

柳 宗悦の民芸論 (XVI)

——「工芸的」とは——

八 田 善 穂

- (1) 生活のなかの工芸性
- (2) 公有性・法式性・模様性
- (3) 模様的美とグロテスクの美
- (4) グロテスクの本質
- (5) 絵と模様
- (6) 自由と伝統
- (7) 美術と工芸
- (8) 結語
- (9) 付記・教科書のなかの柳宗悦

柳¹⁾が昭和12年に発表した「書論²⁾」の中に、次のような個所がある。

「美しい書にはどこか模様としての美しさがある。此の意味で凡ての美しい書は工芸的に美しいと云つていゝ。文字に工芸化が来ないと美しくはならない。美しければどこか工芸的な所がある。一般の読者にはまだ「工芸的」と云ふ言葉の意味に親しさが無いかも知れぬ。だが模様と工芸との切つても切れぬ仲を知られたら、書に工芸美を説くことに最も必然さを見られるであらう。³⁾」

本稿は、ここで言われる「工芸的」の語について、柳の所論を解明しよう

注1) 柳宗悦 (1889 (明治22)-1961 (昭和36))。

2) 『工芸』(日本民芸協会)第78号(昭和12年8月30日発行)所載、筑摩書房版全集(以下「全集」と略記する)第13巻「民画」(以下「第13巻」と略記する)所収。

3) 全集第13巻, p. 670。なお、柳の著作は旧字体(正字体)、旧かなづかいによつてはいるが、本稿では漢字のみ常用漢字に改めた。

とするものである。

(1) 生活のなかの工芸性

この語については、すでに昭和6年執筆の「工芸的なもの⁴⁾」において、生活のさまざまな部面に見られる「工芸性」が、比喩的に次のように取り上げられている。

○ バスに乗る際、車掌は乗客の質問に対しては普通に答える。しかし業務の言葉（「お降りの方はございませんか」、「曲りますから御注意願います」、「次ストップ」等）には独特の抑揚をつける。車掌は二種の言葉（「私」と「公」）を使い分けている。この「公」の、独特の抑揚をつけた方の言葉づかいは、言葉の「工芸的な使い方」と呼びうる（この例は今ではもはや見られぬ光景である。これに近いものとしては、車内アナウンス、駅の案内放送があらう）。

○ 理髪屋の鋏の音、線路工夫の掛声、銀行員の札の数え方等、それぞれに特別の調子がある。これらの動作は「工芸的なやり方」といえる。

○ 道を行く物売り（飴屋、下駄の齒入屋、菓屋）の掛声にも独特の調子がある。彼らは言葉と声を「工芸化」しているといってよい（これらも今はすでに見られない。鑄掛屋、竿竹屋、金魚屋も昔語りになってしまった。ひところのチリ紙交換も姿を消した。今わずかに残るのは石焼イモ位であらうか）。

○ 兵隊の歩調は「工芸的」な歩き方であり、力士の^{しこ}四股は「工芸的」な筋肉の運動である。その他、カルタ（トランプ）に慣れた人の札の切り方、肉屋の主人の庖丁の使い方、料理人の手さばき、手品師の口上や動作等、すべて仕事が「工芸的な技」に達している。

○ 字の中には特別な書体のものがある。看板、芝居の外題、相撲の番附、

4) 『工芸』第8号（昭和6年8月1日発行）所載、全集第8巻「工芸の道」（以下「第8巻」と略記する）所収。

提灯の屋号、酒樽の商標、将棋の駒、浄瑠璃の台本等、皆普通の字体ではなく、一つの型を生んでいる。いわば「工芸的な字体」である。これらのみならず、活字自体が個人を越えた型の字である。

○ 絵画について見ると、民画（民衆の絵画）は型の絵であり、模様の・様式的なものである。個性に属する絵ではなく、無銘が一つの特色である。誰が描いてもそれほどの違いはない。何枚も描かれる絵であり、誰でも携わり得る絵である。天才は要らず、職人であればいい。民画にはいつも単純化がある。そこで必然に一つの模様に納まる。絵が公衆を相手にすると、自ら公な型の絵になる。それらの絵には、仕事ぶりにも作品にも、一つの韻律があり法がある。それは「工芸化された仕事」である。民画に一人はなく、様式に従う民衆がある。それは個性の絵とは大きく異なっている。

○ 宗教についても同様の指摘が可能である。宗教には必ず儀式が伴う。儀式は単なる形式ではなく、宗教生活の典型であり、信仰の様式である。それは宗教的表情の様式化であり、一つの韻律である。儀式には必然音楽が伴う。音楽がそのまま儀式であり、祭礼は「神事の工芸化」である。

信徒の前でなされる牧師の祈りは一つの調子にまで高められる。それは「工芸化された祈り」である。詩篇の朗読は讃歌に転ずる。そこにも工芸化された朗読があり、讃歌は「工芸的な音楽」といえる。

僧侶の読経も同様である。その音声と抑揚には、朗読の必然な帰趣が見られる。読経が音調を失えば僧侶の読経にはならない。そこには工芸化された読み方がある。説教にも型がある。それは一つの術^{わざ}であり、術に達した教えである。そこには説法の工芸化がある。

○ 茶道について見れば、茶礼は動作の様式化であり、茶の美は工芸の領域のものである。室や器物や振舞に、そして庭の配置にも、工芸化がなければ茶道はない。

能、歌舞伎、人形芝居（文楽）、義太夫等、すべて事情は同様である。

○ さらに相撲についていえば、それは個人の勝手な競技ではなく、すべては法による競技である。力士が揃いの鬘を結うのは、個人の姿では法と離

れるからである。これは能役者が面を用いるのと同じ意味であり、表情が個人を越えることを求める。相撲は公の技を行う姿である。締込を装飾的に結び、馬簾で飾る。馬簾の垂れ紐は直線にし、花のように開かせる。横綱の化粧廻しは力士を装飾的な姿に仕立てる。行司の衣裳、軍配や総、四股の踏み方、身の構え方、すべて型がある。

呼出しの声や呼び方も特別な調子であるし、行司の言葉使いも伝統の言い廻しを守っている。取り方は四十八手の型を定める。始めから終わりまで法による競技であり、一切に模様的美がある。そしてこの技典は、華々しい三役の式で千秋楽となって閉じる。これほど美と結合した競技は世界のどこにもない。それは単に動作の美とか、筋肉の美とかではなく、装飾的芸道にまで達している。相撲の美は工芸美である。

武術（剣道や柔道）の型も同様に「工芸化された動作」と呼べるし、碁や将棋の定石も指し方の工芸化である。

○ 文章については、散文が一つの法に近づき、一定の形をとるときに、詩が生まれる。詩は模様化された文学といえる。俳句は最も顕著な「文章の工芸化」であり、万葉は最も優れた意味で装飾的な文学、模様のな和歌である。

○ 知識（学問）において、工芸化された科学的知識が自然法則であり、科学は知識において自然を工芸化する。

○ 社会において、個人が利己心によって秩序を破るなら、社会は乱れ大衆は苦しむ。整った社会は幸福を保障し、秩序は個人の自由以上の仕事をす。このように組織立てられた社会は工芸化された社会と呼べる。これが各個人を最も活かし、組織を無視する個人主義は、秩序が失われることにより、かえって個人を破壊する。

さらに蜘蛛の網、蜂の巣、植物の葉や花、雪の結晶にも様式があり、秩序がある。自然にも模様化への意思を見ることができる。

以上の諸例から、共通の性質として次の点が導かれる。

1 ものは公の世界に入るとき、工芸的となる。すなわち共通なものに達

したとき、「私」の世界を超えたとき、工芸的な性質が要求される。工芸的なものには私がなく、常に公である。

2 公は共有であるから、型に入る。型は一般が依るための標式であり、法則である。ここまで進まないものは十分に工芸的ではない。

3 型が法であるために、工芸的な性質は伝統と結びあう。伝統は拘束ではなく、基礎である。

4 型はものの精であり、法則はものが単純化され、精華が描き出された姿である。このようなものこそが工芸的なものであり、無駄が残る間はまだ充分ではない。

5 工芸的なものは韻律的であり、秩序的である。

6 ものが整理され、選択され、本質的なものが引き出されて、はじめて工芸化がある。なまのままではまだ工芸的ではない。

7 工芸と模様は不可分である。模様は現実の複雑な姿を単純化したもの、煮つめたものである。工芸的な絵画には模様化があり、なまのものはまだ模様になっていない。

8 工芸的なものは芸に達したものであり、こなされたものである。修業と訓練が必要であり、熟したものだけが工芸的になる。

9 工芸的な仕事は専門家を求め、職能的である⁵⁾。

(2) 公有性・法式性・模様性

以上の点に関しては、昭和17年に発行された『工芸文化⁶⁾』の下篇「美と工芸」の三「工芸美の特色」においても指摘されている。この節は次の諸項から成る。工芸的性質、実用性、反復性、低廉性、公有性、法式性、模様性、非個人性、間接性、不自由性。このうち、公有性、法式性、模様性の三点を

5) 全集第8巻, pp. 455-472。

6) 文藝春秋社, 昭和17年1月25日刊。全集第9巻「工芸文化」(以下「第9巻」と略記する)所収。

見ると以下の通りである。

○公有性

ここでも活字の外、扁額の書体、経巻の文字、西洋中世の彩飾本、蓮如上人の御文章、浄瑠璃の台本、将棋の駒等が例として挙げられる。

文字が公の性質に入ると、何れも定型を招く。それは文字であり、模様である。文字が客観性をもつとき、工芸化が行われる。それはもはや個人の自由な字体ではなく、すべての気儘な風を離れ、要素的なものに還元される。そして一定の法式に納まってくる。

すべて工芸的なものは、公有的性質を帯び、ものが公有的性質に入るとき、工芸化が見られる。工芸の美は公有の美である。これを客観性の美と呼ぶことも、普遍性の美と名づけることもできる⁷⁾。

「工芸的な美は公の美である。公のものとならずば、十分な工芸化はない。⁸⁾」

○法式性

工芸の世界は、材料の吟味、工程の順序、技術の訓練、労働の組織等、すべて秩序を必要とする。秩序は法則を意味する。律であり、型である。様式はすべての無駄を省いた本質的なものの姿である。それは多くの経験を経由して濾過せられた精髓ともいえる。煮つまるるところまで煮つまる時、法に帰る。至り尽したものが型となって示される。いわば規範であり、律法である。規範は帰依を求める。それだけの權威がある。法に依存することは法の加護を受けることである。

型に則って仕事ははじめて本道に出る。型は奉仕を求める。このとき服従はかえって仕事を自由にする。法を離れば美に安全な保障はない。工芸の美は法則性に依る。型は伝統の力によって支えられている。伝統は一つの秩序であり組織である。依るべき法則である。それゆえ伝統への遵奉は仕事を安定させ確実にした。

7) 全集第9巻, pp. 483-484.

8) 同書, p. 484.

反抗に燃えた近世の芸術は自由を標榜して立った。しかし法則の命令が美を保障する場合がある。工芸が美しさと結ばれるのは、法と結ばれる意味がある。自由の美の外に、秩序の美を知る者こそ、美への正しい理解者である。法の力は大きく、型の美は深い。このことは新しい美への見方を求めている。個人の独創では足りない。法則の確立は美の国を容易にする基礎である⁹⁾。

○模様性

絵画に模様の要素が強ければ、それは工芸的な過程を経たものである。それは様式に入っており、様式を得れば繰り返しが容易である。反復性は模様性を受け、ますますその性能を活かす。あるいは、絵の反復が要約を求め、要約が模様を招くともいえる。工芸の道は絵画の道とは異なる。最も美しい絵画は必然に模様に近づく。描写から無駄を去り、要素的なものに還元し、単純化されるとき、絵は必然に模様に入る。これは工芸化された絵であり、模様化は絵を一層絵にする。模様になりきったものこそ絵の絵であり、すべて工芸品は何らかの意味で模様の¹⁰⁾。

「模様は謂はゞ絵が式型に納まつた絵である。絵を煮つめて行けば模様に帰る。模様とならば工芸の性質に合はない。なぜなら模様に入つて公の式に入るからである。模様は謂はゞ絵の公式化である。或は絵を要素化したものと見做してもいゝ。それは絵を一定の秩序に入れたものとも云へる。だから模様の性質は均斉を帯びる。均斉こそは秩序の姿だからである。あらゆるものが要約され整頓される時、均斉の美に帰つてくる。模様は均斉の美である。¹¹⁾」

形もまた模様の一部である。すべては角や円や線から成る一種の模様といつていい。つねに一定の形を求め、気儘な不規則を許さない。用途や材料や工程は、形やその構造を徹底的に落ちつかせる。これは形の模様化と呼べる。用途をもつあらゆる工芸品は、自ら均斉を保つ一定の形に入る。この模様性や均斉性のために、工芸はしばしば装飾的芸術 *Decorative Art* とも呼ばれ

9) 同書, pp. 485-486.

10) 同書, p. 487.

11) 同書, p. 488.

た。模様性を離れて工芸の美は成り立たず、模様の中にこそ美が育まれる¹²⁾。

「模様とは、なくてはならないものゝ強調である。こゝでグロテスクの美が発生する。模様は何等かの意味でグロテスクである。グロテスクとは単に奇怪と云ふやうなものではない。本質的なものゝ強調である。だから畏驚の念ひを伴ふのである。最も美しいものはどこかにグロテスクの要素を帯びる。さうして其の表現の凡ては模様のなるもので示されてくる。こゝに美と工芸性との深い結縁が見える。¹³⁾」

(3) 模様の美とグロテスクの美

上で指摘される模様の特性および「グロテスク」については、すでに昭和7年発表の「模様とは何か¹⁴⁾」においても、以下のように論じられている。

すべての模様は見方の所産であり、天然の複写ではなく、新しい創作である。いろいろな見方のうちで最も純粋なものは直観であり、これは本質的なものに対する直接の感得である。

直観された本質を再現するとき模様が生まれる。直観が弱まれば、模様も単なる形式的な図案になる。これは理智的な構図にすぎない。直観が鈍ければ、それを形の上で強いて組立てる以外に方法がない。しかしよい模様は直感で捕えられた本質的なものの姿である。優れた模様が乏しくなったことは、如何に直観の力が鈍ってきたかを示す。

模様は実物とは違い、ものの科学的転写ではない。それはものの精髓の描写であり、本質的なものこそ、ものの生命である。

直観がものの本質を見るとき、それを模様で見るといえる。単なる図案は死んだ形式に過ぎないが、よい模様は意味に溢れる。模様は活きたものの姿である。活々しなければ模様ではない。この意味で非実際のな模様ほど、真

12) 同書, pp. 488-489.

13) 同書, p. 489.

14) 『工芸』第20号(昭和7年8月5日発行)所載, 全集第13巻所収。

の写実はない。模様の象徴性は単なる空想ではない。真の象徴こそ真の写実である。

模様は本質的なものの表示であり、二次的なものを棄て去った形である。与えられたものを単純化し、無駄を取り去り、なくてはならないものが残るとき、模様が現れる。

よい模様はつねに簡潔である。単純化できない限り、まだ充分にものの模様化はなされていない。この意味で真の模様は装飾というよりもむしろ無地の心を示す。しかし簡素は決して粗略なものではない。模様は無限の含蓄である。この含みが多いとき、模様に動きが現れる¹⁵⁾。

「模様は静中の動である。静動一如がその境地である。静なくば模様はなく又動を欠いて模様はない。¹⁶⁾」

「模様はものを煮つめた姿である。それが美しいのは、味が濃いためである。それは美のエキスである。素である。……私達は自然をよき模様以上に美しく見ることは出来ない。美しく見てゐれば、模様で見てゐると云つてもいい。模様は美の結晶である。美を解することゝ模様を解することゝは一枚である。¹⁷⁾」

「凡ての結晶された模様には、美の強調がある。それは只の誇張ではなくして、真実なものゝ強化である。この強化なくして模様は模様にならない。その美に切々たるものがあるのは、かゝる強調の勢ひによる。……どんな模様もそれが美しい限り、必然にグロテスクの相を帯びてくる。……模様は美の強化だからである。……模様は与へられたものゝ、ありのままの姿ではない。寧ろあり得べからざるものゝ、ありありとした姿である。だから模様はたとへ実写ではなくとも、実写を超えた実相に達する。どんなものも模様に入つて始めてその存在を切実にする。模様は美の迫力である。

偉大な美の時代は、グロテスクの美を示さなかつたことはない。弱い甘い

15) 全集第13巻, pp. 550-552。

16) 同書, p. 552。

17) 同書, pp. 552-553。

世紀にこの力はない。さうして凡ての真実なグロテスクは模様性を離れたことがない。¹⁸⁾」

模様があって、はじめてものの美しさに触れることができる。模様は美の伝達者である。模様によってわれわれは自然への見方を教わる。この世に模様がなければ、人間の自然に対する見方は遙かに曖昧なものとなる。模様には自然の自然がある。

自然があって模様が生まれるというよりも、模様があって自然があるという方がさらに適切である。模様は最もよく見られた自然である。模様には自然への見方が集結されている。その見方を通して、自然がはじめてよく見られる。これまで見た自然より、もっと不思議な自然が見られる。よい模様のない時代は自然をよく見ていない時代である。

よい模様には説明的性質がない。説明するなら写生に止まる。模様は見る人に想像させ、夢をもたせる。ものの美しさは見る人に想像の自由を許す度合いによって決定される。

美しい模様は見る者の心をとらえ、よい模様は見飽きない。美しさは人を無限の想像の世界へ誘う。人は模様で美にふれる¹⁹⁾。

「模様を求める心は美を求める心である。模様で世界が美しくされ、吾々の心も美しくされる。模様のない国は醜い国である。美を見ない国である。美とは世界の模様化である。²⁰⁾」

模様は多く対称的 *Symmetrical* である。対称的でないと模様になり難い。

ものが一つの模様に熟するとき、われわれは秩序を踏んでいる。さもないと図が乱れる。乱れると醜さに近づく。とくにものの単純化を求めるときには、数の世界に戻る²¹⁾。

「数を象徴するものは対称の姿である。ものゝ対称化とものゝ単純化とは同じ意味がある。単純化に現れる模様が、均斉の道をとるのは必然である。

18) 同書, p. 553.

19) 同書, pp. 553-554.

20) 同書, p. 554.

21) 同書, p. 555.

よい模様は掬に立つ模様である。それは気儘な姿ではない。模様の美には、法則の美がある。数の美がある。²²⁾」

絵画についても、いい絵は模様のである。模様と異なるものが絵画ではなく、模様に達しない絵画こそ充分な絵画ではない。絵画も法則を離れては存在せず、優れた絵画は秩序に生きるゆえ、描写が法に近づけば自から模様に戻る。優れた絵画は模様と一つであり、模様に熟したとき、絵画はさらに絵画になる。

模様は個性よりも普遍に生きる。それゆえ型に熟する。型に達して模様がますます拮がる。ここが個人的絵画と分れるところである。古い時代には個人はいつも静かであった。そこで絵画は模様に結ばれ、非個人的な要素が多かった。絵画を見て、その美しさの源を個性に求めるのは不十分な見方である。美しいものの多くは個人を超えた法に結ばれる。法の力に比べれば個人の力はごく小さい。絵画が法に深く根ざすとき、必然的に模様に戻る。法の絵画は模様の絵画である²³⁾。

「絵画と模様との分裂は正しい趨勢ではない。美術と工芸との分離が幸福でないのと同じである。共に近代で起つた悲劇である。古い絵画を凡て模様画と呼んでいよ。²⁴⁾」

模様は人間の造作というよりも、自然をさらに自然に帰す技芸である。それは人間が自己を誇るためではなく、自然の力を讃えるためといえる。よい模様において、人間は法への帰順を示している。そこには謙遜の立場が見出される。人間が間接になるといってもいい。人間の作用が間接になれば、自然の作用が直接になる²⁵⁾。

「優れた模様を見ると、それが勝手な人間の振舞ひによるのではないことが分る。寧ろ厳しく人間の誤りを封じる道で、現はされてゐるのである。不思議にも自然は人間に或不自由さを与へることによつて、始めてよい模様を

22) 同。

23) 同書, pp. 555-556。

24) 同書, p. 556。

25) 同書, p. 557-558。

得る自由を人間に許してゐるのである。それは模様の道を危険のない安全なものに保障するためなのである。²⁶⁾」

よい模様は自然の救いあるいは他力的な恵みに依る。これが著しいほど、美しさが確実である。よい模様は理法の救いに頼る結果である²⁷⁾。

「模様道は他力道である。²⁸⁾」

「よい模様を見ることゝ美を見ることゝは一つである。だから美の表現は、それが深い限り、模様の相を執るであらう。凡ての美しいものは何等かの意味で模様の的であり、又模様の的でなければならない。²⁹⁾」

(4) グロテスクの本質

上に触れられた「グロテスク」については、昭和17年に発表された「信と美との一致に就て³⁰⁾」の中でも、次のように述べられている。

近時日本ではこの言葉（グロテスク）が、ひどく卑俗な言葉に陥ってしまい、何か怪奇な変態な、あるいは病的なものと解されている。しかし本来の意義はそのようなものではない。グロテスクの要素なしには、どんな偉大な宗教芸術もあり得ない。今日の美の貧弱さは、グロテスクの性質が薄らいでしまったことが原因である。ここでグロテスクとは、真実なものの強調である。美の迫力はここに存する。

与えられた対象は、そのままではまだ十分に美しくはない。これに見方が加わってはじめて美しさが深まる。自然があつて見方が生じるといふよりも、見方があつて自然が活かされるという方がふさわしい。なまの自然よりも、見方によって構成された自然の方がはるかに切実な自然である。このとき自

26) 同書, p. 558.

27) 同書, p. 560.

28) 同。

29) 同書, p. 561.

30) 『工芸』第109号（昭和17年6月15日発行）所載、全集第3巻「宗教の理解」（以下「第3巻」と略記する）所収。

然は見方によって濾過され、要素的なものに結晶される。それゆえ、見方で煮つめられた自然の方が、なまの自然よりも美しさが濃い。このような濃い自然を如実に表現するものが芸術である。この表現は自然がもつ本質的な美の強調といえる。芸術は自然をさらに自然に見せる。われわれは芸術においてより、なお切実に自然を見ることはできない。すなわち芸術を通さずに、自然を充分に見ることはできない。芸術のないところに真の自然はない。

自然がこのように煮つめられて、その表現が濃くなる時、グロテスクの美が生まれる。美はそれが深い限り、グロテスクの性質を帯びる。グロテスクの要素をもたない限り、芸術はまだ充分な芸術ではない。この強調が乏しいとき、美には力がなく、真実さは薄い。迫るものがないためである。グロテスクに熟さなければ、美はまだ充分に美の相を示さない。感傷的なものは、深遠、巨大で強力な美とはならない。

グロテスクは何ら病的なものではない。健康のないところに真のグロテスクはありえない。それは充実された力の現れである。「渋さの美」は、つまるところグロテスクの美である。それは奇怪なものではない。とかく奇怪なものと思われやすいのは、それを単に形の上から浅く受取るからである。それを変態的なものとするのは、グロテスクの美を正しく見ていない証しともいえる³¹⁾。

(5) 絵と模様

また、遺稿「工芸の教へ³²⁾」(昭和17年執筆)の最終部「模様の美」においても、上述と同様のことが次のように説かれている。

美しいものには、何らかの意味で、模様の性質があり、模様の秘密を知ることとは美を解することになる。

絵と模様は違う。絵は写生的な性質があり、ものの形や色をそのまま写す。模様は写生とは違い、細かい描写を省いて、全体を単純な形にまとめる。そ

31) 全集第3巻, pp. 565-566.

32) 全集第10巻「民芸の立場」(以下「第10巻」と略記する)所収。

こである型に納まっていく。型は法式的で、模様によく見られる左右均等の性質は、その自然な結果である。

できるだけ無駄を省き、必要なものだけが残るとき、模様が生まれる。それゆえこれを煮つめられた味にもたとえることができる。あるいはこれを結晶された美しさとよんでもいい。模様はできるだけわずかな線や形の中に、できるだけ多くの性質を含ませる。そこで美しさの精髓だけが示される。模様は外形を写したのではなく、本質を捕えてそれを現したものである。なくならないものを強調したものが模様である。最も重要な点を捕え、これを現したものである。それは強化された美しさともいえる。いい模様を見ることは、ものの美しさを強く見ることになる。

模様は切りつめた型に入るものであり、型は法的なものである。そこで模様は数的な性質をもつに至る。その美は秩序の美である。法で表現されるものが模様であるといえる。

法式は公なものであり、公なものは多くのものに備わる。絵画は一枚だけのものが多いのに対して、模様は多くのものに適用される。型の性質があるためにこのことが必然になってくる。模様は繰り返され、数多くできるものに用いられる。

模様が用いられるのは工芸の世界である。写生風な絵画は工芸品には似合わない。工芸品は多数作られ、多数の人のために備えられるからである。絵画は個人的であり、単数的な性質をもつ。模様はこれに対して、公式の性質があるため、非個人的であり、複数的である。絵画は美術に属し、模様が工芸に属するのは、この性質に基づくからである。

絵画と模様とははっきり分れてきたのは、近世に個人的美術が発生して以来である。それ以前の絵画は模様の性質を帯びている。美術が工芸から分離して以来、絵画は模様から別れるに至った。昔の絵には正確に写生風な作ではなく、すべて模様の性質を帯びていた。絵画ばかりではなく彫刻も装飾的であった³³⁾。

33) 全集第10巻, pp. 571-573.

「美しいと云ふことゝ、よい模様であると云ふことゝの間には、深い繋がりがあつたのです。模様の美しさも又含蓄の性に活きます。内に含むものが多いほど、模様の美しさは増します。それ故美しきことゝ、模様のなことゝは一つであつて二つではありません。³⁴⁾」

(6) 自由と伝統

昭和9年に発表された「絵画論³⁵⁾」では次のように説かれる。

職人に美しい絵画はありえないというのは誤りであり、職人こそが産むことのできる絵画が存在する。従来は著名な画家ばかりがいい作を描けると考え、絵の世界を窮屈な一面に追い込んでしまった。しかしもっと別の世界にも絵画の道は認められる。この是認こそ将来への大きな福音である。偉大な画家になる必要もなく美しい作品が産めるなら、この上ない幸である。優れた人からいい絵が生まれるなら、通常の人からもいい絵は生まれる。絵画を天才のみのものとするのは偏見である³⁶⁾。

「美しい絵画は平凡とも結び合ふ。平凡であつてこそ美しいと云ふ絵が存在する。画家は何故画工であつてはいけないのであるか。絵画と職人とは何も矛盾しない。³⁷⁾」

個性の作を否定するわけではないが、個性の強いものが唯一の美しい絵画と考えることは不当である。個性的な絵画では示されない美の領域がある。美しさを個性的なものに限るのは捕われた見方であり、それを最高のものと主張するのも僭越である。美しさは個人的なものに尽きるわけではない。今の画家や批評家達は、個性的なものばかりを尊び、個性的な道にのみ絵画を建てようとするが、非個人的な美を美と考えられないであらうか。個性を去

34) 同書, pp. 573-574.

35) 『工芸』第37号(昭和9年1月1日発行)所載, 全集第13巻所収。

36) 全集第13巻, pp. 383-384.

37) 同書, p. 384.

る境地にこそ絵画の一つの世界がありはしないか³⁸⁾。

「絵画を個人主義の許に置くのは、それを狭隘なものに限るに等しい。美は個人を否定してはならない、だが同時に個人に止まるものであつてもならない。個人より非個人へ、是が来るべき絵画の方向だと云へないだらうか。³⁹⁾」

伝統的絵画は一個人の作品ではなく、相当の時間と多数の人間によるものである。個人にだけ描ける絵ではなく、一人からは決して出てこない美が、このような絵には含まれている⁴⁰⁾。

「寧ろ人間が匿れ、時代や環境や手法や材料が主要な役割を勤める。描くものが誰であらうと、何処で描かれようと、伝統さへ踏んで修練すれば出来る絵である。否、さうせずば出来ない絵である。一人でこんな絵を描かうとすれば却つて困惑を感じるであらう。⁴¹⁾」

自由な個人の作だけに絵画を依存させず、伝統の世界にも美を育むことを努めるべきである。自由の作にも価値はあるが、伝統の作品にも美しいものは多数ある。伝統が活々してくれば個人の果せない大きな仕事をする。絵画を出発させるものが個人であっても、それを大成するものは伝統である。絵画を個人の作品に限るべきではない。個人の作だけが美しいと考え、伝統は自由に反すると考えることは誤謬である。伝統が不自由なものなら、そこから美は生まれはしない。伝統の正しい運用こそ個人を解放する。自由と伝統が背反すると思うのは間違いである。自由は個人にのみ属するのではなく、個人的自由が最高の自由でもない。法則は却つて人間を解放する⁴²⁾。

近代の絵画は独自の個性の所産であり、一人で描くのは当然である。その人でなければできない作であつてこそ、個性の絵画である。優れた絵である程他人を交えない。彼自身の独創となつてこそ誇りがある。創作というから

38) 同書, pp. 384-385.

39) 同書, p. 385.

40) 同。

41) 同。

42) 同書, pp. 385-386.

には個人的である。絵画が個性の作品となつてからすでに長い⁴³⁾。

「絵画は此の立場から描かれ、此の見方から見られ又批判せられた。近代絵画史は個人絵画史である。

だがかう云ふ見方はもう古くはないか。当然古くなつてよくはないか。私は何も個性の偉大な価値を否まうと云ふのではない。又それが成した史的意義に盲目なのではない。だが時間は推移する。かゝる個人の仕事にだけ絵画の世界を求めることは、もはや不満足である。一人で描くことに意義があるなら、どうして皆と一緒に力を協せて描くことにも意義を見出さないのか。なぜ一人の誇りを協力の誇りに高めることを為さないのか。美が一人を経由するより大勢を経由することが、なぜ等閑にされてゐるのか。悦びが個人に在るより、大勢に在る方が、もつと高い悦びではないのか。又もつと自然な悦びではないのか。⁴⁴⁾」

絵画を個人の作品とする考えは狭すぎる。個人的な仕事もあつていいが、個人のみいい仕事ができると思うのは画家達の自惚れである。協力も立派な仕事を生むことは絵画の領域でも証明されうる。むしろ協力でなければ出てこない美しさがある。このような美の存在は人類をさらに明るくする。これにより絵画の世界ははるかに拡大され解放される。天才だけが絵画の仲立ちではない。個人の仕事はむしろ一部であつてこそいい。協力の仕事の方がさらに広く幸福を約束する。絵画の世界は個性的絵画への偏重により、損失を招き、組織の絵画は衰退した⁴⁵⁾。

「個人の絵画より組織の絵画へ、是が将来に於ける絵画の方向でなければならぬ。⁴⁶⁾」

近代の著名な絵画は少数の天才の作品であり、繰り返されないものである。一枚しかないことに価値がおかれている。一つ描くと画家は次のものへと取りかかる。十分に創造力があれば断えず前に進むことができる。天才の偉大

43) 同書, p. 387.

44) 同書, pp. 387-388.

45) 同書, pp. 388-389.

46) 同書, p. 389.

さはこの点にある。しかし稀有な作品であることに絵画の最上の価値があるとすれば間違っている。それは個人性に濃くても社会性に薄い。僅かであることに美の基準をおくことにも一理あろうが、多くあってしかも美しい方が一層社会的に見ていい。多く同じものを描く故に、よけい美しくなるような道があれば、さらにいい。われわれは美を「多」に結ぶ道へと努力するべきである⁴⁷⁾。

「少ないことも美の要素となり得ようが、若し多いことが却つて其の要素となり得るならどうして後者の道を一層讚美しないのであるか。⁴⁸⁾」

美が平凡になることは必ずしも美が低下したことを意味するわけではない。美が意識されるのは、状態がまだ悪いからともいえる。美しい絵が多いため、とりわけ美しいと感じなくなるような状態の方が望ましい。このことが実現しなければ、社会は美によって高まることはない。僅かな作品のみが美しいのは、社会が美に欠けていることの証である⁴⁹⁾。

「私達は絵画に於て美と多とを結ばねばならぬ。多きが故に美しいと云ふ状態に絵画を高めねばならぬ。⁵⁰⁾」

これまで實用といえば卑賤なもののように考えたが、それは一面的な美の見方に過ぎない。用を離れるほど美しいというが、用に即して美しければなおいい。かえって用に即することによって生まれる美、用に即しなければ生まれない美がある。役立つ絵で美しければ、役立つ絵で美しいよりなおよい。用と美とは相容れぬと考えるのは錯誤であり、この錯誤が近代の絵画論に多い。

これまでは生活からの遊離に美を求めたが、これからは生活に即して美を求めねばならない。美と生活との隔離よりも、相即の方が意義が深い。現実の生活を直ちに醜いものとするのは、浪漫的な態度に過ぎない。われわれはむしろ美を用の中に訪ね、用と交わらなければ出ない美を求め

47) 同書, p. 390.

48) 同書, pp. 390-391.

49) 同書, p. 391.

50) 同。

る方がいい⁵¹⁾。

「用と交はると清さを汚し美を瀆すやうに思ふのは間違つてゐる。⁵²⁾」

近代において実用と美とが隔離された結果、絵画は非社会的なものに陥つてしまった。優れたものほど稀有であり高価であり、一般の生活とは縁遠くなってきた。遠いほど優れた証拠と思われるに至った。たしかに用に交わるものは急速に悪くなった。美と実用との離反により、一般の美意識は低下した。今では実用に交わるものはたいていは醜い。しかしかつてはそうではなく、用に美が交わり得た。用に即して美が現われ、用に活きることがさらに美を活かした。それゆえ多いもの、当り前なもの、安いものに美が輝いた。この事情は美の王国の建設のために必要である。絵画を実用化することは決して絵画の本質を損わない。用と美とを結ぶことが、将来における絵画の大きな眼目である⁵³⁾。

「用から発する美の価値はもつと深く解されねばならぬ。⁵⁴⁾」

「私達の日々には、生活と交はる親しさの美が必要である。私達は美の領域に於て、生活の伴侶となる平易なものを一番失つてゐる。共々に永く暮す為には当り前な静かなもの程いゝ。尋常なものは厭きが来ない。」⁵⁵⁾

今の絵画界は騒がしいものが多く、大部分が刺激的である。平易は凡庸であると思われ、強さ、鋭さ、異常なもの、変態なもの、奇怪なもの、悪魔的なもの、肉感的なもの、神経的なものが要求される。このような非凡なものへの執着は道からは遠い。凡のうちに非凡を見出すのでなければ真の非凡はない。平凡な美は偉大な美よりもさらに非凡である。それゆえ非凡な美は平凡な美よりもさらに平凡であるともいえよう⁵⁶⁾。

「吾々は尋常な美の意義をもつと深く省みねばならない。⁵⁷⁾」

51) 同書, p. 394.

52) 同。

53) 同書, pp. 394-395.

54) 同書, p. 395.

55) 同書, p. 397.

56) 同。

57) 同。

絵画における静的な要素を見ると、絵画と模様との交渉について考えるに至る。模様は型の絵であり、型は静的な法則を意味する。通常絵画と模様とは異なるものと考えられ、絵画は模様よりも上位にあるとされている。絵画の独立性に対して模様が応用性に立っているからである。一般に模様は装飾に止まって独自の存在がないといわれる。それも工芸と結ばれるために、位置の低いものとされてしまう。

これに対してむしろ、模様の意義を絵画のそれよりも重視できないであろうか。美しい絵画は模様化された絵画ではないか。描写を煮つめれば絵は模様に転じはしないか。こうして絵は数個の基本的な要素から組み立てられるに至りはしないか⁵⁸⁾。

「凡ての無駄をはぶき、なくてはならぬ元素に絵が帰る時、それはもはや写実的な絵画ではなく、装飾的模様に転じてくる。実際此の世の美しい絵画は何れも模様のだと私は云ひたい。模様の要素は絵画を更に絵画にする。

……模様は叙述を越えた象徴である。それを圧縮した絵画とも呼べる⁵⁹⁾」

絵が煮つまると自から模様になる。模様にまで達しない絵画には、未だ無駄が残っている。最上の絵画はつねに装飾性を帯びる。絵画と模様は不二である⁶⁰⁾。

「絵画は単数であるが模様は複数である。それ故絵画が社会性に目覚める時、それは模様に厚い関心を抱くに至るであらう。私は模様の性質が将来の絵画論にとつて重大な意義を齎らすことを疑はない。⁶¹⁾」

(7) 美術と工芸

昭和12年の「工芸的絵画⁶²⁾」においては次の通りである。

58) 同書, pp. 397-398.

59) 同書, p. 398.

60) 同。

61) 同書, pp. 398-399.

62) 『工芸』第73号(昭和12年2月28日発行) 所載, 全集第13巻所収。

一本の樹を描くとき、できる限り似せて描けば、よい絵といわれる。忠実な描写は真を伝えるための、正しい道と思われる。しかし形や色をそのまま模して、それでよい絵になるわけではない。絵は樹をさらに絵にする必要がある⁶³⁾。

「樹の絵ではなく、絵の樹にせねばならぬ。樹と其の絵とは異らねばならぬ。描くとは樹をもつと樹にする意味である。云はゞ樹を絵に煮つめることである。だから樹を見る時より、絵でもつとよく樹を見せねばならぬ。⁶⁴⁾」

この意味で写実に止まるものは絵に高まったものとはいえない。よい絵は樹を写さずに、しかも樹を示す。自然の樹を見ても見えない樹を見せてくれる。よい絵には樹よりさらに樹らしい樹が潜む。このような絵は工芸的な絵である。

このとき樹の絵は模様になら煮つまっていく。すべての無駄が省け、なくてはならないものだけが残る。そこにはいつも不用なものへの省略があり、入用なものへの強調が伴う。これこそ模様の性質であり、写実を越えた真実である。このとき誇張は虚偽ではなく、真実なものの表現である。よい模様はよい誇張である。そこでグロテスクの要素を帯びる。樹の絵が模様に入ると、はじめて絵の樹に高まる。よい絵とよい模様は一つに結ばれる。

模様は単純化された絵である。絵が納まるところに納まった姿である。模様はここで型にまで達する。型とは一定の法である。ものが本に帰るとき、型が現れる。それゆえ模様は法の絵といえる。絵は法に達して模様になる。型に熟さなければ、模様になりきった絵とはいえない。模様に迫る絵を工芸的な絵と呼んでいい。工芸性に入らずに、ものは模様とはならない。模様は工芸的なものの姿である。絵はこの域に達してますます美しい。模様は絵の結晶した姿ともいえる。模様よりも絵らしい絵はない。絵は模様の域に入るとさらに絵になる。

美術時代には、美しいものと醜いものとの区別が激しくなる。工芸的な要素がよみがえるものと、亡びるものとができる。このとき工芸の領域にも醜いものが多くなった。これは工芸が逆に美術に媚びた結果である。工芸が本

63) 全集第13巻, p. 424.

64) 同。

来の立場を守らなかったことによる。美しい絵画は、美術的に美しいと呼ぶよりも、工芸的に美しいという方が至当である。美術的というよりも工芸的という方が、正しくものの美しさを表わす。美術的という標準は個人主義的時代の産物というに過ぎない。しかし美術を工芸から分離させたことは、正しい処置ではない。本来一つであったものを分けたことに問題がある。再び工芸と結合させることこそ、美術の求める道である。この分離は工芸にとっても悲劇であった⁶⁵⁾。

「個人の自由を讃える近代では絵を描くのあらゆる束縛を嫌った。何をどう描かうと個人の自由であると云ふ。此の自由なくして美しい絵はあり得ない。芸術の道は此の主張から発した。⁶⁶⁾」

しかしこの道が美しさに導く唯一の道ではなく、また最後の道でもない。あるいはこれが、すべての人の歩んでいい、また歩める道でもない。このような反省は絵画の将来にとって重要な意味がある。

何をどう描いても自由だが、自由に描いても必ずしも美しくはならない。自由を活かしきることは容易ではない。自由に振舞って過らない画家は少数である。そこで道は限られた天才だけのものになってしまう。しかし天才ですら、しばしばこの自由のために歩みそこなった。近代の作品に醜いものが多くなったのは、自由の乱用がもたらした結果である。

法は必然さであり、これに則れば過ちはない。法に頼ることで絵を描けばよい。自分が勝手に描くのではなく、法に従って描く。法を破ることに自由を感じるのではなく、法に則して自由を得る。服従より大きな自由はない。

法を見出すことができないのは、美術家として自由を言い張るからである。工芸人として道を省るなら、法なしには工芸の道はありえないことを悟る。工芸的な美とは法の美である。法に対するとき、ものは工芸的性質を帯びる。工芸的な作品には、法に基く描き方が顕著である⁶⁷⁾。

65) 同書, pp. 424-426.

66) 同書, p. 428.

67) 同書, pp. 428-429.

「こゝで法を型と呼んでもいい。絵が一定の型に達し、それを守つて描いてゆく。仕事が熟さずば此の型には達しない。⁶⁸⁾」

法は個人を越えたものである。法による作品は非個人的性質のものとなる。自由の上に立つものは個人に生き、法に依るものは個人を越える。個人的なものにも美しさはある。しかし個人を越えたものはさらに美しい。そして最も美しいものは、どこか工芸的なところがある⁶⁹⁾。

美しい絵画は、一枚しかできない絵画に限られてはいない。多く描かれることによって、かえつて美しくなる絵画が存在する。一枚しかできない絵は、事情に無理がある。美しい作品が素直に多く描ける道もある⁷⁰⁾。

「僅かな絵で世は美しくならない。僅かな絵を民衆に親しませることは出来ない。絵画はもつと広々と伸々と大衆の中へ交はつてゆかねばならぬ。幸なる哉、工芸の一途は此のことを可能にさせる。なぜもつと工芸的絵画の価値を重く見ないのであろうか。⁷¹⁾」

美が最も多と交わるものは工芸的な作品である。われわれは美しい絵画を多く持たねばならない。少ししか描けない事情は望ましくない。むしろ多く描くことで、美をさらに深める道へと進まねばならない。このような絵画は自ら工芸的な性質を招く。そしてさらに工芸的性質において、絵画はその機能を最も満たし、最も美しい絵画に高まる⁷²⁾。

(8) 結 語

以上に通覧した諸論考により、柳の説く「工芸的(工芸性)」の内容はほぼ明らかであろう。すなわち公であること、型(法)に即したものであること、本質を示すものとして模様のであること、すぐれた意味でグロテスクで

68) 同書, p. 429.

69) 同書, pp. 429-430.

70) 同書, p. 432.

71) 同。

72) 同書, pp. 435-436.

あること等が、その基本要素として挙げられる。このうちとくに「グロテスク」についての所論は、通常の解釈とは大きく異なる。

柳において「グロテスク」とは、奇怪なものでも異様なものでもなく、あくまでも「本質的なものの強調」である。この観点からすると、たとえば仏像のうちで、千手観音像や十一面観音像の姿から受ける印象も、単に異様なものとしてではなく、人間の願いを表わしたものとして、了解できよう。ギリシャ神話のケンタウロス（人頭馬身の怪物）等にしても同様である。

すなわち、単に対象を写しとるのではなく、人間の願いや想像を形に込めたところに、真のグロテスクが生じるといえる。

(9) 付記・教科書のなかの柳宗悦

現行の中学校社会科教科書「新編 新しい社会 歴史⁷³⁾」に、「インターナショナルリスト柳宗悦」と題する次の記述が見られる⁷⁴⁾ので、ここに採録しておく。

「日本の植民地であった朝鮮で三・一独立運動⁷⁵⁾がおこったとき、ほとんどの日本人はそれを「暴動」と見ていました。しかし、少数ですが、独立運動に共感を持っていた日本人もいました。その一人が、柳宗悦です。柳はこういっています。

「われわれ日本人が、今朝鮮人の立場にいと仮定してみたい。おそらく、義憤好きなわれわれ日本人こそ、最も多く暴動をくわだてる仲間であろう。……わがことならぬゆえに、ただそれを暴動だといってあなどるのである。……反抗するかれらよりもいっそうおろかなのは、圧迫するわれわれである。⁷⁶⁾」

柳は、当時だれもかえりみることのなかった朝鮮の白磁の美を、偏見のな

73) 東京書籍、平成11年2月10日刊。

74) 同書、p. 245。

75) 1919（大正8）年3月1日。

76) 「朝鮮人を想ふ」（『読売新聞』大正8年5月20日－24日掲載、『朝鮮とその芸術』叢文閣、大正11年9月25日刊所載、全集第6巻「朝鮮とその芸術」所収。）より。

い目で見いだし、そうしたものを生みだす人々を敬愛しました。そのことを通じて、朝鮮をおくれた国、貧しい国としか見ない日本人に、もう一つの朝鮮像をえがいてみせたのでした。

朝鮮の美術工芸との出会いは、さらに柳の日本民芸への関心につながりました。それまで、民衆の道具である民芸は、文化とは見られませんでした。柳はその美しさを発見し、1936年に日本民芸館をつくりました。また、アイヌ文化や沖縄文化を擁護し、戦時中の統制的な風潮のなかで、日本国内の異質な文化の尊重を説きました。

柳宗悦こそ、それぞれの民族性を尊重するという国際性——インターナショナルイズムを持っていた人物といえるでしょう。」