柳　宗悦の民芸論（XX）

――単純・質素・簡素――

八　田　善　穂

（1）序
（2）『簡素の精神』
（3）使い寂び
（4）『工藝美論』

（1）序

民芸の美を端的に表わすことばのひとつとして「簡素」が挙げられよう。柳[1)]の文章の中でもこの語は随所に使われている。たとえば『工藝の道[2)]』の中「正しき工藝」の部分では次の通りである。

「素朴とか簡素とか云ふ事は，美の大きな要素である。……李朝[3)]の染附はなぜかくも私達の心を引くか。そこには質素な訥朴な心があるからである。驚くべき模様の単純化があるからである。[4)]」

「「渋さ」の美は単純が失はれる處には決してない。「無地もの」は屢々最も深い美を示すではないか。只の一色も無限な美の住家である。単純は単調ではない。古人は沈黙を「饒舌な沈黙」と呼んだ。単純に優る複雑があらう

注1）柳宗悦（1889（明治22）-1961（昭和36））。
2）ぐろりあそさえて，1928（昭和3）年刊。筑摩書房版全集（以下「全集」と略記する）第8巻「工藝の道」（以下「第8巻」と略記する）所収。
3）1392-1910。
4）全集第8巻，p. 115。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（著作標題，固有名詞を除く）。

か。よき無地には一切の色が包含される。単純には煮つめられた美がある。弱い単純さはない。そこには生命が活々と躍る。[5)]」

また「民藝の意味[6)]」には次のような個所がある。

「高価なものでなくば何もよい作がないやうに思ふのは，みじめな錯覚である。もしさうならそれは社会が健全な工藝の発達を邪魔してゐる場合に過ぎない。簡素な尋常な生活と，健全な誠実な工芸とは一体である。[7)]」

「貴族的工芸はその使用者の生活が概ね軟弱なるが如く概ね軟弱である。簡素とか健全とかいふ性質を有つことは許されてゐない。[8)]」

そして「新しき美の標準[9)]」では，

「健康の美は質実の美であり簡素の美である。過剰な装飾や異常な価格を伴ふものが，却て正しい美に交り難いのは必然である。嘗て茶人達が「渋さ」と云ふ言葉で讃へたものは，同じく簡素な謙虚な美ではなかつたらうか。其の雅致は却て尋常なるが故に現れてくるのである。異常なものは渋さの美に深まることは出来ない。[10)]」

さらにもう一個所挙げるならば，『工藝文化[11)]』下篇の二「美の目標」の中「単純性」の節である。すなわち，

「美の堂々たる姿は，単純を去つてはない。複雑なものが繊弱に陥るのは，いつも目撃する事実ではないか。簡素なもの質実なものに病菌は近づき難い。確実な文化は単純な美を表現する。……特に工芸に於て此の法則より必然なものはない。用途に適ふ可き工芸は，単純であつてこそ愈々其の性を発揚し得るであらう。働く者は身支度を簡素にするではないか。

5）同書，p. 116。

6）『工藝』第1号（聚楽社，1931（昭和6）年1月10日発行）所載（原題「民藝とは何か」)，1948（昭和23）年『民と美（上)』(靖文社）に収録（「民藝の意味」と改題)。全集第8巻所収。

7）全集第8巻，p. 420。

8）同書，p. 424。

9）『日本文化時報』第71号（日本文化協会出版部，1940（昭和15年）10月1日発行）所載。全集第9巻「工藝文化」(以下「第9巻」と略記する）所収。

10）全集第9巻，p. 241。

11）文藝春秋社，昭和17年刊。全集第9巻所収。

此の単純とか簡素とか云ふことが，如何に道徳の理念にも適ふかを想はねばならない。簡素は謙虚の姿とも云へる。奢侈や豪華は複雑に着飾る。だがどんなに美を誇つたとしても，簡素な美の前に力があらうか。それは徳を欠くが為とも考へ得よう。単純は質素の徳とも云へる。質素なものは恵みを受ける。美がこゝに厚く交るのは自然の理だと云へる。美と質素との血縁は，美と奢侈との関係よりも遥かに濃い。あの質素な民衆的作物に夥しく美しいものが見出せるのは当然である。さうしてあの贅沢な貴族的な品物に，真に健康なものが少いのも当然である。簡素の性を離れるなら，美は困難である。……

私は美の標的が，無事とか尋常とか健康とか簡素とかにあるのを見た。それ以上に美を確実にする性質はない。どんな美が他に現れようとも，此の奥行を越えることは出来ない。又どんな美が集るとも，是等の性質以外に其の帰趨を求めることは出来ない。[12]」

これらの文章に見られる通り，「簡素」の語は「単純」や「質素」と並んで使われている。またこれらとごく近いものに「渋さ」があり，さらにその先に「さび」がある[13]。

本稿は，これらの語のうち，とくに「簡素」について，これを日本文化の基盤としてとらえ，その中に民芸の美を位置づけようとするものである。また併せて，「さび」に関して，拙稿「柳宗悦の民芸論(XIV)[14]」においてふれることのできなかった点を補足する。さらに，この二つの観念を共に含むものとして，柳の民芸論の初期の著作『工藝美論[15]』について，その概要をとらえることとする。

12）全集第９巻，pp. 462-463。

13）拙稿「柳宗悦の民芸論（XIV）――「渋さ」と「さび」――」徳山大学論叢第52号（1999（平成11）年12月刊）所載。拙著『柳宗悦研究――民芸の美学――』徳山大学研究叢書25（2002（平成14）年刊）第三章参照。

14）注13）参照。

15）萬里閣，1929（昭和４）年刊。全集第８巻所収（「美と工藝」）。

(2)『簡素の精神』

岡田武彦[16]『簡素の精神[17]』は，日本文化の精髄を「簡素」に求めようとする著作である。全体は五章から成り，その内容は次の通りである。

第一章　日本人と簡素の精神

第二章　簡素の形態とその精神

第三章　日本文化と簡素の精神

第四章　日本の宗教と思想

第五章　簡素の精神とその意義

このうち第三章では，随筆，和歌，連歌，俳諧，日本絵画，日本彫刻，日本建築，日本庭園，日本料理，日本のやきもの，茶道，能楽，日本音楽，日本武道の各領域にわたり，具体的に論が展開されている。岡田氏の著作に関しては，既に拙稿「柳宗悦の民芸論（XIII）[18]」において，『宋明哲学の本質[19]』の第二章「陶磁器の精神」および第三章「宋明学の精神」についてふれたことがある。本稿では，『簡素の精神』の第一章および第二章について，その要点をとらえることとする。

• 土器をみると，縄文時代のものから弥生時代のものになると簡素になり，古墳時代の埴輪では簡素が極致に達している。このころに日本人の簡素の精神の基礎ができ上ったと思われる[20]。

• 簡素は，単純に装飾の否定と考えてはならない。それは当時の装飾文化の集約帰結であり，人工が極まって自然に回帰した結果の所産と考えるべきである[21]。

16) 九州大学名誉教授（中国哲学）。
17) 致知出版社，1998（平成10）年刊。
18) 副題「李朝と「不二美」」，徳山大学論叢第51号（1999（平成11）年6月刊）所載。拙著『柳宗悦研究――民芸の美学――』徳山大学研究叢書25　第二章。
19) 木耳社，1984（昭和59）年刊。
20)『簡素の精神』，p. 17。
21) 同書，p. 18。

• 日本の自然は概して快適であり，人々に多くの恵みを与えてくれた。そこで日本人は自然に対して親愛の情，敬愛の情を抱くようになり，自然と人間が密着し，融和するようになった[22]。

• 日本の文化は繁縟，煩瑣な人為的文化を超克し，自然に回帰し，簡素を宗とする[23]。

• 日本人にとっての神とは絶対者ではない。人や自然がそのまま霊性を持つ神である。人や自然は日本人にとっては畏敬すべき存在であるので，それを神という[24]。

• 神や仏は理性によって認識できるものではない。自分が神や仏と一体になる，すなわち自分が神になり仏になれば，自然に神が直観され仏が直観される[25]。

• 西洋人は複雑な思索を用いて物の実在を認識しようとするが，日本人は理性以前の知情意渾一の潜在意識的直観によって，これを求めようとする[26]。

• 日本人は感性的直観を重んじ，西洋人は理性的認識を重んずる。したがって，日本人は芸術的国民であり，西洋人は科学的国民であるといえる[27]。

• 神と自然と人とが一体であること，神話と歴史が連続していること，ここに日本人の世界観と歴史観の特色がある。これは神と自然と人，神話と歴史を弁別する西洋人の世界観に対していえば，日本人は簡素の世界観に立つといえる。未分化の世界に立脚するからである[28]。

• 日本人は物に対しても崇敬の念を抱く。物の名称に，お月さん，お陽さん，お湯，お砂糖，お茶，おつけもの，おみおつけ，お料理，ご飯，ご馳走など，「お」や「ご」という敬語の接頭語をつけるのはその表れである[29]。

22）同書，p. 21。
23）同書，p. 25。
24）同。
25）同書，p. 26。
26）同書，p. 28。
27）同書，p. 29。
28）同書，p. 37。
29）同書，p. 38。

• 他に対する深い思いやりの心，篤い敬愛の心を本とする自他一体の境地は，道徳，芸術の最高の境地である[30]。

• 日本人は議論を好まない。言葉により自分の意向や思想を表現するよりも，表現を抑制し，控え目にして無言でいることをよしとした。すなわち日本人は自己抑制や克己を美徳とした。ここにも簡素の精神の一面がうかがわれる[31]。

• 日本人は実践的であった。それゆえ言葉による表現を好まず，これを抑制し，簡素にした[32]。

• 日本では風土や歴史的環境によって人と自然，人と人とが融和していたので，日本人は西洋人と異なって，他に対してあえて自己を表明する必要がなかった。したがって，最小限の表明をすれば事が足りるので，表現を簡略にした。人と人との関係については，日本人は言葉で意志を伝達する場合，自己を主張するよりも，人と人との和を大切にする表現をし，そのために謙譲語を用い，また表現の簡略化に意を用いた[33]。

• 日本人は，自己を表明しようとするほど，かえって真意が伝わらないことを恐れた。真意の伝達は，相手の感知に依存することをよく知っていた。この点，徹底的に自己を表明しようとする西洋人とは異なる。そこで文章においても，読む人の感知を誘発するのにもっとも効果のある表現をすることに努力した[34]。

• 西洋人は自然を人間が利用するものと考え，他人に対しても自己を主張する傾向が強く，理性に対して絶対の信念を抱いている。言語においても主語中心の構造を持ち，主語の存在動作を強調してこれを冒頭に掲げるようになった。日本語は逆に述語中心の構造を持つ[35]。

---

30) 同書，p. 42。
31) 同書，pp. 42-43。
32) 同書，p. 43。
33) 同書，pp. 64-65。
34) 同書，p. 65。
35) 同書，p. 66。

•意志の表現についても，西洋人は自我の存在動作を強調し，それを冒頭に押し出すのに対し，日本人は常に話し相手の観点からわが存在動作を見つめるので，あえて自他の区別を明白にし自我を強調する必要はない。そこで日本語では主語を示さず述語だけで済ますことが多い[36)]。

•日本語ではヨーロッパ語のように単数複数の区別をしないし，冠詞がなく，性の概念が不明確で，動詞，名詞，形容詞の変化はない。人称代名詞もヨーロッパ語ほど発達していない。それゆえヨーロッパ語は科学的思弁に大いに役立つが，日本語は不備である[37)]。

•ただし日本語は動詞の活用があり，助詞が高度に発達していて，細かい感情を表現するには適している。日本人が芸術的といわれる理由はここにある[38)]。

•主語主導型のヨーロッパ語からヨーロッパの文化は個性的であり，述語主導型の日本語から日本文化は没個性的であるといえる。個性的とは自己顕示的であり，没個性的とは自己抑制的である[39)]。

•日本人は物の印象・直観を重視する傾向が強く，西洋人の思弁型，思考型と対照的である。日本人は全一的直観，霊的直観にすぐれている[40)]。

•簡素とは簡単素朴，単純ということである。ここで簡素，単純は表現形式，表現技術についていうものであり，精神内容を示すものではない[41)]。

•簡素の精神は表現形式，表現技術の単純化によって深められ，高められ，緊張した精神内容をいう[42)]。

•古人は，深い精神を表現しようとするほど，極力表現を抑制してこれを簡素にしなければならないこと，表現を抑制して簡素にするほど，内なる精神は深化し高揚し緊張することに気づいた。これが簡素の精神である。簡素

36）同書，p. 67。
37）同。
38）同。
39）同書，p. 68。
40）同書，p. 69。
41）同書，p. 72。
42）同書，p. 73。

の精神を単純幼稚な精神，浅薄皮相な精神と誤解してはならない[43]。

• 水墨画は簡素を貴ぶ。簡素とは対象を集約化し単純化することである。墨は色の集約，単純化の所産，線は対象の集約，単純化の所産といってよい。外観の世界よりも，その奥の内観の世界を表現するところに芸術の窮極があるとすれば，表現は集約化し，純一化して簡素となる。そこで内観的世界を重んずるものは，色彩画よりも色彩の窮極と見られる水墨画を貴ぶ[44]。

• 色彩画は外観的感覚的印象を本とするが，水墨画は内観的認識を本とする。それは物象の姿態や形態を重んずる態度ではなく，それを存在させている精神や生命を重んずる態度である[45]。

• 水墨画が色彩を否定するものと考えるなら誤りであり，墨は色彩の究極と考えられており，墨色は色彩を簡素化して，その精神意向を示すものである[46]。

• 水墨は色彩を簡素化したものであり，簡素であるほど，色彩の奥にある精神意向が力強く表現される。水墨画が心画，精神的絵画といわれる所以である[47]。

• 中国と日本の絵画を比較すると，中国の絵画は写実的傾向が強く，日本の絵画は写意的傾向が強い。これは中国人が理知的で，日本人が情緒的であるのと対応する[48]。

• 写実派にしろ写意派にしろ，物の精神を描くことを目的とし，それなりの表現技術が考えられた。それは暗示的，暗喩的方法であった。そのために簡素化が必要であった[49]。

• 形象の描写を省略簡素化し，未完成のものにして内蔵する精神を暗示するとか，一部を描いて見る人に全体を想起させ，精神を理解させるとか，華

43) 同書，pp. 75-76。
44) 同書，pp. 78-79。
45) 同書，p. 79。
46) 同。
47) 同。
48) 同書，p. 83。
49) 同。

美な表現を捨てて実質にするとか，象徴的表現を用いるような方法が考えられた[50]。

• 簡素を簡と素に分けるならば，宋代（960-1279）の絵画では形象の描写が簡，余白空間が素，この両者が一体となって精神的芸術，象徴的芸術が生まれたといえる[51]。

• 宋代には白磁が多い。宋代人が清新，清冽な簡素の精神を貴んだからである[52]。

• 宋代の磁器で白色が貴ばれたのは，白が色彩の究極，装飾の究極と考えられたからである。そこで白の中に五彩が包蔵されていると考えるべきである[53]。

• 宋代の簡素の精神はやきものの色彩文様だけでなく，器形や作行にも表われている。それは端正厳粛な形態や鋭利な線に明らかである[54]。

• 宋代の磁器は簡素の精神を宗としたが，日本のやきものと比較すると，中国人は知性を重んじたので造形が理知的で，人工による均斉のとれた冷やかなものとなっている。日本のものは情緒的で，知的な均斉さを破るところがあり，自然に従い，温かく親しみやすい。色調も地味であり，高次の自然の心が見られる。日本のやきものは中国のものよりも簡素である[55]。

• 飾りの極まるところ，もとの無色，すなわち簡素に回帰する。回帰した無色，簡素は原初の無色. 簡素と外形は似ているが，内の精神意向ははるかに隔たりがある。この回帰の簡素の精神は，日本文化の根底にある基本精神である[56]。

• 日本文化全体を通観するとき，日本文化は終始簡素の精神で貫かれていたといえる。ここに日本文化の特色がある。日本の建築物は清楚で質素であ

50）同。
51）同書，p. 84。
52）同書，p. 85。
53）同書，p. 86。
54）同。
55）同。
56）同書，p. 118。

り，日本料理は品の味を活かして淡白である。日本人は常に相手のことを考えて言葉を控え目にし，相手に逆らって議論することを余り好まない[57]。

• 日本の文化の中には，外国文化と日本文化，国際文化と伝統文化があって対立しているようにも見える。しかし実際には両者は併存している。ここに日本文化の特色がある。外国文化，国際文化を華美とすれば，日本文化，伝統文化は簡素を宗とする。日本文化の中では両者の対立抗争はほとんどなかった[58]。

柳は「簡素」の語について直接詳しくは論じていない。語としては「単純」の方が多く使われている。『広辞苑』によれば，「簡素」とは「むだをなくし質素なこと」であり，「質素」とは「かざらないこと，質朴なこと」である。さらに「質朴」とは「自然のままで人為の加わらないこと」である。これに対して「単純」とは「単一でまじりけのないこと。そのものばかりであること」であるから，柳の美論を表わす用語としては「簡素」の方が一層ふさわしく思われる。

上に見た『簡素の精神』の要点は，直接民芸に関するものではないが，柳の論を理解するのに極めて有益な内容を多く含んでいる。

（3）使い寂び

拙稿「柳宗悦の民芸論（XIV）[59]」の第4節でふれた『美の日本的完成（「寂び」の究明）[60]』の著者山口諭助[61]は，同書刊行の翌年『古陶古佛[62]』を著している。この序には，「既刊拙著「美の日本的完成」に於ける具体的解明を更に押し進めて，未だ充分理解されてない，真に高く深き美の正しき鑑賞へ

57）同書，p. 120。
58）同書，p. 123。
59）注13）参照。
60）宝雲舎，1942（昭和17）年刊。
61）1901（明治34）-1996（平成8）。
62）宝雲舎，1943（昭和18）年刊。

の啓蒙を徹底したい[63]」と記されている。上記（XIV）ではこの著作をとり上げることができなかったので，ここで改めてふれることにする。

『古陶古佛』は「古佛の世界」と「古陶の国」の２部から成り，「古佛の世界」は「千年の佛」，「鎌倉佛の完成」，「お茶の間佛」，「古塔小影」の４節，「古陶の国」は「日本陶磁の美」，「古陶と共に」，「朝鮮陶磁の美」の３節に分かれる。このうち「古陶と共に」は本書全体の約半分を占め，21の小節を含む。以下，要点をいくつか取り出してみる。

初めは貞観[64]仏についての記述である。

「何んと云ふ簡素な面と線との構成であらう／　顔にも姿体にも法衣にも，余計な一本の線も，一条のひだもない。あるものはどれ一つとして省くことが出来ないものばかりで，このやうな最少限度の面と線とから成つて居るのである。然もそれが表現する，無限の含蓄ある美の深さ，高さ／

究竟の美は，このやうな一切の冗漫を無において，真に精選し尽された，抜きさしならぬ最後のものによつてのみ，始めて表現されるのではなからうか。[65]」

「彫刻を気づかせ，工芸を感じさせるものは，未だ最高の境地にあらずとなすことが出来る。真に深く高き究竟美の境地は，彫刻を離れ，工芸を忘れしむるものでなければならぬ。世に讃へられる美の多くは，なほ余りに彫刻の美であり，工芸の美に止まる。[66]」

これらは柳の論に極めて近い。次は「日本陶磁の美」の一節である。

日本陶磁には，中国陶磁のあるものに見るような，技巧に徹して取りすました冷たさはない。また朝鮮陶磁のような，哀れを誘う弱々しい感傷性や，でたらめののんきさや放縦性もない。技は手堅くきちょう面であるが，明るさと暖か味がある。

形もむやみに強いものも，ひどく弱々しいものもあまりなく，また極端な

63）『古陶古佛』，p.３。
64）858-876。
65）『古陶古佛』，p.６。
66）同書，p.７。

ものや突飛なものもない。色も冷暖の中庸を得たものが多く，肌の当りもやわらか過ぎず，堅過ぎない。気分は平静である。

いずれにも偏しないこの中庸性は、日本陶芸の美にほぼ共通の特色である。しかしこれは，日本陶磁に最も影響した中国や朝鮮の陶磁の単なる折衷から生まれたものではない。その根底は日本の国柄や民族性にまで溯られるべきものである。

たとえば日本には，インドや中国に見られるような，唯心，唯物のいずれかに偏した極端な思想はもともとない。極度の残忍はなく，無差別な盲愛もない。社会機構等もあまり極端に偏らない内に中正に復する。実際を離れた空想的理想も好まぬが，目先の実利一点張りも卑しむ。一般に一方への偏った執着がなく，万事に淡白である。偏せず寄らず，中道の真理を進む。

もともと，偏曲した国やその国民は，一時は栄えてもやがて衰える。極端から極端へと移るのは病態であり，亡国の民の共通傾向である。このような国や民族の陶磁を見ると，ひどくほっそりしていたり，しまりがなかったり，むやみに派手に陽気になる一方，やせて骨張って神経質になったり，極端にあくどくなったり，影も薄く淡くなったり，非常な強さを示す反面，すぐ崩れるように弱々しくなる。奇想天外な姿のものが出るかと思えば，むっつり黙りこみ，鈍く眠ったものとなる。

日本の陶磁は，およそこのような傾向のものとは全く対照的であり，その表現する美は，色彩においてコントラストに乏しく，形において尋常であり，気分において平静である[67)]。

日本陶磁美の根底をなす，以上のような傾向は，いかにも平凡で味わいに乏しいように思われるが，私たちはここに，偏しない中道的境地の真理をゆくものの，ゆるぎのない堅実性の美を観，一切の無理を離れて自然につく，真の安定の姿を悟らねばならない。

最近，人はよく李朝陶磁を，私たちに最も親しい陶磁であるという。しか

67）同書，pp. 52-54。

し感傷も誇張もなく，坦々と平常の心と尋常の平易さで，現実の大地に安らかに根を据えた陶磁としての日本陶磁こそ，私たちの日常の心に，最も近く親しい陶磁である[68]。

中道性の美が平常な美であり，目立たない地味な美であることが，内容の乏しさを意味すると誤解されてはならない。

真の中道的な境地は，どちらにも偏しない故に，何れにもわたる豊かさがある。また真に平常なものには，大いなる自然さとつながる無限の含蓄がある。目立たないとか，地味であるとかは，いたずらに外に出るのを抑えて，内に深く留ることを意味する。

この意味の真の中道的含蓄性の美が渋味である。したがって，中道的美として特色づけられる日本陶磁の美は，この渋味の美に帰する。そして渋味の含蓄においてさらに高く抜けた最高境地の美が寂びである[69]。

ここで述べられる「中道性」についても，柳はたとえば「「中」に就いて[70]」において論じている。「古陶と共に」の中，「調和」の節の末尾には次のような部分がある。ここにも「寂び」についての言及がある。

「(陶磁自体の色や形の調和の他に）物とその環境との間の調和と云ふことが問題となるが，例へば物の格と云ふやうなことは，この後の意味の調和に負ふのではなからうか？

即ち，目先だけの浅く狭い環境，例へばほんの一時代の好みに小才智的に迎合し，その意味で調和した程度のものは，云はゞ格の小さいものであつて，その美も一時的生命しかなく，流行の移りと共に直きに倦きられてしまふ。之に対して永遠無限なる環境と調和したものは，決して倦きられない真に本格的な美である。

寂び陶磁の美は，要するにこの後の意味の調和の美として特色付けられる

68）同書，p. 55。
69）同書，pp. 57-58。
70）『白樺』第９巻第７号（1918（大正７）年７月１日発行）所載。1919（大正８）年『宗教とその眞理』（叢文閣）に収録。全集第２巻「宗教とその眞理・宗教的奇蹟」所収。

べきものであらう。[71]」

「古陶と共に」には「使ひ寂び」という節がある。ここでは次のように説かれている。

永く使用されて時代を経た古器の美しさは譬えようがない。

たとえば木工品ならば，角がとれて手ざわりもやわらかく，漆の色も渋く枯れ，拭きこまれて光る黒さも格別である。

使いこんだ古器には、永年それを愛用した人の心がこもり，生活が沁みている。しみじみとした独得の渋さの美が湛えられている。過去の生活の歴史を担って昔とつながる厚味が豊かであり，際立った変化の懸念も超越して，現在に安住する。そしてこの後も変らずに，いつまでも使用に堪えて生き永らえてゆくであろうという頼もしさと共に，将来へとつながる。

人と永く生活を共にした古器に見られる，このような厚味のある渋さにこもる，つながりの安らかさの美は，使い寂びと呼びたい。古器の美の魅力の秘密は，この使い寂びにある。

このような使い寂びの美が生まれるには，それだけの条件が要る。まず，永年にわたる日々の使用に堪え得るだけの堅牢さが必要である。それには材料の適切な吟味や使用が大切であり，構造にも無理があってはならない。仕事も手を抜かず，どこまでも実直に心をこめてなされねばならない。また，大切にいたわり使う篤実な人の心も欠くことができない。

使い寂びの器は，永年の使用にくすんだ渋味において暗寂びの含蓄が豊かであり，構造に無理がない。また虚飾をもたない姿の簡明さに見られる安定感は明る寂びを暗示し，多年の用に堪えた堅牢さは力寂びを思わせる。

使い寂びはいわば総合的寂びであり，寂びの中でも高く評価されるべきものである。また，堕落を知らない健康性と実直さは，まことに頼もしい美といえる。

---

71)『古陶古佛』，p. 104。

このような使い寂びの美は，陶磁の領域においても豊かに経験される。この使い寂びを美として最初に自覚し，高く評価したのは茶人達であり，それは茶陶の美の大切な要素を形作るものとなった。使いこむと味が出るという感覚は茶人の審美眼から発したものであろう。しかしこの審美眼が低下して，作為の目立つ不自然な趣味に堕して以来，使い寂びはしばしば不潔と混同されるようになった。

茶人に限らず，古陶を好む人は，意識するしないにかかわらず，この使い寂びを味わい賞するものである。

下手陶磁の好もしさも使い寂びにある。たとえば行灯皿[72]に見る油のしみこんだ濃厚な感じは，多年の用から生まれた美しさであり，生活の厚味を担ったなつかしい味わいである。

磁器のなかでは李朝のものにこの使い寂びがとくに豊かに味わわれる。

面取りの小型な古染の徳利では，首が短くよく引きしまって，胴の張った形が特徴で，胸の辺に枝葉の間から桃の花がのぞく絵がある。生焼けのやわらかい地肌は，かすかに赤味をおび，墨色ににじむ青味の呉須(ごす)[73]の色を浮べている。それは眺め手にするこちらの心を，厚味ある親しさで暖めてくれる。

同じく李朝の油壺では，形も環切りにした円筒に瓶口をつけただけの簡素さで，色も白一色であるが，内側の粗陶面を通して出た油のしみがわずかにくまをなしている。永い間使われた器だからである。しかしそのしみは，この陶の澄んだ感じを少しも損わずに，含蓄を深めるのに役立っている。曇りなく澄んだ李朝白磁は，あまりに清らかで，はるかな距たりを感じさせるが，この油壺は，そのしみ痕のおかげで，親しい白さとなる[74]。

ここで説かれる「使ひ寂び」は，前記『美の日本的完成（「寂び」の究明）』には見られなかったものである。そして材料，構造，仕事などに関する指摘はそのまま柳の説にあてはまる。

72）行灯(あんどん)で油を燃やすときに出るかすや油を受ける皿。
73）顔料。焼くと藍色に発色する。
74）『古陶古佛』，pp. 113-117。

もうひとつは「朝鮮陶磁の美」の一節である。

李朝の白磁ほど，豊富多様な隠翳の含蓄に富む白の陶磁は他にない。窯の構造が原始的なためか，技巧の不足のためか，境遇の影響か、あるいは本来の人間性の大らかさからか，むらがあったり，しがみついていたり，半焼であったりする。試作途上のようで，完成ということを知らない白磁である。しかしそれでもみな不思議にまとまっていて，他のどんな白磁にもない安らかさをもっている。

李朝白磁には魂にふれる親しさがあり，どこまでも深く入ることのできる含蓄の白さがある。そこには自己の主張はなく，それの置かれた空間に，大いなる環境の世界に，おだやかに無辺際につながり，永遠の時を限りなく気息する大静の白がある。このような白にとっては，文様は不要である。それはむしろ大静を乱し，その中に一如につながり融合することを妨げるものでしかない。

李朝白磁についてはその形も忘れることができない。多くは首が曲ったり，肩が片方下ったり，腰の均斉を欠いたりして，やはり未完成な不手際なものである。しかしその白の肌としっくり息が合っていて，ここにも不思議な安らかさがある。よく見かける白磁の壺は，すらりと伸びた首，丸く弧を描く肩，ほっそりとした腰の線，そっと地についた底など，我執を離れた限りなく静かな姿である[75]。

この指摘も柳の「李朝陶磁の美とその特質[76]」で説かれるところと極めて近い。

（4）『工藝美論』

昭和4年3月，柳の著作『工藝美論[77]』が刊行された。これは前年の暮に

75) 同書，pp. 202-203。
76) 『民藝』第83号（日本民藝協会，1959（昭和34）年11月1日発行）所載。全集第6巻「朝鮮とその藝術」所収。
77) 注15) 参照。

上梓された初の体系的著作『工藝の道』に続くものである。昭和9年には『美と工藝』と改題され，改訂版として再版されている[78]。さらに昭和16年には，民藝叢書第一篇『民藝とは何か[79]』に収められている。このとき「下手物」は「民藝品」「民藝」と改められた。

この「序」には次のように記されている。

「之は恐らく此の出版と同時頃，「ぐろりあそさえて」から刊行される「工藝の道」と題する拙著への序説ともなるでせう。若し此の小篇の中に心を惹く何物かを見出されたら，更に右の書を手にされる事を望んでゐます。[80]」

また『工藝の道』の末尾「挿絵に就て」の最終部には，「(因に云ふ，是等の撰択と，それが示す美とに心を引かれる方があつたら，「日本民藝美術館」の編輯になる「民藝叢書」を見られん事を望む。東京丸ノ内有楽館内工政會の出版にかゝる。又近時刊行される小著「工藝美論，入門の書」を参照されたい。東京萬里閣版)。[81]」との注記がある。

ここでいわれる「民藝叢書」は前述のものとは別であり，昭和2年に第壹篇『雑器の美』，昭和4年に第貳篇『初期大津繪[82]』が刊行されている。上の注記は『雑器の美』を指す。この中には柳の「下手ものゝ美[83]」他6篇の論考が掲載されている。また，『工藝美論』の扉には，「入門の書，下手物とは何か」と副題が記されている。

『工藝の道』は全集版で218頁（元版は本文358頁）にわたる。これに対し『工藝美論』（全集は『美と工藝』を底本とする）は全集版で52頁（元版は109頁）にすぎない。著作として決して大きなものではないが，柳の美論のとくに草創期の展望を簡潔に得るには見逃すことができないものである。以下，この観点から，『工藝美論』の内容を概観する。

78）建設社刊。
79）昭和書房刊。
80）全集第8巻，p. 283。
81）同書，p. 236。
82）工政会出版部刊。全集第13巻「民畫」所収。
83）『越後タイムス』第771号（1926（大正15）年9月19日）所載。全集第8巻所収。

『工藝美論』(『美と工藝』) は序の他に第一篇「なぜ「下手物(げてもの)」が私の心を強く引くか」と第二篇「「下手物」から何を私が學び得たか」から成る。

第一篇は

一　「下手物」とは如何なる意味か。

二　何故特に「下手物」が論ぜられねばならぬか。

三　誰が「下手物」の美を最初に認めたか。

四　私達は「下手物」の美に盲目であつていゝか。

五　何故私達に「下手物」の美が認識されるに至つたか。

第二篇は

一　「下手物」の美は如何なる世界を示してゐるか。

二　誰の手から「下手物」の美が産れたか。

三　「下手物」の美は何故健全なるか。

四　安い「下手物」が何故美しくなるか。

五　正しい「下手物」は如何なる社会から起つたか。

のそれぞれ5節に分かれる。第一篇の各節の概要は以下の通りである。

○　「下手物」とは如何なる意味か。

「下手物」とは普通の品物,「並の品」であり, 普段使いにするもの, 皆が日々用いるもの, 毎日の衣食住に直接必要な品のことである。珍らしいものではなく, たくさん作られるもの, 誰でも見ることができるもの, 安く買えるもの, どこにでもあるものである。「雑器」の呼称が一番近い。これらを「民藝」と呼びたい。これまでこれらに対しては工芸史の中で正当に評価されることがなかった。

「下手物」は民間から生れ, 民間で使われる。作者は無名の職人であり, 品物にも銘はない。作られる数も多く, 価格も低く, 用いられる場所も居間や台所である。「手回り品」とか「勝手道具」と呼ばれるものが多く, 姿も質素で頑丈であり, 形も模様も単純になる。作る際の心も無心である。美意識等から工夫されるものではない。材料も天然物であり, その土地のものである。目的も実用品であり, 直接日々の生活に必要なものばかりである。

これに対して「上手物」は上等品であり，貴重品である。数は多くできず，金額も高価になる。作る者の多くは名工であり，品は在銘のものが多い。用いるのは富者であり，飾り物が多い。姿は絢爛であり，丹念であり，複雑である。技巧は精緻であり，作る者も工夫し加工し，意識して作る。材料も珍らしいもの，精製したものを選ぶ。

「下手物」と「上手物」の対比は，「民」と「官」，「民主的 Democratic」と「貴族的 Aristocratic」，「協団的 Communal」と「個人的 Individual」，「通常」と「特殊」，「無想」と「有想」，「平常心」と「分別心」のように表わされる。あるいは「民衆の生活」と「富貴の生活」，「職人 Artisan の作」と「美術家 Artist の作」，「伝統的な心」と「自由の心」といってもよい。これらの対比によって「下手物」と「上手物」の差異や特質は明らかであろう[84]。

○　何故特に「下手物」が論ぜられねばならぬか。

これには4つの理由が挙げられている。

i）「下手物」の美が認められていない。またその性質や意義が注意されていない。

ii）一方で「上手物」が不当な過信を受けている。「上手物」の通有の欠陥は技巧への腐心である。形も模様も錯雑になる。そこに丹念とか精密とかはあってもそれは直ちに美のことがらではない。たいていは繊弱になり生命の勢いが欠ける。ほとんどが用に適しない。しかし用を離れて工芸の意義はない。

技巧の歴史が直ちに美の歴史ではなく，個人の歴史がすなわち美の歴史でもない。ひとは器を見ずに名を見，技巧を見ている。その見方には充分な直観の基礎がない。「下手物」が，受けるべき価値以上に忘れられているのに対し，「上手物」は，受けるべき価値以上に認められている。これは修正されねばならない。

84）全集第8巻，pp. 290-292。

iii）「上手物」に美しいものは少なく，かえって「下手物」に多い。「下手物」の中にこそ工芸の美が保証されている。「下手物であること」と「美しい作であること」とは固く結ばれている。「上手物」が美しい作になるのは困難であるのに対し，「下手物」にこそ高い美が約束されている。

これはひとつには，作る際の心の状態の差異による。有想よりも無想の方が，より清い境地にある。意識より無心が深いものを含む。主我の念より忘我の方がより深い基礎となる。在銘よりも無銘の方が安らかな環境にある。作為よりも必然が一層美を保証する。個性よりも伝統がより大きな根底といえる。人智に守られる「上手物」より，自然に守られる「下手物」の方に，より確かさがある。華美より質素が慕わしい徳であり，錯雑さより単純さの方が，より誠実な姿である。華やかさより渋さの方がさらに深い美となる。工芸の美を語るには，「下手物」を解することが必要である。

iv）「上手物」の中で美しいものを見ると，それらは所産心が「下手物」と同じ基礎に立っている。簡素，自然さ，簡単な行程，無心な豊かな模様，健実な確かな形、落ち着いた深みのある色，単純の美、これらは「下手物」を美しくさせるのと同じ原理である。

「下手物の美」と「工芸の美」はほとんど同義となる。「下手物」への理解なしに，正当に工芸を理解することはできない。「下手物」を「民芸」と呼ぶなら，民芸の理解と工芸の理解の間には密接な関係が生じる。美しい「上手物」を「下手物」の心から説明することはできるが，「下手物」の美を「上手物」の心で説くことはできない。工芸美の法則は「下手物」に求められねばならない。工芸の正史は民芸史であり，無心な民芸の美に対し，個人の意識的な作は二次である。無心は意識よりも深いものをとらえる。民器の美に対し官器の美は二次である。「下手物」の問題こそ工芸の根本問題である[85]。

85）同書，pp. 293-299。

○　誰が「下手物」の美を最初に認めたか。

「下手物」の美が初めて認められたのは，初期の茶人たち（紹鷗[86]，利休[87]等）によってであった。「茶」の美は「下手」の美である。茶器も茶室も民器や民家の美を語っている。茶入はもともと薬壷であり，茶碗は飯鉢，水指や花瓶も塩壷や種壷であった。それらは元来実用品であり，全くの「下手物」であった。初期の茶人たちはこれらの美に注目した。これらが「下手物」であったがために，彼らの眼に留った。

茶器のもつ雅致とか，渋さは「下手物」のもつ特有の美である。茶室の美も「下手」の美であり，「茶」の美は清貧の美である。茶料理も同様であり，本来は田舎の手料理がよく，そこには土地の香りがあり，自然の健康な味わいがある。茶道の深さは清貧の深さである[88]。

○　私達は「下手物」の美に盲目であつていゝか。

「大名物（おおめいぶつ）」が美しいのは茶器だからではない。美しいから茶器になり得たのである。茶祖は全く茶器でないものから，茶器を選んだ。「大名物」となるより前に，それらは「下手物」であった。「下手物」であったからこそ「大名物」になり得た。今日も「下手物」の中には，来るべき多くの茶器が匿れている。私たちは「下手物」の随所に茶器の美を発見することができる。

もし茶人たちが茶器を選んでいなかったら，今の批評家たちは茶器を讃美する機会を得なかったであろう。それらは彼らの疎んずる「下手物」に過ぎないからである。

「下手物」の美への正しい認識なしに，茶祖の衣鉢を伝えることはできない。大名物と同じく民衆から生まれ，無想から発した美しい器の世界が限りなく展開している。私たちの，それらを見，用いる自由が不足しているだけである[89]。

86）武野紹鷗（1502（文亀2）-1555（弘治1））。
87）千利休（1522（大永2）-1591（天正19））。
88）全集第8巻，pp. 299-302。
89）同書，pp. 304-307。

○　何故私達に「下手物」の美が認識されるに至つたか。

なぜ「下手物」が強く心を引くかは直観の問題である。この直観を働かすに至った事情は，次の三点を通じて明らかにされうる。

i）なぜ初代の茶人たちは「下手物」の美を見ることができたか。

ii）これに反しどうして後代の人々が「下手物」の美を認めることができなかったか。

iii）なぜ私たちに至って「下手物」の意義が注意されるようになったか。

初代の茶人たちは鋭い直観を備えていた。そしてその直観を充分に働かせうる状況があった。それは，主に茶器が外国のものであるために，とくに新鮮な印象を受けたことによる。

後代になり，この新鮮さが薄らぐと，ものへの見方は鈍り，停止し，因襲に沈んだ。見方は型を出ず，美は形式化された。このとき「下手物」が絶えたのではない。むしろ益々豊かであった。しかしそれらはあまりに普通の品であり，安ものであったために，ひとはあえてそこに美を見ようとはしなかった。そして「上手物」のみが重視され，この傾向は今日まで持続している。

近時資本主義の勃興に伴い，民芸の美は急速に沈んでしまった。商業主義は誠実を棄て利欲を追う。競争の結果は全ての品を粗製と俗悪に陥れた。今は「下手物」も目新しいものとなった。なぜ私たちが「下手物」を認識するに至ったかは，時代の力によるといえる。今私たちは多くの「下手物」の中から，「大名物」を選ぶことができ，茶祖が見ずに終った多くの「下手物」を見ることができる[90]。

第一篇の末尾には次のように記されている。

「美は味はるゝ美であると共に考へらるゝ美なのです。美は又真であると云へないでせうか。「下手物」とは何か。何が其れを美しくさせたか。其の美は如何なる美を示してゐるか。どんな世界から其れが生れてゐるか。如何なる心が其れを生んだか。なぜ「下手」と云はれるものに美が宿るか。「下手物たること」にどうして美があるか，かゝる美は如何なる社会を要求した

90）同書，pp. 307-310。

か，如何なる経済を保証するか，其の美がどんな関係を私達の生活に持ち来すか，なぜ嘗て出来たのに今出来ないか。どうしたら未来にも出来るか。是等の疑問から大きな真理の展望が吾々の前に開かれてきます。

そこには美の法則や心の法則や社会の法則が見出されてきます。かゝることへの熟慮は古人にではなく，吾々に負担せられた使命なのです。其れは単なる知的遊戯ではありません。既に民藝が廃頽した今日，私達は再び時代を甦らす為に，真理を探求して行かねばならないのです。創造への転向を工芸に来す為に，私達は認識的準備を整へねばならないのです。

「下手物」への是等の反省に於て，工芸に関する誰も予期しなかつた驚くべき真理が顕現されます。工芸は美の問題であると共に，精神の問題であり物質の問題であり，兼ねて社会の問題なのです。[91]」

第二篇については以下の通りである。

○　「下手物」の美は如何なる世界を示してゐるか。

「下手物」は通常なものから異常な美が出ることを示す。普通とか平凡とか蔑まれる世界に，かえって美が宿されている。通常の世界にも限りない美が現れうる。むしろ，通常の世界でなければ，深い美は現れ難い。

美に様々な相があろうとも，その帰趣は「渋さ」である。そして「渋さ」の美を工芸に求めようとするとき，私たちは「下手物」に帰ってくる。「上手物」の中で美しいものは大部分初期のものに属し，単純であり，無心であって，所産心も工程も技法も「下手物」と共通する。

稀有なものにも特殊な美しさは見られる。しかしこれは本道の美ではない。精細とか華麗とかの美はあっても，それは美の極致ではない。「下手物」こそは美の公道である。「上手物」は優れている場合でもどこか弱く，「下手物」は貧しい場合でもどこか健かである。そこには活ける生命の美が現れている。

どの個人の作も民器の前には愚に見える。どの華麗な作も素朴なものの前には淋しく見える。知の働きも無想の前には幼稚さを示すにすぎない。工夫

91）同書，pp. 310-311。

をこらしたもので素直な作を越えたものはない。美のために作られたものが，用のためにできたものより美しかった場合はない。渋さに向って競いうる華やかさはどこにもない。単純さに優る複雑な美を示しえた作はない。どの在銘の作も，無銘品の前には名を恥じる。伝統の美より更に自由な創造を示しえた作はない。秩序ある結合の美より，更に美しい孤立の美はありえない[92]。

○　誰の手から「下手物」の美が産れたか。

「大名物」の作者は特定の誰かではない。誰もがそれを作った。誰にもできた品が最も深い美をもつ。それは民衆の作である。民衆の手を離れて「大名物」の美はありえない。雅致や渋さは質素な世界からの贈り物である。「下手物」は絶大な他力の中に抱かれている。

無学といわれ，凡庸といわれる民衆も，無限に美しい作を生みうる。彼ら自身は無力であっても，彼らを護る自然の意志には異常な力がある。彼らには最も豊かに渋さの美を生む機縁が托されている。天才の作には時として誤謬がある。有限な自我に立つからである。しかし民衆の作に誤謬はありえない。自然に従順だからである。民衆は天才よりもなお驚くべき作を造りうる。

私たちは知識を過信するほど無知であってはならない。いかなる知も無心の深さを越えることはない。すぐれた工芸品はほとんどが無銘の作である。民衆への否定は誤謬である。工芸の美を支える力は民衆である。工芸の美と民衆との間には固い結束がある[93]。

○　「下手物」の美は何故健全なるか。

工芸の美を決定するものは，それがどれだけ美的に作られているかということではなく、どれだけ用途のために作られているかということである。美しさのために作ったものよりも，用のために作ったものの方がさらに美しい。「上手物」にしろ，「下手物」にしろ，用のために作らなければ美しくはなら

92）同書，pp. 312–315。
93）同書，pp. 315–317。

ない。

今多くの工芸家は用を二次にして，美のみを求めている。しかしこれは美術と工芸の混同にすぎない。実用品であることと工芸品であることとは同意義である。用にそむいて美を追うとき，用をも美をも失うことになる。

ここで用とは，単に物への用のみではなく，同時に心への用でなければならない。心に仕えないとき，物にも仕えてはいない。物と心は常に結ばれている。美も用であり，用を助ける意味において美の価値が増す。用から美が出なければ真の美ではなく，美が用に交らなければ真の用にはならない。工芸においては用美相即である。用を忘れて美のみを求めるとき，それは「美術」ではあっても「工芸」とはいえない。用途なしに工芸の世界はなく，「工芸たること」なしに工芸美はありえない。「美だけ」というものは工芸の世界にはない。

用とは奉仕であり，単純な装いこそふさわしい。ひかえめで素朴な姿に活きる。ひとはそのような美を「渋さ」という。奉仕する品であるから丈夫でなければならない。繊弱であっては用を果せない。

「上手物」が弱いのは，用を勤めないからである。働くには着飾りすぎている。錯雑を去り，華美を棄て，全ての無駄をはぶいて，なくてはならぬもののみが残ったものが「下手物」の形であり，色であり，模様である。「なくてはならぬもの」こそ美の基礎である。

用に交わることが美に交わる所以であり，用を離れるとき，美をも離れることになる。工芸における醜は用と美との分離による。用を忘れて美を求め，用を次にして利を先にするからである。真に用に仕えるものに，悪いものはありえない。

用に難いもの，用に堪えないものは器の資格がなく，器の意味がない。それゆえ器の美しさもない。工芸においては用美一如である[94]。

○　安い「下手物」が何故美しくなるか。

94）同書，pp. 318-321。

「下手物」の一つの特色は，多産の品であり，廉価だということである。今日では安い品は「安もの」といわれ，数の多いものは「ざらにある品」として軽蔑される。そこには美がないと考えられる。

しかしこのような現象は最近のことであり，かつては「多」と「廉」とは美の保証であった。このことは美に対して連想される富貴とか，贅沢とか，高価とかの概念を根本的に修正する原理を与える。

「上手物」に見出される僅少と高価とは，それ自身不完全さを示す。僅かしかできず，僅かの人にのみ与えられることは，社会的，経済的欠陥を表わす。私たちは多く，安く作る世界へと工芸を進めなければならない。過去の「下手物」ほど「多」，「廉」，「美」の三つを結合しえているものはない。

「上手物」に通有の欠点は意識の超過，自我の跳梁によるものである。「下手物」にはこの弊が起らない。「下手物」に作為がないのは，多く作り，安く作るからである。多産は技巧を忘れさせ，廉価は意識を招かない。自然さから全ての美が生まれる。「下手物」の美は生まれる美であり，作られる美ではない。安い器ほど安らかな器はない。雅致は多く，早く，安く作ることなしには与えられない。

雑器を作る職人に美的反省はない。彼らはごく普通のもの，平凡なものを作る。美意識に悩まされることはなく，美に対しては無心であった。無心とは自然に打委せる心である。作るのではなく生まれる。それゆえに美しい。自然の知はつねに人の知にまさる。無想にまさる有想はない。

歴史的には時代の下降と共に美が沈下する。複雑さが増し，技巧に陥り，繊弱に流れる。比較的この流れに染まなかったのは，「下手物」だけである。一番下働きの粗末な品々のみには，昔ながらの健康が保たれている。

今日の機械生産は用のために作られるよりも利のためである。それゆえ美とは離れてくる。そこには多が美と一致する機縁がない。今は多産というより濫造であり，廉価というより粗悪というべきである。商業主義のもとに，正しい「下手物」はありえず，「廉」と「美」の一致もありえない[95]。

95）同書，pp. 321–325。

○　正しい「下手物」は如何なる社会から起つたか。

資本制度の勃興と共に，工芸の美は堕落した。資本主義は商業主義であり，利得が主眼となる。利の前には用も美も二次である。資本制度の許では，正しい「下手物」が作られる機会はない。

よき工芸の栄えたところには，つねに協団 Community の制度があった。これは一種の自治体であり，共通の目的を支持するものであった。主我に立つ個人の世界ではなく，結ばれた人間の社会である。そこでできるものは今日のような意味の商品ではなかった。利が第一ではなく，用途が眼目であった。信用が彼らの商業的道徳であった。信用されうる誠実な品，使用に堪えうる健実な品，この精神から器の健康な美が生まれていた。

利己に基く資本主義と，無我から生じる美とは反発する。正しい美は正しい社会の反映である。工芸美は社会美を示す。工芸の問題は美の問題であるよりも，人類の道徳問題である。

民芸の美は協団的美である。その背後には結合された人間がいる。その基礎は個人の力よりはるかに大きい。協団は結合である。私たちは個人主義を脱しなければならない。個性の表現は工芸における美の目標ではない。結ばれた人間の表現の方が一層偉大な目標といえよう。「下手物」の中には公有の美が見出される。よい工芸には秩序の美が見られる。全ての器物に統一を与えるために，私たちは正しい社会を用意しなければならない。

正しい労働は協団においてのみ可能である。そこで人は進んで労働に意義を見出す。結合された社会のみが真の仕事を産む。このような世界から生まれた廉価な工芸ほど，美的に高く評価されるものはない。

工芸品の美は協団の美である。美しいものには組織の美がある。協団こそ将来の人類の理念である。協団なしに工芸の美は不可能である[96]。

以上が『工藝美論』の概要である。ここに論じられたことがらは，柳のそ

96）同書，pp. 326-329。

の後の30年以上にわたる思索の精髄をなすものといえる。すなわち，柳の美論（生活美学）はその根底において，大きな一貫性に支えられたものであることがわかる。