といった鍵語と共 前章で見た彼の最初期の無地 それを踏まえて、一九二〇

いたと言える。――「凡ての仮面を脱ぐ」、「華美ではならない」、「装ふてはゐられな――「凡ての仮面を脱ぐ」、「華美ではならない」、「装ふてはゐられな論考「雑器の美」(一九二六年初出)の中で柳の語った民藝の理想

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 今後さい財財団助成による研究成果発表」、韓国文化院、二○二二年九月一七日、にて)。 として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 限り、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 限り、 な別)。

今後さらに考察されるべき点である。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を照)。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

集六、五五○頁ほか)。 - 像に柳は、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)

『柳らは一九三九年末から一九四○年にかけて三度目の沖縄訪問を行い、その『柳らは一九三九年末から一九四○年にかけて三度目の沖縄訪問を行い、その

7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と言える。

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。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)

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。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)、

ついて、今後一層の多面的な考察が必要である。 ・は、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。ただ柳の思想をはいて、今後一層の多面的な考察が必要である。

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

四―一 無地と「無有好醜

(一) 前提―「仏教美学」の形成

年(没年)までの彼の無地論について考察していく。教美学」と呼ばれる思想の形成に注力した、一九四八年——九六一本章では、柳宗悦が民藝運動に関する活動に区切りをつけい、「仏

(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

一○、二一一頁)を受ける。

取我得仏 設い我仏を得んに

国中人天 国の中の人天

有子鬼針 子鬼打らば形色不同 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)

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、一これは仏典・大無量寿経の「第四願」(「無有好醜の願」)と呼ばれ

から美の創造の原理が語られる。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

い」と解釈する(全集一八、六頁)。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、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

縛られない状態に置かれる時、 着になった、といった意味ではなく、 な表現を用いて、「仏」とも「他力」とも、「美仏性」とも「慈悲」と とも「無限」とも、「不二」とも て観取可能な絶対の美の風光を、 生する、と柳は見た。 態度で作り手があってこそ、 見出されるように、 美しさに輝いてくる」(全集一七、 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 は多様な解釈の余地があるが"、これは柳が器物の美醜の問題に無頓 全をも容れる」態度 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 呼んでいる。 美醜の概念で造形を支配することのない、 この相対性を超えた美、 (全集一八、一二頁)、すなわち「美醜未分」の 相対的な美醜とは異なる位相の美が発 作られる物はその発露として本有の 「無」とも、 柳は若き日から引き続き、 三四八頁)といった端的な記述も 柳の見た、美を生む作り手の内 しかし一個の造形とし 呼んだ。また、 「自然 仏教的 「不完

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(一よく知られているように、一九四○年代後半から最晩年まで、柳

る 結びついていた。 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 弥陀仏』(大法輪閣) 宗開祖の | 三三――二二二)、浄土真宗開祖の親鸞 (一一七三―一二六三)、 一遍(一二三九—一二八九) 『南無阿弥陀仏』の中で、彼はこのように語ってい 一九五五) は、 柳の主著となった。 の思想について論じた『南無阿 この浄土仏 時

は

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

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

とだけである、 すべきは、 いても実現しており、 貰」う様相とは、 絶対のも 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、 「無限大なるものに当面する」 のが「自らを丸出しに出」 降り注ぐ「慈悲」を美醜の二元性で分別せず「受取る」こ と柳は言う。 「美と醜との二がない」様相の異名である。 この態度をとった作り手から生まれた器物も 柳はこの様子は器物の製作 Ļ (全集一 絶対のものに「凡てを働いて 九、 九三頁) 制作にお 有り様、 人がな 実

> \ \ \ れは、 受取られてゐる」(全集一八、九頁)。 の絶対の位相に生起する存在であるというのである。 この 「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、 「事実」(全集一八、 宗教経典の内容を器物に当てはめて論じたアナロジーではな 世の凡てのものは、 六頁) 洩れることなく、 なのであった。 器物も含めた森羅万象は、 美醜の二のない世界に 彼にとってこ

なっていた。 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 とによる、 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 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。 貫し、 (当然、 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 絶対の美ならざる造形物も存在することになる)という、 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 絶対と相対の緊張関係は、 最晩年まで柳の思索の前提と 絶対の する 絶

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

本民藝館で脳出血による昏睡状態となり、 も入退院を繰り返しながら執筆に注力したが、一 柳は一九五六年一二月、 心不全で倒れ左半身が麻痺する。 五月、 九六一年四月、 七二歳で没した。

、いたのか。 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

### 二) 無地と「仏教美学

二号、 数の美」(『心』第八巻第六号、平凡社、一九五五)、「寂の美」(『帰一』 読んで」(『大法輪』 つ 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 『焼物の本』(生前未発表、 号、 た戦後の論考にもそのまま見ることができる。 前 「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、 章までで考察した柳の無地に対する見方は、 帰一協会、一九五六)、「茶の功罪」(『在家仏教』三四号・四 在家仏教協会、一九五七)、「渋さについて」(一九六〇)とい 第二一巻第二・三号、 一九五三——九五四執筆)、 大法輪閣、 その後の彼の論考 一九五四)、 「『禅茶録』 一奇 を

えば「茶の功罪」(一九五七)では、以下のように綴られている。

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

七、一七頁)の宗教は十分な発達を遂げる縁がなかつたのである。(全集一の宗教は十分な発達を遂げる縁がなかつたのである。(全集一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

がえる。 引き続き柳にとって、無地が注視すべき造形であったことがうか

である。ここで彼は「無地の美」について論じる。
れ、一九五七年に記された「日本の眼」(『心』第一○巻第一二号、平が、一九五七年に記された「日本の眼」(『心』第一○巻第一二号、平ようになっていた。この些細であるが重大な変化を端的に示す論考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

無地 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 或意味では味も艶もないその個所に、 ぬ。「茶」の方では美の理念として「麁相〔そそう〕」を説き、「閑 ど鑑賞するのはその為である。 荒々しい部分である。 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 賞だと云へよう。 た。こゝに「日本の眼」 「伊賀」等を茶人が殊の他高く評価するのは、そこに「麁相の美 を云々する。「麁」は粗で、荒々しい相〔すがた〕 への鑑賞は最も単純なものであるが、 略 こゝに無量の味を追った。 茶盌を愛する人は習慣的にすぐ裏返して の鋭さがあり、 こんな見方は、 あふれる味はひを見つめ 深さがあらう。 同時に最も高度の鑑 西洋では見られ 「かいらぎ」な 「備前」、 である。

何もない外来の 七 四三六—四三七頁) 「南蛮」を尊んだの も「日本の 眼」の働きである。

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

備前焼 粒上に固まって発生している、釉薬の縮れのことである。 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 自身の見た無地の世界を包括している。そこには、 の論考で彼は無地-(岡山県) や伊賀焼 ― 「無地の美」という語を用いて、上述のよう (三重県) の景色、 「南蛮」 茶碗の高台、 (茶道で用い

地という語と共になされている。 という実感でそれらをまとめる、極めて大胆な、 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 見える。だが、柳はこれらを無地―「無地の美」の語で貫く。 や梅花皮という釉の造形は、 論考からうかがえる。 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 備前焼や伊賀焼、 有無の問題を超えて、 「南蛮」にも有文のものはある。また茶碗の高台 造形の 文様の有無とは直接関係がないように すでに柳にとって無地とは、 「荒々しい」質感の美、 分類なき分類が、無 「素裸」 造形物 時に

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

> である。 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

0

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

ある。 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 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 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) この言葉を読むとき、 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。 当時の柳がある窯変―無地の造形と出会っ

よう。 のように讃える。 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、 柳が注目した 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 「灰被」 の例として【図②】 の壺 (一七世紀) を挙げ 柳はこ

不思議な輝きや色合ひの交響楽に高め たのは、 火の 九 灰 0 恵

る みであつて、 有紋につながる。 のである。 ではない。 是等の他力によつて無量の変化が、 耀 (全集一二、三九七頁) 変の燿変とでも云はうか。 人間の作為が達し得るやうな、 無紋の 釉に起 底の ままで無限 知れたも とつてゐ 0

昭

な蒐集の対象としていたのである。  $\mathcal{O}$ で蒐集を行った(白土 二〇二二、六四頁)。一 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 初期に生産された壺や甕などに見られる。 産 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 造形や歴史についてまとめた『丹波の古陶』 が開始された古窯であり、 さらに二度の古丹波展を日本民藝館で開催している(一 が 九五九年)12。当時の柳は無地 特に注視したのは、 このような丹波焼 「灰被」 は、 ―窯変の造形を注視し、 主に鎌倉時代から江戸時代 柳は (古丹波、 (日本民藝館) 九五六年には 一九五三年頃 兵庫 県 九五六 集中的 を刊行 古丹波 いからこ に見

品 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 しめた想ひがする」、「考へると段々人間が作つた品 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 被」の存在を知ることで柳はこの古窯に出会い直した。 へと選択が移つて行つた」(全集一二、三九二—三九三頁)。 ~と丹波焼の出会い自体は一九二○年代までさかのぼるが、 その 頃の 様子をこのように回想している。 から自然の作る 柳は 当時日 特別な 灰

> 見た気がした。 を読み、十月の展観を見るに及んで初めて、 情熱の所以を私はまだ理解し得なかったのだが、 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 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 和三十 一年五月に完成した〔引用者注・日本民藝館 下略 柳宗悦の真意を覗き 『丹波の 0 治陶 筋

たのである。 ような姿で、 口癖であったが、丹波の灰被は、 「美の尺度で計れない美を見たい」というのがこの まさに現れるべきときに彼の眼前に立ち (水尾 二〇〇四、 四〇一一四〇二頁 そういう宗悦の希い 現 に応じた 頃 の宗悦 れ

0)

き 仏教講演会」で語られたもので、 かがえる講演がある。 この、 彼は古丹波の壺を一点持参し、 九五〇年代以降の柳の、 一九五五年一一月、 「物と法」と題されていた。このと 聴衆に示した。 窯変―無地への 在家仏教協会主催の 注目の 背景がう 「在家

これ この 色をそへております。 がたつぷりと肩にかゝつて、  $\mathcal{O}$ 品 な鉄釉が でじゆうぶん代表させ得るかと思います。ご覧のとほり真 々によく見られる「灰かづき」 壺はほんの一 一面にかかつておる普通の品でありますが、 例にすぎませんが、 [略] ご覧のとおり紋様もなにもない無地 いはゆる海鼠釉となつて見事な景 (灰被) しかし丹波焼の美しさを、 0 例で、 この窯 木の灰

# 5のであります。 (全集一八、八四頁)

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 あると語る。そしてこの作品は 的ではないであろうが、 感の対比が動的に生じている。 の上に灰が降り、 で述べている 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 五四年に入手している (兵庫陶芸美術館編 で、一八世紀に製作された、油を貯蔵するための壺である。 れは『丹波の古陶』(一九五六)にも図版として掲載されているもの 左に映っている壺であると思われ、 であるが、 この 一九五五・一九五六)に掲載された参考図版【図⑫】 壺は確かに「紋様も何もない」。しかし、黒く施釉された器体 講演録が掲載された『在家仏教』(二一号・二二号、 講演の中での柳の描写を見る限り、 (全集一八、 青白い発色に変化していて、無文の中に色彩や質 柳はこれを「ご覧のとおり」 八三頁) この壺を無地と形容することは一般 「丹波焼の美しさを、これでじゆうぶ 【図図】であると推測される。 二〇一二、二〇〇頁)。 彼が示していたのは 「無地もの」で 在家仏 柳は一九 は不鮮明

疵 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 ていなかったばかりか瑕疵に過ぎないものであった。 いや増さしめてゐる」(全集一八、 「灰被」 0 柳は言う―この壺には、 まゝに は窯の中で起こった「しくじり」であり、 つの風情をそへる」(全集一八、 「汚れがそのまゝに美しさに転じ、 九一頁)という特徴が見られる。 九一頁)。「しくじり」 陶工たちは意図し しかしそれは、 味ひを

「醜」でありながら美になる。彼は続ける。

は、

をとげてゐるのであります。(全集一八、九七頁)も、そのままで美醜をこえた浄土につれてゆかれ、めでたい往生であります。みすぼらしい窯も、へまな焚き方もおそまつな土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

無地が みること」であると、 甦つてくる」という状況であり、 度を取るとき―その 語っている(全集一八、二九〇—二九七頁)。 波の灰被壺を、浄土真宗で説かれる「悪人正機」 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 に対して、 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 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 う「疵」は、 であると位置付ける。 柳は 「灰被」 「美醜をこえた」様相、 作り手が「不完全をも容れる」「美と醜との二がない」 作り手の視点からすれば の成立過程に「仏教美学」を重ね合わせ、この窯変 醜 彼は語る(全集一八、 柳の見るところ、 がそのまま美であるという論理矛盾 すなわち「美と醜との二が 「他力のまがひもない証拠を目 「罪」であり「醜」であった。 焼成中の避けがたい 九 一頁)。 体現者であるとも 後に柳は古丹 ない」 ・灰とい 前に が眼

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

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

に気がつく。それは塩釉に関する言及である。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、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

覆う。柳自身による描写を引こう。 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焼成中の窯のやに塩を投入し、塩化ナトリウムの一部に急激な気化

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

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

五六―五七頁)。

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、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

場するようになるのは戦後のことである。 ことができる【図図】。 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 は「美しき焼物の具体例」 談義」(『月刊民藝』 (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 塩 一釉への注目自体は戦 第二巻第九号、 だが管見の限り、 前 の一つにドイツの塩釉作品を挙げており から柳の著作に見られる。 日本民藝協会、 柳の無地論の中に 九四〇) 例えば、 に塩釉が 「焼物 ける

二上、三一二頁)と述べている。 七 地方で製作された塩釉炻器の一 物の本』の中で柳は、 地の器物と位置付けている。  $\mathcal{O}$ ものに近い」と述べている。 のことである。ここで柳は、 をしているのは、 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」 (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、 造形を 戦後の無地論において、 ではよりはっきりと、 無地 元の美」 独逸のベラミン(食塩釉)であります。丁度日本で 「西洋の焼物で一番無地ものに近く、 を示すものの一つとして挙げている 備前焼や伊賀焼の造形などと並列で塩釉 柳は塩釉の技法が用いられた器物を、 塩釉の造形を備前焼 また、 一九五三―一九五四年に執筆された『焼 種である《塩釉髭徳利》【例:図⑮】 「ベラミン」とは、ドイツのライン 先述の論考 「日本の眼」 (岡山県) や信楽焼 立派な姿 (全集) 九五 無

八、四三七頁)。

界を柳に示唆したのであろう。 によって無地と呼ばれたと見てよい。 あって、 すでに柳にとって無地とは、 いであろう。 またその造形は、 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るので 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、 無地として、 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 塩 一釉髭徳利》 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 しかし、この時期の柳にとってこれは 戦後の柳は改めて注目したのだと思われる。 古丹波の窯変―無地と同様に、「美醜をこえた」世 は、 器体に浮き彫りされた髭男の顔や印章が特徴 時に文様の有無を超えて、 塩釉の造形もまた一 「無地ものに近 造形の 種の窯変 そして 素

く関わっていると見なくてはならない。 集一八、一○四頁)。このことと、陶磁器の窯変―無地への注目は深例えば講演「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。索可の必要なのは、当時の柳にとって「仏教美学」とは、自らが思

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している。彼は、「どんな民器を例に挙げても、それが美しい限りは、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物は「美醜をこえた」世界について、文様の有無に関係なく、また

じ取ってきた。

「取ってきた。

「取ってきた。

「取ってきた。

「などと述べている。彼自身は数多の器物のは、「全集一八、三○四頁)などと述べている。彼自身は数多の器物のは、

ほど印象深かったようで、戦後の著作でもしばしば言及されている。せずに轆轤にかけて仕上げる様子を目にしたという。この体験はよ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

おこした。それで、工人に、私はかう尋ねた。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

『こんな生木を挽いては、

割れが入りはしない

か。

て私に平気で、 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

『割れてはいけないか』

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

いけないものといふ定義に縛られてゐた。(全集一七、三〇三一この時の会話は、明かに私の敗北であつた。私は木鉢は割れては

**14**°

三〇四頁

て戦後 れたはずである。 えた」世界を柳なりに追体験し続けたのだと思われる。 柳は幾度も自らの 確認しておこう。国内外の染織品、 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 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 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 やゆがみという「醜」 は、 い起こし、 器物を見るだけで、 後になって柳はこの作り手のことを思い起こし、 「仏教美学」について思索する際、 その姿を様々な作品に繰り返し投影しながら、「美醜をこ 「定義」がくつがえる体験をしたであろう」。 を問題としない製作であったと整理して、「美 美醜の彼岸の絶対の美が、ありありと実感さ 金工品、石工品などに関しても、 その作り手たちのことを思 木工品 晩年の柳に 「仏教美 品の割れ そし

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

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

またものの問題をいくら説いても、想像しづらい面があるであろう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為を超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い難い。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

1**5**° 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ろう 九六〇)、『法と美』(一九六一)といった 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 る柳の窯変―無地への注目とは、 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 あったと考えられる。 の最大の関心事だったことを念頭に置くとき、「仏教美学」を形成す 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。 ように柳は考え、 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 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 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 人間では制御できない 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、 古丹波などの窯変―無地が、「仏教美学」を説く柳 講演「物と法」(一九五五)や、『美の浄土』(一 「荒々しい」「汚れ」を作り手がそのまま放置 その美自体への注目であったと同 「仏教美学」を説く論考で、 は

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

と見てよい16。 と見てよい16。 と見てよい16。 と見てよい16。 と、「仏教美学」を説く柳には理解されたれ、人為性が極端に薄い造形であるからこそ、「無限」の様相を鑑賞が、人為性が極端に薄い造形であるからこそ、「無限」の様相を鑑賞がが「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

ものの 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。  $\mathcal{O}$ に関する語りである。 くてはならない。 には陶磁器の無地の美に、 他 戦 後の  $\mathcal{O}$ 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 領域の手工芸の無地に対して無関心になったというのではな (全集一七、 柳 の無地論では、 四三七頁ほか)、 上に見てきたような点を踏まえると、 衣服の無地についてわずかに言及が 切の造形美を、 圧倒的に多いのは陶磁器の無地 代表させていると見な 柳がそ さら たある

教美学」 ながら進 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った。「仏 後 晩年の柳宗悦にとって、 められていき、  $\mathcal{O}$ 形成は、 「仏教美学」を具体的に説くものとなっていたのである。 無地の器物を欠かすことのできない参照項とし 無地 論 無地という造形と主題は極大の 「無地の美学」 は 「仏教美学」 意

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

う。
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

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。だった思想家・鈴木大拙(一八七〇―一九六六)の『日本的霊性』(大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

因幡の源左 行している。 五〇年には、 一九三二 のおその 柳が注目した妙好人は赤尾の道宗 (愛知県、 など多彩であったがい、 (鳥取県、 『妙好人因幡の源左』(衣笠一省共編、 ?—一八五三)、 一八四二—一九三〇) 特に重点的に研究を行ったのが、 浅原才市 (富山県、 についてであった。 (島根県、 ?—一五一六)、 大谷出版社) 一八五〇一 一九

挙げよう。 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 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

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、排斥しなには天候そのものに寒暖良否の別がなかつた。彼の残した逸雨で」とか「風で」とか、天気の良し悪しに就いて挨拶したこと雨には、心を打たれるものが多く残る。彼には就いて挨拶したことでには、心を打たれるものがなくなってゐた。彼は口ぐせに、排斥した。

ようこそ」と云つた。 (全集一九、 六〇四頁

のままに妙好人は享受する。 一九、 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 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 自らと外界が一体になった境地と柳は見る。 天気が悪くて困るといふのは、 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 あらゆる出来事をただ浴みていく様相 私の立場から云ふ身勝手な呪ひ

<u>́ш</u>. 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

八七一八八頁

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

白木の念仏」 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、 がある。 「白木」とは加飾をしていない木材のことで

> れ難い句」(全集一九、 の用いた言葉で、 ある。これは、法然の弟子であった証空(西山、一一七七—一二四七) 柳は『南無阿弥陀仏』 (一九五五) 八六頁)として以下のように引いている。 の中で

さんぼん〕の念仏は、 は身心を調ふるを以て色どらんと思ふなり。 自力の人は念仏を色どるなり。 は深き領解 大経の法滅百歳〔ほうめつひゃくさい〕の念仏、観経の下三品 九、 [りょうげ] を以て色どり、 何の色どりもなき白木の念仏なり。 或は大乗の悟りを以て色どり、 或は戒を以て色どり、 或 或

好 無色、 る、 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 写である。「さかしき」「自力」を打ち捨てた「何の色どりもなき」 きにてはあるなり」(五七頁)とも伝えられている。 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 「さかしき心もなくて白木に称 妙 この時期、 『西山国師御法語』 という。ここに真実の表現が自ずから現れるというの %好品\_ の相を、 「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 無垢なるがゆえに、  $\mathcal{O}$ 柳は美しい器物を「妙好品」とも呼んでいく。 妙好人の姿を通して理解した。 存在が必要であった。 (総持寺、一八九六)では証空の言葉として、 私ならざる主体に染まり得る在り方の描 〔とな〕えて往生するなり」 ここに柳の妙好人論の特色が しかし同時に、 「白木」とは、 である。 彼には (五五 五

を、見過ごすことはできない(全集一九、二五―三一頁)。「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―

深く呼応する。 戦後の柳の窯変―無地をめぐる語りと、妙好人論における語りは、

二頁) 
二页) 
二页)

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

いう言葉の引用もまた、確かに呼応する。ゆる苦楽を受け入れる「何も因縁でのう」(全集一九、三六二頁)と縁の法を受けた」(全集一二、三五〇頁)という言葉と、源左があら

のまま妙好人論の様相を呈している。 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

るので、自然にさうなるまでである。すりむら〕も色に景色を求めたからではない。無造作に釉掛すのではない。雑器なので、とかくさうなるに過ぎぬ。釉斑〔く「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

#### [略]

る様と、さう大した変りはない。 然さそのものなのである。 掛け方、 が解けるであらう。 試みに朝鮮を旅してその工房でも訪〔おとな〕へば、 絵のつけ方、 その仕事場、 窯の築き方、 風が吹き、雲が動き、水が下に流れ 轆轤の据え方、 (全集一八、三七一頁) 焚き方何 [いず] れも皆自 引き方、 . 凡 て の 釉 詸 0

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。た異なる姿になっていた可能性があると考えざるを得ない。ここにたのを見るとき、それらへの注視がなかったら、彼の妙好人論はまれ、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たして、「妙好品」をめぐる『美の浄土』(一九六〇)、『法と美』(一一世)が好品」なしに、柳は妙好人論を形成することはできなかった。

と断言する。 れないが神の目から見れば完全である」(小林 楽天性にある。 実」(全集一九、八六六頁) 言葉を引くならば が 「妙好」 瑕疵がそのままに造形美に転じる不思議は「仏智とし 論の大きな特色は、 彼は、窯変について、「人間の目から見れば疵かも知 「『美しい世界がこの目前にある』といふ簡明 ―を起点としていることによる、 器物の造形美への彼の感動 九五六、 匹 独特の | 彼 |九頁| な事  $\mathcal{O}$ 

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

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。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

思われる19 なものとして語る。 どと呼び、 ると言えるであろう。 例えば皮膚病や腫瘍のような印象ー 肌」などと時に形容されるように、 侵されるという禍々しい伝説に彩られる18。無地の造形は  $\mathcal{O}$ 銘 中で彼も触れたことがあるように、 「喜左衛門」》 がし 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 ばしば無地の造形の実例として取り上げる《大井戸茶碗 人の制御や計画性をはるかに逸脱していく、 は、 しかし、 論考 柳もまた、時にその造形を「破形」 「『喜左衛門井戸』を見る」(一九三一) 彼がそこに恐怖を綴ることはない。 を、 何かしらデモニッシュな印象— 所有者が次々と腫物に身体を 少なからぬ鑑賞者に抱かせ 著しく動的 「奇数」な 「荒々しい 彼に

特に、一九五六年一二月病に倒れ、半身不随になって移動も外出

九、 は常に、 眩暈、 共に やうにすべき」(全集一九、 美しさで心を浄め温め、身自らもその美しさにあやかる暮しを致す に過激な「妙好」―無地論は、 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、 れ、 の想いや行ひを集める如く、吾々は美しさを感じ、 沢銈介美術館 齢に伴う体調の変化と無関係ではなかったのだろう」 おいて、「民藝運動に対する取り組みが次第に弱くなり、 ったと考えてよい。 に対する柳の理解、 にこうした苛烈さを有してい もままならない状態となった最晩年、 六三四頁)。 入退院を繰り返す。 「仏教美学」を形成していくとき、 不眠といった症状に日常的に苦しむようになる。 彼が自身に「云ひ聞かせてゐる」ものでもあった 当時の彼が語る、「宗教家達が神とか仏とかに凡て この頃、 すなわち彼の宗教理解に極めて示唆的な面を持 五 半身に麻痺が残ってからは、 五. 八六四頁)という何気ない言葉は、 る。 柳は心臓の不調などにたびたび見舞わ 柳の病臥と無縁のものではない。 頁 とも指摘されているように、 彼が文字通りの座右の器 窯変―無地への 美しい物を慕 )感動 (静岡市立 味覚の喪失、 先行研究に 仏教美学 は、 (全集 それ 裏面 世界 物と 加 時 芹

ことができる。 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

四一三 「疵」をめぐって

しておこう。 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なお、戦後の柳の無地論を見るとき、そこにしばしば「疵」という

○号、 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」、 発生している貫入やキズやスレ、 いる面がある。 変化など、 「不完全」や「麁相〔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 先に見た通り、 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 日本民藝協会、 の窯変―無地を挙げながら、 広く器物に自然に発生する造形自体 陶磁器の窯変までもが「無地の美」として包括される この時期の柳の無地論においては、 一九五八)では、 あるいは製作後の経年変化による 以下のように綴っている。 【図鑑】の古丹波の壺 へと論点が拡大して 発色や質感の

に 時 謂 5 あ 作 窯 見たの 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 としては はば の中で起つた「失敗〔しくじり〕」なのである。 つたものではない。 ところがその「失敗」の中に却つて美を見たのであるか の鑑賞は並々のことではない。実際にしくじりなので、 「疵もの」である。 は 「はねもの」 茶 人達の眼の並々ならぬ創作であつた。 否、 ですらあつたであらう。 新しい言葉では「不完全品」 出来るなら避け度いと思つた事柄で ところがそこ 陶工が狙 一であり、 (全集 って

### 、四四〇頁)

)れるものであった。彼は続ける。 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

兀 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、 世界での出来事である。 何れも人間の作為ではないからである。 て変りはない。 であつて、 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 考へると、 四〇—四四一頁 川が下に流れ、 凡てのそんな疵は、 それ故、 だから疵でも清浄なのである。不完全 その疵の中に人の罪は宿つてゐない。 烟 〔けむり〕が上に昇ることとさし おのづから自然が起すので、 つまり人の罪の宿らぬ 従

ならない、と柳は見る。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「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

「絵唐津の公案」(生前未発表)で柳はこのように記している。よう。唐津焼(佐賀県)の小壺(一七世紀)について、戦後の論考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

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。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

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、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た〕避け難い結果であつた。つまり疵を受けはしたが、それが〔略〕恐らく底が厚すぎての疵で、〔引用者注・窯内で発生し

三八一頁

写真が掲載されている【図図】。 
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(全元の壺の造形を病臥の柳は、「渾然たる趣き」、「こゝでは美醜二

のであった。 していた柳にとって、 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 まれていたとも言えるし、 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 る 0 偶発的な造形としての「疵」 こうした「避け難い」ものとしての 「奇蹟」 無地に向けられる視点と同一であり、 (全集一八、 人間の避けがたい「醜」がそのままに美に転じ 五. 同時に上の例のような場合、 頁 が、 の造形として、 窯変-「疵」を肯定する視点は、 両者は俄かに区別しがたい。 ―無地的なるものとして柳 両者は共通したも 製作過程で 窯変

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

三、 にしていたと言っても過言ではない20。 例として挙げることができる 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 ものが少なくないことがわかる。 による傷、 九六三)、『民藝大鑑』(筑摩書房、一九八一―一九八三)でも、 日本民藝館の収蔵品を抜粋した『民藝図鑑』(宝文館、 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:図図】。 (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 柳の蒐集した器物は、 ほか)。 シミ、 柳の蒐集は、 スレなどの残った姿で柳の眼に留まり蒐集された 多くの場合、 一面において、 (柳監修 使用痕の残る陶磁器をはじめ、 製作から一定の期間を経たこ 経年変化による造形を中核 一九六〇、 柳監修 一九六〇—— 九六

四八頁)とした上で、以下のように記している。にの点をめぐって注目されるのは、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)での点をめぐって注目されるのは、一九五八年に記された論考「疵

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するところ、それで茶人達は、かかる茶盌の味はひを注意深く洗抹茶盌など、使へば使ふほど、味はひが深くなるのは、誰も経験

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

には之で強ささへ増します。 ていたことがわかる。 るとき、 しさに加担します」(全集一七、 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。 のことで、窯内での降灰や割れなどが該当する。 きず)」とも呼ばれ、 「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 「窯疵 の 論考で柳は、これら経年変化による「疵」と同列に、 (かまきず)」について論じている。 当時の柳がそれを、 陶磁器の焼成中に窯内で発生した造形上の瑕疵 窯変―無地に類する造形として理解し かうなると疵が一風景となり、 四四七頁)。経年変化による「疵」を、 「窯疵」 柳によれば、「之は は、 山 陶磁器の 疵 疵が美 (やま 時

世界の 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」 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、 において「疵が美しさに加担」することと、 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」 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 作為のない、 「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 「喩を用いて述べるならば、 出来事であった。 自然な器物との関わりの中で発生するものであっ 彼の見るところ、 日常生活やこの世界が 経年変化という「疵」 器物が使われる中で「使 つの大い もま

> なる窯となって、 る―これが柳の理解であると言えるであろう。 「窯疵」のように偶発的に、 器物に経年変化が生じ

いる。この点も、 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 よって生まれる造形として、 による造形は、 上の語りの中で柳は、 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 言うなれば「人為を越えた」ものが 戦後の柳の「疵」― 茶碗のシミや布の褪色といった経年変化を 「仏教美学」を形成する柳に理解されて 「無地の美」をめぐる思索にお 「用いる」ことに

疵 をめぐって柳は語る。 21℃ ٧V

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。 嫌ふ蒐集家は、 のを読みました。 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 ゐる人を見かけます。 類の蒐集家には、 (全集一七、 私 は多くの蒐集家に会ひましたが、とかく毀れの多い陶磁器 四四八頁 全体としてとかく固く冷 併 無疵のものより他は蒐めないことを標榜して Ļ 過日も日本の最も著名な陶磁蒐集家が自 私の見分した限りでは、 いのに気付きました。 疵物を極度に

すみずみまで完成し切つた品は、 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 之では終りない想像を誘ひません。 とかく見手の想像を封じます。 見手を拘束して、

ん。(全集一七、四四五頁) 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

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

うか。一元の世界はないものであらうか。〔略〕
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〕この世に止ま対辞を作つたのである。分別する限り美と醜とは向ひ合って了対のと美醜といふのは人間の造作に過ぎない。分別がこの

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。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。併凡ての人間は現世にゐる限りは誤謬だらけなのである。完全

(全集一八、一〇・一三頁)

物の だらけ」でありながら「無謬」の世界が現れた様相を、 邂逅する、 疵 「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 は醜でない」という「この世」 「美醜をこえた」「本来」 「無地の美」 の肯定を通して、 の様相に他ならないものであっ の論理を超越した様相、 「固く冷い」「完成」 晩年の が柳は器 を超 「誤謬

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。

は、 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、 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 時の彼の無地論は、 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、 までの彼の無地論について考察してきた。 ても補足的に論じた。 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 て指摘してきた。また、「仏教美学」と連関するものして柳が深めた 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 しいものとなっていることを指摘した。 いる面があり、特に「無地の美」としての陶磁器の窯変への注視が著 け、「仏教美学」の形成に注力した、一九四八年——九六一年 「妙好」 ここまで本章では、 「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 論と窯変―無地の造形の関係性を一考すると共に、 それ以前の無地論の延長線上にありながらも、 柳宗悦が民藝運動に関する活動に区切りをつ そして、 前提として、美醜の二元 「仏教美学」 」の形成 「仏教美 あ

や自身へのある種の説法となって、 う造形を通して世界を理解した面があっ に表現しようという積極性の強いものとなっている。 格を維持しつつ、 この時 対別の柳の無地 器物の質感や、 論は、 第一 その人為を超えた形成過程を直截 章— 晩年の 第三章で確認した無 たのであり、 柳に語られたのであった。 柳 無 地 ば 論 無地とい 地 証は他者 論

は、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協会)を執筆して民藝運動は何を寄与したか」(『工藝』一一五号、日本民藝店一九四六年、柳は「民藝運動は何を寄与したか」(『工藝』一一五号、日本民藝店工作)

ある、 例に、 となってしまう」(一八六頁)、物を選ぶ行為は 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 らいって俗悪な一個の茶碗があり、 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 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 たのであり、 していると批判した。「美醜未分」では る態度と「美醜未分」の思想は矛盾し合っており、 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 ○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、 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 例えば鶴見 と出川は評している。 (一九八八) 「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、 「無有好醜の願」と出会った柳は過去の民藝運動が (一九七六) がある。 は、 この記述を、 出川は柳の審美眼を評価しつつ、 その持主が、柳をむかえて誠意をもってそれ 「民芸美学の美醜正邪のすべてが無意味 柳の美醜の 「未分道の破壊」(一八三頁) 「仏教美学」は論理的に破綻 「とらわれ」の超克と 「美と醜の二元 器物を審美す 形とし で

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12 岡村(一九九一)は、江戸時代に生産された民藝品と区別して、それ以前の

司なども非常に歓迎したという(全集一〇、一八〇頁)。 関なども非常に歓迎したという(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、濱田庄東一〇、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、濱田庄都の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、一八〇頁)。

われる。 彼の思想形成を検討する際、 枚、一 手でも始終アルコールでふいて、 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〕 きれい好きで 13 摘したのは、管見の限り、 った柳の身体の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 の裏に引っかかってた、子供のお寝しょしたふとんをはずさせて、もらってき ったが、「何年かたって、 て、これ洗濯しろ、なんて言われたりしてね、まるで違ってきちゃったんです」 (水尾、 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、 枚を、脱脂綿かガーゼにアルコールをもって湿してふいてるくらい」であ 二〇〇四、 五三四頁)。 古ものを探すようになったら、もうねえ……。 松井 (二〇〇五) と田中 (二〇〇六) のみであるが 見逃すことのできないエピソードであるように思 器物と出会い触れ合っていく過程は、 神保町の古本屋から古本を買ってきても、 柳兼子が 潔癖症だ

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14 「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、そ

とんど触れられることがない 「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

19

しさ めて彼の眼に映ったのだと考えられる して理解していると見ることができる。 いが、木材そのままの「美と醜の二のない」様相が現れた、窯変―無地的造形と 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 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 削りの粗末なものでありますが、 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、 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 (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 なお『美の浄土』(一九六○)で、 <coarseness>」(全集七、 五八五頁) 御覧の通り荒削りや未完成が美しさの邪魔を 木喰仏の造形が、 「仏教美学」形成の際、 は、 「美醜未分」を示すものとして改 「燿変」 (窯変) 木喰仏の などと同 「大変荒 「荒々

ける窯変―無地であったと思われる。 を併置して論じている。ケージにおける《四分三三秒》 安藤(二〇一八)では、柳と音楽家のジョン・ケージ(一九一二―一九九二) (一九五二) は、 柳にお

は、 どもある種の妙好人と見なした(全集一九、四三七頁ほか)。柳にとって妙好人 柳はブラザー・ローレンス(カトリックの篤信者、 仏教の外部にも現れ得る存在であった。 一六一 四—一六九一) な

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

> いひ伝ふ」とされている 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 (松平家編輯部編 九 八 八〇頁)

た」のだ、と言ってよいであろう。 現象する」偶然の造形に 二〇一二、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 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 九鬼はこうした偶然は、 美自然美としての偶然性にほかならない」(九鬼 二〇一二、二四二一二四三頁) 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 九鬼周造 (一八八八―一九四一) がいる。一九三五年に刊行された主著 『偶然性 を、見るものに示唆するというのである。仮に九鬼の語法を用いるならば と説く。 有り得なかった「運命」として、「驚異」と共に人の前に立ち現れると論じる。 火が作者の意図とは或る度の独立性を保って制作に与〔あずか〕るのである。そ 位置を占めていることを考えてみるのもいい。陶器の制作に当っては、 の問題』の中で、 て運命と一体にならなければいけない」(九鬼 やはり陶磁器の窯変を例証としながら 器物の窯変は、 彼はこのように語った。 時に必然と区別しがたいもの、すなわちそれ以外には 偶然―必然―運命の様相、 「驚異」し、 その 「運命」について思索した思想家に、 「東洋の陶器の鑑賞に偶然性が重要な 「驚異の情緒」が柳に 一九九一、八〇頁)という教え 「人間は自己の運命を愛し 「運命を通告し 窯の中の

民藝館に遺されている。 悦は、 20 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 (日本民藝協会編集部 柳自身、器物の使用の実践者であったことはよく知られる。妻の柳兼子の 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 二〇一三、八頁)という言葉が残っているように、 柳は国内外の新旧の陶磁器を取り合わせて食卓で用 宗

も共有されていた考え方であった(浅川 二○○三、一七─一八頁ほか)。(一九○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○二一、九○頁ほか)。柳は造形物の美を、製作/制作の過程で完成すか編 二○二一、九○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─一九三一)、濱田庄司ら、民藝運動同人たちのあいだで

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―一九21 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

学」の形成と連関して著しく深化したと考えられる。

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)。んだり破損しているものもざらにあり、むしろ纏った品物ばかりで、従って、痛んだり破損しているものもざらにあり、むしろ纏った品物ばかりで、従って、痛んだり破損しているものもざらにあり、むしろ纏った品物ばかりで、従って、痛んだり破損しているものもざらにあり、むしろ纏った品物ばかりで、従って、痛んだり破損している。「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りに述べている。「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りに述べている。

62

第五章 「見られる」無地と濱田庄司

## 五―一 「見られる」無地

―「見られる」の構造について整理し考えていきたい。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」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

「見られる」無地である。「見られる」無地である。「見られる」無地である。柳によれば、無地は常に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、と呼ぶはという。を見が無表象を表象化する、と呼ばなり、何者かがそれを見、無地は光

や「釉垂れ」などの「風情」や「景色」は存在しなかった、と柳は言眼の描写である。茶人たちの眼なしに、「細かな貫乳」や「釉剥げ」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

に述べている。
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

た。(全集一七、二一頁)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、ために無造作に作つた品のなかに、至上の美を見てとつたこと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

る論考(「山陽随筆」中 中に 年 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 とである、とも柳は表現している(全集二二上、三一一頁) 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。 語に関しても起こり得るものであるという。 さであると受けとる」ことは、 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 無地は、こうした「自由な」 一月一〇日掲載) 「複雑」で「無限」の景色を見出すこと―「無地が大した美し で、 彼はこのように綴った。 「法華経」、『山陽新聞』八〇六号、 無地を「一つの有地」に転じさせるこ 「大胆な見方」 大乗仏教の経典に関す (全集一七、二一頁) 無地の 九五四

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。

これ 宗教的洞察や経験に充ち充ちてゐる経文である。 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 によって一 宗を建てた。 単なる偽経では なく、 (全集一八、 並々ならぬ

が

頁

った。 5 然の眼によって観無量寿経は、 量寿経を 薄であると柳は評する。 る偽経) 充ちてゐる経文」となった。 典 法然に読まれるとき、 観無量寿経が、サンスクリット であるという説について、 「味読」し、 そこに執筆者の想定を超えた創造的な解釈を行 柳の見るところ、 それはすでに無内容な偽経では 並 々ならぬ宗教的洞察や経験に充 だからと言って軽んじるの ・語の原本のない経典 浄土宗開祖の法然は観無 ない。 (V) は浅 わゆ 法

してい 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

へるが、 創 絶 験 0 手 てゐることを見逃してはなるまい。 対的 作なのである。 が破 な読 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 親鸞上人は なものにしようとした。これは客観的には不合理ともい 天荒の読み方を創造せしめ、これによつて他力的見方を み方をし、 併し客観的内容を越えた真理がそれによつて表現され 「大無量寿経 それによつて独自の教学を建てた。 全集 0) 六二三頁 ある部分を、 つまり読み方、 文典を無視して勝 受取り方の 誠に漢訳

> 筆者の意図から離れた「勝手な」もので「客観的」ではない 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 の経典の誤訳についても、 る。その創造性を、彼は重んじるのである。 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 執筆者 「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 六二三頁)と論じている22。 が想定しなかった「受取り方」によって、 「原典に忠実でないとしても、 ここで柳は他の 大無量 寿経 新しい 大乗仏教 かもしれ 0 は 創

は生涯 二一二頁)ものであり、 て生じる一つの「真理」としての造形であった。例えば井戸茶碗の 人達の眼』に絶大な敬意を覚える」 見出した茶人たち、特に村田珠光 (一四二三—一五〇二)、武野紹鴎 かり知らないかたちで、 感動することによって現れるものである。「見る」側は、 想定をしていない、常に偶発的な造形であって、「見る」者が発見し、 してはゐなかった」(全集 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、 は初期の茶器に心を惹かれるものだが、 (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。 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 柳にとっては無地もまた、「受取」られ、 にわたって記している23。本来鑑賞を念頭において作られてい 作者に利他されているのだと言っ 「『井戸』は日本に渡らずしては朝鮮に存在 一七、 五三頁)。 (全集一二、四三八頁) 旨を 特にその時代に現れた 「誤訳」されることによっ 無地とは、 作者は意図や 作者のあず てもよい。

る作家」であったと彼は言う(全集一七、二五一頁)24。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

目的論 なわち、 中に混じり得るというのである。これは、 造形を必然的なものとして再現しようという計画性が、 れる」ことを過剰に念頭に置くことによって、 えた。「見る作家」が作り手に助言したり、あるいは作り手が しかしこうした「見る」営みには、 へと転じることに対する警戒である。 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 ある弊害が付いて回ると 優れた景色を生みたい、す 本来偶発的であった 作る行為の 柳 「見ら は

茶碗は、 適うように計画的に制作された「意識の作」 る者と作る者とが一つである」作品であり、 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、  $\mathcal{O}$ 手捏ねによる成形を特徴とし、千利休 (一五二二—一五九一) の指導 そうした悪しき例として、 一七、 二一二—二三頁)。 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、 陶工·長次郎 (?--一五八九)が創始したとされるものであ 柳は楽茶碗 (楽焼茶碗) 「理解の作」である 最初から茶人の鑑賞に を批判する。 見 **全** 楽

れる。 る。 こだわらずに作つたので、 れた景色は、 楽茶碗に見られる、 楽茶碗は常に、 彼の見るところ、井戸茶碗などの無地は、 釉をたらしかける」 真実の無地からは程遠い姿であると柳は繰り返し論じ 柳の見た真実の無地-「歪みをつけて見る。傷を与へてみる、 (全集一 無地ものが素直に出来た」 七、二一八頁)といった、 -美の仮想敵であり続け 作り手が のであって、 「無地などに 箆目を入 意図さ た。

> 四八九頁)という柳の思索は、 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 がましいものになるという点に、 や作為をしないところに生まれてくるものであって、 無地は救はれ難い」(全集二二上、 でもある260 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 「一旦意識して了ふと、 中々本当の無地 無地―美の自然発生性に関する思索 彼は終生敏感であった25。 三一二頁)。 ものは生め」 無地の美しさは、 ず、 作り手が 「ねらつた 誰 一七、 結果 意図 Ł 知

論理とは、柳の師であった鈴木大拙の思想の中核をなすもので、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

 $\mathcal{O}$ 

仏典・金剛般若波羅蜜経の一節、「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。

鈴木の言葉を引こう。

A は 持つて来てもよい。 云ふ文字を使つてあるが、 理である、 なる。これが般若系思想の根幹をなしてゐる論理で、 仏 それで般若波羅蜜と名づけるのである。」かういふことに Aだと云ふの の説き給ふ般若波羅蜜とい 又日本的霊性の論理である。 は れを公式的にすると その代りにほかの ふの は、 ここでは般若波羅蜜と 即 ち般若波羅 ういろの文字を 又禅の論 蜜 一ではな

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

これ、ここ) こいし更)の見方だ、と云ふのが、般若論理の性格である。(鈴木 一九五の見方だ、と云ふのが、般若論理の性格である。(鈴木 一九五いふ風に、否定を媒介して、始めて肯定に入るのが、本当の物

二a、二七〇—二七一頁)

彼はこのように述べている。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、

のを感じます。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か

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 茶器でない、 れでこの 優れた「名茶器」になり得た根本的資格だつたのであります。そ 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、 た事であります。 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つ 度々引き合ひに出しますが、 「井戸茶碗」 之を茶器と名付ける」となつて参ります。 今は茶器たる 即非論を当嵌めてみますと、「茶器は 例の名器「井戸茶碗」は今は名茶 「井戸茶碗」 は、 元は全くの「非 全集

言ってよい。
言ってよい。

がい、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に至った、と柳は見る。その中核の要素としての無しさを湛えるれた造形になっていないために、「名茶器」としての美しさを湛える非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

頁 続けた。 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 概念化し、「無地でない、故に、無地である」ことの豊穣が欠落して 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 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27。これ しまう。柳は、 置かれたとき、すでに「見られる」ことは綻びを示し始める。 者に「見られる」ことによって生じるが、「見られる」ことが念頭に によって、無自覚には成立しなくなるという困難がある。 柳の見るところ無地には、 とも表現している。 彼は、 無地に感じ入るのと同時に、この巨大な問いに直 優れた景色を生みたい、すなわち、美を生みたい、 その成立の回路を作者が自覚すること 無地は他 無地 面 利

五―二 濱田庄司の無地

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、柳この無地の「公案」―無地は「見られる」ことによって生起すると

三〇〇頁

れる。 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ったと思わ ついて一考する。 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

社

#### 前 提 ―濱田庄司と「よき無地

持者 Ļ 民芸館」(現·大阪日本民芸館、 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 の美をめぐる盟友として、 て 法を駆使して作風を広げ、 を制作した。 学 Ш 陶芸家としてよく知られている。一八九四年、 司記念益子参考館、 さらに を続けた。 いる。 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 、崎市) (一九一三年)、 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 田 (人間国宝) に指定され、 庄司 に生まれ、 九七七年、 柳とは 柳の没後には日本民藝館の第二代館長を務めたほ は、 益子の土と釉薬を基本に、 柳らと共に「民藝」の語を作り、民藝運動を牽引した 一九一九年に我孫子の柳宅で出会い、 京都市立陶磁器試験場での釉薬研究などを経て、 東京高等工業高校 自身の蒐集品を紹介する益子参考館 栃木県益子)を開館した。 一九五五年には第一回重要無形文化財保 五歳の年齢差がありながらも対等な交流 一九六八年には文化勲章を受章し 大阪府万博公園) (現・東京工業大学) 釉薬流し掛け、 神奈川県高津村 の館長を兼任 帰国後は民藝 塩釉などの技 (現・濱田庄 窯業科入 か、 現•

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、 の中で、 濱田はこのように記している。 論考 「味と感じ」 (『工藝』 聚楽

でに一 離れたものではあるまい。 どこの例に洩れない。こなれた模様、 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 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 よき無地は美しい。 要するに器を犯していないということで、結局無地の心 種の模様とでもいうべきで、ここには無地の美しさも深 だが無地の味をねらって出来た無地 よくうつる模様というの から はす

Ŕ

ってよい程、 や〕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 な例なのだが、 六頁) 古来の楽茶碗の如きは、 「凸凹」趣味以外の何物でもない。(濱田 見巧者〔みごうしゃ〕、作り巧者〔つくりごうし 無地の深い美しさを求めた 一九七四 一番 適当

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28 うこと、「求め」ることによって、 「よき無地」 指標となっていることがうかがえる。 こ の 一 節 からは、 は濱田にとっても重要な課題であった。 彼の作陶において、「よき無地 かえって造形が 同時に、 「よき無地」から その美を「ねら の造 形 がひとつ

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。 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、 当時

のことを、濱田はこのように回想している。

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と、知的に構想される類のもの、は二つの種類を考えなければならないと気付き始めていました。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

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。る(水尾編 一九九二、四四頁)。「原料」―文様―無地をめぐって、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だにしない充分な表情を備えているというのである。「模様は製陶工だ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「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」

よう。 波焼の仏花器 形 器 年に記され 沖縄や朝鮮半島、 の一つに、 物と出会う中で、 こうした無地をめぐる濱田の観察は、 彼はこの種の た論考 丹波焼の黒釉がある。 (一九世紀) 山陰地方、九州地方、東北地方など国内外の様々な 作品の釉調について観察を重ねている。一九三九 (『工藝』 さらに深まっていく。 で、 九三号、 同地方で多く生産されたものである 図 29 日本民藝協会) 民藝運動の牽引者として、 は濱田が所持してい 戦前の濱田が注視した造 0) 一節を見てみ 、 た 丹

たとえば丹波の黒釉でも、おそらく苗代川〔引用者注・薩摩

で合わ 鉄砂 焼の 七四、二六一二七頁 仕事振り全体の裏に眼に見えるような気がする。 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 りと鉄さびが景色を添えたのまである。 たまま倒れそうになったのを鉄棒で起した跡とみえて、べった その時の原料次第、 産地」 [てっしゃ] せた簡単な釉に過ぎまい。 や朝鮮の民窯と同じく、 にこげたりする。 窯次第で飴に熔けたり、 釉の目的 中には窯の中で積み重なっ 鉄分の多い石か土と、 しかもこのくら は黒のつもりでも、 蕎麦になったり、 (濱田 灰と 九

が均質なものではないことの描写である。 褐色に発色) それぞれ、飴釉(褐色に発色)、 彩な景色と、その成立の過程を細かく観察してい も思索している。 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、こうした多様な浩 能に熔けたり、蕎麦になったり、 の色彩が見られることを意味し、 濱田はこのように、 蕎麦釉 古作の 鉄砂にこげたり」というの (緑黄色に発色)、鉄砂釉 さらに、 「よき無地 丹波焼の黒釉の発色 時に 「鉄さび」 0 の中の多 は

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、とにかく前提として、濱田が執拗なまでの蒐集家であったことは念頭に置

てが彼の私物となった訳ではないが、 0 情熱の一端をうかがうことができる。 を考える際、 0 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 百脚も買った」、「焼物は Teruel(テルエル)が意外によくあるだけ 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。 に大規模なものとしては、 物に加え、 【資料A】の中には、 造形物を生涯にわたって彼が観察し続けていたことは、 頒布会のための買い付けと分かちがたい場合があり、 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 彼は陶磁器のみならず、 農家などの家屋まで視野に入れて蒐集を行ってい 常に想起されるべき点である。 「ナタ割り、 イギリスでの家具の蒐集 木工品、 カンナけづりの椅子には感心 様々な領域のおびただしい量 濱田のこうした蒐集は日本で 染織品、 ガラス工芸などの器 (一九二九年) 蒐めたすべ 彼の作陶 、た**31**。 \_

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

> える。 ことで、 具、 チの 深く 分な 料C】。特徴的なのは蒐集品と同様、 九、二〇九頁)。 欠かせないものであったと考えられる。 であり33、 なったことのない、 の無い所」であるとも述べている (瀧田 二〇〇二、一一頁) れているのであろう。 に比べて不健康で短絡的な状態である、 濱田は警戒する。 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 ガラス工芸など、 存在を忘れてはならない。 「翻訳」することであるとも濱田は喩えている 「消化」 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 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 手によるスケッチは、多彩な造形を見 の過程をたどることなく自作に付け加えていくことを あるいは、 「嘔吐」という言葉には、 濱田のスケッチを発見し参照している【参考:資 「消化」―真実の表現とは、心惹かれ 作陶とは一見縁遠く見える多様な領域に及ぶ 器物から得るべきなのはその器物 筆者は、 対象が陶磁器にとどまらず、 というニュアンスが込め 先行研究において明らかに 自然な消化による (島岡 消化」する際 た器物を 一九七

象深く回想している。 なりと物を観察する様子を、柳宗悦も印演田が「注意深く」、じっくりと物を観察する様子を、柳宗悦も印

けて、滋養分を充分に汲み取つて帰るのを、私は屡々見かけた。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

の作品も、その確かな受取証であり、又消化品であつた。(全集私は彼を「受取り方の名人」だとよく思ふ事がある。それで何れ

匹

二二六頁

な例として、彼は茶碗の高台を挙げている。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。その端的に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超え

にむずかしいのです。【資料D】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

とへの注視と言ってもよい。彼はこうも述べる。 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

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えば、それはその一歩深く見た人の勝ちです。〔略〕しかす。実際に作品を見通してしまって、ほんとうの根を一歩深く見作る人が勝つこともあるので

#### です。 【資料D】

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 は見ているのである。 は 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 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 主体の移った深い創造が実現しているのだ、という趣旨であろう。 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 造形の中の作者の計画性を超えたもの―作者の奥の「ほんとうの根 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 ―を感じ取る「見る人」 が現れた場合、 「見る人」が「作る人」として「いい仕事」ができるとは限らない、 「見る人」としての 濱田独特 0 語り口である。「見る人が勝つこともある」というの 「作る人」の自己完結が残るばかりだと、濱田 それは「作る人」の意図を超

作が「見る人」と出会うことを期待する34。 造的批評家」は、「彼らの鋭い眼 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、 でに「見られる」余白を失っているというのである。 して造形を企図するとき、 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」 ずにやっていけ」る。 (水尾編 濱田は、優れた「見る人」を 一九九二、四七頁)。濱田は現在そして未来において、 眼を「道具」とし「材料」として、 その造形は生気を欠いたものになり、 「創造的批評家」として讃える。 のほかは しかし、その眼を先回り 「何の道具も材料も持た そのとき、「見 作者の予期 す

いる。

「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「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「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

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

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】。上の岡倉天心(覚三、一八六三―一九一三)の『茶の本』(岩波文庫)か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、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

ける」必要がある。 れというものに落ちつかない」ため、 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 ためには、 陶と通底するものと位置付けられていると言ってよい。この実現の よって引かれるとき、 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 ると綴っている ここで、 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 「いくらもんでも、 汚れを完全に拭い去った「清潔」は時に「美と自然」を損ね 自らの中の計画性を「忘れる」ことが欠かせな (岡 倉 もめばもむほどその先があるようになって、 計画性を超え出たものであろうとする彼の作 九二九、 六四頁)。 制作行為によって直截に「片づ 概念化され、 目的化さ 「忘れ

ものではなかった\*\*。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

# (二) 濱田庄司の無地に柳宗悦が見たもの

八二)によれば、柳にとって濱田は「理想の個人作家の姿」であり、べていたと回想している(岡村 一九九一、一七二頁)。水尾(一九ち優れた実作者の友人の存在によって自身の論が成立していると述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、濱田を肌で聞けなかった、技術を持っていない者の悲しさで仕事を一人楽色家の岡村吉右衛門(一九一六―二〇〇二)は、「俺は工人の声

これは同様だったはずである。 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 七〇二頁)。 柳 『が無地をめぐる「公案」について思索する際に £

的な へ 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 て絶賛し を超えた姿を示すものであった 大きな抗議」であり(全集一七、二五六頁)、「美や味を狙つた造 は早くから、 「意識」の造形を超えたもの、 匹 濱田を同時代で「一番進んでゐる」作家の一 二〇一頁)、その作品 井戸茶碗的な偶発の美を示すもの (全集一七、 【例:図30】を、 一二七頁)。 楽茶碗 人とし

る。

に  $\mathcal{O}$ 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) を大胆に受け入れていく濱田の態度があると見る。 中で、 陥ることなく原料と向き合っていると、 は 濱田は そうした濱田の作陶の大前提に、 「珍しい釉」 -p 「新奇な模様」といった小手先の技巧 柳は讃えている。 原料の偶発的な振る舞い 例えば 「濱田の

大事にし過ぎる。 方と云つていゝ。 を見出してゐる。 でゐる。 て了ふ。 [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 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 言ひ換 そうして燒物の美は大半材料美だと云ふ事を知らない 又は材料 大概の人は凝り過ぎて材料をいぢめ、 だが材料を左右する力が自分にあると考へる 之は陶工としては一 れば材料を大事にはせず自分の智慧や の如何には無頓着で無理な作り方をし 番素直、 な而も本質的 素の力を で技巧を な見

## 多く美を活かすであらう。 ( 全 集 四 <u>-</u> 一頁

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

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

を生んでいくの が、 柳の見た濱田庄司であった。

質でない し続けていたことの意味は大きい。 とって無地が常に、 第 柳の 田 作 無地 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 品 -第四章参照)。 は常に、 論の形成の際、 素地や むき出しの素材の風合いを示すものであり、 こうした造形を、 ・釉の豊かな質感を伴っている。 刺激的な存在であったと思われる。 濱田が常に柳の身近で示 これ自体 柳に 均

柳には示唆に富むものだったであろう。 偶 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 益 の土 子の 発的に生じる。 その端的な一 (寺山)と土灰(木灰)を柄杓で等杯ずつ混ぜて作ったもので、 般的な透明釉であり、 例として並白釉 井戸茶碗ならざる井戸茶碗的造形の一つとして、 (地釉) 濱田は調合を独自に調整したうえで が挙げられる。 地釉は、 ある

トリ 無地と呼んで注視していたことを指摘したが、 結びつくことで自然に釉膜が生じる。 第四章で見た通り塩釉は、 7  $\mathcal{O}$ 「仏教美学」 技法を導入し、 た釉 無地論に特別な示唆を与えたことがわかる。 加えて一九五〇年代に入ると、 ウムの 0 たのを見過ごすことはできない 0 種である。 0 部をガス化させ、それが器体の素地の 試行錯誤を経て自身の代表的な技法にまで確立 環としての無地論を形成する柳 焼成中の窯の中に塩を投入することで塩化ナ もとは中世ドイツの古陶磁で用いられて 濱田が導入した新たな技法が、 第四章では、 それは塩釉である。 同 が、 時期に濱田が塩釉 成分 (珪酸分) 一九五〇年代、 塩釉の 釉調を 柳

> 法によって制作されたアメリカの むようになる。 欧米各国を訪問して帰国し  $\mathcal{O}$ 五四年益子の工房に専用の窯を作 導入の 参照項となっていた(濱田監修 濱田 《塩釉髭徳利》 は、 頃の様子を、 九五二年五月から一 現在、 【図 ② の 濱田はこのように語っている。 益子参考館に収蔵されている彼の収集品 た後、 ほか、 九五三年二月まで、 ドイツ系移民がもたらした塩 ij, 滞在中に得た知識をもとに、 《塩釉鳥文手付壺》などが 二〇〇九、一四・ 重点的に塩 一釉の技法に 柳らとともに 七頁)。 その際 取 釉技 の中 塩 ŋ 九 組

 $\mathcal{O}$ 

 $\mathcal{O}$ 

戦のように勇いものです。 っていました。 孔から火を焚くので、 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 引 緒に投入れると、 バケツに入れて仕度をして置いて、 甪 者注 塩釉を] [略] バリバリくと中で燃える音がして、まるで 岩塩を紙に包んで小さな団子のように作 ドイツ、 最初はどうやつて岩塩をくべるの (濱田ほか フランス、それ 頃を見計つて両方から 九五五、 から 飛 Ŧī. んでアメ 頁 かと思

どの 釉作品を制作した 法は戦後の濱田の代表的なものであり、 (岩井ほか 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 顔料と組み合わせながら、 二〇一一、一五四頁)と指摘されているように、この技 【例:図③】。 茶碗・皿 彼はコバ 壺など様々なジャンルの塩 ルトやマンガンな ŧ

釉に着手した当初 0 濱田 庄 司は 相当数の失敗作を出したようで、

本橋三 になったものの、 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 れた塩釉 ったんですがね、 庄 四 司の次男の濱田晋作(一九二九―二〇二三) 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 越 の試作品」【図図】を展示すると紹介されているように 一九五六)、長期にわたって試行錯誤が続いた。 一九五六年の個展でも「近時ますく手慣れてこら 全部だめ。 一点も取れないんです」などと、 は、 「計算づくめでや 初期の 日

始的な」 てくれた」とも述べている つづきが何よりの気付け薬になると思ふ」と述べ(濱田 ではそれほどの間違ひをしなくなつてきた私には、 っても、 など37、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 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 まで焼成されてしまう場合があったり、 七頁)、 想定を大きく逸脱していく塩釉 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 うっかりしやすい仕事の上に、 塩釉の技法について、 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 「その素朴で失敗の多い初期的の手法が五十年来手慣れて (濱 田 「この荒々しさは長い経験で普通 へ の 一九七四、 濱田の取り組みを、 たびたびよい眼醒 気化したガスを窯内に満遍 七六頁) 塩釉の窯の失敗 一九六一、 しの役をし 柳 は の窯 讃え

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

た。

だ他力的な性質が濃いのである。(全集一七、一二七頁) 8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

賛がある。
替がある。
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、柳に古作の塩釉―無地の造形に学んだ濱田の塩和の造形もまた、柳に古作の塩和―無地の造形に学んだ濱田の塩和の造形もまた、柳に古作の塩和―無地の造形に学んだ濱田の塩和の造形もまた、柳に古作の塩和―無地の造形に学んだ濱田の塩和の造形もまた、柳に古作の塩和―無地の造形に学んだ濱田の塩和の造形もまた、柳に古作の塩和―無地の造形に学んだ濱田の塩和の造形もまた。

このように記している。論考(「光悦と濱田」、『心』第一一巻第一号、平凡社)の中で、柳は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、1年1されるのは、柳は濱田の塩釉を、第四章で見た「灰被」とも連

ゐるのである。 な力み方を離れて、  $\mathcal{O}$ みてゐるのである。 灰釉だけでなく、 灰 てくれる衣である。 和の方は作者が着せる衣であるが、 である。 彼は力量があるから、 [傍線引用者] (全集一七、 他力の恩沢の多い塩釉に一天地のある事を省 初期の焼物の だから 素直な心で他力を受取る事の意味を省みて 〔引用者注・ 殆ど何でも出来るのだが、そん 「灰被」も他力的な自然の技な 食塩釉は炎と熱とがか 濱田は〕 一三〇頁 「自力」 0 出る

造形であると柳は見ていたと言ってよい。当時の柳の眼には、 と特別の思い入れが、 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 たのだと思われる。  $\mathcal{O}$ れがそのまゝに美しさに転じ、 てはならない。 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)、 「灰被」 成分) は単に、 が ~濱田 0 が降って生じる濱田の塩釉の柚子肌は、 澄んだガラス質と同様の、 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 の塩釉を「灰被」になぞらえるとき(人為的に施釉せずと すなわち、「灰被」 濱田の塩釉に投影された言及であると見なく 味ひをいや増さしめてゐる」 のように、 「美醜をこえた」美として映っ 濱田の塩釉もまた、 灰が降って生じる という 塩 汚 (塩 そ

ある。 たと考えられる。 あるというな。 九六一)に掲載されており、 あ れ つって、 は、 自然に発生した造形が は 田 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、 窯内でうまく分解されず作品の上に残った塩をはつった跡で が 新たな「無地の美」 最晩年の柳が編集した『濱田庄司作品集』 九五七年に制作した塩釉作品である《塩釉十字掛鉢》【図 言うなれば濱田の失敗が豊かな景色に転じた例であ 「見られる」ことによって生起した例で の 一 柳が評価したことがうかがえるもの 種として当時の柳 (朝日 の眼に感得され 新聞 社、

柳 は むなど、 濱田は塩 九 六 釉 九七八年に没するまで多様な作品を制作した。 へ の 年に没しているから、 取り組みの 後にも、 九五〇年代以降の 低火度焼成による軟陶 )濱田 日の塩釉 に取り L かし

> であった。 見ることができる。  $\mathcal{O}$ 極であり、 のできない色彩や質感を常に伴う塩釉は、 美 0 取 り組 が新たに生まれ得ることへの希望をもたらすものであったと 楽茶碗的な「狙つた」景色を超克したもの、 みは、 濱田によって導入されながら、 柳が見ることのできたほとんど最後の 濱田には調整 柳にとって無地の 真実の 濱 しきること 田 0 「無地 つの 技法

## 五一三 利他論としての無地論

柳は、『ヰリアム・ブレーク 彼の生涯と製作及びその思想』

九

兀

0

中でこのように綴った。

な是認がある。 立言に肯定を与へてゐる。 れを取捨せず、 廓を与へる事は困難である。 なべて藝術家を思想家として見る時、 寧ろ矛盾をも自己の人格内に抱擁して、 (全集四、 五九五—五九六頁 そこには知的真偽は [略] 彼等はその矛盾を指 その思想内容に明 ない、 只 現摘し之 が瞭な外 価 切 値的  $\hat{o}$ 

こそ、柳にとって思想の原像であった。ここで柳の語る「藝術家」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、「彼等にとつて真理は常に概念の上になく、純粋な経験のうちに

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

ぐって行われてきた批判的研究と深く関わる。 節 九〇年代を中心に、 ではこの点について、 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 こうした柳の眼は厳しい批判にさらされた。 筆者の考えを記す。 特に一九七〇—一九 本

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 鑑賞していたとする批判、 地 を常に受け得るものである。 められているもの 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。 工夫) に対する理解を柳が欠いているという批判、 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 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 一章でも確認したように、 0) 未だに根 強く、 先行研究においては、 作り手個人の主体性 柳の無地論もまた、 および(一)(二) (美意識や創意 以上の批判 器物 の製

る 思想には、 基本的にコロニアル(植民地的)な思考様式」とし、「もし戦後の 本で新たな 筆者の考えでは、 章でも触れたように、 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 『民藝』 を復興して『あるがまま』 柳の 例えば清水 (二〇二一) 「見る」―「見られる」ことをめぐる の美を愛でたけれ は、 柳 の眼を

> ば、 ぎないものなのか)。 なお世話」と述べたが、 鑑賞態度について、 や力学の問題でのみ整理することはできるであろうか。 いものであろうか と批判し、 ればならない」と述べているが、 なんらかの 小川 (三00二) は 『格差』 (柳の着眼は作り手の主体性を無視しているに過 出川 (一九八八) は「人間性の無視」「人間不在 留意が必要である。 ないし『上から』 このような仕方でしか柳の眼は整理できな 「物をつくる側からすれば 柳の 「見る」 の眼差しを再構成 営みを、 社会的 また、 [略] 心しなけ な格差

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

「見る」 風 出光を、 (見出してしまう) ことによって生じるものとしての利 柳独特の利他論があるとも言える41。 具体的に柳に知らせる存在であった。 無地という造 形

 $\mathcal{O}$ 

♡源左』(一九五○)で柳は、以下のような源左の逸話を引いている。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

(河原村)思出。(全集一九、三〇七頁) 後を、齢老いた体をよだめつつ尚も牛を追ふその姿。前田泰蔵おんだぶく」と牛をなだめつつ尚も牛を追ふその姿。前田泰蔵を、齢老いた体をよたよたさせ乍ら追ひつつ、「デン [牛]よ、 (利用者注・源左が) 山道を駆けるやうにしてやつて来る牛の

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

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。 た源左の様子を柳は、 の心を打つ、と柳は聞き書きする。 たというだけである。 「あの折 「よたよた」牛を追ったり、 ここでは、 0 純な姿」 源左は特別な説法や社会活動をしているわけでは が他者を感動させ、 しかし、そうした源左の何気ない挙動が他者 他力に支へられてゐる自分」 孫に言われるままに頬かむりをしてい 源左は意図していない 利他として機能している。 (意図を超えた 「その姿」 こうし ない。

> 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 ることが「直ちに吾等の行為から積極的なもの、還相廻向的なもの、 は、 する活動が不十分であるという指摘が、 ならない のであって、妙好人は と警戒する 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 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 人間の責任は、衆生済度の還相廻向面にあることを忘れてはならぬ (鈴 木 妙 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 好人をめぐっては、 一九九七、二六二頁)とも彼は述べている。 (鈴木 (鈴木 一九五二b、 九五二b、 「集団生活的行動の面」から再考されなくては 宗教的な法悦に没入するあまり、 一四七一一四八頁)。「われらすべての 七頁)。彼の見るところ、 しばしばなされる。 五. 例えば

が、 ている 心を超えた「無」 視していたためであると思われる。 図らずも られない。この理由は、 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 穣さと創造性にこそ、 かったのではなく、 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、 しかし、 社会全体がどうあるべきかについてはあまり明確なヴ (全集 「利他教化」「衆生済度」として働き得ることの豊かさを注 柳の妙好人論に、 が、 利他と呼び立てることのない利他の 四〇三—四〇四頁)。 他者を「愛すること」そのものであるとも語 関心があったのだと言ってよい。 柳の場合、 こうした点に関する考察はほとんど見 鈴木の言うところの 柳は妙 中見 が好人の利他行に関心がな 九九一) 「絶対他力の 彼は、 在り方の 利己

地 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 に閉塞する社会に風穴を開ける可能性を有している、 であろうが を持ってい を讃える無地論は深く関連している。 な 同時に柳には、 かった」 (三〇二頁) という指摘は 不如意の 利 他 の回路が、 面において事 という希望が 合理や計 画性 実

晩年の柳の眼に印象深く映った一個の無地の茶碗があった

代 が に 仕覆とが添へてあつた。 ス 之はもう五、 0) ひもない濱田庄司の茶盌なのである。(全集一六、七○○頁) 「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 中になかなかよい一個の茶盌が列んでゐた。 東京のさる大手百貨店内の骨董部に立寄つたところ、 六年も前のことになるが [略] 處がよくよく注意してみると、ま 〔引用者注・一 その茶盌 九五〇年 ケー の側

どうかも問題でなくなりで、その偶発の造形が純粋に鑑賞者を揺り動って成立する無地の様相が、そこにはあった。すでに濱田の作品が柳の見るところ、全く鑑賞者が主体となり、「見られる」ことによ

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

方が一方の主体性をないがしろにすることがあってはならない。 とが暴力性を伴う場合もあり、 や意図を無視して理想化する、 までもない。 ることは容易である。 こうした見方を、 居直りと共にこの論理を振りかざすことによって、 結局のところ、 無論、 何者かの無意識的な行為に感激するこ 不断に留意の必要になることは言う 一方的な鑑賞態度に過ぎないと考え その行為者や作り手の 側 0 文脈

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

て、柳が無地を偶発的な造形と見なし、「見られる」ことによって発一「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」

シテ、其ノ下ノ土ヤワラカ也、

などと描写され愛でられているのは、

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「薬ヌメくト

細ヒゝキ有」(千宗室ほか編

一九五八、二〇六

柳の無地論の先達と言える

(「薬」と

柳の審美眼と茶道のそれの通底については、『宗湛日記』

23

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。

(神屋宗湛著、

— 五

22

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

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

―美―利他が生まれ得るという希望を、

柳が得ていたこ

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  $\mathcal{O}$ 新たな無地

たちの 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、 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」、 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 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 碗のような作為的な造形ではない、より美しい造形の器物こそ真の「茶」に相応 に彼が繰り返したのは、 の点と偶発の美―利他という問題は同時に存在しており、 とを指摘した。 のジレンマを含むものとして柳の無地論を位置付けた。 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、 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、 「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 また、こうした柳の見方が、 既存の茶道界で権威化されている茶器の多くに造形美 作者・行為者の主体性 同時代の茶人 この

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

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

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。

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

藝館茶会」を試みている(東京民藝協会

一九五六ほか)

釉薬のこと、「其ノ下ノ土」とは胎土のことで、「細ヒゝキ有」とは細かい貫入

るものであったことがうかがえる。 6 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 25 めて拝しても少しも差し支えないのです」 いてこのように語るのを聴いたという。 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 の例からは、美醜が柳にとって、 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。 ほとんど生理的なもの、あまりに言葉に余 形而上の問題について思索した思想家であ 「皆成仏しているのだから、 (岡村 1000 頁数なし)。これ

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

る。

がたく息苦しさを感じたのであろう。 で温く、 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 の極まりとは云へぬ」と難色を示す。 ている場合もある。 (全集一七、 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 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 二一五—二一七頁)。 しかし同時に、「それは『楽』の功徳ではあつても、 楽茶碗の企図された造形には、 そして、「自我に美しさがあるなら、 いかんともし 美しさ 無我

27 六七)の言葉を独自に咀嚼したものであると考えられる。 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 トゥス・エリウゲナ 晩年に柳が多くの心偈(こころうた)を記した際、 三六七頁)。これは彼が最初期から注目していた思想家、 (八一五―八七七頃)の主著『自然の区分について』(八 彼はこのことを「造ラデ ヨハネス・スコ

は の忠実な実行者として解されることもあり て一杯に模様をつけたのが劣らない」(濱田ほか る。 地だけを狙うというのは、 研究では、 は、 表に無地がでても無地の心がそういうものに現われるとは思いません。 同趣旨のことを、 「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)。 [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のもので、 濱田の言葉遣いが、 濱田は 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 「忠実に柳宗悦の敷いた路線の上を歩んだ作家」、柳の理論 柳の無地論とよく似ていることである。 実際の気持ちからいうと、 出川 一九六五、一三頁)。気が付く 一九八八、二二〇頁)、 無地からは遠いことにな 美しい文様 従来 却っ いく

> いても一考がなされるべきであろう。また、 だと思われる。 察や思索を積み重ねた形跡があり、 した無地論の類似も、 、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、ままあること 本稿で検討しているように、 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 濱田の実作や思索が柳に及ぼした影響につ 濱田の側にも、 対話し続ける者たちの語りが似通 無地をめぐって独自に観

三章参照) の器物が物量において傍流でありながら、 ことの、 中で、無文の作品が多くの割合を占めるわけではないというのは、 模様でも、 生 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 29 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った 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 いての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、 数も膨大であるため、これはあくまで、当時の舩木の視野にあった濱田作品につ 七 と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。 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 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。 民藝運動第二世代の陶芸家・舩木道忠(一九〇〇―一九六三) [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 四五―四六頁)。濱田の作品は、 舩木なりの指摘とも取ることができよう。 を想起させる。 又更に誤つて落ちた絵具さへ少しも恥ぢてゐない」 種類が皿・鉢・瓶・壺など多岐に渡り、 意味において主流であったこと 柳の蒐集品において、 (舩木 は、 濱田の作陶 管見の限り事 [略] うま 一九三

8 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

した。 また、 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 と思ったのであります」(濱田 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 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 べている。「小鹿田の品物の陳列所を作るということで、 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 いました。どういうことになるのか知らん、私共はとんでもない、 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 は観察していた。 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、 県の技師に図案の指図をしろということで、[引用者注・県の技師が] 濱田は懸念していたのである。 例えば小鹿田焼 一九六二、三〇頁)。なおここで、「柳がかえっ (大分県) について、 県で作られましたが、 濱田はこのように述 柳がかえって やれやれ 义

31 とには、 代表的なものとして、 (通称「上ん台」、現・益子参考館四号館) 大小あわせて一九もの家屋があったという(濱田 一九四二年に近隣の庄屋から濱田のもとへ移築した屋 が挙げられる。 一時期濱田のも 九七四、 三三三

嘆すると云ふのではなく、 濱田さんが感心してゐたのは、矢張り能の型だつた。それも特にクセとか、キリ 番教はることが多い』と云つては、 でいたことが想起される。 この言葉遣いからは、 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 「ひと頃よく濱田さんを能の見物に誘つた。 濱田の眼が、 水谷良一(一九〇一―一九五九)はこのように回想し 却つてシテが見せ所の切れ目くに挟む普通の立居振 いつも悅んで出て来た。 造形物にとどまらず、 濱田さんも『能からは今一 [略] 能の所作にも及ん 何にもまして

> うな個所に感心してゐた」(水谷 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 一九三七、 一八—一九頁) 空白

ぞ。これは亡くなった後まで残っていくからな。』とうるさく言ったね。」 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 さいこと言ったね 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) 濱田友緒による指摘(二〇二二年九月八日、 『私もいなくなんだから、この世から。 益子参考館にて筆者聞き取 正夫もいなくなんだ は、

2 33

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 【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、 物は残っていくから、おっかねえよ。目利きが来るから。そうやって旦那様は言

しないということを表現しているのであろう。

35

ったな」

(横堀・豊田ほか

二九頁)

であり、 うに、 に検討を要する課題である 黒茶碗》に贈られた(拙稿 約した「文ナク 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 (三〇一九) 九―二〇〇七)が、「先生の抹茶盌は当代随一と思われるがその源は井戸茶盌 晩年に柳が多くの物偈 濱田が地釉を使用する際には、 或は古唐津盌である」 も指摘している(七一一七二頁ほか) 文ミツ 之ナン文」は、 (ぶつげ/ものうた) 二〇二三b)。なお、 (島岡 唐津焼 一九七九、 濱田の地釉作品の一つである《地掛縁 (佐賀県) が参照項となっていた可 を記したとき、 濱田の弟子の島岡達三(一九 通り可能性は高く、 二〇九頁) と指摘しているよ 彼の無

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)。

37

æ 柳 は 濱田の塩釉茶碗に、 「命ヲ塩ニ 盌 「マリ リ モ塩ニ」という物偈を贈

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

41 体の意向は、 蒐集というかたちで、 的状態)の 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 やかれて偶然釉が発見されるやうになったのではないか」(全集一二、七二五頁)。 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 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 るやうに、何回も焚いてゐるうちに、いつのまにか、窯の中が、つるつるになつ 然釉に関する濱田の次のような言及が見られる。「どこの窯の内部を見てもわか 八月号・九月号、 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 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 度灰の自然釉の場合と同じやうにとける」 を利してしまう状態とは、 にするならば、 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 ている場合があるから、 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、 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、 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)。 (新村編 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 全く犠牲になっている状態であると捉えることができるためであ 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 日本民藝協会)に掲載された、二人が出席する講義録には、 二〇一八、三〇七六頁) 一層具体的に両者の間に展開したのではないだろうか。 「灰被」と塩釉の類似について、 「自分を犠牲にして他者に利益を与える」状態 (濱田 一九六一、一七頁)と説明し などと定義される。この定義を参考 柳が濱田自身から直接 本稿では (利他 恰 自

は、

る

巡る情報の混乱が生じた場合、「作家だとか、 が自作と扱われなくなる可能性に自覚的であった。一人の作り手と一個の造形 となってくれる」(瀧田 論の一助となるものと筆者は考えている。 助線となる。 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 ということを、 れ得るということ、 術家だとか、実に嫌な名前」(濱田 察を通してよく理解していたはずである。 物が一対一で対応して理解されるという前提の脆さを、 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。 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 お近年、 な」いと柳が思索していたこと(一二四頁)が指摘されており、注目される。な 若松(二〇二一)がある。ここでは、 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 一)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 いう点が利他の原則であると指摘する伊藤(二〇二一)、 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 「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 「私の真似物のいいものは、 この若松論文を含め、 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、 彼は観取していた。 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 二〇〇二、四八頁)と述べるなど、未来において自作 「自分の行為の結果はコントロールできない」と やがて全部私の作となり、 作品にサインを入れないことは、 一九六二、三一頁)は容易に消えて鑑賞さ 「利他の本質は、人間の主体性の産物では 拙稿(二〇二二a)も参照のこと。 作品の置かれる環境の変化や作品を 工芸家だとか、 濱田は様々な器物 人の意思に還元されな 私の駄作は全て偽物 陶芸家だとか、 (無銘であ 一面にお

42

第六章 結論

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

れてこなかったことが確認された。
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

思想 響してい 無地をめぐる思索について考察した。 質的な領域を通して宗教的な絶対性を感得していく、 たことも、 を指摘した。 右  $\mathcal{O}$ 0 時 第 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 とは異なる「無限 独自 期に記されたと思われる彼の無地論を検討し、 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、 一章では、 性 た面につい あわせて指摘した。さらに、 が浮かび上がった。 また、彼がそこに 柳宗悦の · て ー を含んだ造形と理 考した。 『白樺』時代(一九一〇年—一九二三年) 「無」という宗教的主題を投影してい 以上により、 前提として、 西田幾多郎の思想がそこに影 解していたこと、 無地の造形という物 当時の 彼が無地を という柳 そこに座 柳の の思 神秘 単 ح 0)

> より、 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 して、彼に位置付けられていたことも確認され  $\mathcal{O}$ た文様が生まれづらい時代としての近代の中で、 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、 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 より広い 観察や思索を行っていたこと、 それらについてどのような語りを見せていたか、 九四〇年代を中心に、 造形を無地と呼び、 て、この時期の柳の歩みを整理し、 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 第三章では、 「無難」の様相を示すもの、 柳が新旧の多様な領域・産地の器物の無地について継 範囲の造形に応用されていったことが浮かび上がってき 柳宗悦が民藝運動を牽引していった一九二五 それをどのような領域や産地の器物に見出 彼の無地をめぐる思索を検討 多くの作り手が立ち返るべき造形と 第二章で見た彼の最初期の無地 それを踏まえて、一九二〇年代 無地 確認した。 じた。 一の造形が高次 前 これに 症続的に 優れ 論が

無地 り 裸 越を説く「仏教美学」について確認し、 彼の無地論について考察してきた。 なっていることを指摘した。そして、 教美学」の形成に注力した、 第四章では 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 論は、 0) 質感の美という点に力点が置かれるようになっている面 それ以前の無地論の延長線上にありながらも、 柳宗悦が民藝運動に関する活動に区切りをつ 一九四八年——九六一 前提として、美醜の二元性 「仏教美学」の形成は、 それを踏まえて、当時 年 (没年) 作 品 け、 ま の彼 があ |の超 醜

照項としながら進 題として柳が位置付けていた「疵」 に説明するある種の説法となっていたことを、 こえた」 地 「仏教美学」と連関するものして柳が深めた「妙好」 の造形の関係性を一考すると共に、 造形としての窯変―無地の器物を欠かすことのできな められていたこと、 の問題についても、 無地論は 窯変―無地と呼応する主 あわせて指摘した。 「仏教美学」を具体的 補足的に論じ 論と窯変

わ う作為を批判する。 含むものとして柳の無地論を位置付けた。 如と捉えられ得るという点についてあわせて触れ、 地 ら柳が受けた示唆について一考し、 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」 第五 「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 「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、 け が また、こうした柳の見方が、 、塩釉の技法から、 .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 利 利 他という問題は同時に存在しており、 他となると柳は見、 章では、 利 他が生まれ得るという希望を、 無地をめぐる柳の語りの中に確認される、 この章ではこうした点をめぐって、 計画性と偶発性を止揚させることで新たな無 同時に、 作者・行為者の主体性への 特に濱田の原料の扱い方、 それを計画的に再現しようとい 柳が得ていたことに触れ この 併存のジレ この点と偶発の 濱田庄司か 「見る」 理 ンマを 解 とり の欠

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

無地の造形は欠かすことのできない役割を果たしていた。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、

かれ、 のは、 あるという着眼点が加わる。 が大きく拡大する。 的な概念を投影する程度である、 彼は位置付けている。 それを如 発的な造形とそれを生む作り手から如何に宗教的 ている(第三章参照)。 は作為的でない作り手の称賛であるという論が、 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 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 は、 するならば、 はなく「無限」を含んだ造形であり、 柳の 民藝をめぐる思索を本格化する後年に比べると、無地論 陶 作り手という通路の存在によるのであり、 無地論の骨格は基本的には一貫しており、 何に無地を媒介として他者に説くか、 磁器の無地でそれが代表される傾向が見られる 1 )『白樺』 また、 その上で、 ③戦後の 時代 無地は作り手の在り方と連関した造形で 無地の器物が と指摘できる 微妙な着眼点や力点の推 「仏教美学」においては、 九一〇年—一九二三年) 高次の「沈黙」を示すものと、 「なま」の原料とは異なる という点に力点が置 (第 無地とは この時期に成立 無地 な思想を汲み取り 一章参照)。 0) 美の称賛と (第四 無地 の時点で 単 移を整理 点はあく 2 の偶 で

密 てきたとおり、 地 に区区 気が付くの なの 別してい か」という定義付けは回避していることである。 は、 る訳ではない 柳は彼の言う無地とそうでない造形を技法などで厳 柳は繰り 返し無地について論じていなが ため、 両 一者の線引きは明瞭でな 5 本 稿 何 が

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

は、

コ

らず、 いう客観的な分類の指標を彼が示さない れらは無地という概念で包括されるにもかかわらず、 無地という言葉でないと言い表せない造形の器物が眼前にあり、 地 関心が薄いためであると考えられる。 の美しさとその成立過程であって、 の著作では、 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。 「○○が無地である」という定義は特に行わ 実証的な整理に対してそも のは、 彼が論じたい 何が無地 ・主題が れてお かと そ

時 かすことのできない思索の基礎としていたのである。 期によって力点を微妙に変えながらも、 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 無地を鑑賞することを欠 ち

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

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

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

七、 要な要素としている島根県の 柳の無地 中心にたどってきたため、 っている瀧田項一(一九二七—二〇二二) 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。 のように理解し咀嚼したか、 かにすることができたものの 柳に多大な影響を与えた実作者の側から見た 吉之介(一八九八—一九九三) ように映ったか、検討することは、 して検討するには至らなかった。 また、濱田の弟子には、 本稿ではあくまで、 最後に、 八二頁)、 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 論の中核をなす宗教的な要素につい 本稿で論述しきれなかった今後の課題と展望を記す。 染織家で「無地極上」 柳宗悦の無地論を主題に設定し、 無地をめぐる柳の言葉を作陶の 彼の周辺の実作者たちの無地観を深 濱田の側から柳の思想や審美眼がどの 出西窯の (第五章参照)、 もよく知られる 本稿では一定量、 今後の大きな課題である。 の語を活動の中核に据 例もあり がいるし て、 濱田が柳の無地 「無地」 (久野監修 (無印良品 濱田はほとんど発 濱田庄司という (瀧田 0) 彼 端 信条と語 の言説 えた外村 。ことに に論をど を明ら

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 会編集部 柳の無地論の影響を受けていると語っている例もあり 二〇二三、一八頁など)、広くデザインの領域に関しても (日本民藝協

二)、こうした、民藝運動の第二世代以降の人々の無地観も、当然今

柳の「無地の美学」との関係性が一考されてよいであろう。 詳しく調査・考察し、 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 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。

## 注言

↑『卯で允全巻(ちにしに参)に『(気を書号)、こししぼ八○――九九二)の巻数と頁数を記した。例:全集二二上、三八八頁・柳宗悦自身の文章の引用箇所は、『柳宗悦全集』(筑摩書房、一九

→『柳宗悦全集 第二十二巻 上』(筑摩書房)、三八八頁

引用文献一覧と対応している。 ・上記を除く引用の出典は、(著者 刊行年、頁数)で示す。これは

まとした。・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・

・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。

いては「民藝」と表記する。「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・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

・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

阿満利麿 (一九八七)『柳宗悦 美の菩薩』(シリーズ・民間日本学者

五) リブロポート

阿満利麿(二〇一一)「解説 『美の法門』を理解するために」、日本

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

講談社

伊藤亜紗(二〇二一)「第一章 『うつわ』的利他―ケアの現場か出川直樹(一九八八)『民芸 理論の崩壊と様式の誕生』新潮社

ら」、伊藤亜紗編『利他とは何か』集英社新書伊藤亜紗(二〇二一)「第一章 『うつわ』的利他―ケアの現場

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

岩田慶治(一九九五)『花の宇宙誌』、『岩田慶治著作集 第八巻』講

岩田慶治(二〇二〇)『アニミズム時代』法蔵館文庫談社

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

筑摩書房

岡倉覚三(一九二九)『茶の本』岩波文庫

岡村美穂子(二〇〇〇)「刊行によせて」、楠恭『親鸞と妙好人の信岡村吉右衛門(一九九一)『柳宗悦と初期民藝運動』玉川大学出版部

心』(私版本)

岡本勝人(二〇二三一) 『仏教者 柳宗悦』 佼成出版社

カルチュラル・スタディーズの試み』(明石書店)」、『ソシオロジ』(一小川伸彦(二〇〇一)「書評 竹中均著『柳宗悦・民藝・社会理論

四一号)社会学研究会

美術館

尾久彰三ほか (二〇〇八) 『日本民藝館 へいこう』 新 潮社

佐

小熊英二 (一九九八)『〈日本人〉 の境界』 一新曜社

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 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

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 展示をめぐって」、

『人文学報』(七七号)京都大学人文科学研究所

境する日本人―工芸家が夢みたアジア 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」、 1910s-1945』東京国立近代 「越

権錫永 日本人の文化実践―柳宗悦、 (クオン・ソギョン) (三)(一七) 浅川伯教—」、 「『朝鮮の美』をめぐる近代 『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  $(\exists \ | \bigcirc \ | \ | \ |)$ 『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 『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」 0 時代 新潮社

九五六年一二月号) 小林多津衛(一九五六)「丹波の古陶の大展観」、『民藝』 東京民藝協会 (四八号・一

> ンター がかりに」、『コモンズ』 々風太 (二○二二a) 「無地の器の利他 (第一号) 東京工業大学・未来の ―柳宗悦の蒐集と思想を手 人類研究セ

佐々風太 (二〇二二b) 「無地―柳宗悦が観た無の風光」、『民藝』 (八

三八号・二〇二二年一〇月号) 日本民藝協会

載決定、二〇二三年一二月刊行 佐々風太(二○二三)「濱田庄司の塩釉に対する柳宗悦の解 力』と無施釉をめぐって」、『芸術学論集』(第四号) 芸術学研究会 (据

佐藤光(二〇一五)『柳宗悦とウィリアム・ブレイク

環流する

背

静岡市立芹沢銈介美術館(二〇一五)『柳宗悦と芹沢銈 定の思想」』東京大学出版会 介 美と 墓

らしがとけあう世界へ』静岡市立芹沢銈介美術館

司蒐集 島岡達三 (一九七九) 「濱田先生の蒐集」、 益子参考館 欧米・その他』学研 水尾比呂志ほか編 『濱 田庄

藝の一○○年』展レビュー」、 月二三日最終閲覧 式会社アートビート、 清水穣(二〇二一)「民藝のための婉曲語法。東京国立近代美術館 (https://www.tokyoartbeat.com/articles/-[Tokyo Art Beat] 年一二月一二日公開、 (オンライン) 二〇二三年七 株

mingei\_momat\_review)

所蔵 証空 白土慎太郎 (二〇二二)「解題」、 白洲正子 仏教絵画』 八九六) (一九九八) 日本民藝館 『西山国師御法語』 『遊鬼 わが師わが友』 日本民藝館学芸部ほか 新潮文庫 一日 本民藝館

鈴木大拙 (一九五二a) 『鈴木大拙選集』 (第一巻) 春秋社新村出編 (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

不昧 宗悦」、根津美術館学芸部編『井戸茶碗 戦国武将が憧れたう千宗屋 (二〇一三)「井戸茶碗へのまなざし、その変遷―利休 秀吉

つわ』根津美術館

記』淡交新社千宗室ほか編(一九五八)『茶道古典全集』(第六巻)中『宗湛日千宗室ほか編(一九五八)『茶道古典全集』(第六巻)中『宗湛日

グ』(オンライン)大因州製紙、二○一二年四月一九日公開、二○二大因州製紙(二○一二)「柳宗悦展から思うこと」『大因州公式ブロ

三年九月二日最終閲覧(https://daiinshu.exblog.jp/17443937/)

髙橋義雄編(一九三七)『大正名器鑑』(第七編)宝雲舎

高木崇雄(二〇二〇)『わかりやすい民藝』D&DEPARTMENT PROJECT

瀧田項一(二〇〇二)『昨日在庵今日不在』下野新聞社『橘彰対解(一ナ三七)』 プゴタ岩鑑』(第七解)宝雲舎

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

田中雍子(二〇〇六)「柳先生と日本民藝館」、『民藝』(六四四号・二田中豊太郎(一九五八)「序に代えて」、柳宗悦『民藝四十年』宝文館

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

民藝の一〇〇年』東京国立近代美術館ほか発行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

民藝協会(一九五六)『民藝』(三九号・一九五六年三月号)東京東京民藝協会(一九五六)『民藝』(三九号・一九五六年三月号)東京

、田勝久(一九八三)『近代の芸文と茶の湯』淡交サ

戸

中島岳志(二〇二一)『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

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

日本民藝館(一九五六)「河井、濱田、柳先生作品特別頒布会」、

三越

日本民藝協会(二〇二二)「『民藝』一〇月号(八三八号)」、日本民藝』(四〇号・一九五六年四月号)日本民藝協会

三日最終閲覧協会ウェブサイト、二〇二二年九月二八日公開、二〇二三年四月二日本民藝協会(二〇二二)「『民藝』一〇月号(八三八号)」、日本民藝

(https://www.nihon-mingeikyoukai.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

関口真希子」『民藝』(八五一頁・二〇二三年一一

月号)日本民藝協会

matohu

堀畑裕之

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ほか(一九五五)「民藝・伝統・生活―濱田庄司氏にものを

館

朝 日 濱田 新聞 庄 司  $\widehat{\phantom{a}}$ 九 六十一 「解説にかへて」、 柳宗悦編 『濱 田庄司 作品 集

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』  $\widehat{\phantom{a}}$ 

五六号・一 九六五年一二月号) 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(二〇一二)『柳宗悦と丹波の古陶』兵庫陶芸美 術

三七年五月号)日本民藝協会 舩 藤 木道忠 田正 勝 (一九三七)  $\widehat{(1)} \bigcirc \widehat{(1)}$ 「解説」、 「濱田先生のこと」 西田幾多郎 『善の研究』 『工藝』(七七号・ 岩波 文庫 九

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 九 『民藝の機微』 里文出版

松岡千寿(二〇一二)「柳宗悦と丹波焼の出会いから生まれたも

兵庫陶芸美術館編『柳宗悦と丹波の古陶』 兵庫陶芸美術館

松竹洸哉 松平家編輯部編  $\widehat{\underline{\phantom{a}}}$ 八 九一八)『松平不昧伝 『柳宗悦 「無対辞」 の思想』 再版』 慶文堂書店 弦書房

神 重県立美術館編 重県立美術館 (一九九七)『柳宗悦展 「平常」 の美・「日常」 0

> 水尾比呂志 巻\_ 筑摩書房 (一九八二) 解 説 工藝と心の 友、 『柳宗悦全集

> > 第十

兀

水尾比呂志 (一九九一) 「解題」、 『柳宗悦全集 第二十二 巻 上 筑

摩書房

(抄)」『濱田

庄 司

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

水谷良一(一九三七)「濱田さんの藝格」 水尾比呂志 (二〇〇四) 『評伝 柳宗悦』 ちくま学芸文庫 『工藝』(七七号・一 九

三七年五 月号)日本民藝協会

公開、 無印良品 (二〇一二) 「『無地極 研究所』(オンライン)株式会社良品計画、 二〇二三年一一月一 四日最終閲覧 Ė 一の器」、 『無印良品 二〇一二年一一月 くらし 0) 九 良

八田善穂 (二〇〇三) 「柳宗悦の民芸論 (https://www.muji.net/lab/blog/caravan/shimane/020052. (XX)単 純

柳宗悦監修 (一九六〇)『民藝図鑑』 (第一巻) 宝文館

山大学論叢』(第五九号)徳山大学経済学会

柳宗悦監修 (一九六三) 『民藝図鑑』 (第三巻) 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 一考察」

習院大学大学院平成三〇年度修士 ニ論文)

のこと』インタビュ 横堀聡・ 豊田正夫ほか(二〇一四) 『民藝』 (七三八号・二〇一四年六月号) 「生誕一二〇年『濱田庄司と益子

本民藝協会

日

質素・簡素」、

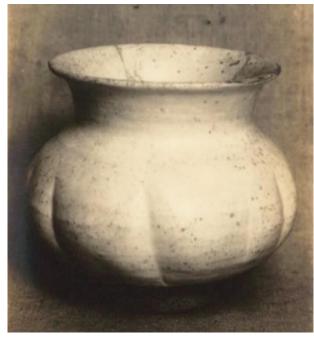
日本民藝協会のこと』インタビュー③」『民藝』(七四一号・二〇一四年九月号)横堀聡・濱田晋作ほか(二〇一四)「生誕一二〇年『濱田庄司と益子

とは何か』集英社新書をは何か』集英社新書をは何か』集英社新書を表と奉仕と利他」、伊藤亜紗編『利他

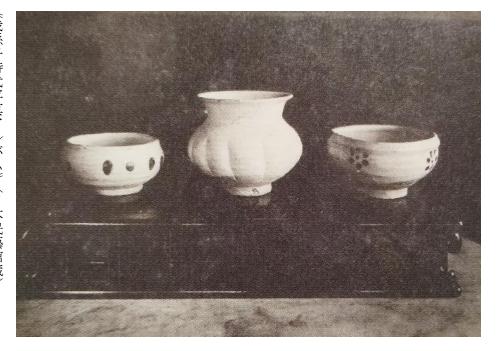
図版

第二章図版





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画像引用元:東京国立近代美術館ほか編(二〇二一)『柳宗悦没後図② 《我孫子時代写真アルバム》(日本民藝館蔵)



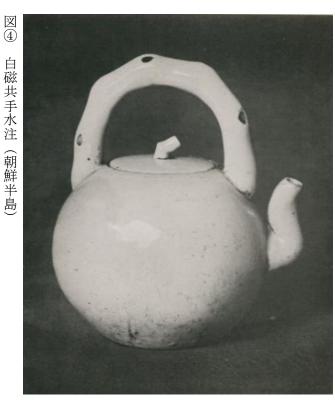
92

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

第三章図版

聚楽社





聚楽社

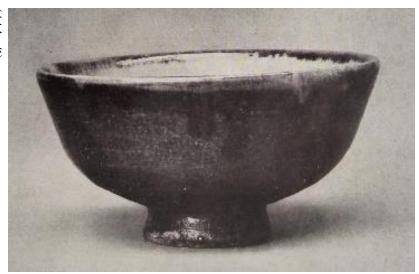
画像引用元:柳宗悦(一九三二)「本号の挿絵」、『工藝』(一三号)図⑤(白磁面取鉢・白磁高脚杯・白磁水滴(朝鮮半島)

聚楽社画像引用元:畑

図⑥ 硯 (朝鮮半島)

画像引用元:柳宗悦(一九三二)「本号の挿絵」、『工藝』(二三号)

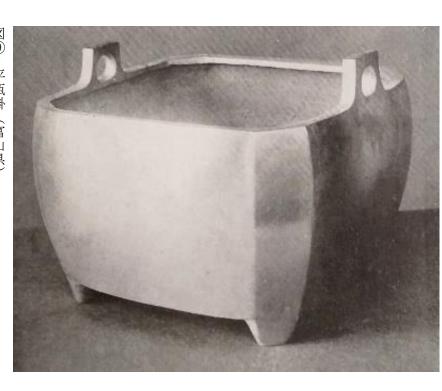
聚楽社画像引用元:柳宗悦(一九三三)「新作の紹介」、『工藝』(二七号)図⑦ 茶碗(大分県)



号) 日本民藝協会 画像引用元:柳宗3



画像引用元:柳宗悦(一九三四)「日本民藝図説」、『工藝』(四七



号)日本民藝協会画像引用元:柳宗悦(一九三四)「日本民藝図説」、『工藝』(四七図⑨ 平瓶掛(富山県)

本民藝協会画像引用元:柳宗悦(一九三五)「挿絵小註」、『工藝』(五八号)日



本民藝協会 | 四郎 | 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

日本民藝協会画像引用元:柳宗悦(一九四二)「挿絵小註」、『工藝』(一一〇号)図⑫ 日本民藝館展示(一九三七年一二月)



一四年一一月号・第一巻第八号)日本民藝協会画像引用元:柳宗悦(一九三九)「〔挿絵解説〕」、『月刊民藝』(昭和図⑬ 茶盆(沖縄県)



号)日本民藝協会画像引用元:柳宗悦

画像引用元:柳宗悦(一九四二)「挿絵小註」、『工藝』(一一二

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

画像引用元:柳宗悦(一九四三)『和紙の美』(私版本)



画像引用元:柳宗悦(一九四三)『諸国の土瓶』日本民藝協会



社画像引用元:柳宗悦(一九三一)「挿絵解説」、『工藝』(五号)蔵、国宝)

図 18 《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》 (朝鮮半島、 大徳寺孤篷庵



聚楽

蔵、 図 ①

社画像引用元:柳宗悦(一九三一)「挿絵解説」、『工藝』(五号)聚楽画像引用元:柳宗悦(一九三一)「挿絵解説」、『工藝』(五号)聚楽 国宝) 高台





本民藝協会本民藝協会(一九三六)「挿絵小註」、『工藝』(六八号)日画像引用元:柳宗悦(一九三六)「挿絵小註」、『工藝』(六八号)日





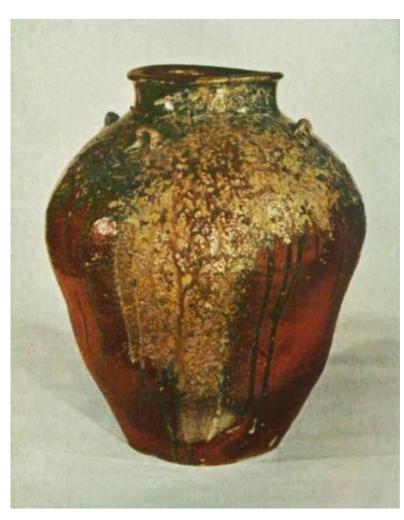


図 22 在家仏教協会 柳宗悦「物と法」初出時掲載図版



画像引用元:柳宗悦(一九五五)「物と法」、『在家仏教』(二一号)

図 ② 画像引用元:柳宗悦(一九五六)『丹波の古陶』日本民藝館 灰釉油壷 (兵庫県、一九五四年柳宗悦蒐集)

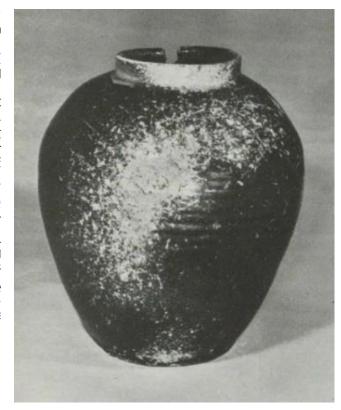
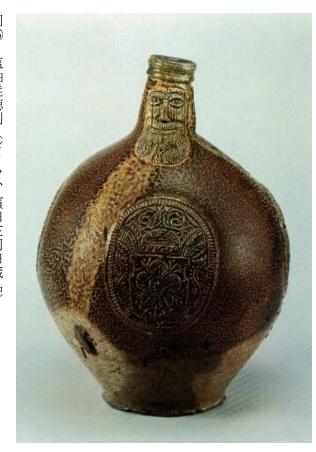


図 24 塩釉作品が、 一九四二年九月号)日本民藝協会 日 本民藝館展示 隣の卓上にドイツの塩釉作品が見える (一九四二年) **/手前の棚下段にアメリカの** 

画像引用元:日本民藝協会(一九四二)『月刊民藝』(第四巻第九

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



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



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』 (第一巻) 宝文館



図 28 箪笥 (イギリス)



画像引用元:柳宗悦監修 (一九六三)『民藝図鑑』(第三巻) 宝文館

本民藝協会

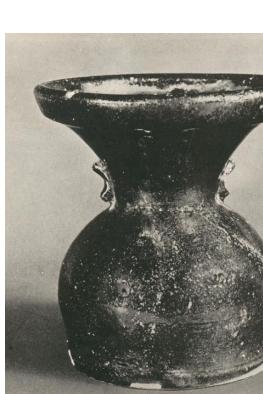


図 29 画像引用元:柳宗悦(一九三八)「挿絵小註」、『工藝』(八九号)日 花立 (兵庫県、 濱田庄司旧蔵品)

本民藝協会 画像引用元:柳宗悦(一九三七)「挿絵小註」、『工藝』(七七号)日





図 31) 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 濱田庄司《藍塩釉面取方瓶》

はがき) 日本橋三越

画像引用元:日本橋三越(一九五六)「濱田庄司新作陶展」(案内図⑳ 濱田庄司《塩釉藍彩注瓶》 《塩釉藍彩注瓶》



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③ 濱田庄司《塩釉十字掛鉢》



# 濱田庄司に関する新発見の資料について

る資料の内容の報告である。 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

遺族の協力のもと、その整理と調査を進めてきた。
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

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:

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

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、庄司作品や庄司書のとして、庄司の自筆のメモや原稿、庄司の講演会の記録、

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

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

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。
- る。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・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
- 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:

分保管されていた。
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、大規模な民講のは一九六三年六月、次男の晋作と共に渡米し、同地で個展や

三男・: どが生き生きと綴られている。 面 六九歳の庄司の、 この書簡はそのうちの一通で、 .和枝の字で「1/8日着」と記されている。 封筒裏面に庄司の字で「十二月丗日」と投函日が記され、 篤哉 (一九三一―一九八六) 宛に送られたものである。 訪問先での蒐集や作品鑑賞の様子、 一九六三年一二月三〇日消印 旅の終盤に記され、 益子の 食事の様子な 和枝と (11) 当時 表

技 篤哉 十二月廿五日 庄

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

とった

哉が度々繰返すやうに何もかもよかった 今度廻った中では箪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

一等だ

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

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

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

后の立つ日の日曜まで出かけ

数々□た〔判読困難

のやうで眼にも舌には申分なかった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それに Hotel Palace といふ宿の隣りに骨董のデパートのやう

六世紀と思はれる牛の図のが一枚見つかった (大キヅ)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

で十近く求めた 戸棚 机 椅子類もいゝ専問〔ママ〕の荷造屋が見つかったの

お蔭で大分葡萄酒に強くなった ためたもの、 ニンニクで天火で焼いたもの、 真水へ入って細く丸くなった三寸程のものをオーヴ 食べものではパエリヤ した時何ともうまい) イイダコのやうなもののカラ揚げ ーヴでいためニンニクでたゝいたもの、 豚のハラ子や子山羊の丸焼、 (雑炊) 鰻の子の柳の葉の形をしたのが海 始め 牛の首のダブくしたところをい (レモンをかけただけで一 白味 白さい カニミソのスープ、 7 · マ イカ (T)  $\hat{O}$ 魚をオリ マ 噛

の最高で明日は早速ローマへ出る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

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、前后するがマドリッドでたくみの伊東さん〔工芸店「銀座たくり道をした 生憎雪になったがこれはいゝ見ものだったの果さなかったラベンナのモザイックを訪ねてヴェニスから廻り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っ

の事に驚いてゐた 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った

るので船長寄托で簡単なよして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をがついまがもしろかった、求めた布類は三井物産の手で東京市場の踊や語り手や蛇使ひなど 戦前見た北京の天橋(テンチー

連日案内をうけお土産の買物が出来たる琉司の真中〔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

リ、ポンペイを見てンナ、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

O.K. をとった 日本航空72便で立ち羽田へ午后二時五十分着の切符 すべて十六日にテヘラン、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、

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

追 記 口 ] マにて十二月三十日 父

ロ | りくりがむづかしい 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 行ったら篤哉と映子〔濱田晋作の妻、一九三九―二〇〇九〕 スペインの報告は重なったやうで恐縮 手紙が届いてゐたのでまた書き足したく三日程遅れた マまでかき上げた便りを持参で出て来たところ こゝもスペイン同 大使館 0

が やな建物一つもなし 晴天で暖かくこれで三回目だが殆四十年前と変りなし 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 ある 横町、 裏通りなどいくらでもいゝところ まだい

> た、 画

サンフランシスコ本山、 磨 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 りへった白や赤の大理石の床石は羨ましい程だ ゝが階下のチマブエの壁画は更にいゝ (フランシスコの草庵) 特に地階がいゝ はまたいゝ、サンダミアノ、サンタ 階上のヂオットも ハーミテー

されている

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

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

が

想ひ出せないのは残念なことだ、

いまくしい事だ

見たものも

現に味ってゐる時、

見てゐるときの生々しさ

沖縄

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

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

[便箋余白に:]

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

## 【資料B】

ジャンル:メモ (濱田庄司自筆、 年代不詳

た。 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 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

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

> ○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 旧さのまく

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ってひっかゝり易い 院展初期など他に見るべきものないやうに覚えた

○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 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

合は間違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

○水槽で温度を計っ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

坂

本展

旧さと新

カンがよすぎると過ぐ吐き出したくなる、 消化にひかかゝって

も〔ママ、「ひっかゝっても」の誤記か〕 躰中通して作品に

もの

○巧んで巧んだもの 巧んで巧まざるもの 巧まずして巧んだ

○その為に着物をぬぎ替えるのも 法 そうなりやすい

○新しい技法を試みる時は比較的この態度がとり易い

○自分にだけ向っての仕事

外へ向ってのポーズやジェスチュアがない

116

手伝ひ土を手伝って仕事する そしてそれも知らない ○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

○自分の形の代りに土の形、 ロクロの形

○楽茶盌とアブストラクト

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

〔ママ〕 すんだ潔かさ

○田舎(東北も)のすばらしさには□□ [判読困難]

と違ふ還

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ゝ

解らなければ仕事してゐればいゝ

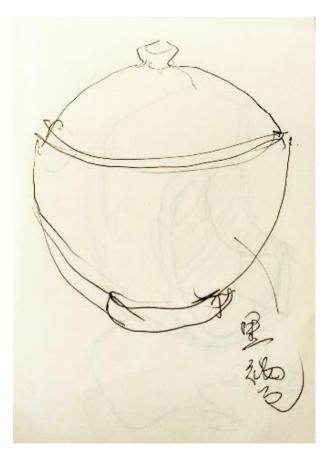
だ十分に検討されてきたとは言えない。今後さらに分析が必要であ

#### 【資料 C】

・ジャンル:スケッチ(濱田庄司、年代不詳

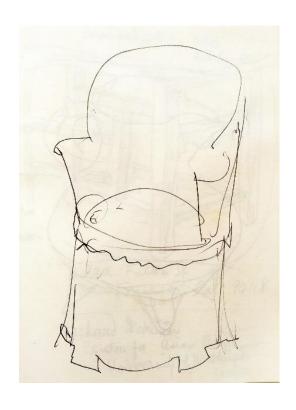
ここは、生まったい、色点が描いし、最近がカンツではない、に、庄司のスケッチ帳が複数保管されていた。 濱田庄司の器物のスケッチである(一部)。金属箱および紙箱

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、未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、スケッチをはいるが、重色で描かれ、線で器物の形態を大らかに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











#### 【 資料 D

・ジャンル:講演録(濱田庄司、一九七四

• 櫻要 .

保管されていた(A4サイズ、クリップ留め)。 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

にしまりに可い、に関いて、は持ついってでで見っている。 記の不統一が見られるが原文ママとした。 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「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

る。 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

陶芸の心

陶芸家 濱田庄司

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だき します。 であって、 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 たいと思います。 本 Ħ は むしろ私はこれを 私には少し他人行儀のようになり過ぎてしまう気が 「陶芸の心」 という題をいただきましたが、 「焼物と日常の心」 あるいは 「陶芸の 「仕事

のを生かす

です。です。

ん。みんな作っただけ大事に仕上げてしまいます。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

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 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 ながら、非常にこのことに注意をはらっています。これに 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 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 たり、逆にそれを生かそうと非常に気をつかっています。これに でそんなにいつまでもしろうとっぽい仕事をするのか」といって悪 のいて、英国の人はつつましくてけちんぼうなんだといって悪 でそんなにいつまでもしろうとっぽい仕事をするのか」といっ

う心も大切だと思います。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

## 茶道の影響

ば、 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 作品を見通してしまって、ほんとうの根を一歩深く見てしまえ るので、 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 ればならないというときには、 にとらわれてしまいますから、 つこともあるし、また見る人が勝つこともあるのです。 こともあるのです。 大体、 それはその一歩深く見た人の勝ちです。買うにも及びませ ただ見るだけで、そこの奥に深く入ってしまえばもうどう それだけつくる人も張切るのです。そして作る人が勝 日本の焼物屋は、 世界中でこういう見方をする国民は他にありま 精進して何かいい作品をつくらなけ たいへんいいものを作ります。 案外いい仕事ができないという 実際に

いい高台をつくるのは難しい

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

いのですが、しかしこれがなかなか難しいのです。 ところが声は上が重くつき過ぎるためにかえっ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のです。 ところがそれを第に削っていってちょうどいいくらいのですが、しかしこれがなかなか難しいのです。

す。ここが非常にむずかしいのです。
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。ここが非常にむずかしたします。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上るような高台でなければだめなんで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いるうちにとれば、何とか人に負けないような、お茶の人がいうよう

け。 お茶をやる方が感心するのは、「井戸茶わん」と称する茶わ お茶をやる方が感心するのは、「井戸茶わん」というのは、大体時世も古く、日本に がましいほど、いい目を持った人でも、まず「井戸茶わん」というのは、大体時世も古く、日本に がす。「井戸茶わん」というのは、大体時世も古く、日本に お茶をやる方が感心するのは、「井戸茶わん」と称する茶わ

## 利休と紹鴎

りまた目がよくなったということです。 見る人柄なので、 だ」と、そういって教えたというのです。 ゆさぶって、それで静かにきれいな葉が落ちて、「これで済ん 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 と紹鴎は、「もう掃くのはこれでいいのだ」と言い、きれいに てしまって、「どうしたらいいのでしょうか。」と聞いた。する 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 よく見ろ」と、いつまでたってもお許しが出ない。 幾度も掃いて、「よく掃きました」というと、「まだだ、もっと 利休に「春がくるから掃除しとけ」といいます。それで利 紹鴎のお弟子さんになったのが10歳のときです。 んか相手にして、 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 っきりとはいわないのです。 静かな人じゃないかと私どもは推察するのですが、 鴎」というお茶の先生がおりました。この方は性格的に 悪いことばでいえばはったり気があるのです。 休という人は大した人だと思います。 全く別の世界であろうと思います。 たびたび太閤をまいらせている。この利休が あれはだめだ、これはこうだということはは しかしなかなか見るところはやか いまの入学試験に比 利休もそれですっか 利休の先生に ある時紹鴎は さすがの気 特に太閤な 静かに

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、「何かこのごろ利利休の話はいくつもありますが、秀吉が、「何かこのごろ利利休の話はいくつもありますが、秀吉が、「何かこのごろ利利休の話はいくつもありますが、秀吉が、「何かこのごろ利利休の話はいくつもありますが、秀吉が、「何かこのごろ利

と思ったところが、 槌を持って入ったのです。 ってしまったほうがかえってよくなると思うと、 ころに金槌をしのばせてそこへ臨んでみよう。 紹鴎はそれは自分が堺で見た壺に違いない。 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。 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 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、 われてもう一つしかついてない。 たいへんいいものがあったのを見つけた。それを買っ 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 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 また、 耳はもうちゃんと落してあったというわけです。 あの耳は惜しくても残っている耳のほうを割っちまって取 紹鴎が堺の町を散歩していて、 もう入ったとたんにあっと驚いたのは、 まさか利休はそこまで気がつくま あれをどう始末したらい ある日偶然南蛮の ひとつおれはふと 自分が見たとこ そう思って金 そのよう て、 壺

るのだと思います。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て、だれもかれもがかってな見方ばかりするわけではないと思に、やはり美しさを見るにはきまった条件というものがあっ

という薄い叢書にいろいろ書いてあり、なかな出た「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、なかなおいかと、いっておりました。

## 覚えるのに10年 忘れるのに20年

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 そういう批評眼も捨てて、 芸がないと思います。 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って 同じことで、 つしてもらわなければいけない」といっています。 勉強は足りますか」とよく聞かれますが、「何年たったって 私は、 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 10 年ならば 稽古に来ている人なんかに、 何年たっても死ぬまで勉強だといえばそれきりで 一通りはたいていできます。) やはり最後には それでいけるようにならないもの 「何年たったらば焼物屋 一切修業もやめて、 かかるとすれ 私は、 また ほん

> 身に、 ば、 ができるようになるのが望ましいのです。 ないのです。 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 にしなければいけない。 でかたづけるのではなくて、 ければいけないと思います。 からいうと、 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 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、 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 をつけてほしいと思うのです。 それをどこかで、 そのあとにもう20年、 はなはだ悪い、 習うのに10 したがって、 とらわれというか毒がついているわけで 毒は毒のところで見定めて、 頭のほうはいくらもんでも、 年、 頭で考えなくとも、 つまり忘れるのに20年というもの それにはやはりその人の なるべく手のほうで片づ 忘れるのに20年ということば自 忘れるということはどういうこ 自然にいいも 引き返さな もめばも けるよう 頭のほう

## 友人と観相

しまいだと思います。

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いまいのですが、やはり友達の信頼だけは失ったらもうおけています。私は、文展だって日展だってほかは何にもこわいが、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た恩師というものはなしまいだと思います。

いぶんやはりまれのことだったと思います。 ほんとうにないのですから、4、5人も揃ったということはずた立場だったと思います。友達というものは1人でもなかなかた立場だったと思います。友達というものは1人でもなかなかが、河井であろう〕にお互いに救われてきました。私は一番下ずい私は50年、5人の友達〔うち四人は、富本、リーチ、

うな、 した した。 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 たびその人に見てもらっています。 ではなく、 したが、 相を見る名人で、 に勉強しているのだ。」ということです。それで私たちはたび 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 私の友人は、それぞれ性格がまるで違っております。 ああ自分にはきょうはこういうものが出ているので気をつ [濱田庄司の支援者だった井関双三のこと]。 その方は人 非常に深い勉強をしていました。この人がいっておりま 私があるめんどうを見てくださっていたところへ参りま 「自分が観相を勉強するのは、 自分を見るために勉強するのだ。 東京の一流の人と争ってもひけをとらないよ 決して人を見るために 毎朝起きて鏡を見 時に私

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す」という返事でした。ちょっとびっくりしました。どこが女たけれども、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〕いまし河井寛次郎は私より4つ上で、何でもぱちぱちいう、はっき

はずいぶんおかげさまで厄介になりました。 はずいぶんおかげさまで厄介になりましたのですが、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。 よう前にその人以上の力を持ってからでなければほんとうの返店う前にその人以上の力を持ってからでなければほんとうの返店でおりまりを、そういうと、「西洋人はやっぱり少しむずかした。「リーチなんと、そういう見方をはっきりおっしゃいました。「リーチなんと、そういうと、「西洋人はやっぱり少しむずかした。」 といっていましたが、側相というものはできない。 おう前にその人以上の力を持ってからでなければほんとうの返居だいないと、そういうことをいっておりましたが、私どもまでいるが、というによりました。

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

書き下ろしである。 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

力』と無施釉をめぐって」、『芸術学論集』(第四号) 芸術学研究会 (掲・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

載決定、二〇二三年一二月刊行)

『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)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)、・佐々風太(二〇二三)「『用いる』ことをめぐる柳宗悦の思想―『仏

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・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

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。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