

柳宗悦の民藝思想

東京民芸協会 竹村知洋

一、柳宗悦略伝

柳宗悦は1889（明治22）年、東京麻布に父檜悦、母勝子の三男として誕生した。学習院の初等学科・中等学科・高等学科を経て、東京帝国大学文科大学哲学科に入学。そのころ武者小路実篤、志賀直哉らと共に『白樺』を創刊した。当初は宗教哲学研究に打ち込んでいたが、朝鮮工芸への関心が高まり、数度朝鮮へ渡る。33歳の時、光化門取り壊しへの反対文を書いた。

35歳頃から日本の工芸品に対する関心が高まり、木喰仏の調査を続けながら濱田庄司・河井寛次郎らと「民藝」の新語を作った。民藝調査収集の旅を続けながら多くの著作を著し、44歳で銀座に「たくみ」工芸店を開店、翌年には日本民藝協会を設立した。この頃日本大学の講師として勤めている。

1936（昭和11）年47歳の時、日本民藝館を開館、初代館長に就任した。その後、雑誌『工藝』を刊行。天皇皇后、皇太后を日本民藝館に迎えた。晩年にはバーナード・リーチらと共に世界各地を旅行し、多くの講演を行う。日本各地で民藝に関する展覧会を開催した。68歳、文化功労者の顕彰を受けた。69歳の時に著作権の一切を日本民藝館に移譲した。皇太子・同妃も日本民藝館に迎えている。1961（昭和36）年、72歳で逝去、墓所は小平霊園である。

柳の民藝運動は、無名の職人の手になる日常雑器のなかに美を発見した点にある。そして柳は終生、無銘の雑器がなぜかくも美しいかを問い続けた。柳は多くの著作を通して工藝美論を確立し、晩年には民藝の美の基盤を浄土思想に求め、他力道という仏教美学の世界に到達した。

「見テ 知リソ 知リテ ナ見ソ」（柳宗悦 心偈）

二、民藝の語義

民藝とは、民衆的工藝の略語である。それまで下手物や雑器と呼ばれていた工芸品に対して、柳宗悦・濱田庄司・河井寛次郎らが新しく生み出した用語である。一般民衆が日常的に使う工芸品が民藝品である。

民藝品には二つの性質がある。第一は実用品であること、第二は普通品であること。贅沢で高価な物や希少な物は民藝品とはならない。作り手も著名な個人ではなく、無名の職人である。見るためではなく、用いるために作られる日常の器物であって、民衆の生活になくてはならないもの、普段使いの品、沢山できるもの、買いやすいものが民藝品である。

民藝には特質すべき点がある。それは用いることを誠実に考えた「健全なもの」だということである。ただ単に安い物であればよいというものではなく、自然の素材を使用し、伝統に従って人の手で作られることが要求される。そこから生まれる生活に役立つ工芸品が民藝である。機械で作られた粗雑なものや趣味として作られた鑑賞用のものは用途にふさわしいものではなく、「不健全なもの」である。

民藝とは、生活に誠実で健康な工芸品を指す。民衆の日常の最も良いパートナーともいえる。使いよく便利なもの、頼りがいのあるもの、共に暮らしてみても落ち着くもの、使えば使うほど親しさの出るもの、それが民藝の有する徳性であり、その徳性は結果として「健康の美」につながっていく。単に安いもの、作りが脆弱なもの、不正直なものは民藝品ではない。ましてや単なる地方の土産品を民藝品と呼ぶのは本来の意味からは大きく外れたものである。



河和田塗のお椀と菓子鉢（以下注釈のないものはすべて著者所有）

三、美と工芸

（一） 工芸の成立

1 用途

工芸の本質は用途にある。日常的に使うために工芸は作られる。そのため、使いやすさ、丈夫さが工芸には求められる。例えば重すぎる茶碗や破れやすい布は用に適さない。何に使うかという目的が明確化され、それにふさわしい作り方がなされるのが工芸である。十分に目的に沿った機能が備わる必要がある。使われるといっても便利さだけを追求するものでもない。便利は用の一部に過ぎない。使いたい心をそそるほどの性質を備えなければならない。柳宗悦は「用は物への用であり、兼てまた心への用である」と述べている。物への用と心への用の二面の性質が兼ね備わるとき、機能は充分な働きに入る。

2 材料

物の分布は、材料の分布と平行する。その土地の固有な資材が固有な工芸を産む。材料のある地名が品名にさえなる。瀬戸の瀬戸物、唐津の唐津焼、八丈島の黄八丈などである。「JAPAN」という言葉が漆器を意味する言葉として世界に通じているのもそのひとつである。昔は多くの工芸が地方的であった。他では得にくい特殊な材料に生産が育てられた。このことが工芸をその地方の固有なものとした。材料の良し悪しは直接工芸の機能に関わる。材料を疎んじることは工芸の質を落とし、美しさをも落とす。物の美は材料の美だといっても過言ではない。良き材料があつて良き工芸が産まれる。

材料は天然の賜物である。適した材料を得ることは、自然の恩恵を受けることである。工芸は人が作るものであるが、自然の恵みに浴さずしては作ることができない。柳宗悦は「藝能の使命はその材料の神秘を活かすことである」と述べている。

3 手と道具

工芸は手の仕事として始まり、手の仕事として栄えた。「たくみ」という言葉は「手組む」を語源とする。技の優れたことを「上手」と書く。すべての工芸は手による。手工芸を手業、手仕事などの言い方で示した。柳宗悦は手を「造化の妙のしるし」と表現した。

人間は手を働かせるために道具を作った。材料や作るものに応じて作られた道具は多岐にわたる。よく手に従うものほどよい道具といえる。手の一部と呼んでもよい。良い道具によって良い工芸が産まれた。道具自身もまた道具によって作られた工芸品であった。

4 技量と技術

作ることには技が働く。生まれ持った才能により高い技量を有する工人もあろうが、多くは反復による熟練により技が優れたものになる。技次第で工芸の出来・不出来が決まる。良き工芸を作るには長年の修業を必要とする。一定の歳月を経なければ十分な技量に達することはできない。職人の腕の確かさは、長年繰り返された労働の賜物である。

技術は職人の知恵である。それぞれの工芸を作る際に必要とされる専門的な方法がある。技術はある仕事を専門とする者の心得るべき道と言える。技術の習得なくして、正しい工芸はない。技術は何によって育てられたか。一つは経験である。経験は多くの人間が長い年月を経て積み上げた知恵である。これは反復と反省によって養われてきたものである。体験による技術は祖先が残してくれた大きな遺産である。この体験が物を作る筋道を教えてくれた。柳宗悦は「技量は熟練であり、技術は理解である」とした。また、技巧は意識的な工作であるとしてこれを強く戒めた。

5 労働

労働そのものへの悦びこそ作るものを美しくする。「職人氣質」という言葉があるが、それは職人としての労働の道徳から生まれた言葉である。このような気質が保たれるのは労働の状態が健全であることが要求される。工芸は一人ではなしえない。職人同士の間で協力を必要とする。その協力は分業と呼ばれ、分業は組織の中でなされる。互いに歩調をそろえ、協調した組織を作ることによって道徳ある労働に励むことができる。ここでいう組織とは、親方と弟子の関係にみられる仕事の伝授だけを示すものではない。柳宗悦が主張する組織とは、主として多くの職人達による組合である。中世期のギルドをその典型例とする。

組合の利点は何か。それは相互扶助、利益の平等な配分、工芸各部門の総合的連絡である。組合の確立は材料の配給、人員の統轄、品質の維持・向上、価格・販売の合理化などを容易にし、強固なものにさせた。組織が職人を守り、正しい品を生ませる仕事をさせた。多くの職人たちの低く脆い社会的立場は、組織によって確かなものになった。柳宗悦は「協力によって美を現し得ること。組織からでなくば出ない美があること」を主張した。

6 伝統

職人の仕事を守ったのは伝統である。職人一人一人の力は弱くとも、伝統に頼ることで強い力を得た。職人自らが優れた力があつたとは言い難い。長年にわたる修養や勤勉な努力が良い工芸を生んだことは否めないが、その背後には大きな力が働いていた。それが伝統であることは疑いようのない事実である。親方から弟子へ代々受け継いだ技は何代もの長い経験が積み重なって、貴重な知恵を築いた。その知恵が伝統である。

伝統は年月とともに磨かれ、確かなものとなった。職人たちは伝統に導かれ仕事をなした。伝統はその土地の自然や風土を故郷とし、歴史や習俗を家として育った。その地方特有の様式をもって栄え、固有な工芸を産んだ。伝統は人間の体験が機能した法則・指針である。これに従うものは安全に仕事をする事ができた。柳宗悦に言わせると「伝統は職人にとって確かな灯火」であった。伝統が職人を通して仕事をさせたともいえる。職人たちは伝統を信頼し、素直にその教えを受けた。もし伝統がなければ自らの力では何事をもなし得なかつたであろう。伝統は国民のもつ固有な巨大な資産である。柳宗悦は伝統の肯定の上こそ堅実な発展を求めなければならぬとし、その精髓をますます活かし深めることこそが吾々の任務ではないか、としている。伝統こそが国民の独自性を示し、国民を結合する原理となる。

職人が伝統を信頼したその背後には、信仰の生活があつた。厚い信仰心は職人をして自然や伝統に対し敬虔深くさせ、そのことが誠実な仕事につながった。民藝の美に

は信仰の力が支えとなっていることは確かである。



秋田曲げわっぱ



和紙カレンダー

(二) 工芸の美

1 自然の美

工芸の美は自然の美である。工芸品の自然な様子は、作り手の心と素材、そして手作業から生みだされる。職人は無為自然ともいうべき心で仕事に取り組む。熟練したその技から作られる物は自然に生まれるものであって、そこに人為が入り込む隙はない。無心の美ともいえる。そのようにして作られた器には、自ずから美が湧いてくる。

素材は自然の材料である。人工的な素材によって作られたものは民藝ではない。土、木、石などの天然の素材を使い、人間の手によって工芸品が生み出される。機械によって作られたものに美を感じることは少ない。柳によれば、機械が美を損なうのは「自然の力を殺（そ）ぐ」からである。

無心に自然の材料を使って手で生み出されたものは健康な美を有する。そのため民藝品からは柔らかさや温かみを感じることが多い。例えば和紙は手に持つだけで温かみを感じる。それは木という自然素材の性質を活かした作り方から生み出されるものであり、和紙の自然な手触りや風合いとして温かみにつながるのであろう。柳宗悦は「美には生まれる美のみあって、作らるる美はない」、「よき美には自然への忠実な従順がある」と述べている。民藝品は自然から加護をうけて、美を生み出している。

2 用の美

工芸の美は「用」から生まれる。日常的に使われる工芸品に華やかな装飾は不要である。工芸品の形や模様は単純で、手法は素朴なものである。「用の美」に贅沢さや豪華さは必要とされない。工芸において用と美は結ばれている。用を離れて美はない。正しく仕える工芸品のみが正しき美の持ち主である。

「用の美」は用いられるために作られたところから生まれた美に加え、用いることでより美しくなるという意味をも含んでいる。用いるにつれてその美は日増しに育つ

ていく。使い込むことで工芸はより親しみを増し、その物に対する愛着につながっていく。用いられなければ工芸品はその意味を失い、また美をも失う。どれほど美しい工芸品であっても作りたての品物の美はまだ充分ではない。日々用いられることで物の美は活き活きとよみがえる。柳宗悦は「品物の真の美は用いられた美である」としている。工芸と人との相愛の中に、工芸の美が生まれる。

3 簡素の美

柳宗悦は民藝の簡素さを「渋さの美」と表現した。日本人の美意識でいう「わび」や「さび」に通ずるものである。静かで控えめがちな趣を含んだ美である。派手さは民藝の美に似合わない。「茶の美」はまさしく簡素の美そのものである。そのため民藝は無地を好む。茶人は無地の茶碗を尊んだ。たとえ絵付があっても簡素で単純である。静寂の境地ともいえる。茶室には無駄がなく、閑寂である。無に近いまでに静にさせてあるともいえる。しかもその無には何か奥深いものが宿されている。すべてを表面に出すのは渋さではない。含みを持たせるのが渋さの美である。渋さに伴う重みや深さはここに由来する。能の如き幽かなる趣が渋さの著しい例である。簡素の美を生む「渋さ」は日本人が所有する極めて貴重なまた固有な資産であるといわねばならない。

4 伝統の美

民藝の美は伝統の美である。職人の仕事を背後で支える伝統は工芸の専門的な技術や知恵のみならず、美をも伝えた。むしろ美しくないものは伝えられなかった。形や色、模様において美なるもののみが受け継がれてきたとあってよい。そのため伝統に従って作られたものは自ずと美しくなる。しかもその美は用に適した強く正しい丈夫さを持つ。長年にわたり多くの人々によって積み重ねられた経験から生まれた伝統は美と用を結び付けた。

伝統は「型」を教える。個人的工芸で美を生み出すことは大変に困難な道のりである。どれほど天才的な作家であっても自分一人の知恵で型を決めるのは限界がある。しかし、長い年月にわたる修養が必要とはいえ、伝統により型を修得すれば誰にでも美しいものを作ることができる。伝統こそが民衆的工藝の美が受け継がれてきた所以である。その意味では職人自らが美を生み出すのではなく、伝統が美を生み出すとあってよい。すべての美は堆積せられた伝統の驚くべき業である。柳宗悦は民藝の美を「誰にも許さるる美、個性に依らざる美、心なくして生まるる美」としている。伝統の下ですべての人は救われているのである。



祖母より譲り受けた染物・鏡台

(三) 工芸美の特色

柳宗悦の民藝思想の最大の特色は、それまで茶人以外に美の対象として見られることのなかった工芸品に美を見出した点にある。それまでの美術的な物のみが美であるとされる見方を大きく訂正することになった。柳によると工芸美学が成り立つためには、「工芸的なもの」の性質が明らかにされなければならない。第一にはどこが美術的なものと異なるかが示されなければならない。第二には美しきものと工芸的なものとの関係が解かれなければならない。柳の著作である『工藝文化』を参考にし、美術と工芸の異なる点、美と工芸の関係から工芸美の特色をまとめた。

1 実用性

工芸と美術の異なる点は、その成り立ちが実用か鑑賞用かの違いにある。実用的なものには美を見出しにくい。しかし初期の茶人にはその見えにくいものが見えていた。彼らが愛していたものは実用に即して作られた工芸の美であった。柳によれば「用」を「生活」という言葉に置き換えてもよい。生活を豊かにするもの、温めるもの、潤すもの、健やかにするものに工芸の美が宿る。用に交わることによって美の確実性が約束されるという真理がある。

2 平常性

美術においては崇高とか荘厳という美が悦ばれた。非凡なものや卓越したものが美とされた。だから平凡を嫌悪した。普通のものや並のものには深い美がありはしないと考えられた。それならば、なぜ茶人たちは「井戸」の茶碗に無上の美を見出したのか。井戸茶碗ほど形・色において無難なものはない。平易な当たり前の茶碗であるが、茶人はそこに美の極みを見出した。平常は「無事」とあるともいえる。無事よ

り素直な自然の状態はなく、それこそが本然の姿である。

3 単純性

単純さこそが平常であり、健康の美に伴う性質である。単純なものは単調であるという意味ではない。すべての無駄が省かれた、なくてはならないものの結晶である。複雑なものは繊細で弱々しいものに陥りやすい。単純性は簡素な美にも通ずる。自然は美と単純を調和させた。工芸において単純性は必然である。「用の美」は単純であってこそその性質を発揚しえる。この特色は道徳の理念にも通じるものである。簡素は謙虚の姿、質素の徳ともいえる。贅沢な品に真に健全なものは少ない。

4 国民性

美術の発展は個性の独創にその意義を深めた。しかし、工芸は非個人性である。その美に示されているのは国民性の表現である。国民が日常的に使用する器物は国民の文化度を示している。国民は自らの独自の器物をもつことで、国民的な美の独創を示している。このことは他国との反発を意味するものではない。お互いがそれぞれの国民性を重んずる時にこそ真の理解が深まる。国民的であることにこそ、多くの国家が共通なる普遍性を見出し、その時に真の国際性をもつといえる。

5 地方性

国家の工芸は地方に維持されている。地方の独自の工芸があつてこそ、国家の工芸である。地方においては、都市において消滅した幾多の貴重な伝統が残されている。材料や手法、技術の上からも地方におけるその価値は重要である。工芸は郷土工芸であり、農村工芸である。それは祖国にとっての貴重な財産である。都市の文化が地方へと浸潤していくことで漸次に国民性を消失していることを忘れてはならない。私たちは国民的なものを求める時、地方に帰らなければならない。

6 反復性

工芸の世界は複数の世界である。美術が単数を尊ぶのとは異なる。同じものがたくさんできること、繰り返し得る性質が工芸の特色である。実用的工芸は多く作られるが故に尊重を受けない。美術は稀有なものを讃えてきた。稀有であつてこそ貴重になり価値を増した。たくさん作られるものは平凡であり、美とは見られなかった。しかし柳は、多く作れば作るほどますます美しくなるものがありはしないか、と問う。無心に非常な速さで繰り返し作られた工芸は「多量」に交わって冴えた美しさをもつ。

7 低廉性

「多量」に交わる工芸は、「廉価」を可能にさせる。工芸においては「多」と「廉」

とが結び合う。廉価は工芸の一つの徳性であり、理念である。また、廉価であることが工芸の存在理由であるともいえる。その一方で、廉価と粗悪な品は離れがたいというのも事実である。しかし、安いものは必然的に悪いものであるとはいえない。初期の茶人たちが愛した茶碗はもともと民衆が日常的に使用していた飯茶碗である。廉価なものは簡素で平常な美を有している。安くて悪いものが出回るのは近代の社会事情によるところが大きく、工芸にとって最も不幸な事象の一つだといわねばならない。

8 公有性

美術は個性的な芸術である。それに対し工芸の美は公有の美である。それを客観性の美とも呼ぶことができる。あるいは普遍性の美とも名づけることができる。工芸には最も必要の多い、また最もたびたび用いられる性質がある。それが公の性質につながる。個人の自由は消え、定型に入る。その時、工芸は公有的性質を持つ。またはものが公有的性質に入る時、工芸化が見られるともいえる。むしろ、公のものとならなければ、そこには十分な工芸化はない。

9 法式性

公有性に立つ工芸の世界は秩序の基礎を必要とする。材料、工程、技術、労働の組織など一定の法則に基づいて秩序が形成される。それは多くの経験を経て、無駄が省かれた本質的なものの姿である。工芸は法式化された「型」に生きる。工芸の美は型に従った法式性によるものである。型という法式は伝統の力により生み出される。型の美は深い。法式を離れての救いは至難である。個人の独創だけでは力不足である。法式性の確立こそは、美の国を容易ならしめる基礎である。

10 模様性

工芸性は模様性である。反復性は模様性を受けてその性能を活かすことができる。あるいは反復は要約を求め、要約が模様を招くともいえる。描写からあらゆる無駄が消え去り、絵が要素的なものに還元し単純化される時、絵は必然的に模様に入る。すべての工芸品は何らかの意味で模様の的である。模様はいわば型に納まった絵である。模様とならなければ工芸の性質に合わない。また模様の性質は均斉化される。工芸品は均斉を保つ一定の形に入り、美が育まれる。

11 非個人性

工芸に携わるものは職人である。そのほとんどすべては無名の工人である。個人的立場に立つ作家ではない。もともと名を売るための仕事ではない。職人は自らの仕事の何が美であるかを知らないし、知ろうともしない。そのため工芸品は美の対象として取り入れられなかった。しかし、伝統や信仰が職人たちを守り、美術家が持ちえな

い力を持つことができた。美術は個人の道を進むが、工芸は非個人的な道を選ぶ。職人は非個人的な世界でなければ現わせない美の深さを示した。

12 間接性

間接性は工芸に美を与える。個性が隠され間接にされるということはそれだけ自然が人間に代わって直接的に働くことを意味する。それは美を素直にさせ、穏やかにさせる力をもつ。人間の作為から徐々に遠のき、間接の美が現れる。例えば浮世絵のような版画の美は間接化された美である。美術は個性の直接的な表現を説くが、それが美への唯一の道でも最高の道でもない。工芸は個性の間接化に美の世界を開いている。

13 不自由性

自由に立つ美術に対して、工芸は不自由な芸術とされた。しかし、不自由は美に対し障害となるものではない。実際には工芸では不自由さこそがものを美しくするともいえる。不自由というのは人間の立場からの見方である。自然の側からすると自然が自由に働く余地があると考えられる。間接も不自由も人間への救いの道である。用途や材料、工程の制約の不自由さは、かえって工芸の美を厚く保ってくれる。



陶器と漆器のお猪口

四、仏教美学の確立

柳宗悦は民衆の作る工芸に美しさを見た。そこには、無名の工人がなぜこのように美しいものを作れるのか、という事実への驚嘆も含まれていた。それどころか、ある時代のある場所では、誰が何を作ってもすべてが例外なく美しくなってしまうという奇跡ともいえるべき出来事が起きている。その不思議さを解明していくなかで柳が到達したのは仏教思想、特に浄土思想に基づく美学であった。

もともと美術と工芸は対立的な考え方ではなく、中世以前は同一の意味に解されていた。中世以前は物を作る人はすべて工人であり、物はすべて実用性をもっていた。近世のルネサンス以降、「神中心」の文化から「人間中心」の文化に入り、美術が発生した。しかし、柳は個人主義や自由主義といった美術の性質から美の問題に限界を感じていた。美術の価値は否定できないが、「美術のみで世界に美の救いは来るだろうか」という問いから生まれたのが、工芸の美の領域である。これを柳は「美術への否定ではなくして、美術の更生ではないか」としている。そして、「私たちは再び新しい意義において美術と工芸とを調和せしめなければならない」と主張した。

美学は西洋的な視点から考察されていた。もともと西洋と東洋では美のとらえ方が異なる。例えば、西洋には「わび」や「さび」といった概念がなく、それを現わす適当な言葉もない。また、東洋には美学というものの自体が存在しない。そこで柳は仏教美学という新しい概念を確立した。

注意すべきなのは西洋美学と仏教美学の対象とする視点に相違があることである。

西洋美学	個人	天才	自力	難行	在銘	美術	鑑賞	創造	少数	異常
仏教美学	衆生	凡人	他力	易行	無銘	工芸	実用	伝統	多量	平常

仏教では救いに至る道を「自力の道」と「他力の道」で説く。これを美学にあてはめると、自力は個人作家の道、他力は職人の道である。この違いは目指す頂きは同じであっても、そこに至るまでの歩み方の違いを示している。自力の道は難行であり、少数の天才のみが到達できる境地である。それに対して他力の道は易行であり、誰もが「信」の力で到達し得る可能性がある。職人にとっての「信」とは素直に受け入れる心をいう。伝統や自然という他力を信頼し、自らをすべてそこにゆだねることである。柳によればそこに「他力美」が生まれる。

他力によって救われる道を説いたのが、浄土思想である。柳が注目したのは浄土系經典の『大無量寿経』に記されている四十八大願のなかの第四番目「無有好醜（むこうじゅ）の願」である。四十八願とは衆生を救うために阿弥陀如来となる前の法蔵菩薩が発せられた大願である。

説我得仏	たとえ我れ仏を得たらんに
国中人天	国の中の人天
形色不同	形色同じからずして
有好醜者	好と醜とあらば
不取正覺	正覺を取らじ

この願は、「たとえ私が仏と成り得ても、浄土において、もろもろの人たちの形や色

が同じでなく、好（みよ）き者と醜い者にと別れるなら、私は仏には成らぬ」という意味である。柳は好醜という言葉を、「美醜」ととらえた。そしてこの願を仏教美学の悲願を示す「不二美の願」とみなした。

現世に生きる我々は普通、美と醜を分けて判断している。しかし、それはこの世に醜いものがあるからであって、すべてが美しいものであればそのような判断そのものが不要なはずである。そのため浄土には美と醜という二元的な対立はみられない。それが「不二美」の世界である。ではなぜ現世では醜いものが生まれるのか。

柳によると醜いものが生まれる原因は人間の自我である。人間の作為が物を醜くする。素直さや謙虚さを忘れ、小さな自我や欲にとらわれたとき、物に醜さが入り込む。

柳は「不二美の国」を「美の浄土」と呼んだ。その国ではすべてのものが悉く美しく、ついには醜いものがその跡を絶つことになる。美の浄土では美醜の二元が消え、「無有好醜」が実現している。その結果、すべての人々が美しい物に囲まれながら日常生活を送っていることになる。誰が、どこで、どのように作ろうとも物は美しい物として生まれてくるため、万人に美が保証された世界であるといえる。柳は「無有好醜の願」の上に建てられた民藝の美論を「美の法門」と名付け、前人未到の仏教美学を確立した。



河和田塗の櫛大盆



花器

五、美の国の発見

(一) 柳宗悦の民藝運動と現在

柳宗悦は工芸に美を見い出してから、生涯をかけて民藝の存在と意義の重要性を説き続けた。柳の一生そのものが民藝を普及する運動であったといっても過言ではない。民藝に関する美論を確立し、民藝運動の中心的指導者として実践的に活動した。

柳と工芸との出会いは朝鮮の工芸品であった。その後、木喰仏と出会い、諸国の民藝品の調査・収集を行った。かつて下手物と呼ばれていた工芸品に民藝（民衆の工芸）と

いう新しい語を与えた。京城に朝鮮民族美術館、東京都駒場に日本民藝館を設立した。沖縄へは度々渡島している。工芸に関する最初の著作となる『工藝の道』を刊行、その後工芸と美の問題を扱う数多くの著作を残し、月刊誌『工藝』を発行した。銀座に「たくみ」工芸店を開店。濱田庄司、河井寛次郎、バーナード・リーチ、芹澤銈介、棟方志功といった個人作家との関係を深めながら、日本各地で展覧会を催し、講演を行った。日本民藝協会を設立し、全国の伝統的な手仕事に美を見い出しながらその技を復興・持続せしめ、民藝品の普及を図った。

晩年には自らの民藝思想を宗教と結び付け、仏教美学を打ち立てた。柳宗悦は美の国を現世に実現しようとする民藝運動は美の宗教運動である、という考え方に至っている。

柳宗悦が始めた民藝運動は時代と共に形を変えながら現在まで受け継がれている。全国には日本民藝館と関係の深い民藝館や美術館が多数設立された。日本民藝協会では各地で全国大会（民藝協会の総会や親睦を図る行事）や夏期学校（民藝について学ぶ合宿形式の勉強会）を開催し、機関誌として月刊『民藝』を発行している。各地方にも32の民藝協会が成立している。それぞれの民藝協会において手仕事の美しさを生活に取り入れ、心豊かな生活を実践していくことを目的として、研修や勉強会、工房への見学会等が活発に行われている。



信楽焼の洗面台



木製小机

（二）日本民藝館と柳宗悦邸

日本民藝館の使命は美の標準の提示にある。その価値基準は「健康の美」「正常の美」にある。一貫した美の目標の下に、個々の品物から民藝品の全体を整理するという仕事のために生まれた美術館である。美の標準を示す民藝品は最初から理論で組み立てるのではなく、深い直観に根差して収集されたものである。民藝館は単なる陳列場ではない。そのため、民藝品のならべかたも事情の許す限り物の美しさを活かすように工夫がなされている。品物は置き方やならべる棚、背景の色合いや光の取り方によって影響を受ける。民藝館の陳列はそれ自身、一つの技芸である。柳宗悦の民藝館に対する思いは「出

来得るなら民藝館全体が一つの作物となるように育てたい」というものである。民藝館には冷たく静的な陳列ではなく、親しく温かい場所にしたいという願いが込められている。また、民藝館に陳列されている品物に詳細な解説はない。それは説明書を読むよりもなるべく直に物を見てほしいという柳の気持ちの表れである。

このような願いのもと日本民藝館は 1936 年に開設された。柳宗悦が 47 歳の時であった。柳は初代館長に就任した。本館は木造瓦葺二階建てで建築の様式は和風であり、各部屋はすべて紙障子を通して光を取り入れるつくりとなっている。西館は木造瓦葺平屋長屋門で、かつて宇都宮近郊にあったものを移築した。西館の長屋門の特色は石の瓦にある。大谷石で作られた石屋根は重量感があり、その存在感は他を寄せ付けない強さを感じるものである。

現在の日本民藝館には柳の審美眼により収集された日本及び諸外国の陶磁器・染織品・木漆工品・絵画・金工品・石工品・編組品等の新古工芸品が約 17000 点収蔵されており、その特色ある品物の数々は国の内外で高い評価を受けている。日本民藝館の主たる仕事は民藝品の収集・保管・調査研究、民藝思想の普及、展覧会を開催することである。

柳宗悦邸は西館の裏側に接している。木造二階建てで屋根は和風瓦葺、屋根の形は入母屋である。内外の壁は真壁（柱をみせるもの）で外壁の一部は下見板が張られた純和風の外観である。柳流の住宅の真髓ともいべきもので、新しいデザインと機能を取り入れた木製の家具が用いられている。内部は「和」のみならず、随所に「洋」も取り入れられており、時代を先取りした和洋混合の建物となっている。その特色としては光と風をたくみに取り入れた設計になっていることである。どの部屋にいても南北に窓があり、風通しがよい。書斎には出窓があり、英国風の漆喰の天井、フローリングの床など基本的に洋室の造りとなっている。他には芹沢銈介の作品が使われた襖、温かみのある照明器具、木のぬくもりのある書棚、南の窓からはすべて障子紙を通した光を、北の窓からはスリガラスを通した光を取り入れている。和と洋の調和がとれた建築が柳宗悦邸の特徴である。平成 18 年に修復され、現在は第二・第三水曜日と土曜日に一般公開されている。

(三) 雑誌『工藝』

雑誌『工藝』は 1931（昭和 6）年に創刊された月刊誌である。柳宗悦を中心として、河井寛次郎、濱田庄司、青山二郎、石丸重治らの協力のもとに発行された。柳宗悦は毎号に執筆した。この雑誌の発行が要求されたのは、柳宗悦らの民藝運動の領域が、「余りにも世間のそれと違っているのに気付いた」からである。

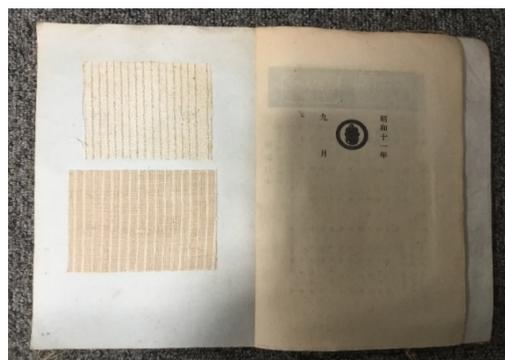
『工藝』は雑誌そのものが手作りの工芸品であり大変美しいものである。表紙は布や

和紙に手染めや漆絵等が施され、一枚一枚手作業で作られた。表紙を担当したのは芹澤銑介や鈴木繁男をはじめとして石井亘や棟方志功らである。本文の用紙は純和紙であり、挿絵が多く、写真や布・紙など実際の民藝品が添付されている号もある。そのため、雑誌としての部数は最初が約 800 部、多くても 1000 部であった。経済的な事情から継続することは難しいとされていたが、終戦後まで合計 120 号が発行された。手作りの雑誌がこれだけ長い期間にわたり発行されたのは、柳宗悦が責任を担って献身的に編集にあたったこと、柳が河井、芹澤といったよき協力者に恵まれていたことにある。

『工藝』は外国でも図書館に置かれたり、現在に至るまで古本として高い値がつけられていることから高い評価を受けていることがわかる。下の写真は私が唯一所有している第 69 号の『工藝』である。『工藝』は世界で最も美しい雑誌の一つである。



芹澤銑介作の布地表紙



添付されている朝鮮の布

(四) 柳宗悦の愛したもの

1 朝鮮とその芸術

柳宗悦の民藝の出発点は朝鮮である。27歳の時に初めて朝鮮を旅行し、工芸の数々が柳の美的感受性の琴線に触れた。「美の窓を通して眺める時、それは驚くべき国であった。ただ感嘆するより他ないのであった」と『朝鮮とその藝術』の序に記している。その後何度も朝鮮を訪れ、講演会を開いている。当時は日本が植民地として占領支配していた時代である。日本は朝鮮総督府庁舎を建設する際に王宮の城門として建設された光化門の取り壊しを検討していた。しかし柳の光化門についての一編により世論が喚起され、ついに破壊はまぬがれ、門が移築されたことは特筆に値する。その後京城内に「朝鮮民族美術館」を開設。当時はほとんど注目されていなかった李朝の作品に価値を認めて朝鮮や日本で李朝展を開いた。柳は日本と朝鮮の関係を憂う『朝鮮の友に贈る書』の中で次のように記している。

「私は朝鮮の藝術ほど、愛の訪れを待つ藝術はないと思う。それは人情に憧れ、愛に活きたい心の藝術であった。永い間の酷い痛ましい朝鮮の歴史は、その藝術に人知れない淋しさや悲しみを含めたのである。そこにはいつも悲しさの美しさがある。涙にあふれる淋しさがある。私はそれを眺める時、胸にむせぶ感情を抑

え得ない。かくも悲哀な美がどこにあらう。それは人の近づきを招いている。温かい心を待ちわびている。」

私の所有している昭和 11 年 9 月に発行された『工藝』第 69 号は、朝鮮工芸の特集号である。朝鮮で実際に作られていた地絹と地木綿、苔紙、屑入紙が貼られており、写真では数々の工芸品と工場、販売店、市場の様子が分かるようになっている。柳宗悦と河井寛次郎、濱田庄司の三氏による朝鮮旅行記も興味深い。柳の朝鮮に対する愛情が伝わってくる雑誌である。

2 琉球の人文

柳宗悦は沖縄を愛していた。沖縄の富を「言語や文学や音楽や舞踏や建築や彫刻や、もろもろの工芸に至るまで、心を打つものが山程もある」と表現している。玉陵に見られる神秘的な墳墓、純粋なる和語の活きる琉語、万葉の時代が今に生きる和歌、民衆の生活と共にある民謡・舞踏、地方的風俗として独自の特色を持つ琉装、紅型に代表される美しい染物、日本の中で最も見事な緋の織物、力強い仕事をする壺屋焼、赤屋根から見下ろす「しいさあ」（獅子）の置物、他にも漆器や行事、伝説、食べ物など琉球の文化的な富は幾多のものがある。

1939（昭和 14）年の『琉球の富』によると、琉球は町そのものが美しく、その第一は首里の町であるとしている。首里は「どんな他の都市よりも古格を止め統一を有っている」のである。建物のほとんどすべては豊かな昔ながらの本葺の赤瓦を用いている。沖縄の都市の美観はその屋根にある。城壁を抱く王城を柳は「夢に満ちた城郭」と表現している。小石に敷きつめられた道、苔むした石垣、それは「真に活きた庭園の都市」であって、「人文の華を織りなした名園」である。これほど自然と歴史と人文との調和がよく保存されている都市は稀有な存在である。柳によると沖縄は日本における貴重な観光の都市であって、城郭・都市の美に対してあらゆる保護を講ずべきであるとしている。



3 木喰仏

木喰上人は、江戸時代後期の仏教徒である。特定の宗派に属さない遊行僧で全国を遍歴しながら修業し、因縁のあるすべての土地で一木造りの仏像を刻んで奉納した。14歳で流浪し、93歳で没するまで九州から北海道まで日本全国を廻り、多くの仏像と和歌を残した。供養仏に添えられた奉納額によると、木喰上人は古例に倣って「千体仏」を祈願したことがわかる。その後の記録によれば木喰上人は「千体仏」を成就したことが明らかにされており、新たに「二千体仏」を祈願している。その時すでに齢90に達していた。あくなき精進、休むことなき心願である。

柳宗悦は35歳の時に甲州で二体の木喰仏（地藏菩薩と無量寿如来）を見て心を奪われた。その特色は、「微笑み」である。その口元に漂う温かな微笑みに柳は「何度その顔を眺め入ったことか」と記している。柳がその後の木喰仏の調査によって発見した仏像は約350体、和歌は500首に達した。上人が85歳の折に書き残した自叙伝も発見されている。柳によると木喰仏は「すべて上人の信仰や人為の発露」であり、上人の彫刻から「末期において失われた美が、再び活々と甦らされているのを感じる」としている。

柳宗悦は大学時代から宗教や哲学に深い関心を抱いていた。木喰仏の発見は、宗教的真理と芸術的な美の両輪に立脚する思想を確立する契機になり、独自の民藝美論に基づく工芸のあり方を考察する民藝運動の基礎となった。

4 大津絵

大津絵は滋賀県大津市で江戸時代初期から名産とされてきた民画である。その性質は第一には「無銘性」ということである。多くの場合、一家族が力を合わせた仕事であって、夫婦・子供が協力して作ったものである。第二には絵が「実用的性質」を持っていた点である。鑑賞用の絵ではなく、民衆の信仰が要求した仏画であって、仏壇の中に納められたり、法要の時に壁に掛けられたりした。芸術的作品ではなく、信仰にとって需要のあるものであった。第三にこの種の民画の特色としてあげられるのは「大量性」である。好まれた画題は繰り返し沢山描かれた。そのため、描き方は単純であり、段々と一定の型ができあがり様式化された。このようにして大津絵は伝統的民画として発展した。また、大津絵は安物であって、主に東海道を旅する人々が土産物として買い求めたものである。用に即して民衆の生活に深く関わった絵であった。表現や運筆が自由で、活々したところがあり、多くの人々が親しみを覚えた。

やがて大津絵は仏画のみならず世俗画が描かれるようになり、内容には風刺的意

味を持つものが多くみられるようになった。世相を揶揄したような絵（例えば槍持奴、鬼の念仏など）も登場した。その後、石田梅岩の石門心学の流布につれて大津絵は道徳的性格を強める。絵に和歌が加えられるようになった。絵はさらに簡略化され、ある意味では筆に一層の自由さが増し、より民画としての性格を強めた。最後には大津絵は護符として用いられるようになった。

柳によれば特に初期の大津絵は「日本のもろもろの民画の中で、最も高い地位を占める」とされ、「平民が絵画の歴史に加え得た卓越した遺産である」と評価した。

5 茶の美

茶の美は「奇数の美」にある。奇数という言葉であらわされるのは「偶」に対する「奇」で整わざる様を示す。ようするに「破形」であって割り切れないものの深みを指す。器の疵（きず）にも美の要素を見出した。茶の美は完全とか不完全というような区別を超えた世界の境地を追求するものであって、茶人はそのようなとらわれのない自由な美を見たのである。茶器は完全さを求めてできたものではなく、同時に不完全さをねらって作られたものでもない。作為から解放された美だといえる。これは「無の境地」ともいうべきものである。真に自由でとらわれぬものが形をとるとき、「渋さ」とか「わび」、「さび」とも呼ばれ、すべての美の目途となった。茶人が無地に美の深さを見たのもその故である。

しかし柳は『茶の病い』を著し、茶道の歴史は功罪相半ばしていると説く。「無の境地」からかけ離れた単なる茶の湯、著名な茶器にとらわれ財力を見せつける「晴れの茶」、無駄な所作を誇張する不自然な型、封建制度の典型的弊害が見られる世襲の家元など茶の病は枚挙にいとまがない。本来の茶道は一種の美の宗教である。柳によれば茶道は「日本で発達した美意識と仏法とが結合した世にも稀な道」であって、「日本の持物として、後代への大きな遺産」である。しかし本来の茶道からみれば、「多くの病いを治療せねばならぬ」としている。

大名物「井戸茶碗」（『柳宗悦選集』より）

（五）『民藝大鑑』にみる柳の目

『民藝大鑑』は日本民藝館の監修で柳宗理を責任編集者とする柳宗悦全集の図録編（全五巻）である。収録の品々は柳宗悦の鑑識によって評価・収集され、日本民藝館所蔵となっているもののうちから、各分野を代表する優品を厳選している。ただし、個人作家

の作品は含まれていない。題字は芹澤銈介である。いずれも美の標準を示す民藝の代表といえる工芸品である。各分野の民藝の美についての柳の言葉を抜粋した。画像はいずれも『民藝大鑑』から引用した。



『民藝大鑑』

1 陶磁器の美

- 陶磁器の美は「親しさの美」である。
- 陶磁器を構成する二つの重要な要素は「素地（きじ）」と「釉薬（うわぐすり）」である。
- 素地は陶磁器の骨であり肉である。釉薬は皮膚の潤いであり、器の美に最後の味わいを添える。
- 厳かで堅固な鋭利な性を好む人は磁器を愛し、情趣や温和や潤いを訪ねる人は陶器を好むであろう。
- 器の皮膚に現れる「面」の美があり、その内側には血が通り体温が保たれる。面は我々の触覚を求め、視覚を引きつける。
- 面は光に対して感覚が鋭敏である。面は陰影の美によって器を一層吾々のまえに浮かび上がらせる。
- 陶磁器において最も美しい色を示したのは、白磁と青磁であろう。
- 陶磁器の色彩は所謂五彩の「赤絵」に至って、その婉麗（えんれい）な美を尽くす。
- 陶磁器は触覚の藝術であり、「觸致」から起こる美がある。
- 觸致が残されているが故に器は美しくなる。

2 織と染

- 織物のうち、縞は模様の始めである。

- ・縞は法に則るからどんな柄すらも安全な模様と言える。
- ・日本らしさの滲み出た染織類の中で、誇っていいものの一つに緋がある。
- ・不自由を忍んで出来上がるのが緋であり、その不自由さがあって初めて美しさが守れる。
- ・緋では模様の「ずれ」が模様を美しくする。
- ・すべての布が、花のように爛漫と開いたのは染物に入ってからである。
- ・染物は色の世界であり、絵模様の世界である。
- ・型染は一切誤魔化しがきかず、玄人でなければなかなか近づくことができない。
- ・小紋で染の技は一つの極みに達した。
- ・本染とは草木で染めた染であり、本染を敬うのは自然を敬うのである。
- ・どんな染色も本染の深さを超えることは出来ない。
- ・本染の中でも忘れがたいのは藍であり、藍こそ吾が民族の色彩と呼んでいい。

3 漆・木・革・金工・網組・草工

- ・ジャパンという言葉が漆器を意味するようになったほど、我が国の漆器は海外にもその名を響かせた。
- ・漆器は実際技術の点から見ると、全く無敵の仕事である。
- ・漆器の絵付で深く民間に入ったのは漆絵で、自由にのびのびと好む絵を直に描いた。
- ・木工具の汚れを防ぎ、肌を美しくする塗料の第一は、漆である。
- ・木工の用材の王様は樺である。
- ・木工具は手法の上から「板もの」、「組もの」、「挽もの」、「刳もの」、「彫もの」、「貼もの」、「箍もの」、「曲もの」に分類できる。
- ・木工具として最も多様なのは「組もの」で、その中で箆筒は最も重要なものの一つである。
- ・印傳こそは日本的な革工品として最も保存したいものの一つである。
- ・金工の材料の王座を占めるのは鉄である。
- ・農具、刃物、火器、楽器など人間の生活は金物と離れるわけにはゆかぬ。
- ・網組は竹の性質を応用して様々なものができる。
- ・竹細工としてその特色を最も発揮するのは、縦に裂いて曲げたり組んだり編んだりする仕事である。
- ・台所や野良で使う背負い籠や椀籠や蓑や笊（ざる）にはどこか健康を思わせるものが多い。
- ・草工品の材料で最も多いのは藁とその稗心（みご）である。
- ・草工品で最も立派なのは「蓑」の類である。

- ・蓑の形や色合いや模様的美しさは、都会の娘たちが着ている外套やコート類に比べると、数段も美しいことがわかる。

4 絵・拓・彫

- ・模様に迫る絵を工芸的絵画と呼んでいい。
- ・模様より絵らしい絵はなく、絵も模様の域に入ってさらに絵になる。
- ・大津絵や子絵馬や泥絵は民画であり、工芸的絵画である。
- ・民画はこの世で最も罪の少ない絵である。
- ・版画の美しさは工芸的美しさである。
- ・美しい字体は常に工芸的である。
- ・仏版画は刀、板、又刷りを通じて間接又間接になってゆくところに妙味がある。
- ・民画としての泥絵の最も美しいものは、模様の域へと達した江戸系のものに見い出される。
- ・絵馬と呼ばれる絵自体が持っている特別の趣致は、民画の性格を最もよく現わしている。
- ・間接性に拓の特殊な美が宿り、それにより拓の文字は愈々美を工芸性に高める。
- ・民間の仏像の美しさは、厚い信仰の現れである。
- ・人間は人形に、人間の美しさを煮つめた。
- ・人間を最も美しく見たのが人形である。
- ・人形から私達は人間の美しさを教わる。

(六) 柳宗悦の心偈（こころうた）

晩年の柳宗悦が自由に自分の心境を述べた句である。短歌や俳句の形式にとらわれずに書いたもので、柳はこれを偈（うた）と呼んだ。始めは品物の箱書きに記したものだということだが、句の意味を余り度々尋ねられるので解説を記すことにしたものである。柳にとって心偈は、宗教的真理を追究した長い心の遍歴の覚え書きと言える。

1 「見テ 知リソ 知リテ ナ見ソ」

「ナ見ソ」とは見るなという否定語である。見ることを先にして後から知れ、知ることを先にして見るな、という意味である。知識ではなく、直感を重視した言葉である。知識は見ることを妨げるおそれがある。まず、見ること。物を見るときは、見ることと知ることの順序を誤ってはならない。

2 「打テヤ モロ手ヲ」

「モロ手」は両手である。もろ手を打って讃えるべきものを持つことができれば生活は輝く。ほれぼれと見守るものをいつも目前に見て、もろ手を打てばよい。

3 「トマレ 六字」

とにかく何があろうとも六字を称えることだ、という意味である。六字とは、「南無阿弥陀仏」の念仏である。何もかも忘れ、ただひたすらに念仏を称えることは、自己を忘れて日々の仕事に没入する境地を指す。

4 「茶ニテアレ 茶ニテナカレ」

茶であって、茶ではないものが示されなければならない、という茶道の厳しさを示した偈である。茶のみであれば真の茶でなくなる。茶事にとらわれなく、有事にして無事なる茶を追求してこそ究竟の茶である。

5 「点ツヤ茶ヲ 様ナキ様ニ」

茶は無事の境地に入らねばならない。点てる茶の様は、仰々しいもの、式を誇るもの、趣味を見せつけようとするものであってはならない。真実の茶は「様ナキ様」、つまり平の茶である。

6 「文^{アヤ}エガケ 文ナキマデニ」

「文(あや)」とは模様である。描くとは最も少なきに、多くを含めることである。なくてならぬものに切りつけてこそ、深い味わいが出る。それは文あって、文なき境地である。

7 「文^{アヤ}アリテ 文ナキ 之ナン文」

いくら文様があってもよいが、これが文様だと示すものが残ればまだ本当の文様ではない。文様は無地の要素を持つに至ってこそ、初めて文様だといえる。だから文あって文なく、文なくして文ある時が、真実の文である。

8 「魚^{オウ}ハ游ゲド 水ニ跡ナキ」

泳ぐ魚は跡を残さない。人間は執着という跡を残しがちである。だから自分を縛り苦しむことになる。水を泳ぐ魚、空を飛ぶ鳥のように自由な生き方をしたい。

9 「行キナン 行クヘ知ラデモ」

生きていくということは果てしもない道を歩いていることである。何処を目指し、

何を目当てに歩いているのか。ゆくえは定かでもなくとも歩き進むそのこと自体が人生ではないのか。

10 「今ヨリ ナキニ」

与えられているのは、今よりほかにはない。時は無常である。今が永遠である。

六、現代に生きる民藝



粉引茶碗



三島茶碗



河和田塗（内側は輪島で補修）



コーヒーカップ



小鹿田焼 平皿



平皿



織部焼 中皿



瀬戸焼 小皿



エッグベーカー



小鹿田焼 茶碗



河和田塗 中皿



木工椅子

七、おわりに

私はこの文章を長野県の雪深い山中で書いている。氷点下の気温に凍りつく宿泊施設のなかで、唯一私の心を温めてくれるのが傍らにある益子焼の粉引徳利と河和田塗の古代朱塗馬上杯（下の写真）である。これらを手にし、使うことでどれだけ心が和まされていることか。

私と柳宗悦の出会いは大学時代である。漆器屋を営んでいた父親の書棚にあった『民藝四十年』を読み、日本民藝館を訪れて以来、私の身のまわりは美しいもので囲まれる生活となった。ちなみに私の所有している漆器で河和田塗が多い理由は、私の伯父が越前漆器の伝統工芸士（木地師）だからである。

柳宗悦の悲願は、現世に「美の浄土」を実現することである。まずは難しいことを考えず、自分の身の周りのものをよく見渡して、触れたいもの、使いたくなるもの、大切にしたいものを生活に取り入れることから始めればよいのだと思う。

しかし論考の中では、あえて現在の工芸に関する問題については触れなかった。それはあまりに複雑で、先の見えない多くの問題を抱えているからであり、さらに多くの考察を必要とするからである。私の気持ちを言葉にすれば、『古今和歌集第十』の「物名（モノノナ）」428番「すもゝの花」の歌が適切だと思う。

今幾日^{いくか} 春しなければ うぐひすも物はながめて思ふべらなり

歌の中に「すもゝのはな」という言葉が隠されていることから物名といわれる和歌の一首である。一人でも多くの人が日本民藝館や近くの工芸店へ足を運び、自分なりの白く小さな「すもゝの花」の美しさを生活に取り入れてもらいたいと考えている。



左 古代朱塗馬上杯 右 粉引德利

令和元年大晦日 長野県東御市湯の丸高原にて

参考図書

- ・『民藝四十年』（柳宗悦著）
- ・『柳宗悦選集第一巻～第十巻』（柳宗悦著）
- ・『民藝大鑑』（柳宗理編集）
- ・『南無阿弥陀仏 付心偈』（柳宗悦著）
- ・『古今和歌集』