

## 柳 宗悦の民芸論 (XIV)

——「渋さ」と「さび」——

八 田 善 穂

- (1) 「渋さの美」
- (2) 渋さと静けさ
- (3) 「寂の美」
- (4) 寂の世界
- (5) 味わいと含み

昭和17年に刊行された柳<sup>1)</sup>の『工芸文化<sup>2)</sup>』は、彼の多くの著作の中で、昭和3年刊行の『工芸の道<sup>3)</sup>』に次ぐ総合的な工芸論である。

内容は三部に分れ、上篇「造形芸術」では芸術における工芸の位置が説かれ、中篇「種々なる工芸」では諸工芸の特質と限界が論じられ、下篇「美と工芸」では工芸の成立とその美の特色、および美の国と工芸の国（工芸文化）への期待が述べられている。

本稿はここで特に下篇の二「美の目標」で触れられている「渋さの美」を手掛りとして、柳の美論の一面を明らかにしようとするものである。

### (1) 「渋さの美」

柳の所説はおおよそ以下の通りである。

日本では、「渋い」という極めて日常的な言葉によって美の標準が語られ

---

注1) 柳宗悦(1889(明治22)-1961(昭和36))。

2) 文藝春秋社刊。筑摩書房版全集(以下「全集」と略記する)第9巻「工芸文化」(以下「第9巻」と略記する)所収。

3) ぐるりあそさえて刊。全集第8巻「工芸の道」所収。

ている。この言葉の優れた点は具体的なことであり、くすんだ色、枯れた声、静かな柄等、皆「渋さ」を呈示する。また「派手」という対立語をもち、他方では「さび」等の言葉がこれを補うために、一層分りやすい。

通常難しくなりがちな美の標準を、卑近な言葉で十分に具体的に言い表わすことは、稀有な現象である。この言葉は日本人のもつ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<sup>4)</sup>。

「侘<sup>わ</sup>び」もまた同じ心であり、渋みと共に、静寂な境地を指す。そこにはひかえめな、内に含んだ、かすかな趣きがある。動を静に取り込み、有を空に包んだ境地である。何ものもあらわではなく、何ものも騒がしくはない。

「寂<sup>さ</sup>び」「侘<sup>わ</sup>び」の何れも東洋の心であり、ここに美しさの究極点が見られる。渋さはこの究極の秘義を平易に伝える言葉である。ここには奥深いもの、厳かなものが宿されている。人はそこに閑寂な老齡の境を連想する。若さはまだこの段階に達することができない。動であっても、静中の動に達し得ないからである<sup>5)</sup>。

「十を十に出すのは渋さではない。まして十を十二に見せるのが渋さではない。十二あって十に示すことこそ渋さの秘義である。残る二は含みである。之なくして幽の美はない。第一のは「残り」なく、第二のは「厚み」なく、第三にして充分に「濃い」。渋さに伴ふ重みや深みは茲に由来する。美は饒舌であつてはならぬ。どこかに沈黙の要素がなければならぬ。美は騒がしくあつてはならぬ。どこかに静けさがなければならぬ。<sup>6)</sup>」

以下において特に注目したいのは、上に触れられている「寂<sup>さ</sup>び」との関連である。

---

4) 全集第9巻, pp. 453-454。

5) 同書, p. 454。

6) 同。なお、柳の著作は旧字体(正字体)、旧かなづかいによっているが、本稿では漢字のみ常用漢字に改めた。

## (2) 渋さと静けさ

「渋さ」に関して、柳は晩年（昭和35年）に「渋さに就いて<sup>7)</sup>」という論考を発表している。「全集」第17巻の解題には、「長年にわたって、ワビ、サビといった美意識を示す言葉にかえて、「渋い」という美意識を柳は主張してきた。その体系化の試みである。<sup>8)</sup>」と記されている。ただし「渋さ」を正面から取り上げた文章は他にはほとんど見当らない。柳自身、この論考の冒頭で「私は今迄この言葉について何も系統立てて考へたことがないので、一応この言葉が意味する内容を整理したく考え、敢へて一文を書くことにした<sup>9)</sup>」と述べている。

ここで柳は「渋い」という語の起った歴史的背景を二つ指摘する。その一つは大乗仏教の「空」や「無」の思想および老子における「虚」の思想であり、もう一つは茶の湯の発生とその成熟である。さらに先駆として、文学で求められた「さび」「わび」の思想がある。これらは共に大乗仏教の説く「寂」に由来する和語であり、「渋さ」の内容をなし、往々にして区別は困難である。

「寂」の字は「淋<sup>きび</sup>し」「寂<sup>わび</sup>し」という意味があるが、これは単純に淋しいという意に止まるのではなく、仏教的に解すれば、一切の執心から解放された心の静けさを意味する。それゆえ「渋さ」には「寂静」の意がこもってくる<sup>10)</sup>。

次いで柳は「渋さ」の語について次の三つの特質を指摘する。

- 1 この言葉が美の標準語たること
- 2 それが日常語で、誰でもが知っている普通の言葉たること

---

7) 『心』第13巻第3号（昭和35年3月発行）所載。全集第17巻「茶の改革」（以下「第17巻」と略記する）所収。

8) 全集第17巻，p. 665。

9) 同書，p. 483。

10) 同書，pp. 485-486。

3 すぐ具体的に可視的に、渋さを物に即して指摘できること<sup>11)</sup>

この指摘は先に挙げた『工芸文化』の中の指摘に極めて近い。

## (3) 「寂の美」

「渋さ」との関連で、もう一つ見ておくべき文章は昭和31年に発表された「寂の美<sup>12)</sup>」である。終りに近い部分には「「渋さ」とは何なのか、詮ずるに「寂の美」なのである。<sup>13)</sup>」と記されている。この中で柳は次のように説く。

「寂」という文字は、否定味を帯びているが、究竟なものを指す言葉は、否定的な表現にならざるをえない。二元を越えるため、どうしても否定の表現が伴う。「寂」も同じであって、二にとらわれない自由さを讃える言葉である。それは単に、消極的に避ける意ではなく、自在という積極面を見逃してはならない。ここでは消極積極、否定肯定の別すら消えるのであり、消極とか否定とかいうものの残らない境地である<sup>14)</sup>。

寂は自在を意味するから、今の若い人々には「寂の美」などと言わず、「自由の美」と言えば分かり易いかもしれない。しかし今日ほど「自由」の語が乱用されている時代は少なく、誤用されている場合が極めて多い。自由主義などというが、それ自身自家撞着した言葉で、主義ともなれば既に不自由である<sup>15)</sup>。

「近代で用ゐられる自由という言葉には、「誰からも拘束を受けぬ自分」といふ意味がありがちで、それでは「他に対する自」で、まだ二元に縛られた姿に過ぎまい。自由には利己的な影が残つてはならない。それゆえ他の束縛を受けないのみでなく、自己の束縛をも受けない意味がなければなるまい。<sup>16)</sup>」

---

11) 同書, p. 488。

12) 『帰一』第2号(帰一協会, 昭和31年2月発行)所載。全集第17巻所収。

13) 全集第17巻, p. 82。

14) 同書, p. 77。

15) 同書, p. 78。

16) 同。

他からは自由でも、自分に自由でないならば矛盾である。わがままと変り  
のない自由では、決して自在とはいえない。他から拘束されても、意に介し  
なければ自由であるし、他からの拘束を一切拒けても、自分に縛られるなら  
不自由である。それゆえ、仏教は自他の二を超えることを要請する。これが  
無碍を得る道だからである<sup>17)</sup>。

「吾が自由といふが如きは、自分の奴隷となつてゐるに過ぎまい。自己に  
囚はれるほど甚しい不自由はない。真の自在には、自己も亦、消えるゆえに、  
凡てが寂靜に帰る。美の理念も亦、この寂を離れてあるべきではない。美と  
は無碍なるものが姿をとつた時の讚へ言葉なのであつて、これを東洋の美学  
では「寂の美」といふのである。<sup>18)</sup>」

#### (4) 寂の世界

柳の『工芸文化』と同じ昭和17年に、山口論助『美の日本的完成（「寂び」  
の究明）<sup>19)</sup>』という本が出版されている。これはその2年前（昭和15年）に  
出版された大西克礼『風雅論（「さび」の研究）<sup>20)</sup>』が主に俳諧を中心にして  
いるのとは異なり、日本美術の全般にわたって論が展開されている。そこで  
以下、その内容を概観する。なお、この本は美の最高なるもの（寂びの正体）、  
寂びの種々相、日本的寂び、寂人（人格の東洋的理想に就いて）、日本の美  
の精神性、美の日本的完成の6章より成る。以下ではこのうちの1章から5  
章までを見ることとする。

##### 〔美の最高なるもの〕

「さび」の語の起こりは「然<sup>き</sup>び」あるいは「然<sup>きお</sup>帯び」といわれ、ものが然<sup>しか</sup>  
あるような姿を呈すること、あるが如くあることと解される。そこでそれは

17) 同。

18) 同書, p. 79。

19) 宝雲舎刊。

20) 岩波書店刊。

存在の本然の姿をさすことになる<sup>21)</sup>。この存在の本然の姿には、存在が真にあるべきところに、真にあるべき姿においてある、動揺のない安定の静けさがある<sup>22)</sup>。

これに対して、存在が小我を主張して無限絶対に充分収まらず、対立した感じのものは、大地に根づかず、宙に浮いた中途半端のあやふやさ、不安定、たよりなさを感じ、真の落ち着いた静けさを味わうことはできない。したがってそれは寂びではない<sup>23)</sup>。

すなわち限りなく広く深く、真に微妙に、悠久無限なるものにつながる、深い意味での静けさの美、これが一切の寂びに通ずるその本質である<sup>24)</sup>。この寂びの鑑賞によってわれわれは、卑小な小我への固執を離れ、無限絶対なものとの融合することができる。寂びの美はわれわれを深め高める美であり、我執を去って大自然と同化し一如となるような、本然の大いなる安らかさ・静けさの姿が、風雅の実相としての寂びである<sup>25)</sup>。

われわれは寂びの体験において、寂びの対象と一如と化することにより、全有とつながり、永遠無限に生きる究竟の存在性を味わうことができる。すなわち寂びの体験は、われわれを無限なる環境とつながらせ、絶大な安定的存在性と永遠的存在性を感じしめ、さらに一切と一如と化することにより、無限の充足と拡充を味わわせる<sup>26)</sup>。

ここで粹、侘び、寂びという弁証法的な発展を想定するならば、最初の定立たる純粹美としての粹（明）に対して侘び（暗）が反対立され、これらをさらに止揚的に総合する美の自覚が、寂びであるといえる<sup>27)</sup>。この中で「渋さ」を考えると、渋さは侘び的のものである。しかしこの渋さの過程を経ることによって、外面的な単なる明るさや、皮相を滑る境地を超脱して、

21) 『美の日本的完成』 p. 9。

22) 同書, p. 10。

23) 同。

24) 同書, p. 11。

25) 同書, p. 12。

26) 同書, pp. 18-19。

27) 同書, p. 21。なお、この本では「侘」の代りに「佗」（誤用）が使われている。

内面的にも真に細やかに悠久なるものつつながる相として、寂びが成立しうる<sup>28)</sup>。

前述の如く、寂びとは存在があるが如くある姿の規定であるから、奇のない尋常平凡な美であり、真に自然で素直な安らかさの境地である。そして寂びにおける尋常さ・自然さは、同時に深い含蓄を伴う。存在が真にあるが如くある姿とは、悠久無限なものにつながって、一切が一如に帰する姿であるから、寂びは永遠と無限なものを象徴する美として、微妙な含蓄の深みを湛えたものである。それゆえ、寂びの美は、素直を欠いた軽躁浮薄な心根や、皮相をなでる態度では到底享受できない<sup>29)</sup>。寂びは我執を清算して、一步高く抜け出た悟達の境地の美である<sup>30)</sup>。

〔寂びの種々相〕

寂びの本質は、存在の本然の姿たる、悠久無限なものにつながる静けさの美である<sup>31)</sup>。これと侘びとの関連についていえば、侘びにおける個の内省的味到が徹底される時、はかなき我執の個の境地を離脱して、真に悠久無限なものにつながるが、これが寂びの境地であるといえる。寂びとは、淋しさに真に徹することにより、これを抜け出たものであり、侘びと直接本質的に結ばれている<sup>32)</sup>。

(ここで寂びについていくつかの分類がなされる。)

① 「暗寂び」とは侘び的な寂びであり、暗く沈んだ様相において美を表現するものをさす。これはわれわれを真に内省的に深める寂びである(これは茶に代表される)<sup>33)</sup>。

これに対してたとえば李朝<sup>34)</sup>白磁の、一切に和らかく融けつながり、悠久を氣息する澎湃たる静けさの如きは、「明る寂び」としての特色の豊かなも

28) 同書, p. 22。

29) 同書, pp. 24-25。

30) 同書, p. 26。

31) 同書, p. 29。

32) 同書, pp. 34-35。

33) 同書, pp. 35-39。

34) 1392-1910。

のである<sup>35)</sup>。

暗寂びが侘び的な寂びであるに対して、明る寂びは純粹美としての粹と結ぶ、粹的な寂びとなしうる<sup>36)</sup>。これは侘びの反に対して合の過程としての寂びが、最初の定立過程としての粹における明の性格を帯びる<sup>37)</sup>からである。しかし明る寂びもまた、一種の渋さを本質的に伴い、それにより、悠久なものへの細やかで微妙なつながりを全うできる。すなわち、渋き明るさとしての明る寂びにより、明暗統一の総合的美としての寂びの本質も、一層發揮される<sup>38)</sup>。なお、この明る寂びは、前の暗寂びを「深寂び」と呼べるのに対して、「広寂び」と称することもできる<sup>39)</sup>。

②「強寂び」とは、寂びの美の本質が力強いものの姿において表現されたものをさし、「弱寂び」とは、反対に弱々しいものの姿において表現されたものをいう<sup>40)</sup>。たとえば、水墨画における力に満ちた寂静の美の境地は強寂びといえる<sup>41)</sup>。しかし単にいきむ力の露出的立場は、寂びとは遠い。そこにはなお我執に小さく凝るものがあり、寂びへの揚達は見られない<sup>42)</sup>。

強寂び（「力寂び」）とは、単なる力の立場ではなく、力を通して力を抜けた境地、力を止揚したより高い境地である。すなわち不断の内省を伴った強い意志の力をもって、錬磨の極みに到達される、真に洗練された境地の美であり、内に深く錬成の力を蓄えつつも、鍛錬が鍛錬を超え、力が力に打ち勝って、悟道の安らげさの中に、限りなく息つくものの姿である<sup>43)</sup>。

一方、朝鮮陶磁の美の一般的特色をなすものは弱寂びである<sup>44)</sup>。先に見た暗寂びが侘びと結ぶ寂びといえるのに対し、弱寂びは「あはれ」と結ぶ寂び

35) 『美の日本的完成』p. 43。

36) 同書, p. 48。

37) 同書, p. 49。

38) 同書, p. 52。

39) 同書, p. 53。

40) 同書, pp. 53-54。

41) 同書, p. 56。

42) 同書, p. 57。

43) 同書, pp. 58-59。

44) 同書, p. 62。

といえる。はかない個の弱さにおいて、無我の清らかさが、究竟の安らかさとしての大きな静けさを表現するものである。強寂びを男性的寂びとするならば、弱寂びは女性的寂びである。また強寂びがわれわれの心身を力強く引きしめることによって、「大静」の境地へと導くものとするならば、弱寂びはわれわれの心を和らげることによって、それへ導きつながらすものといえる。あるいは、強寂びの本質を切磋琢磨の極の「冴え寂び」とするならば、弱寂びは「浄ら寂び」乃至「澄み寂び」として特色づけうる<sup>45)</sup>。

③ 有心の芸術の境地より、無心の芸術の境地に入るとき、真に芸を楽しむ境涯が生れる。ここに見られる寂びは自由無碍の世界に限りなく遊ぶ真に楽しい姿の表現であり、この境地において初めて自由と必然との合一が観られ、究竟の安らかさ、大らかさが実現される。このような解脱の境地に見られる寂びは、「遊び寂び」と称することができる<sup>46)</sup>。

この種の真の遊びは、意識的な絵画等においてよりも、しばしば下手な工芸品、たとえば染付の皿や瓶等における、無名陶工の手になった無心な絵や、文様のようなものにおいて味わわれる。この遊び寂びは「楽寂び」と呼ぶこともできる<sup>47)</sup>。

#### 〔日本の寂び〕

寂びの根底にひそむ力の正体は鍛錬性から来るものであり<sup>48)</sup>、先の方寂びはいいかえれば「鍛え寂び」である<sup>49)</sup>。ここでは力む力の境涯を超脱して、我執を離れて限りなく宇宙とつながった寂びが実現されている。鍛錬の意志も鋭鋒を収め、深く内に止揚された力として、その寂びを特色づけるものとなっている。こうしてみると、寂びの芸術が一般に理念とするものは、鍛錬精神を前提とする鍛え寂びに帰するといえる<sup>50)</sup>。

45) 同書, p. 63.

46) 同書, pp. 65-66.

47) 同書, p. 68.

48) 同書, p. 78.

49) 同書, p. 81.

50) 同書, pp. 82-83.

たとえば茶は鍛えあげられた個人の精神内容を、深く内面的に表現する芸術であろう。草庵茶といい、侘び茶というのも、根本精神は、外面的な茶に対して、内省的な茶としての本質を主張するものである<sup>51)</sup>。

われわれは深く自己を凝視し、個のはかなさを噛みしめる侘びしさに徹するとき、はかない個我の立場を超脱して、悠久無限なもの一如につながる寂びの境地へと遊ぶに到る<sup>52)</sup>。

利休のいわゆるわび茶とは、この意味の寂びの芸術に他ならない。茶の示す芸術的境地は、一路向上を目指す鍛錬精神が、不断の努力と緊張の中から、さらに一步より高く抜けた、超脱的境地を暗示する<sup>53)</sup>。

鍛錬が鍛錬を越え、力が力を止揚した超脱の境地としての鍛え寂びこそ、日本の芸道一般が目指す最高美であり<sup>54)</sup>、日本の芸術の基調となるものは、この鍛え寂びである<sup>55)</sup>。

真の茶の立場は、単に優雅な都会的洗練性におけるものでないと同時に、単に素朴な田舎臭いものでもなく、この両者の偏しない完全な調和を意味する。都会文化の明敏さと審美的洗練性とが、大地に順応して健かに生きる、謙虚で剛健な田舎のこころと結ばれて生れる芸術である<sup>56)</sup>。危気のない確乎さをもった卓越した文化は、都会文化と地方精神との、中庸を得た合作であるといえる<sup>57)</sup>。それゆえ健全な芸術としての寂びの芸術の本質は、鍛え寂びとして規定されるべきである<sup>58)</sup>。

#### 〔寂人〕

寂びは人格の最高境地をも規定する概念である。少くとも東洋思想は、人格完成の最後の境地として、寂びをその理念とする<sup>59)</sup>。

51) 同書, p. 99.

52) 同。

53) 同書, pp. 99-100.

54) 同書, p. 103.

55) 同書, p. 105.

56) 同書, p. 107.

57) 同書, p. 109.

58) 同書, p. 110.

59) 同書, p. 115.

われわれの周囲の具体的環境は必ずしも純心の要求に適合するものではなく、向上を阻害する要素に満ちている。このとき自己の微力を自覚し、人生の不如意無常感を明識することは、東洋思想においては、人格大成にとって必須の条件である<sup>60)</sup>。

ただしここでいう東洋精神を特色づける無常無力感の喚起とは、決して人格大成欲求の放棄を意図するものではなく、さらなる大成への一つの媒介乃至架橋としての意義と価値を有するものである。この自覚された自己の微力に対して、さらに向上心が集中され、微力な自己をもっと強力なものに高めようとする要求が起る。そして向上心は自己鍛錬の要求へと進む<sup>61)</sup>。

このように人間を真に大成に導く鍛錬道とは、深い内省を伴うものでなければならぬ。こうして真の謙虚さに生きる侘びの人格的境地から新たに生れ出たものは、<sup>アンジヒザイン</sup>即自態の、もろくはかない純な人間性ではなく、これを対自の経験反省において鍛えあげ、磨きあげた、深く逞しく大地に根を据えた人間性である<sup>62)</sup>。

われわれは、侘びの内省によって人生の真相を深く味わってこれを身につけ、大いなる環境の世界と不可離につながる真実の自己に目ざめる。その結果、我執を去って永遠無限なものにつく、究極の自己拡充へと進む。このとき妄執の個我の境地に本質的な不安も去り、環境に対抗して徒に力み返る動揺も静まって、真に安静な心境へと到達する。すなわち、侘びから寂びの境地へと、人格的発展が進む<sup>63)</sup>。

人格における寂びの境地は、既に侘びを乗り越え、鍛錬を通して鍛錬を抜けた、より高い境地であるから、そこにはもはや、侘びにおける自己沈潜の暗味や詠歎は見られず、また修練の力も影をひそめて、枯淡のままに一種寂達を感じさせる清らかな静けさの趣が、深い親しさを以て漂う<sup>64)</sup>。

---

60) 同書, pp. 122-123.

61) 同書, pp. 123-124.

62) 同書, pp. 126-127.

63) 同書, pp. 127-128.

64) 同書, pp. 128-129.

このとき、それまで外的であった環境は、自己の一部としての親しさに転ずる。自己向上の純人間の要求充足への努力は、ここでは環境に対立しては遂行されず、環境を通して行われる。自己は環境に対して生きるのではなく、環境の中に生きることとなる<sup>65)</sup>。

ここにはことさらに虚勢をはって、強いて力む無理はなく、大いなる自然にすんなりとつながる真のすなおさがある。これはまた、環境をわがものとする境地であるから、環境の情勢に応じて臨機に處することができる。ここに達成される無我は没個性を意味するものではなく、円融は無節操乃至没理想的に周囲に流されることではない<sup>66)</sup>。

「さびと寂人」とは、人間の本来性としての一路向上に生きる純な人柄が、深く豊かな人生経験を積み、不断の内省工夫を通して謙虚に生き抜かれたとき、生れるものである。この寂びの人格は、ことさら人の注意をひくようなところがなく、むしろ気づかれない場合が多いが、篤実に内省して身につけられた、人生経験の含蓄の滋味と、鍛えつくし、錬りあげられた牙えを底深く宿して、常に周囲を暖め、明るくし、清め、高尚ならしめている<sup>67)</sup>。

寂びの人格すなわち寂人は、最も自然な、尋常平凡な人間の境地に帰ったものである。ただしこの境地は、即自態の尋常平凡さではなく、修養の果ての止揚的総合としての、即自且対自の自己還帰の境地のそれであって、実は最高の解脱的境地である。東洋思想の精髓においては、如何に最高のものとせられようとも、超越的なものは結局対立的なものであって、最高のものたりえない。東洋思想が理念とする最高の人格は、対立を絶して一切に遍満する真に親しい究竟者である<sup>68)</sup>。

〔日本の美的精神性〕

日本の美においては精神性が物質性に対して優位の関係にある<sup>69)</sup>。これに

65) 同書, p. 129.

66) 同書, pp. 130-131.

67) 同書, pp. 132-133.

68) 同書, pp. 134-135.

69) 同書, p. 141.

対して西洋美術の一つの傾向として見られる、物質性の顕著な美の立場は、精神性を稀薄にさせ、唯物的、肉感的、官能的美を追う立場に墮するものである<sup>70)</sup>。

たとえば中国の代表的な上手陶磁とされる万曆<sup>じょうて</sup>赤絵の如きは、およそ本来の日本の美の方向とは正反対のものであり、その美の境地は、精神性の稀薄になった物質文明の爛熟の産物である<sup>72)</sup>。

万曆赤絵のこのような傾向を、下手物陶磁の立場において表現したものが呉須赤絵である。これは江戸後期末期の茶人達に喜ばれたものであるが、この時期の一般的傾向は、わが国としては最も精神性の稀薄になった時代である<sup>73)</sup>。

日本の芸道は、それに携わる者の精神乃至生活態度として、清貧を貴び、徒らな華麗や贅沢や表現過度の美を卑しみ、むしろ貧しさを尊び、簡素で空白の大きいことを高尚の美の条件と見る傾向が強い。これは物質感に捉われて官能的貪婪に走る美とは全く反対の美の美を追う境地に立つことに基づく<sup>74)</sup>。

日本の美における精神性とは、物質性を拒外するそれではなく、むしろ物質性を支配し貫くという意味の精神性である。それゆえ日本の本来の美においては、精神性と物質性との対立はない。日本の美における物質性の稀薄とは、精神性に反対立する物質性が稀薄であるということである<sup>75)</sup>。

一方中国陶磁における万曆赤絵に対する天啓<sup>てんけい</sup>陶磁の境地の如きは、明らかに物質性への反動としての、反対的精神性、唯心の境地である。すなわち天啓陶磁およびその系統の明末清初の諸陶磁は、あらゆる点で、万曆赤絵の逆をゆくもので、両者は際立った対照をなす。前者は物質性の稀薄な、精

70) 同書, p. 145。

71) 1573-1619。

72) 『美の日本的完成』pp. 149-150。

73) 同書, pp. 150-151。

74) 同書, p. 153。

75) 同書, p. 156。

76) 1620-27。

神性の豊かな陶磁といえる<sup>77)</sup>。

これに対して日本では、主要陶磁において万暦赤絵に類する唯物的なものをもたないと共に、天啓陶磁に類する唯心的なものも所有しない。伊万里や瀬戸の諸陶磁について見ても、われわれはそこに霊肉の対立を見ず、何れにも偏せぬ中庸の安らかさ親しさを感じる<sup>78)</sup>。

総じてわが国においては、心と物の対立的思想はあまり見かけられない。わが自然観が西洋のそれのように対立的ではなく、心がないとされる自然物にも愛着を感じ、親和的なもの、心と物との対立が少ないことに起因する。わが国においては、物は心に厳密に対立して不可侵の領域を形作るものとはされず、心によって否定されることなく、支配されうる。現実をすなおにありのままに見る日本人は、現実の物を否定して、これを心に還元するような思想はもちえなかった。心と物を対立的に考えないから、心を離れた物をも考えず、結局、物をも心で貫くこととなった<sup>79)</sup>。

それゆえ、心のない物の美すなわち単なる唯物的美が日本人にはそぐわず、好かれなかったと同様に、物と隔絶した単なる唯心的美も、われわれの安住の場とはなりえない<sup>80)</sup>。日本の美を特色づける精神性とは、反動的な唯心性ではなく、物をも心で統御し、物の中に心をみる、不偏のそれである<sup>81)</sup>。

77) 『美の日本的完成』 pp. 156-158。なお、清朝 (1616-1912) の康熙、乾隆時代 (1661-1795) には、とくに官窯において、繊細な技巧を極めたものが多い。これらについて、志賀直哉 (1883-1971) は「万暦赤絵」(昭和8年)の中で次のように述べている。「梅の一枝を描き、それに讃がしてある。絵がうまいだけに、絵として見るべきか、陶器として見るべきか何方つかずだ。陶器として見るなら、もっと陶器らしい絵の方がよく、絵として見るなら、紙に描いた方がよく思われる。要するに紙に描いたように陶器に描いてあるという点を珍重すべきだろうが、その事に興味がないと、これは甚だ無意味なものになる。そんな事は一つの芸当に過ぎないからだ。」(新潮文庫『灰色の月・万暦赤絵』p. 43)「康熙、乾隆のものを見て同感出来ないのは物それ自身に感服しない反面に、こういう物を喜んでいた人々の生活に対する多少の反感も加わっているかも知れない程、その年代の人人の生活は器物から如実に想像出来た。」(同書、p. 44)。

78) 『美の日本的完成』 pp. 159-160。

79) 同書、pp. 160-162。

80) 同書、p. 162。

81) 同書、p. 164。

茶における美も、われわれの日常生活を離れた超現実的な単なる唯心的美ではなく、物に即し、用に即した美である。日本人の美意識は、修練のない、精神のこもらぬ単なる物質的美については興味がなく、これを低い美として卑しむ。「渋み」のような独特の美を日本人が尊ぶのも、切磋琢磨の鍛錬を想起させるからであり、この独特の美の本質は精神性の美としてのみ理解されうる<sup>82)</sup>。

単に物に偏った国家民族は結局墮落し頹廢し亡びるが、逆にまた、単に心に偏ったものも、気力や活力を失い、繊弱に墮して衰滅する。ゆえに物にも心にも偏せず、心によって物を統御し、これに靈活を与えた物心調和の中庸的美にして初めて、永遠の隆盛を約束する、国家民族の美となりうる<sup>83)</sup>。

美の最高境地としての「寂び」の本質も、物心一如の究竟の安定における、超対立的包容性の精神的美に他ならない<sup>84)</sup>。

以上に見た所論では、柳の指摘する「渋さ」あるいは「寂び」の美が、極めて明快に説き明されている。

## (5) 味わいと含み

柳の「陶磁器の美<sup>85)</sup>」の中に、次のような個所がある。

「如何に技巧が鮮かであつても、形や釉葉が美麗を尽しても、味ひを失ふなら空しいのである。気品や落付や、深みや潤ひや、それ等の凡ては匿れた此の力が産むのである。味ひとは内なる味ひである。美があらはである時、それは味ひを乏しくさせる。内に含みがある時、美は深まるのである。「味ひ」とは「含み」である。内へ内へと美が含まるる故に、尽きぬ味ひをそこから汲み得るのである。よき味ひとは厭きることのない味ひとの意である。

---

82) 同書, p. 165-166.

83) 同書, p. 167.

84) 同書, p. 169.

85) 『新潮』第34巻第1号(新潮社, 大正10年1月発行)所載。全集第12巻「陶磁器の美」(以下「第12巻」と略記する)所収。

それは追ふとも捕へ得ない無限の暗示である。味ひとは象徴の美である。美を外に示す器は、味なき器である。それは説き得る美しさを示すに過ぎぬ。よき味ひとは「包まるる味ひ」との謂ひ故、美がいや深く内に潜むにつれて、味ひは其の極みに達するのである。かかる匿された美の極みを、人は「渋さ」と呼び慣はしてゐる。<sup>86)</sup>」

「単純とか卒直とか、ここに美の密意がある。それは屢々幼稚とか平凡とかの意に誤認される。併し無心は無知ではなく、素朴は粗雑ではない。作為を最も少く有つとは、自然を最も多く有つとの意である。自らを忘れる刹那が、自然を知る刹那である。技巧に没し人為に傷つく時、自然の加護が彼から離れるのである。人工は錯雑を追うが、自然は単純を求める。作為は自然への懷疑であり、無心は自然への信仰である。純一は乏しさではなくして、深さであり力である。煩雑は豊かさではなくして、貧しさであり弱さである。形にしる色にしる模様にしる、至純であればある程、美しさは冴える。之が私の学び得た芸術の法則である。<sup>87)</sup>」

ここでいわれる「味わい」「含み」「無心」などの語は、それ自体いわば感覺的であり、他の言葉に十分な形でおきかえることは困難である。しかしこれらの語でしか表わされないような境地こそが、柳の説く美の世界であろう。

---

86) 全集第12巻, p. 15。

87) 同書, p. 23。