

# 柳宗悦の芸術論\*

竹 本 貞 之

Über das Schöne und das Wahre bei M. Yanagi

SADAYUKI TAKEMOTO

## ま え が き

この論題は本誌前号に掲載された拙稿「ハイデッガーの芸術論」とつながりをもっている。それは、ハイデッガーおよび柳が芸術ないしは美についての思想を通して真理についてそれぞれどのような考えをもっているかを伺い、両者の思想の差異と同一あるいは対立と通いを究明しようとするものであって、その際、特に道具についての両者の考え方の比較、したがってまた、道具と芸術作品の関係の問題を追求することが第一の緒とされる。道具と芸術作品との関係というような一見きわめて特殊な問題と見えるものが、いかに哲学の根本問題に触れるものであるかということについては、ここですぐに立ち入ることはできない。けれども、もしも一言でこのことを示唆することが許されるとするならば、ハイデッガーによると、西洋の哲学的思惟のそもそものはじまりから物 (Ding) が素材 (Stoff) と考えられ、素材は形式 (Form) と結びつけられたために、この方向がそれ以後の哲学の歴史的な歩みを決定し、ついにニイチェの哲学を頂点とするニヒリズムを完成するに至ったというのである。物を形式と素材の結合と見るということは、物を道具として見るということにほかならなかった。したがって、芸術を形式と素材の結合として考える思想は、物についての以上のような思想にもとずいており、いかえれば、そのような思想を形而上学的な基礎としてもっているのである。このような形而上学的基礎は、単に芸術についてだけではなく、真理についての思想の中にも存し、さらに西洋的思想全般の中に基礎として据えつけられているのである。このような考察のもとに、ハイデッガーは、いわゆる「真理」なるものではなく、「かくれなき (Unverborgenheit)」としての真理を追求し、このような真理のあらわれとしての美を、したがってまた、芸術を主張するのである。

ところで、一見これとは反対に、道具の中に美を見、しかもそこに真理のあらわれを見ようとするのが柳宗悦である。そこで、本稿において、わたくしは、この対立がどのようなものであるかをたずねて、前述の「ハイデッガーの芸術論」において考察せられた三つの点、すなわち、(1) 道具と芸術作品、(2) 世界と大地、(3) 創造と護持、という項目とにらみ合わせて、ほぼこれと対応しうるとく、柳宗悦の美と真、したがってまた芸術と真理についての思想をできるだけ明らかにしたいと思う。ただし、両者の思想の構造の相違からして、上記三つの項

\* 本稿によって意図されている主題は柳宗悦の美と真についての思想の解明であって、それによって、かれの形而上学的基礎を探ねようとするものである。したがって、この標題は不適当であると思われるが、拙稿「ハイデッガーの芸術論」との関連から、便宜上、この標題を用いることにした。

目に形式上合致した項目を立てるよりも、むしろ内容上両者を比較するに都合のよいように項目を立てなければならない。したがって、項目の上からすれば、多少前後することのあるのはやむをえないところである。ともあれ、われわれは、このような対比によって、やがて両者の差異と同一を明らかにし、さらに進んで、われわれ自身が芸術と真理をみずから問うことのできる足がかりを得ることになるであろうと思う。

このような趣旨にもとずいて、本稿においては次の諸項目に重点が置かれる。

1. 道具と美術品について
2. 用と美について
3. 美と真について

### 1. 道具と美術品

柳宗悦<sup>1)</sup>の思想は民芸美学ないしは民芸理論と呼ばれる。かれによれば、民芸という言葉は「大正末にわれわれ自身が考えついた造語<sup>2)</sup>」であるという。「民」とは民衆または一般の大衆を意味し、権力的支配者および経済的支配者を除いたいわゆる中層および下層階級の人々を指している。「芸」は芸術の芸よりはむしろ工芸の芸を取ったもので、英語では craft に当たる。craft は見るものを作るわざであるが、同時に、用いるものを作るわざでもある。その意味では、民芸は後者をさす。しかし、実際には見と用とは判然とは分ちがたい。そこで、民芸では主として用いるものを作るわざに関わるが、同時に、見るということもその内に含ませている<sup>3)</sup>。さらに、かれによれば、欧米では民芸に該当する言葉がなく、工芸的という言葉もない。そこでかれはこれを英訳して、folk-craft または craftistic とした。もっとも、英語の folk-art または peasant-art、仏語の art populaire、独語の Volkskunst などの語はあるが、それらはいずれも民衆の生活に交わっているもろもろの芸能を意味し、これらの研究も単に記述的であって、進んで価値問題にまで触れるばあいは少い。それに対して民芸論は規範学あるいは価値論にまで進むものとされる<sup>4)</sup>。ブルーノ・タウトも、『日本でわたくしに最も強い印象を与えたものは、なんといっても日本の工芸であった』と述懐しつつ、工芸は日本語の字義としては「技術的芸術」を意味するが、ヨーロッパにはこれを表わす語がなく、独語の angewandte Kunst も英語の arts and crafts も、仏語の l'art appliqué もみな他の高い芸術に対して低い領域を意味する。ところが工芸という語はこのような貶下の意味を毫も含んでいない、と述べている<sup>5)</sup>。しかしながら、実際は、わが国においても、一般民衆の使用する道具あるいは品物は、いわゆる上手物に対する下手物、上品に対する下品であって、それらは美術品と区別されて美が認められなかったような事情もあった。それ故、柳は、民衆の使用する道具または品物において美を見るばあい、あらたに「民芸」という語を造らなければならなかったのである。とはいえ、このような物の内に美を見るという事実はすでに存したのであ

---

1) 柳宗悦の生涯、経歴、業績等については、昭38.5.25発行の「朝日ジャーナル」に簡潔で要領のよい記事がある。その後出版されたものとしては、水尾比呂志著、東洋の美学（美術出版社）がある。

2) 柳宗悦選集（以下単に選集と略記する）VII, p. 337.

3) 柳宗悦監修、民芸図鑑（以下単に図鑑と略記する）I, pp. 132~134, および選集 VII, p. 71ff.

4) 選集VII, pp. 335~336, および選集III, p. 227ff.

5) タウト著作集VI, pp. 125~126（育生社版）

り、いわゆる民具、雑器の中から最も高い美的価値をもつ品物を発見した代表者として、柳は、初代の茶人たちを挙げている。かれらは雑器の中から美を発見することによって、後世のいわゆる「大名物」を創り出した。そして柳はその仕事を継承するものである。しかしながら、古人は単に茶人として茶の湯に用い、それを実生活に具体化したけれども、さらにそれを美とし真として意識的に認識しようとはしなかった。このような認識にまで進まうとするのが民芸美学であり民芸理論である。柳はこのような民衆の使用する道具あるいは雑器の中に発見される美を「民芸美」と称し、それを通して美そのものの本質にふれ、それを解明しようとする<sup>1)</sup>。しかし、それはもっぱら雑器の内にもみ美が発見されるというのではない。いわゆる美術品の中にも美は発見される。しかし、その美も、実は民芸美と同じ基準に拠っていることを示すと共に、一般に高級美術品と目されている物の中にも幾多の美しくない物が混じっていることを指摘しようとするのである。このような意味で価値の顛倒が主張されるのである<sup>2)</sup>。

ところで、このような道具または雑器を民芸品と名づけるならば、民芸品はどのような特色をもっているのだろうか。柳はこれについて次の九つの性質を挙げている<sup>3)</sup>。(1) 実用性、(2) 無銘性、(3) 複数性、(4) 廉価性、(5) 労働性、(6) 地方性、(7) 分業性、(8) 伝統性、(9) 他力性、がそれである。

実用性とはいうまでもなく便利で役に立つということである。この点からすれば、民芸品とは民衆の日常生活の用のために作られる普通の品々だということになる。そして、用を主とする点が民芸品のもっとも顕著な特色とされるのである。

無銘性ということは特定の個人作家の作品であることを標榜するような銘をもたないことであり、そのような銘をもった作品と区別される。銘らしいものがあつたとしても、それは地名とか家号のたぐいであつて、意識的に美術品たることを目的としたものではない。

複数性とは、民芸品が民衆の日常生活の用に供せられるという性質にもとづいて、多量に作り出されるという性質である。ハイデッカーのいうような、過去にもなかつたし将来もないであろうような唯一無二性を特色とするような芸術作品は民芸品たることはできない。逆に、美しい品は沢山あればあるほどよいことになる。

廉価性とは、一般民衆が購入しうる値段であることを意味する。個人作家による作品は普通高価であつて、民芸品たりえないことはいふまでもない。

労働性とは、個人作家のいわゆる創作による作品ではなく、工人の労働による製品であることを意味する。工人は労働によって糊口の資を得、その労働は日々繰り返される。労働性とはその激しい反復に伴なう熟練によって作られるということであつて、それによって廉価に多数の品物が得られるのである。

地方性とは、材料や風土や伝統によって製品がそれぞれ地方的特性をもつことをいい、民芸品が多くは地方的特産物であることを意味する。

分業性とは、個人的な仕事であるよりはむしろ協同の仕事であることを意味する。すなわち、それぞれの工程が分担によって行われるということである。

伝統性とは、伝統の力が発揮されるということであつて、工人たちは個人としては力が弱く、伝統の力が豊かであればあるほど仕事がしやすい。そこには経験や知恵の永年にわたる堆

1) 選集Ⅶ, p. 23~25, p. 337. 図鑑Ⅰ, pp. 132~134.

2) 選集Ⅶ, pp. 342~343.

3) 図鑑Ⅰ, pp. 13p~140.

積がある。それらがしだいに淘汰され沈澱して一つの決定的な型と技を生ずる。これが伝統の力である。

最後に、他力性とは、先祖や自然の恵みによるということである。工人たちは自力によって立派な作品を作るよりは、むしろ環境に導かれることが多い。個人の力倆、創意よりはむしろ伝統や自然の恩恵に抱かれている。かれらが美しい品物を作り出したとしても、それは主としてこれらの恩恵によるのである。

民芸品の特色は以上のごとくであるが、次に、このような民芸品の中に発見される美とはどのようなものであるか。これについて柳は「陶磁器の美」と題する講演において最初の発言をし、後にそれを印刷に附したり。それによれば、陶磁器の美は、一般的には、(1) 親しさの美、(2) 自由の美、または不規則の美、の二つを挙げ、個々の面については、(1) 形の美、(2) 面の美、(3) 色の美、(4) 模様的美、(5) 線的美、(6) 触致の美、の六つを挙げ、最後に、これら全体に通ずるものとして、味わいの美、または含みの美を挙げている。さらに、かれは晩年において、「民芸美の内容」として、(1) 無事の美、(2) 自然さの美、(3) 健康の美、(4) 無我の美、(5) 単純の美、(6) 親しさの美、(7) 自由さの美、の七つを挙げている。

これらの内、われわれはまず、かれが「陶磁器の美」について最後に挙げた、味わいの美または含みの美に注目したい。それをもつて、かれは、その前に挙げたすべての美に滲透し、それらの本質をなすものと考えているからである。味わいの美または含みの美は普通洪さといわれているものであって、そこでは美は外に露出されないで、内へ内へと含まれる。それによって気品、落ち着き、深み、潤いを生じ、美は追えども捉えられぬ無限の暗示となる。その意味で、味わいの美とは象徴の美である。個人作家の創作によるいわゆる美術品は往々にして美を外に露出させることによって味わいや深みを失う。趣味に溺れ、技巧に墮して、美と力を失う。色は華麗で弱く、線は緻密で勢いがなく、思考過剰で自然の雅致に乏しく、完全への執着によって含みを失う。このように外に露出された美はしばしば飽きられやすく、あるいは近づきがたく、あるいは病的である。これに対して、味わいの美または含みの美は単純であり、親しみやすく、自然であり、健康であり、汲めども尽きぬ深さをもっている。このような美は自然さの美とも呼ばれる。それは外から造り上げた美ではなく、内からおのずからにして産まれる美であり、意識的に美を狙い技巧をこらしたのではなくて自然の法に則つて成るべくして成ったものだからである。意識的に美を標榜し、技巧をてらい、あるいは功利を目的とするものは必ず自然に背いて醜となる。これが、いわゆる美術品の陥りやすい病弊である。個人作家であって、しかもこの病弊を克服しえた者は偉大な芸術家であり、あるいは天才であるといわなければならない。しかしながら、凡俗の民衆がまたよく自然さの美を産み出すことができることにも注目しなければならない。ここに産み出される美が民芸美なのである。しかも、それは偉大な芸術家の作品と、美においては等質的なものであって、個人作品が真に偉れた作品であるかどうかは、民芸品における美と同様に、このような自然さによって決定されるのである。

自然さの美は、さらに、無我の美あるいは無事の美とも呼ばれる。無我の美は非個人性の美とも呼ばれ、民芸品の特色としての無銘性と対応している。民芸品は自我や個性を前面に押し

1) 新潮 大正十一年正月号。選集Ⅶ、収載。

1) 図鑑Ⅰ(昭35.1.5発行)、pp.141~143。なお「陶磁器の美」と「図鑑Ⅰ」との中間の時期(昭和17年)に「工芸文化」が出版され、その中で美の目標ならびに工芸美の特色が詳しく述べられている。選集Ⅲ、p.198ff。

出すよりはむしろ伝統の力や自然的環境に依存するところがはるかに大きい。したがって、意識的の作為による醜を免れやすく、自然さの美を産みやすいという特徴をもっている。無事の美とは尋常の美、無造作の美のことであり、分別に煩わされず自我に左右されないような美のことであって、無我の美の別の表現であるといつてよい。これらはいずれも仏教思想に由来する用語であって、後で一層詳しく触れることとする。

さて、これらの美は結局は自由さの美に帰せられる。自由さとは何ものにもこだわらず、のびのびしていることをいう。そして、まさにこの点が民芸美に見られる根本的特色であって、民芸品のどこかにいつも示されている不均斉や破形はこのことを物語るものである。民芸品は作為も屈托もなく、趣味に縛られることもなく、完全性に制約されることもない。その意味で自由である。この自由さは、民芸のみに限られたものではないけれども、民芸品の中にもっとも豊かに現われて来る。この自由さこそ、単に民芸美のみならず、一切の美の根本的基礎である<sup>1)</sup>。しかるに、従来往々にして民芸品の中に自由さの美の存するを見出だしえなかったのは何故であろうか。第一は、近世の個人主義にもとずいて、個人芸術、したがって在銘品のみが重んぜられ、無銘品の価値は閑却せられ、工人の位置が見下だされたことであり、第二は、鑑賞用の品が重んぜられ、実用品が軽んぜられたことであり、したがってまた、完全品が尚ばれて、破形や不均斉のある民芸品が粗野であるとされたこと、これらが主な理由である。

ところで、民芸品と美術品とはどのように区別されるのであろうか。かれは、厳密に学問的ではないけれども概念を明らかにする便法とことわって、芸術の分類を試みている<sup>2)</sup>。それによれば、芸術は、(1) 時間の芸術、(2) 時空間の芸術、(3) 空間の芸術、に大別され、時間の芸術には文学と音楽が、時空間の芸術には舞踊、演劇、歌劇および映画が、空間の芸術には建築、絵画、彫刻および工芸が含まれる。建築、絵画、および彫刻は美術と総称されて工芸と区別される。近世においては特に絵画と彫刻とが純粋に美を追求する芸術と考えられ、個性の自由な表現として純粋芸術と名づけられ、他のものから区別され尊重された。このような純粋芸術を理念とする美術に対して工芸が区別される時に、両者の相違する点を一言でいえば、美術は美のための作品であり、工芸は実用のための作品であるということである。いいかえれば、美術は見るためのものであり、工芸は用いるためのものである。美術を純粋芸術とする立場からすれば、工芸は実用芸術または応用芸術であることになる。また、美術が美以外の何ものにも拘束されないが故に自由であるという考え方からすれば、美術は自由芸術と呼ばれ、それに対して、工芸は用途に拘束されるために不自由芸術と呼ばれることになる。

工芸品は人間の実際生活の用途に関係するので、きわめて多岐多端にわたっている。それらを製作過程または手段から区別するならば、工芸は手工芸と機械工芸とに分けられる。しかし、手工芸といってもやはり道具を用いる。機械も一種の道具であるとするならば、手工芸と機械工芸との相違は程度の差にすぎないことになる。しかし、道具は手の補助であり、それに対して機械においては逆に手が補助であるとするならば、両者の区別は重要となる。

手工芸は、(1) 貴族的工芸、(2) 個人的工芸、(3) 民衆的工芸、に区別される。貴族的工芸は王侯貴人のために作られるもので、豪奢であり、技術的にも驚くべきものができた。個人的工芸は個人作家の作品であり、美術の影響を受け、いわば工芸が美術化しようとする方向にお

1) 自由さの美については、選集VI、「奇教の美」参照。

2) 選集III, pp. 11~22.

ける作品であって、用いるよりはむしろ見るための作品たろうとするものである。いわゆる「工芸美術」がこの部門にあたる。最後に、民衆的工芸は民衆の生活に役立つために作られるものであって、これが民芸と呼ばれるところのものである。工芸が実用性を特徴とするならば、民衆的工芸は工芸の内の代表的位置を占むべきものである。

近代は科学技術の進歩発達に伴って、機械工芸が大きな部門として登場して来た。その製品は驚くべく多量でしかも廉価であり、船舶、航空機、車輛から事務用品、家庭用品等人間生活のほとんどあらゆる方面に非常に大きな変革をもたらした。けれども、機械工芸は資本的工芸として、とりわけ商業主義を中心として生産されている点が特に重視されなければならない。

## 2. 用 と 美

柳によれば、民器の美をいち早く認めたのは初期の茶人たちであった。かれらが選んだ茶器は例外なく民器であって、そこに現われた美が後世の茶人たちにも影響を与え、いわゆる「わび」とか「渋さ」という美の基準が立てられるに至ったのである。民芸美もこの伝統を引くものではあるが、しかし、それは単に伝統を受けつぐものではない。なぜなら、後代の茶人たちは漸次形式に囚われて、この美を見失うに至ったからである。そこで、かれはまずもって初期の茶人たちの見た美にまで立ち帰り、そこから再出発しようとするのである。

かれは茶道を日本の産んだ偉大な芸術の一つに数えている<sup>2)</sup>。しかも、それは物を中心とした芸術としてたぐい稀なものと考えている。すなわち、茶道は生活と器物とを結ぶ道であって、生活の中に具体的な品物を溶かし味わうことによって物を媒介とする美の生活を実現する道であるというのである。それ故に茶人は茶器を尚び、美しい茶器と共に茶道が起こったのである。つまり、美しいものを見ると同時に用いるのが茶道である。そこで、第一に、美しさを見るということが重要な意味をもっている。

かれは、「見ること」と「知ること」とを一応区別する<sup>3)</sup>。両者の完全な共同は望ましい境地ではあるが、現実には両方の内の一方を主とした二つの流れに分かれる。かれは、「見る」に対応するものを「もの」とし、「知る」に対応するものを「こと」とする。したがって、「見ること」と「知ること」との区別は、同時に、「もの」と「こと」との区別でもある<sup>4)</sup>。かれは、見る力はものの中に入って行き、知る力はものの周囲を廻るにすぎないという。そこで、美についていうならば、まずもって美を物の中に見る力がなければならない。見る力の伴わない、あるいはその乏しいばあいの知る力は当然混乱に陥る。すなわち、単に知る力または概念によって美を認識しようとするとき必ず起こる弊害は、美しいものを称賛すると共に、同時に醜いものを称賛するということである。なぜなら、そこには美の価値基準がなく、したがって、美的価値判断ができないからである。美は単に概念的認識というものさしではかることはできない。このような認識の上に立った美学または芸術論が意味をなさないのはいうまでもない。

柳によれば、初期の茶人たちはこのような「見る」力、いいかえれば直観力をもっていたと

1) 選集VI, 「茶道を想ふ」, 「茶の病ひ」の項参照。

2) 同 VIII, p.10.

3) 選集VIII, 「見ることと知ること」の項参照。

4) 同上, 「もの」と「こと」の項参照。

いう。単に見ることは何人にもできる。しかし、見られているものは様々である。そこから、見ることの深淺正誤が生じる。真に物を見るということは、物の本質を見届けているということである。見届けられているが故に物から真理が光るのである。それでは、見届けるということとはどのように見ているのであるか。それは「じかに」、あるいは「直下に」見ているのである。いいかえれば、見る眼と見られる物の間に何ものをも入れないことである。普通、われわれは、それらの間に何物かを入れる。たとえば、思想、嗜好、習慣、利害、等のごときものを入れる。このようなものを介在せしめて見るときに、それは直下に見るのではなくて、美が他のものによってゆがめられているのである。そこで、直下に見るということを逆の方向からいうならば、見る眼と見られる物との間に介在するものを取り去って、物の本質をありのままに立ち現われさせることといってもよい。

ところで、現実においては、われわれはそれぞれ、先天的にも後天的にも、見る力においても知る力においても差等があるのは致し方ないことである。にもかかわらず、われわれが充分な見る力を得るためには、つとめて直下に見るように努力するほかはないのである。ともあれ、このような見る力によって初期の茶人たちは物の本質を見届けたのであるが、見届けたということは、実は、同時に本質を見開いたということである。それによってかれらは実は創造したのである。名もない一片の民器がかれらの見開く眼によって「大名物」となった。物の本質をあるがままに本質として開いたのである。

しかしながら、それだけではまだあるものを真にあらしめてはいない。見届け、見開いたとしても、まだ見尽くしてもいないし、見終ってもいない。この、見尽くすとか見終るということは、実は単に見ることによってではなく、用いるということによって果たされる。したがって、見るということと同時に、用いるということが重要なのである。見ると同時に用いることによって初期の茶人たちは創造を果たしたのである。かれらは見ることによって用いることができたのであるが、同時に、用いることによって見尽くし見終ることができたのである。かれらは用いることなしに見ることはできなかつたし、また、見ることに用いるをえなかつたのである。用いるということの内に、見届け見尽くし見終るということが、一言でいえば見ることが統一し完成されたのである。単に目で見ただけでなく身体で用いたのであり、いわば、美を全心身で味わったのである。しかも、単に一個人の心身で味わったのみでなく、さらに、主と客とが共同で、あるいは茶の湯の一座において味わったのである。

このように、用いることによって見ることは一応統一し完成されたが、用いるということは単に使うということに尽きるものではない。さらに、物を使いこなすということが必要である。使いこなすということは、単に使い方を心得ているとか、使い方が巧みであるというようなことではない。使いこなしているということは、用い方の必然的な法則を発見し樹立しているということである。何人でも物を正しく深く用いているとするならば、それは、そのように用いざるをえないような型にまで到達し高められているのである。いいかえれば、個人を超えて法となっているのである。型とは用い方の結晶であり、精髓である。あるいは、それを用い方の本質といってもよからう。それは個人を超えた人間の道あるいは法となる。このような道あるいは法に即するとき、人間の自由が得られる。自由とは、偶然や嗜好や恣意に身を委ねることではなく、そのようなものの拘束からみずからを解放することである。自由は決して渾沌で

1) 選集VI, 「茶道を思ふ」参照。

はない。道や法則のないものではない。

このように、用いるということの本質が使いこなすということであり、要するに、型にまで高まり、道や法に即することであるとすれば、このことは、同時に他面、用いられるところの物をして本来あるべきところにあらしめ、本来もつところの働きをなさしめるということである。このことは物を用いる場所に関するのみでなく、物を用いる人にも関わっている。そして、場所は単にいわゆる茶礼が行われる場所のみでなく、日常生活において行住坐臥すべての場所に及ぶのである。さらに、人に関しては、単に個人にとどまるのではなく、あらゆる人と人との交わりにまで及ぶのである。その意味で、茶の湯の法則は人間生活の法則であるといえてよい。単なる一盃といえども人間生活全体の一契機であり、同時にその象徴である。その中に人間生活全体が表現されるのである。このようにして、茶の湯は、単に茶器を見、それを用いるのみでなく、茶の湯を行うのである。かくして茶の湯は道にまで深められる。そのとき、美は真であり、美を体することが真を発現させることである<sup>1)</sup>。

さて、既述のように、工芸の本質は実用性であった。そして、民衆の日常生活の用途と直接結びつく工芸が民衆的工芸すなわち民芸であった。また、民芸美と呼ばれるものはこのような民芸品の中に現われるところの美であり、柳は、これこそ美の基準であるとしたのである。しかしながら、実用とか用途といわれるものは一体どのようなものであろうか。既述のように、実用とは、一言でいえば、実際生活に役立つことである。実用とは、まずもって、衣食住に役立つことであり、働くときにも、食事をするときにも、休息をするときにも役立つ、それが実用性である。このことがいかに重要であるかがしばしば過小評価される。おそらく、それは、実用あるいは衣食住のための必要ということが単に肉体的物質的必要とのみ解されるがためであろう。用いるということは、なくてはならない必要に応ずるということである。生活が複雑になればなるほど必要なものは数多くなり、多様になる。用とはこのような必要に応ずる働きを意味する。そして、このような働きのある品を民芸品と呼んでもよい。要するに、民芸品とは、広く生活に役立つために人間が作った品物である。このような必要を単に肉体的物質的必要と解釈するのは、あらかじめ、人間生活を肉体的ないしは物質的生活と精神的ないしは心理的生活とに分けた考え方を前提しているからである。元来、生活に役立つとは、それら双方に役立つという意味でなければならない。いいかえれば、肉体と精神、物と心との未分の状態において、人間生活全体に役立つものでなければならない。両者を分けた考え方からすれば、同時に両者に役立つなければならないのである。使いよいか使いにくいということは、その品物の物理的機能と同時に心理的機能を含んでいる。しかも、その品物が人によって作られたものである以上、それは単に物理的的形成物であるだけにとどまらず、作った人の精神がそこに反映されており、いわば、物が人の心を受け取っているのである。要するに、用とは人間生活全体の用であり、したがって、民芸美とは生活美のことだといえてよい。生活に即することが美の不動の基礎であり、生活こそが美の大地なのである<sup>2)</sup>。

柳は、このような生活美を脅かすものとして、第一には美術品、第二には商業主義を挙げている<sup>3)</sup>。それらはいずれも個人意識の抬頭に伴って顕著な力を発揮して来たものであるが、こ

1) 前掲箇所、および同巻、「作物の後半生」参照。

2) 選集VII、「用と美」参照。

3) 同上、pp. 347~352, pp. 104~112.



れらに対して生活美を擁護するために、公の美と公的共存的な社会の形成を主張するのである。それならば、美術品はどのように生活美を脅かすのであろうか。要約的にいえば、そこでは美は個人中心の立場に立つ個性の自由な表現の内に求められ、このような表現の内に独創性が要求され、また、実用は一種の拘束とされて、このような拘束を離れた、美のための美が求められ、そのために実用性が棄てられて、鑑賞性が尚ばれることになる。このことから、二つの重要な結果が起こる。一つは、美は天才のものとなって、民衆から離れる。他は、美は実生活から遠ざかり、用途から離れる。これらに対して、柳は、個性を超えた美を重視し、天才よりも民衆の意義を一層高く評価しようとするのである。また、鑑賞よりは一層実用を重視するのである。

しかしながら、柳は、必ずしも天才やその独創性を否定しようとするものではない。ただ、それが単に個の美にとどまるばかり、それはもはや美ではなく、美の病いであるとするのである。もしも天才やその独創性が公の美を実現するとき、それは民衆の生活と結びつくものとなる。この点では天才の所業も民芸と何ら異なるところはない。のみならず、このような公の美は必ずしも天才にのみ依存するものではなく、むしろ民衆の中から産み出される。それは天才の力に依るよりもむしろ伝統の力に依る。天才の道は病いにかかりやすく、民衆の道は健康を保ちやすい。それは、後者が生活に即することによって美の大地に依拠しているからである。そこには民衆の労働の喜びがある。そして、これこそが美の源泉なのであって、実用や労働が自由に対する拘束であるとするのは単に一面的な見方であるにすぎない。逆に、民衆の労働の喜びの中にこそ自由の源泉があるとするのが、柳の考え方である。これに対して、天才の道は、美を意識し、美のための美を追求することによって、かえって美に拘束され、美を失いやすい。真に天才であるとき、その人はもはや美に拘束されることはない。ここに、美のための美ということが、かえって醜を追うことになるというパラドックスがあるのである。

次に、柳は、商業主義について、それが利益追求ということを主目的として介在させることによって、容易に美を失わしめるものとなることを指摘し、近代的個人主義社会から公的協同的社会への移行を主張する。ただし、この点についての柳の具体的立証はあまり明らかではない<sup>1)</sup>。

ともあれ、このような柳の思想は、単に思想たるにとどまらず、必然的に一つの運動へと発展して行った。あるいはむしろ、思想と運動が必然的に相伴っていたという方が正しいかも知れない。それがいわゆる民芸運動である、かれは、昭和21年12月に、「民芸運動は何を寄与したか<sup>2)</sup>」という一文を公にしているが、その内容を项目的に要約すれば、第一は思想的開拓であり、今日まで等閑に附されて来た民芸品の美的価値に対する新たな認識、美の基準の確立、美批判の基礎確立の問題がその中に含まれている。第二は具体的実際の方面の運動であって、その中には、日本民芸館の設立と公開、日本の地方的伝統的工芸の現状調査と実物の蒐集、現存の地方民芸の振興と発展に対する援助、機関紙、図書の発行による啓蒙運動が含まれている。なかんずく、日本民芸館の設立と公開は、かれが主張する民芸美を実物をもって世に問うものとして、かれの思想と切り離すことができない重要性をもっている。

1) 選集Ⅰ, pp. 320~325.

2) 選集Ⅱ, 収載。

## 3. 美と真

美しいものを作ろうと思って、しらずしらず醜いものを作る。美しいものを作ろうとはさらに思わないで、しらずしらず美しいものを作る。これが美の秘密である<sup>1)</sup>。このような秘密はどこに求めたらよいか。柳はそれを仏教の経典の中に求めている。特に美の経典というものはどこにもないけれども、聖者たちが書き残した経文こそほかならぬ美の経典だというのである。かれにおいては、美は真であったが、それは同時に信でもあった。美を体現することは真を発現させることであったが、それは同時に信を修することでもあった。美も真も聖も、その基礎にあるものは結局一つであり、それぞれの現われ方を異にするのみである。それゆえ、聖についての深い言葉が美についてもあてはまる。かれが、真の美は病いではなくて健康であるというとき、健康の美とは無事の美であり、無難の美である。無事とか無難という言葉は仏教の教典に由来している<sup>2)</sup>。「信心銘」の冒頭に、「至道無難 唯嫌揀択 但莫憎愛 洞然明白 毫釐有差 天地懸隔」とある。また、「臨濟録」から、「無事は貴人 但莫造作 祇是平常」という箇所を引用している。無事とか無難という言葉はこれらに由来するが、それらは平常とか無造作とも表現されている。平常については、かれは、「禪林類聚」の中の、「平常心是道」という言葉をも引用している。また、信心銘の前記引用につづく箇所、「欲得現前 莫存順逆 違順相争 是為心病」という言葉は上のことを裏から言って、異常を求めるのが心の病いであるとするのである。そのほかに、深く禅意を寓するものとして、蘇東坡の次の詩が挙げられている。

蘆山煙雨浙江潮 不到千般恨未消 到得帰来無別事 蘆山煙雨浙江潮

この「到り得て帰来たれば別事無し」という言葉がまた無事を意味している。

ところで、禅はいわゆる自力門であるが、かれは、他力門もまたこの無事に至る道であるとして<sup>3)</sup>、歎異抄の、「善人なほもて往生をとぐ、いはんや悪人をや」という有名な箇所を、「天才がよい品を産むことができるなら、まして凡人はなおさらよい品を作るであろう」と転釈する<sup>4)</sup>。かれは、その実例として、初期の茶人たちが発見した朝鮮の井戸茶碗をもって代表させ、これらが無名の凡人の作であり、日常の凡夫の食器であったのに対して、著名作家の作としての楽焼が到底前者に及ばないことに驚嘆し、楽焼は平常無事の美を作為的に作出しようとしてかえって自然に反し、醜となった作品であるとするのである<sup>5)</sup>。かれは、日本で発見された数々の民芸品についても井戸茶碗と共通な特色を発見している。それらを要約すれば、作る者が自己を出す縁の全く存しない事情で作られていること、および、何らの美へのはからいをもち出す縁なく作られていること、これら二つの点である。これらによって現われる美が他力の美であるが、柳は、これは禅でいう「只<sup>し</sup>麼」に生まれたものと同一であるという。ここにおいて、自力他力が相通じている。自力は金剛の意志を必要とするが、他力は一切を任せきる。前者は戦い抜き、後者は便りきる。後者において働くのは意志の力ではなく情操の力である。

1) 選集VII, 「他力門と美」参照。

2) 選集VII, 「健康性と美」参照。

3) 選集VII, 「工芸における自力道と他力道」参照。

4) 柳宗悦・宗教選集(以下単に宗選と略記する) 5, p. 28, 36.

5) 選集VI, 「高麗茶碗と大和茶碗」参照。なお、これに関連して、同上, 「利休と私」および「妙心寺の午後」は興味深い。

戦うのではなく慕うのである。前者は天才の道であり、後者は凡夫の道である。前者もまたその難行道を遂行した極みにおいて、自己の力を放下するに至る。それは「到得帰来無別事」の境地である。しかしながら、他力易行道といえども、便りきるまでにはしらずしらず自力を頼んで便ろうとする。道を異にしつつ至るところは同じである。

ところで、仏教の自力他力の二つの道にしたがって、工芸の道も二つに分かれる。自力道は貴族的工芸を産み、個人的工芸となり、在銘で高価な品を作り、権力と富をもつ者を飾る品となる。これに対して、他力道は民衆的工芸を産み、伝統的工芸となり、無銘で廉価な品を作り、民衆の実用品となる。どちらが美しくどちらが醜いか、美醜を決定する基準は何か、についてはすでに述べた。かれは、前者に美が全く存しないと主張するのでもなく、また後者がすべて美しいと主張するものでもない。ただ、前者の内のみ美が認められ、後者の美が閑却されているところに美の病弊を見るのである。「到得帰来無別事」の境地が前者において開けているならば、これもまた無事的美すなわち健康の美を示すものとして承認するのである。しかも、無事の美をもっともよく現わすものとして、かれは民芸美をもって美の代表的基準とするのである。

さて、かれが、美は真であり信であるというとき、このことを「即如」という言葉で表現している。即如とは何であるか。もしもわれわれがそれについて積極的に表現したならば、それはもはや即如ではない。即如には言い表わされぬあり方をするほかにそのあり方は存しない。即如は文字を超えており、文字はつねに即如に対しては不足である。もしもわれわれが即如について語ろうとするならば、それは象徴によるほかはない。象徴は説明ではなく暗示であり、概念なき表現であり、言葉なき理解である。この象徴をさらに徹底したものが矛盾的表現である。「不言の言」とか「赫々たる暗黒」という言葉が用いられるとき、それは論理的に言えば形容矛盾である。これらの言葉によって伝達される内容は論理や理知を超えている。にもかかわらず、芸術的美も宗教的信も即如においてのみ示されるのである。

即如は、このように、芸術や宗教において体験されるほかないものであるが、それにもかかわらず、われわれはその体験を追憶し確認したいと思う。このような追憶の情は、いわば、即如への懐郷の情である。ここから哲学が発する。哲学は単に言語的表現にもとづく理知的な批判にすぎないものではなく、即如への思慕の情を離れることができない。われわれが反省によって即如から遠ざかれば遠ざかるほど、即如への思慕の情は強くなる。反省は元の体験からの分離にもとづくが、このような分離にもとずいて明晰な認識を得る。しかし、それは単に認識にとどまるものではなく、再び元の体験に帰ろうとする。宗教的真理とは、体験としての信仰がこのような反省を経て明晰な認識に至り、そこからさらに元の体験に帰ることによってその認識を元の体験の内容としたものである。芸術についても、これと同様なことがいえるであろう。いずれにせよ、無意識なものはいつか意識されることを求めている。そして、意識されたものは、元の無意識なものの内容として、再びそこへ帰ることをつねに思慕している。

ところで、反省的認識の原体験への還帰は前者が後者に対してもつ距離の否定においてはじめて可能である。いいかえれば、即如はこのような否定的還帰によってのみ示される。即如は定義することも断定することもできないものである。即如はそれに附与される一切の性質から自由である。いかなる概念をもって説明しても、それは即如に対しては貧しい表現とならざる

1) 宗選1、「宗教的究竟語」および「即如」参照。

をえない。即如については、大であるとか深であるというよりはむしろ大ならずとか深ならずといった方が一層即如に近い。なぜなら、即如は大小深淺の区別を超えているからである。いかなるばあいにおいても、即如についての否定的表現は積極的表現にまさっている。このことは、即如についてのすべての積極的表現の浅薄さを理解することによって証示される。古来すぐれた瞑想的思想家が、洋の東西を問わず、このような否定的表現を用いているのは、一切の区別や相対を絶した絶対の自由を表現したいという要求にもとずいているのである。したがって、即如についての表現も、such and such としてではなく、non-such として示される。この such を示し、しかもその such の non を示すことが哲学なのである。such とは畢竟即如の影なのであって、この影をどこまでも濃く描くことが哲学であり、しかも同時に、哲学はその影を通して光に向かう。形とは畢竟光の影なのである<sup>1)</sup>。

即如は絶対である。絶対とは対すなわち対辞または対事を絶しているということである。このように、絶対という表現は否定的表現である。もしもわれわれが、絶対という言葉と相対という言葉と対立させて考えるならば、その場合の絶対という言葉は実質的には相対である。真の絶対はこのような対立をも絶していなければならない。有限と無限に関しても、両者の対立を絶したところに絶対がある。ここにおける絶対は「有限にして無限、また有限を超え無限を超える」と述べられる。「左がなくてある右」とか「隻手の声」という表現もまた絶対を語ろうとするものであって、絶対は概念以前であり、しかも概念を超えていることを示そうとするものである。時間についても同様であって、真の時間は歳月として刻みうる時間ではなく、未来も過去も許さない時間である。有無についても、真の無は有でもなく無でもない。これら一切の未分の境において理解するとき、われわれはじめて即如に触れているのである。そのばあい、未分というときの「未」は、過去、現在、未来という区別における「未」ではなく、「分」の絶対否定を意味することはいうまでもない。とはいえ、一切の言葉は対辞に傷つく。それゆえ、即如に関してはほんとうは何事も言えない。われわれは沈黙するほかはない。しかし、沈黙ということは言に対する不言ではない。言と不言を超えているのである。その意味では、逆に、言もまた沈黙であるということが出来る。ここではいかなる区別も相対も影を没し、したがって、いかなる束縛も受けない。それゆえ、即如は真に自由であるとされるのである。

最後に、この間の消息を示すために、一つの例を挙げることにしよう。自然は様々な相をもっている。それはわれわれの知情意のあらゆる働きにとって、いわば無限の宝庫である。一箇の花は生物学の対象ともなり、一片の花弁も化学の法則を内に蔵し、それらの中にはまた数理が含まれている。花それ自体が自己の歴史をもつと共に、人間の歴史の中で花が様々な彩りをもってあらわれる。花はまた芸術の対象となり、絵として描かれ、詩歌として詠われる。あるいはまた、花は宗教において信仰への暗示ともなる。日本では華道が仏教の中から起り、それが一つの独立した芸道となっている。日常生活でも花のもつ意味は大きく、部屋を飾り、窓を飾り、街を飾る。あるいは恋人に贈り、病人を慰め、死者を弔う。花一つをとってみても、われわれが花に対する仕方は様々である。それらはみなそれぞれの意味をもっている。しかしながら、今ここに即如を問題にするときに、花とは何であるか。それは何々であるという規定はできない。即如には一切の断定が通用しない。むしろ、いかなる説明よりも、われわれ

1) 哲学については、宗選1、「哲学におけるテムペラメント」および「哲学的至上要求としての実在」参照。

が花に心を打たれ、花と一つになっているとき、あるいは花を用いて花と一つになつてるとき、もっともよく花を理解しているのである。そこにあるのは花そのものであり、われわれは花の前に立って花を見ているのではなく、むしろ、花においてわれわれは生きているのである。いいかえれば、花とわれわれとが相即して、両者の間髪を容れない。そのとき、われわれは花の即如を味わいつつあるのである。そのとき、花が美なのである。この美をもっともよく表現するものが芸術なのである。

### あ と が き

以上は、柳宗悦の美と真との関連、さらにはそれらと信との関連についての思想をできるだけ忠実に理解しようとしたものである。その際、背景として、ハイデッガーの芸術と真理に関する思想がこれと対比しうのごとく意識的に配慮されている。ただし、このような対比は一応表面からは隠されている。それは、できるだけ柳の思想をかれ自身の思想として明らかにしたいという意図のためである。逆にいえば、ハイデッガーの思想をもちこむことによって柳の思想をゆがめることを防ぎたかったからである。両者の対比については、それを主題として、改めて稿を起すこととしたい。

### 附 記

脚註に示した箇所は便宜上のものであることをおことわりしておきたい。なぜなら、そこに示されるかれのそれぞれの思想は随処に違った材料につき様々な形で反復されているからであり、また、それらの索引をつくることは当面の目的にとって重要ではないと思うからである。