

柳 宗悦の民芸論 (XVII)

—— 民芸と伝統 ——

八 田 善 穂

- (1) 「伝統と時代」
- (2) 「民芸と模倣」
- (3) 「復古主義に就いて」
- (4) 折衷主義
- (5) 日本における折衷主義
- (6) 和洋折衷 (擬洋風)
- (7) 近代和風
- (8) 民芸と伝統
- (9) 「作物の後半生」

昭和17年刊行の『工芸文化¹⁾』下篇の一「工芸の成立」の中で、柳²⁾は「伝統」について触れている(「伝統と時代」)。本稿はこれを手掛りとして、柳の美論の一面を捉えようとするものである³⁾。

(1) 「伝統と時代」

柳の所説はおよそ以下の通りである。

昔の工芸品に優れたものが多かったのは、その背後に伝統の力が働いていたからである。何代にもわたる経験が積み重なり、智慧を築き、伝統として

注1) 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。

2) 柳宗悦(1889(明治22)–1961(昭和36))。

3) 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。

大きな力となった。伝統はそれぞれの土地の自然や風土に基づき、歴史や習俗の中で成立した。伝統はいわば律であり、人間の体験から帰納された法則であった。何をどう作るべきか、どう作ってはいけないかへの指針であった。それゆえこれに従う者は安全に仕事をする事ができた。作り手の仕事というよりも、伝統が作り手を介して仕事をさせたといえる。作り手は疑いをもたず、素直に伝統に従った。この従順さが彼らにかえて技の自由を与えた。服従は不自由であるとする近代の考え方は、彼らには当てはまらなかった。伝統への信頼が彼らに彼ら以上の仕事をさせた。彼らは小さくても、伝統に任せた彼らは大きかった。彼らの智慧は貧しくても、伝統は智慧に満ちていた。それは祖先達の理智や経験の結晶であった。それに依存することこそが彼らにとっては救いであった⁴⁾。

ところが伝統への信頼が崩れるときが来た。個人意識が台頭し、伝統は拘束に感じられるようになった。服従の徳は個性の否定として考えられ、個人の自由を獲得することが急務とされた。その結果古い型は惜しげもなく棄てられてしまった。個人作家は自らの道を歩み得るが、自らに力のない職人達は針路を見失うことになった。さらに機械生産が始まり、伝統は絶えだえになってしまった。これが近代の実用的手工芸を衰微させた大きな原因である⁵⁾。

伝統は型であり、とかく形式に陥り易い。受け取り方が習慣的になれば伝統は生気を失う。このため伝統は古い形、生命を奪う形式に過ぎないものとして批判された。しかし伝統自体に誤りがあるのではなく、その運用に問題がある⁶⁾。

「真の創造は伝統への否定にあるのではない。伝統の肯定の上こそ健全な発展を求めねばならぬ。其の精髓を益々活かし深めることこそ、吾々の任務ではないか。伝統を基礎に新しい世界を樹立すべきではないか。⁷⁾」

同様の趣旨のことは、『工芸文化』が刊行された同じ年（昭和17年）に執

4) 全集第9巻, pp. 446-447.

5) 同書, pp. 448-449.

6) 同書, p. 449.

7) 同。

筆された遺稿「工芸の教へ⁸⁾」の第三章「美しきものゝ基礎」の中でも次のように述べられている。

「進歩を讃える人は、とかく古い歴史を只過去のものとして蔑む傾きがあります。併し創造は伝統への反抗に見出されるのではなく、伝統の礎の上にこそ建設されねばなりません。かくすることのみが創造を着実なものにするでせう。伝統を単なる反復と解してはなりません。又それを単なる反復に終らせてもいけません。伝統は育つべき伝統であり、又それを育て進めることこそ吾々子孫の負う使命なのであります。伝統こそ創造する伝統なのです。⁹⁾」

(2)「民芸と模倣」

『工芸文化』の出版より11年前の昭和6年に、柳は『工芸』第十号¹⁰⁾に「民芸と模倣¹¹⁾」という文を発表した。その内容は上に見たところと極めて近い。要点は次の通りである。

○ 「模倣」の語が屈辱の意味をもつようになったのは近代のことであり、個人主義時代において強い醜さをもつようになった。近代の英雄崇拜は個人の独創を讃美する。模倣は恥ずべき行いであり、人はなるべくこの語を避けようとし、個人的独創のないものを軽べつする。しかしこの見方がすべてではない。

○ 近代以前において、模倣とは範に則ること、法則に従うこと、正しいものを敬うこと、道を忠実に歩むこと、深いものへ自己を捧げること、過ちの多い「吾れ」を棄て、己を越える絶大な力に信じ入ることであった。そこには大いなる伝統への服従があった。

○ 「模倣」が屈辱の語に変わるのは個人主義の時代以降である。個人を主

8) 全集第10巻「民芸の立場」(以下「第10巻」と略記する)所収。

9) 全集第10巻, p. 513。

10) 日本民芸協会, 昭和6年10月10日発行。

11) 全集第8巻「工芸の道」(以下「第8巻」と略記する)所収。

にするなら「模倣」は許されない。人は英雄を慕い、独創なしに英雄はない。模倣は個人の歩むべき道ではなく、「独自」のみが個人の存在を明らかにする。しかし個人道は少数道である。

○ 模倣が悲劇に終るのは個人道を選ぶからである。個人的立場に立つとき、模倣は敗北を招く。個人的立場を去るならば、避けるべき模倣の世界をも去ることになる。

○ 非個人的立場こそ民衆の強みである。それは個人主義がなしえず、もちえない大きな領域を示す。民衆は個人としては弱くとも結合としては強い。結合は秩序を求め、秩序の維持は法の遵奉、従順の徳を求める。この従順を昔の人は「模倣」と呼んだ。

民芸は個人的立場をとらず、ひらかれた工芸を実現する。それゆえ民芸は正しいものに範を取らねばならない。

○ 民芸にはかつての意味での模倣、目標、道しるべが必要である。個人的立場に立たない民芸は、単なる模倣をしているのではなく、範に従っている。このとき模倣は模造ではなく、偽造でもない。民芸における模倣には、個人的立場からの模倣の意義はない。

模倣が屈辱の意味をもつのは個人的立場によるときである。非個人的立場では、模倣はまったく意義を変え、受け容れる心、信じ入る心、素直に従う心となる。

○ 民芸は伝統と深く結びつく。ところが伝統は不自由を意味するとされ、近代的観点からは嫌われる。しかし伝統を不自由と考えるのは、個人的立場からの批判にすぎない。それは個人への拘束であっても、民衆への束縛ではない。

自立の困難な者にとって、伝統は解放であり救いであり規範である。規範への従順な帰依が民衆を不自由から救い、個性からの解放がむしろ自由との結びつきをもたらす。民芸の自由さは伝統から生じるものである。そこに独創はないとしても、終りのない発展がある。伝統は停止せず、絶えず前進する。

○ 民芸の衰退は伝統の萎縮，個人主義の侵害による。しかし工芸が個人作家のみのものとなる時，社会との絶縁が起る。社会的意義をもつものが民芸であり，民芸美は社会美である。

○ 美と社会をつなぐものが民芸であり，正しいものを継ぎ守り伝え広めるのが職人の仕事である。模倣は民芸においては公明であり，大いなるものへの模倣なしに民芸はない。ここで模倣は正しいものの継承，伝達，守護であり，自己を超えたものへの素直な受け容れである。民衆の美は非個人的な美であり，多くの者が共に生きる美である。

○ 民芸には自然さの美があり，こだわりがなく，自由さがある。ここでは模倣が創造を生む¹²⁾。

(3) 「復古主義に就いて」

さらに昭和10年に発表された「復古主義に就いて¹³⁾」の中にも，次のような指摘がある。

過去には正しい品があり，それらには尽きない美しさが潜んでいる。これらにおいては仕事への誠実さが守られており，そのような生産を可能にした社会があった。これらのことこそが最も深く吾々の反省に値する。模倣するためではなく，将来に仕事を進める上にこの上ない暗示となる。正しい仕事を志す者が，これらの性質を省みないなら，義務を怠る者とすら呼んでよい¹⁴⁾。

その世紀へ戻れというのであれば復古主義ともいえようが，その価値を礼讃することにおいては少しも間違っていない。復古主義という非難が，しばしば作品の価値判断に向かっても投げかけられるのは遺憾である。批評家もまた，古えを救うのと古えに帰るのを混同してはならない¹⁵⁾。

「過去を愛するのは未来を生むためでなければならぬ。未来を生む者は現

12) 全集第8巻，pp. 474-481。

13) 『工芸』第五一号（昭和10年3月31日発行）所載，全集第9巻所収。

14) 全集第9巻，p. 66。

15) 同書，p. 65。

在に止まってはならぬ。現在を進めるためには過去を振り回らねばならぬ。過去を愛して現在を忘れる者は、真に過去をも知ってはいない。同じやうに現在に流され過去を省みない者は、現在をも活かすことは出来ぬ。未来は過去と現在との総合の上に建てられねばならぬ。過去と現在と未来とは離ればなれであってはならぬ。¹⁶⁾」

ここで復古主義の例として具体的に取り上げられているのはラスキン¹⁷⁾とモリス¹⁸⁾である。彼らが復古主義の名の下に非難されたことに対する反論が述べられている。両者については『工芸の道¹⁹⁾』においても「工芸美論の先駆者に就て」の項で一層詳しく触れられている。

ラスキンといえは18世紀後半から19世紀後半にかけてイギリスを中心に拡まったゴシック・リバイバルの理論的指導者であり、その大きな影響の下にモリスが起したアート・アンド・クラフト運動は近代デザイン運動の端緒となる。両者は決して単なる復古主義者ではない。

ゴシック・リバイバルの歴史的意義については、次の指摘が示唆に富む。

「ヨーロッパ諸国にとって、ゴシックこそ、自らの国にとっての国民的様式であったのである。これは、世界に向かって拡張をはじめた諸国に必要とされた、ナショナリズムの表現として、ゴシックがもっともふさわしい造形だとされるにいたる主要な原因であった。

ギリシア・ローマの建築に淵源をもつ古典主義建築が、インターナショナルな性格をもつ、いわば建築の世界におけるラテン語であるのに対して、ゴシック様式こそ自らの国語であるという意識がそこに働くのである。²⁰⁾」

16) 同書, p. 69.

17) John Ruskin (1819-1900).

18) William Morris (1834-1896).

19) ぐろりあそさえて, 昭和3年12月刊, 全集第8巻所収。

20) 鈴木博之『ヴィクトリアン・ゴシックの崩壊』中央公論美術出版, 平成8年刊, p. 43.

(4) 折衷主義

19世紀にはゴシック・リバイバルの他にも新古典主義をはじめとする各種の復興様式が建築や室内装飾に取り入れられた。さらには折衷様式も多く採用された。ラスキンやモリスの思想には後につながる契機が含まれるのに対し、これらの復興様式や折衷様式は「過去の完成された様式に対する無批判な復帰と追隨²¹⁾」とされることもある。

しかし一方、復興様式や折衷様式に対する積極的評価も見られないわけではない。たとえば今泉篤男・山田智三郎編『西洋美術辞典²²⁾』の「折衷主義」の項は次の通りである。

「芸術制作にあたって、独自の様式を創造せず、過去の歴史的様式を借用しようとする思潮で、歴史主義ともよばれる。この傾向は一時代の前後にみとめられる現象であるが、特に十九世紀中葉以後の建築に著しい。即ち、この時代は古典主義及び浪漫主義につづいて起った様式選択の時代で、形式主義に墮する点もあるが、新時代への過渡期として十分の意義をもっている。」

またスチュアート・デュラント『近代装飾事典²³⁾』第5章「折衷主義」には、クリスファー・ドレッサー²⁴⁾の折衷主義に対する賛同論が次のように挙げられている。

「現在ほど多様性が求められた時代はない。人々は異なった意見を持ち、別々の信念を有し、さまざまな結果を求める。そして、このさまざまな感情の混淆状態においては、すべての物事において多様性が達成されねばならぬ。過去の時代とは異なり、現代に国民建築様式などない。我々はある建物をゴシック様式で建て、もうひとつは古代のパルテノン神殿を模して作り、更にもうひとつはエジプトの寺院の形で建設する。建築に多様性が求められているように、

21) 吉川逸治監修『西洋美術史』美術出版社、1977年刊、p. 510。

22) 東京堂、昭和29年刊。

23) 岩崎美術社、1991年刊。

24) Christopher Dresser (1834-1904)。

他の諸物にも多様性が求められている。装飾についても同様である。²⁵⁾

ドレッサーはオーウェン・ジョーンズ²⁶⁾の『装飾の文法²⁷⁾』に、ジョーンズ以外ではただ一人、オリジナルの図版が掲載されたデザイナーである。彼は明治9年(1876)12月に来日、翌年4月まで関西から東海各地を訪れている。

さらに、F. バウムガルト『西洋建築様式史²⁸⁾』第十二章「歴史主義」には、おおよそ以下のように述べられている。すなわち、

そこでは古代からバロックまであらゆる歴史的様式が使用され、ヨーロッパ以外にもエジプト、メソポタミアからインド、中国、日本、イスラムの様式までもが取り込まれた。そして1830年以降の展開を「歴史主義(ヒストリスムス)」とするのは一種の応急処理であり、この呼称は近代の第一期に対しても当てはまる。基本的にはロマンチック・クラシズムも歴史的様式を使用していた。その後模倣対象の範囲は拡大され、初期キリスト教、ロマネスク、イタリア初期ルネッサンスおよびゴシックが加わり、学問の発展により過去のことが一層詳しく知られるようになるにつれて、古代オリエントやエジプトから後期バロックに至るまですべての様式が使用されるに至った。

社会は民主主義と資本主義に支えられた新しい市民層に担われる。しかし当時は、急速な人口増と都市域の拡大、および、新しい行政組織や商工業の登場によって発生した多くの建築課題に対して、まだ固有の形を見出せずにいた。新しい社会は過ぎ去った時代に類似するものを捜す以外に道がなかった。この状況は、ヨーロッパ文明の始まりの時に古代末期のローマ帝国、初期キリスト教、ビザンチンの建築から新しい建築の形が捜されてきたのとやや似ていた。当時においても固有の「様式」が生まれるには長い時間を要した。

しかし、当初より「模倣」行為の中に既に固有の何かがあったのであり、

25) デュラント『近代装飾事典』, p. 116。

26) Owen Jones (1809-74)。

27) “The Grammar of Ornament” (1856), 拙稿「オーウェン・ジョーンズ『装飾の文法』について」(徳山大学論叢第49号(1998年6月)所載)参照。

28) 鹿島出版会, 1983年刊(SD選書)。

それはロマンチック・クラシズムにおいても同様に、決して単なるコピーではなかった。ただし、かつてはキリスト教が駆動力となり、そこからすべてのもが生まれていた（バロック宮殿ですら聖なるものが築き上げた秩序の表現だった）のに対して、今やすべては人間の理性、世俗的なものによって定められるのであって、この点に根本的な相違がある。確かに、19世紀の多くの人々も信仰深いキリスト教徒だったことに疑問の余地はない。また外見上は多くの国で教会が一大権力だったことも確かである。

しかし、国家および新しい人間社会の秩序はもはや聖なるものによって貫かれてはいない。世界の秩序は完全に俗化した。教会堂建築からは創造的な理念はもはや何も生まれてこず、建築の規範になることもなかった。歴史主義に先立つロマンチック・クラシズムにおいて、既にその傾向は明らかであった²⁹⁾。

以下に見るように、日本の明治以降の建築はこの折衷主義（歴史主義）の大きな影響を受けている。そして日本固有の問題も生じている。

（5）日本における折衷主義

日本における折衷主義建築の最初期の指導者は御雇外国人コンドル³⁰⁾、またその弟子であり、日本で最初の建築家となる辰野金吾³¹⁾、片山東熊³²⁾、曾根達蔵³³⁾、妻木頼黄³⁴⁾らである。このうち辰野の設計した日本銀行本店について見ると、次の通りである。

彼（辰野）は、欧米の特定の銀行を直に写すことはせず、自分なりに消化したもので表現した。そのため様式は、ルネッサンスともバロックともつか

29) F. バウムガルト『西洋建築様式史（下）』, pp. 128-130.

30) Josiah Conder (1852-1920), 鹿鳴館（明治14年）他。

31) 1854（安政元）-1919（大正8）, 日本銀行本店（明治29年）他。

32) 1854（安政元）-1917（大正6）, 赤坂離宮（現迎賓館）（明治42年）他。

33) 1856（安政3）-1937（昭和12）, 三菱銀行大阪支店（明治43年）他。

34) 1859（安政6）-1913（大正2）, 横浜正金銀行（明治37年）他。

ない折衷形式となった。プランと壁面構成はバロックを基調とし、その固有の威厳、記念性は示し得た。しかしもう一つの特性である、壁面の彫塑的処理のもつ高度の情感はあらわれず、ルネッサンス的な、理性的で平明な表情がある³⁵⁾。

「辰野が、バロックのルネッサンス的表現という、本来起こり得ぬ折衷を平然となし得たのは、両様式の底に流れるルネッサンス精神とバロック精神の本来の対立への無理解に由来している。様式の歴史の重みにおしつぶされることのない日本人建築家が、ヨーロッパの歴史的様式を手法としてしかとらえ得なかったのは当然であった。様式を手法としてのみとらえる限り、上手・下手はあっても、全き意味の建築表現の進歩と、それゆえの一貫した収束性はいりようもなかった。³⁶⁾」

「コンドルの弟子たちが範とした当時のヨーロッパは、折衷主義の世界であった。それは、ギリシア以来の偉大な時代が生んだ建築様式の歴史の重さに圧倒されていた時代で、建築家の創造とは、歴史的様式を巧みに模倣すること、あるいは、それらを自在に組み合わせることであった。こうして造られた建築を折衷主義の建築という。

模倣してできた建築様式を、ネオクラシック、ネオゴシック、ネオバロックのように、ネオ（新・亜）を冠して呼ぶが、こうした歴史的様式の模倣、復興を最初に志した人々は、……様式と世界の等価性を確信していた。³⁷⁾」

彼らにとって、過去の様式は単なる模倣ではなく、世界の表徴、時代精神の表現であった。彼らは過去の時代精神へのあこがれから、その様式の復興を旨とした³⁸⁾。

「ところが、次第に、様式と精神の対応が薄れ、建築家は諸様式を自在に組み合わせ、歴史様式のモザイクを造り始めた。ここに至って、ネオ化にはあ

35) 村松貞次郎編『明治の洋風建築』至文堂、昭和49年1月刊（近代の美術、第20号）、p. 55。

36) 同。

37) 同書、pp. 61-62。

38) 同書、p. 62。

った過去の時代精神への望郷は消え、単に建築家の恣意と趣味が残された。

コンドルは、こうした趣味と恣意の時代の一流建築家であった。それゆえ、日本にふさわしい様式として、東洋であることを加味し、サラセン様式を採用した³⁹⁾のは不思議ではない。日本人建築家はこのコンドルの子である。⁴⁰⁾

このように様式の決定に何の内的必然性も持ち得ない状態は、明治を通して続く。日本人建築家は諸様式を習得し、それぞれ得意の様式を持つに到るが、その様式を選ぶことについて、彼らはなんら自己の内的必然性がなかった。

ヨーロッパでゴシックを復興した建築家には、ゴシックの時代精神に対するあこがれがあった。そこにはカテドラルを建てた人々に続く内的必然性があった。コンドルにとっても、歴史的様式は彼の帰属する文明のものであった。

しかし日本人建築家は、ヨーロッパの誰よりも、歴史的様式の本質から遠く、ほとんど無縁でもあった。それゆえどれほど表現手法を練っても、完全な意味での建築表現の進歩はありえなかった⁴¹⁾。

「そのかわり、表現の手法的巧緻化と、その美があった。いわば、「上手」に造られた建築の様式的アラベスクがあった。⁴²⁾

また藤森照信『日本の近代建築 (上)⁴³⁾』によれば、

明治の日本の建築家たちが習得しようとした19世紀のヨーロッパ建築は、過去の建築様式を模範とする歴史主義の立場に立っていた。建築家が自分の考えでさまざまな形を生み出すようになるのは20世紀に入ってからのことである。それ以前は過去の様式が規範とされ、その上でどれだけ個性を出せるかが問題であった。

ヨーロッパで歴史様式がこのような規範性を発揮しえたのは、古い時代にその国や地域の文化の発祥とともに始まる、長い歴史による。しかしこれは日本の寝殿造りや書院造りとは性格が大きく異なる。日本にも古来、神明造

39) 上野博物館 (明治15年)。

40) 村松編『明治の洋風建築』, p. 62。

41) 同書, p. 63。

42) 同。

43) 岩波書店, 1993年刊 (岩波新書)。

り、春日造り、唐様、和様、寢殿造り、書院造り、数寄屋造り、城郭、茶室といった建築形式がある。これらは建物の種類すなわち用途に従属している。神明造りや春日造りは神社のものであり、唐様は寺院用、数寄屋は住宅や料亭などに限られる。春日造りの寺院とか、茶席風の城はありえない。これに対して、ヨーロッパの様式は建物の種類を超えている。ゴシック様式は教会だけではなく城にも民家にも採用される。ギリシア様式の教会も銀行もある。

ヨーロッパの様式は、日本よりも強力で、これが独得の党派性を生む。ヴィクトリアンゴシックの建築家はクラシック系を嫌い、クラシシストはゴシックを排除しようとする。このような傾向は19世紀後半には弱まるが、それでも、一つの作品のなかでいくつかのスタイルを併存させることは基本的にはしない。手前半分がギリシア風で奥半分がゴシック風の邸宅などというものはない。しかし日本では、書院造りを得意とする棟梁が数寄屋を排除したり、神明造りを認めないなどということは考えられない。むしろ邸宅では、書院、数寄屋、茶室の三つの形式を併置するのが基本であった。

ヨーロッパの様式の強力は時間をも貫く。ギリシア、ローマの古典様式は、ルネッサンス時代に再生し、19世紀にはそれ以前のすべてのスタイルの再生現象が盛んになり、多くの「〇〇リバイバル」や「ネオ〇〇」のスタイルが登場する。このようなことは日本の「〇〇造り」には見られず、過去の様式が後に復活した例はごく少ない⁴⁴⁾。

ヨーロッパの歴史様式には、大きくクラシック系とゴシック系の二つの流れがある。

クラシック系は、ギリシア様式からローマ様式に受け継がれ、ルネッサンス様式として復活し、バロック様式へと続く。その後、フランスの場合、ロココ、ルイ16世式、帝政式（グリークリバイバル、第二帝政式）、ネオバロックと連なって19世紀末に至る。イギリスの場合には、ルネッサンス（エリザベサン、ジャコビアン）、バロック、ネオクラシズム、グリークリバイバル、ネオルネッサンスと続き、19世紀末に至る。

44) 藤森『日本の近代建築（上）』pp. 210-211。

ゴシック系は、中世キリスト教会のロマネスク様式に始まり、ゴシックへ続き、イギリスの場合、19世紀半ばにヴィクトリアンゴシックとして復活する⁴⁵⁾。

ギリシアからバロックまでは、どの国もおよそ共通に推移し、また、基本的に一時代一様式であるが、バロック以後は多様化が始まり、19世紀に入ると事態は錯綜する。国ごとの好み前面に出る一方、歴史学、考古学の発達によってエジプトやギリシアをはじめさまざまなスタイルが発掘され再評価される⁴⁶⁾。

「いくつかのリヴァイヴァル様式やネオのついた様式が短期間に興亡を繰り返し、様式のタンスの引き出しを下から上まで一度に引き出してぶちまけたような状態に立ちいたる。

日本が国を開き欧米と向きあったのは、幸か不幸かその最中にほかならない。⁴⁷⁾」

(6) 和洋折衷 (擬洋風)

明治期の日本における建築の流れには、上述の「官の系譜」の他に、長崎、横浜などの居留地建築に端を発し、各地の学校建築などを含む「民の系譜」がある。これは居留地建設に携わった日本人大工によるものであり、独自の想像力により「ヨーロッパの建築にも、まして日本の建築にも例をみない洋風を擬した固有の建築⁴⁸⁾」が作り出されていく。これが擬洋風建築である。

その早い時期の例としては二代清水喜助⁴⁹⁾による築地ホテル館⁵⁰⁾および国立第一銀行⁵¹⁾が挙げられる。ここには上述の折衷主義と並ぶ日本固有の第二の問題がある。

45) 同書, p. 212.

46) 同書, pp. 213-214.

47) 同書, p. 214.

48) 村松編『明治の洋風建築』, p. 82.

49) 1815 (文化12)-1881 (明治14).

50) 明治元年.

51) 明治5年.

擬洋風建築の作者たちは、本格的洋風建築にできる限り似せようとしながら、し損なって、その結果擬洋風建築になってしまったわけではない。彼らを駆り立てたのは、洋風を真に真似ようという情熱ではなく、むしろ、新しい何かを創り出さずにはいられない維新时期特有の願望であった。それまでの農家や町屋とは異質の新しい空間を彼らは求めた⁵²⁾。

「そのとき、洋風建築は、その願望に形を与える最大の手がかりとしてあらわれた。そして、それ以上ではなかった。彼らにとって洋風建築は、契機となったが、目的ではなかった。⁵³⁾」

初田亨『職人たちの西洋建築⁵⁴⁾』では、『明治の洋風建築』とは若干異なる視点から、以下のように述べられている。

和風と洋風とが混在した建築物は、擬洋風建築という名前で呼ばれることが多い。擬洋風建築の定義は必ずしも明確ではないが、明治初期に日本人の棟梁・職人により、従来の技法を応用しながら見よう見真似で作られた、洋風の建築物を指していると考えてよい。擬洋風という名称は、純洋風と純和風のいずれにも入らないもの、和風と洋風の要素が混在した建築物を指す用語として使用されており、止むを得ず和風と洋風とが混在したという意味合いが含まれている⁵⁵⁾。

「しかし、明治初期の和洋折衷の建築には、意図的に和風と洋風とを折衷してつくったと思われる建築物があったこともたしかである。よってここでは、擬洋風建築という用語をもちいずに、和洋折衷の建築ということにする。⁵⁶⁾」

明治前期には、和風とも洋風ともつかない建築が各地に建てられている。これらを建てたのは、江戸時代以来の技術を受けつぐ棟梁・職人たちであった。

和洋折衷の建築の中には、できるだけ洋風に近い建物を目ざしたが、材料

52) 村松編『明治の洋風建築』, pp. 83-85。

53) 同書, p. 85。

54) 講談社, 1997年刊(講談社選書メチエ)。

55) 初田『職人たちの西洋建築』, pp. 97-98。

56) 同書, p. 98。

や技術の制約から、結果として和風の要素が混入したものもある。しかし、意図的に和風と洋風の要素を組み合わせたと思われるものも多い。意図的ということは、棟梁・職人たちが、ある程度の距離をおいて、洋風建築を客観的にみていたことを示している。

急激な勢いで流入してきた西洋の文明・文化の流れの中で、それに飲み込まれることなく、必要なものを受け入れ、さらには、新しいものを付け加えながら作られた建築が、和洋折衷の建築である⁵⁷⁾。

「和風と洋風とを折衷して新しい建築物をつくるには、西洋文化におおわれることなく、それを冷静にみつめ続ける必要があるが、そのことを可能にしたのは、棟梁・職人たちの自分自身の腕にたいする自信であろう。いわばこの方法は、パンという外来のものにまんじゅうと同じようにあんをいれてつくった「あんパン」や、牛肉をなべ料理として日本化した「すきやき」などとも共通するものであり、時代の底辺で生き続けてきた人々の、たくましいエネルギーによってつくられたものなのである。⁵⁸⁾」

前掲の藤森『日本の近代建築（上）』では次の通りである。

木造建築の伝統の中で育った日本の大工にとって、石造の西洋館は最も遠い建築である。しかも彼らには正確に学習しようという気持ちはなく、見よう見真似以上の西洋館の知識はなかった。

正しい作り方だけでなく、おそらく作るべき建物の用途も分ってはいなかったにちがいない。江戸時代まで彼らが腕を発揮したのは社寺や城郭であったのに対し、新時代が求めているのは学校、役所、病院、警察署という新しいタイプの施設であった。ところが学校ではどんな授業が行なわれ、病院に必要な部屋は何なのかといった施設の内容についての知識は、大工だけでなく発注者の県令や町の有力者にもなかったのではないか⁵⁹⁾。

デザインの基本は洋風にあっても、真のヨーロッパ式ではなく、「各部分

57) 同書, p. 91.

58) 同書, p. 99.

59) 藤森『日本の近代建築（上）』, pp. 133-134.

の造形は勝手に崩され、造形の組合せはめちゃくちゃ、プロポーションも勝手。洋風を基本としながら、しかし洋風のルールには無関心という珍しい建築表現なのである。⁶⁰⁾」

擬洋風建築は、ヨーロッパの建築を正しく再現しようとしたものでも、日本の伝統を新時代に再生させようとしたものでも、和洋折衷をねらったものでもない。それではこのような奇妙な建築空間がなぜ明治の初年に突然誕生したのかといえば、建築は時代をそのまま体现するものであって⁶¹⁾、「この時期を振り返るなら、文明開化とは、江戸は終わった、しかし新時代の正体は誰にも分からない、そんな真空状態の中で普通の人々が見た夢のようなものだった。ヨーロッパでも日本でもなく、また両方を継ぎ足すのでもなく、何か別の世界を人々は夢見たのだと思う。⁶²⁾」

さらに初田亨・大川三雄・藤谷陽悦『近代和風を探る(上)⁶³⁾』を見ると、西洋建築が入ってくることによって、建築の世界の最初の変化として、和洋を直接折衷した建築が作られた。これは幕末から明治前期にかけて、江戸時代以前から続く伝統的建築技術を受け継ぐ棟梁・職人たちによって作られた。和風と洋風の要素を融合して一つの建物を作るというよりも、二つの要素をそのまま併存させている場合が多い。同様の経緯をもつものに擬洋風建築もあるが、これは和風要素よりも洋風要素の方が強い。時には和風、時には洋風へと変化していくのも特徴である。

これらは、伝統に対する自覚がほとんどないままに作られている。伝統的建築や西洋建築の特性を認識し、違いを意識しながら建築を作るというよりも、構成要素をバラバラに解し、必要なもののみを取捨選択している⁶⁴⁾。

「封建的な建築規制があった江戸時代には用いることが許されなかった、社会的地位の象徴(ステイタスシンボル)としての役割をもつ建築要素や、

60) 同書, p. 152.

61) 同書, pp. 155-156.

62) 同書, p. 157.

63) エクスナレッジ, 2001年刊.

64) 初田・大川・藤谷『近代和風を探る(上)』, pp. 5-6.

新しい時代の象徴である西洋建築の要素を、それぞれの要素がもっていた建築全体の中での関係から切り離し、再構成しながら用いているのである。⁶⁵⁾」

(7) 近代和風

明治以降の建築史のなかには、さらに第三の流れとして、「近代和風」と呼ばれるものがある。これは明治28年の奈良県庁に始まり、35年の奈良県物産陳列所（現・奈良国立文化財研究所）、41年の奈良県立戦捷記念図書館（現・大和郡山市民会館）、42年の奈良ホテルへと続く。ここでとられた手法は、「建物の内部と外部を「西洋流」でつくり、外形を「日本流」の装飾で被うという方法であった。⁶⁶⁾」

伝統を作ることが、過去を範例としてそれにならい、継承しようとするものならば、奈良の建築群はそれとは異なる。そこでは、西洋建築と日本の伝統的建築の存在を意識した上で、日本風な感覚を生かした新しい様式を作ることが目ざされている。これらの建物が、近代社会に伴う新しい機能のためのものであったことも、伝統に戻ることを嫌わせた理由であろう。伝統を意識しつつもそれを乗り越え、新しい要素を加えて作られた、伝統的建築とは異なる日本風な建築（和風建築）はその後、大正・昭和期に大きな展開を見せ、近代和風建築の本流となる⁶⁷⁾。

この「近代和風」の中には、いくつかの駅舎も含まれる。駅舎は「役所や警察署、学校や病院と同じく、文明開化の薫りを全国に伝えた。鉄道そのものが「近代」の象徴のように思われた当時、全国的に主要な駅舎は洋風建築が多かった⁶⁸⁾。」

「しかし、歴史的に由緒のある都市や、神社仏閣の入口にあたる町などには、その地域独自の雰囲気伝えるために「和風」の駅舎が建てられること

65) 同書, p. 6。

66) 同書, p. 54。

67) 同書, p. 59。

68) 同書, p. 71。

がしばしばあった。その傾向は明治の半ばより大正期を経て、昭和戦前期にまで至り、量的には昭和期にピークを迎える。⁶⁹⁾

例としては明治37年のJR西日本山陰本線「二条駅」、大正13年の「大社駅」、昭和9年の「奈良駅」などがある。

また、明治後期に全国的に建てられながら、その後途絶えてしまったものとして、土蔵造りの銀行がある。現存のものとしては明治41年の金沢貯蓄銀行本店（現・石川県郷土資料館分館町民文化館）、42年の中越銀行本店（現・砺波郷土資料館）などが挙げられる。

明治末年以降は、和風コンクリート造りが登場する。大正4年完成の真宗大谷派函館別院本堂は、「日本建築の形を其儘に鉄筋コンクリートに移す⁷⁰⁾」という手法を徹底して試みたわが国で最初のもたとされる。この後大正10年の明治神宮宝物殿、13年の歌舞伎座、昭和4年の京都南座と続く。

（8）民芸と伝統

上に建築について概観した通り、明治以降日本人の生活は大きく変化した。現代生活は衣食住の全般にわたり、折衷様式に満たされているといっても良い。もともと19世紀後半のヨーロッパで固有のできごととして起った折衷主義が日本に導入され、和洋折衷を加えてさらに増幅された。しかも時間的（歴史的）のみならず空間的（地理的）意味においても折衷は進められた。

平凡社版『哲学事典』の「折衷主義 eclecticism」の項には、最後の部分に「とくに悪い意味では混合主義 syncretism の語が用いられる。」とある。これにならば折衷主義よりも混合主義の語がふさわしいかもしれない。洋風ビルの中に和風の部屋があり、和風の家の中に洋室がある。関東大震災（大正12年）の後、東京の下町を中心に、商店の、街路に面した部分だけを洋風にする「看板建築」と呼ばれるものが流行したことすらある。多様性と

69) 同。

70) 同書, p. 212。

いえば聞こえが良いが、これはむしろ無秩序に近い。すでに柳は昭和3年刊『工芸の道⁷¹⁾』において、次のように述べている。

「私は人々の家を訪ねる毎に、分割された統一なき時代を感じないわけにはゆかぬ。室に通れば床には宋画が掛る。だがその前には、あの見るに堪えぬ今出来の銅器を据える。主人は茶事を好んで、あの金襴の袋から井戸の茶碗を取り出す。だが私を饗なす番茶器はあのコバルトの湯呑である。そうしてあのヌーボー式の絵を染附けた色絵の菓子器である。私は洋館に通る。建物は米国情風。応接室の中央に据えられたのは支那黒檀の机。椅子は籐。飾棚はセセッションの組立。一方には禅僧の筆になる五言絶句。一方には油絵裸婦の像。娘は人絹の洋装。息子は久留米緋。雑然とした世相のいゝ展覧会である。不統一な時代に生れた私達は、かゝる不統一を生活の上に強ひられてゐる。⁷²⁾」

この状況は現在もなおひとつも変わっていない。これを甘受するならともかく、少しでも調和と統一のとれた方向をみざそうとするなら、その基盤として、柳の民芸論は大きな力となりうる。民芸のもつ「自然さ」、「無理のなさ」が今後一層求められるのではないか。

自然に対する人為の介入は、古い時代ほど少なかった。古い品が美しいのはこのためである。人間が自然に手を加えるほどに、醜さが増す。人間にとって「我」の自覚は必要であり、重要である。これこそが人間を人間たらしめる。しかし同時に、人間は生活において自然との協調を失うことはできない。柳の美論はまさにこの点にかかわる。昭和33年執筆の「伝統の形成⁷³⁾」において柳は次のように説く。

伝統の最も根本的な性質は、個人的性質を越えること、公有的なことである。公有性は法則性と結ばれ、必然性の強いものとなる。これから新しい伝統が求められるのであれば、個人の方では足りず、6つの力が必要である。

1 よい意匠家、すなわち正しい生活に導くような品物を作る能力のある

71) 注19) 参照。

72) 全集第8巻, p. 183.

73) 『民芸』(日本民芸協会)第六七号(昭和33年7月発行)所載, 全集第18巻「美の法門」(以下「第18巻」と略記する)所収。

作家。これには美しさの分ること（直観）と、技術や機能についての知識（科学性）の両方が求められる。

2 よい作品が社会に広く流布されるための企業化。利と美は両立しにくい、互いの信頼がないと企業も製品も下落してしまう。

3 直接作る人は意匠家と企業家を信頼し、製作道徳を守らねばならない。

4 商う人は正しいものを商うことに誇りをもたねばならない。儲けだけを考えるのは正しい商売ではない。

5 消費者の心掛けも大切であり、物を選ぶ力をもち、意匠家、企業家に協力せねばならない。このためには教養が必要である。

6 そこで正しい批評家がいなければならぬ。どのようなものが正しい作品であるかを社会的に知らせることが批評家の使命である。

以上6つの立場（意匠家、企業家、製作者、販売者、消費者、批評家）の協力があれば、伝統は新しく発展する。単に過去の伝統を否定するのではなく、学ぶべき点を十分に採り入れた上で将来を旨ざす必要がある⁷⁴⁾。

私たちは柳の次の言葉を充分味読すべきであろう。

「将来の工芸は、只個人性に止まってはなるまい。工芸そのものの社会性の意味が反省されると、伝統の意味を大切にすべきである。之を等閑にすると、工芸文化は来らぬ。工芸文化が来らぬと、美の衆生済度は困難に陥る。この済度こそは人間そのものの悲願なのである。この人類の大悲願を果す為に、正しい伝統の興隆こそ大いに望ましい。個人の仕事だけでは多寡が知れてゐよう。又伝統を起す事に依って、初めて他力の大道が保たれる。之が工芸にとり、ひいては大衆の生活にとつて「救ひの道」なのは疑ふ余地がない。日本の様に歴史の深い島国には、必然に過去の伝統が今も各地に種々と残る。かういふ土台を無益にしては勿体なく、それだけ日本の優位を反省してよい。徒らに外国を模してはならぬ。⁷⁵⁾」

74) 全集第18巻, pp. 200-202。

75) 同書, p. 203。

(9) 「作物の後半生」

昭和7年執筆の「作物の後半生⁷⁶⁾」は、作られた後の器物の存在意義を決めるものとして、見る者、用いる者、考える者の三つの立場を論じている。

見る者とは直観の持主である。物には初めから性質が備わっているのではなく、見る者が性質を与えるという方がふさわしい。見棄てられた器物でも見る者によって甦ることがある。見ることのできない者にとっては美しさは存在しないし、醜いものであっても見誤る者にとっては美しいとも見られる。器物の存在は見方のうちにあり、器にとって「見られること」と「存在すること」は一つである。すなわちものの美醜は見方の創作でもある⁷⁷⁾。

「見方が淡い時、又は弱い時、そこに映る美しさも亦淡く弱いと知らねばならぬ。若しそれが濁る時、歪む時、器も亦それ以外の性質を持たぬであらう。……器物の良し悪しは見る者の良し悪しである。⁷⁸⁾」

見方は澄んだものでなければならず、眼と物との間に介在物があってはならない。正しい見方は直観である。直観の加わらない事物はまだ真の事物ではない。器物の性質を構成するものは直観である。直観のない認識は不完全な判断にすぎない。一つの器物は、見る者の創作といえる。あるいは創作に達しないような見方は見方とはいえない。よい鑑賞はものを創造する。よい眼は絶えることのない産み手である⁷⁹⁾。

作者がどれほど美しく作っても、見る者に会わなければ美しさは出てこない。美しい器とは美しく見られた器のことである。正しく見るには、直に見る必要がある。直観は判断以前のものであり、知識が先に働くと眼は曇ってしまう。知った後に見るならば、見ないのと同じである。そのとき直観の働きは止まっている。美そのものに触れるためには、考証や分析は無力である。

76) 『工芸』第十五号（昭和7年3月10日発行）所載、全集第8巻所収。

77) 全集第8巻、pp. 510-511。

78) 同書、p. 511。

79) 同書、pp. 511-512。

むしろそれらは直に物を見ることに対して邪魔になる。直に見なければ美の本質に触れることはできない。歴史や系統がどれほど明らかであっても、それは直ちに美の理解とはならない。それは「知る事」には属しても「見る事」には属しない。見ることができなければ、ものの美を捉えることはできない⁸⁰⁾。

「知る前に見得ない者に、美しさはその姿を現さない。見る者は彼の直観に於て美しい世界を絶えず生んでゆく。凡ての器物は直観に所属する器物である。直観に映る美しさ以上に器物は美しくあり得ない。⁸¹⁾」

用いる者とは単に器物を用いるのではなく、「用いこなす」者のことである。見ることを知っていても用いることを知らない人は多い。しかし器物は用いられることによってこそ活きる。物が活きるのも死ぬのも用い方次第である。真に用いられなければ、美しい器物はない。用いることこそがさらに深く見ることである。用いることにより、器物と生活が一つになるからである。生活のうちに器物が生きなければ、器物の存在は薄い影にすぎない。どのように用いるかを会得することは最も重要である。このときはじめて、器物が自分のものになる。そこに達するまでは、まだ心と器物は離れており、器物の本体に触れていない。器物の生命は「用いる者」により初めて活きる⁸²⁾。

見ることは悦びである。しかし用いることの悦びはさらに大きい。よく使われるほど、器物は美しい姿を示す。同じ家でも空家のときよりも、人の住んでいるときの方が美しい。真に美しい器物とは、使われているときの器物である。置かれた器物より、使われている器物の方が美しい。そのとき最も美しさが活きるからである⁸³⁾。

「器物がよく用ひられる時、それは室を潤はせ心を美しくさせる。使ひこなされない器は無表情である。よく用ひられる時ほど、器物に美が現れる場

80) 同書, pp. 512-513.

81) 同書, p. 514.

82) 同書, pp. 514-515.

83) 同書, p. 516.

合はない、よき用ひ手は器物の美を創造する。⁸⁴⁾」

第三の「考える者」は、近代的な、意識の立場である。ある器について、なぜ美しいか、どうして美しくなったか、何が美しくさせたのか、その正しさはどこから来るか、どうすれば物は健康になるか、それにはどんな法則があるか、どのような環境で作られたか、それはどのような社会制度を要求し、経済組織を必要とするか、製作の道徳的基礎は何かなど、問いは次々に発せられる。逆に、ものが醜くなる原因は何か、ものが弱まるのはなぜか、どうして醜いものが気付かれずにいるかなども明らかになる⁸⁵⁾。

反省により器物の本質は明確になる。思想を通じて器物は現代に新しい意義をもたらす。醜いものが余りにも多い今日、どうしても取捨がなければならぬ。その選択を決定するのは意識である。誤りを防ぐために、何が美であり醜であるかが明らかにされねばならない。考える者がいなければこのことは不可能である。器について考えが巡らされることが今ぜひ必要である⁸⁶⁾。

「主要な問題は価値問題である。美的内容の問題である。一つの器物の有つ美的意識は、その存在に対する科学的又は歴史的意義より、一層本質的なものだと私は思ふ。科学の基礎は科学に関する哲学でなければならない。歴史に先んじて歴史哲学がなければならない。美への認識が乏しいなら、その歴史も内容の淡いものとなるであらう。本質的問題は常に価値問題である。それは形而上学にも触れる。かかる意味で美学は当然規範学だとも云へる。⁸⁷⁾」

価値とは本質的なものを指し、必ず美の問題に触れる。物がどれだけ美しいか、美しさの内容は何か、どこまで深さと正しさ、巾があるかなどの問題である。「一つの器物はそれがどれだけ本質的美しさを有つかによつて存在の意義を決定する。器物の問題はここに真理問題である。⁸⁸⁾」

84) 同。

85) 同書, pp. 517-518.

86) 同書, pp. 518-519.

87) 同書, p. 519.

88) 同書, p. 520.

歴史は価値意識によって構成される。器物はそのままでは単なる材料である。判断を妥当ならしめるものは価値認識である。器物に性質があるのではなく、認識によって性質が構成される。考える者により、器物はその性質を獲得する。歴史は認識の創作である。一つの器物はそれが正しく考えられるときはじめて、存在の理由が明らかになる。真理問題に触れないうちは、器物はまだその存在が不完全である。このような性質は器物が近代においてはじめて得たものであり、古い時代には明らかではなかった⁸⁹⁾。

「法を欠くなら美はないと云つてもよい。法に適ふ時、ものが美しくなるのである。作物に潜む法則の認識は、意識時代の人々に賦与された新しい一つの仕事である。器物は今思想によつて、新しい生活に甦つてゐる。かかる器物の存在は過去にはなかつたのである。器物はその美的内容を、考へる者によつて新に得たのである。⁹⁰⁾」

いたずらに流行を追うことなく、安定した伝統を築こうとするとき、柳のこの指摘は見逃すことのできない意味をもつ。

89) 同。

90) 同書, p. 521.

なお、本稿執筆に当っては、注に記したものの他、下記の諸書を適宜参照した。

- ・ 桐敷真次郎『明治の建築』日経新書 1966年刊、復刻版 本の友社、2001年刊。
- ・ 村松貞次郎『日本近代建築の歴史』NHKブックス、1977年刊。
- ・ 日本建築学会『近代建築史図集 新訂版』彰國社、1976年刊。
- ・ 坂本勝比古『西洋館』小学館ブック・オブ・ブックス 日本の美術51、1977年刊。
- ・ 中村哲夫『西洋館 明治・大正の建築散歩』淡交社、2000年刊。
- ・ 藤森昭信・増田彰久『看板建築 新版』三省堂、1999年刊。
- ・ 初田亨・増田彰久『和風モダンの不思議』王国社、2001年刊。