

柳 宗悦の民芸論 (XIII)

— 李朝と「不二美」—

八 田 善 穂

- (1) 「陶磁器の美」
- (2) 「李朝陶磁器の特質」
- (3) 「陶磁器の精神」
- (4) 宋代の絵画
- (5) 「李朝陶磁の美とその性質」
- (6) 「伎倆と技術と技巧」

本稿は柳宗悦¹⁾の中国陶磁および李朝²⁾陶磁に関する所説を対比検討し、柳が李朝陶磁の中に「不二美」を見たことの意味を探ろうとするものである³⁾。

(1) 「陶磁器の美」

柳の陶磁器に関する最初の文章である「陶磁器の美⁴⁾」では、宋⁵⁾窯について次のように述べられている。

「何が故に宋窯はしかく貴い気品と深い美とを示すのであるか。私は其の

注1) 1889 (明治22)-1961 (昭和36)。

2) 1392-1910。

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。

4) 『新潮』第34巻第1号 (新潮社、大正10年1月1日発行) 所載。筑摩書房版全集 (以下「全集」と略記する) 第12巻「陶磁器の美」 (以下「第12巻」と略記する) 所収。

5) 960-1279 (北宋960-1127, 南宋1127-1279)。

美がいつも「一」としての世界を示してゐるが故であらうと思ふ。……私は宋窯に於て裂かれた二元の対峙を見る場合がない。そこにはいつも強さと柔かさとの結合がある。動と静との交わりがある。あの唐⁶⁾宋の時代に於て深く味はれた「中観」や「円融」や「相即」の究竟な仏教思想が、其のままに示し出されてゐる。未だ二を発しない「中庸」の性が、其の美にあるではないか。……そこには実に磁と陶との交わりがあるではないか。それは石に傾くのではなく土に偏するでもない。二つの極がここに交はつてゐる。二にして不二である。甞にこれのみではない。焼き尽さず焼き残らぬ不二の境に、其の器は美を委ねてゐるではないか。面はいつも顕はれるが如くにして而も潜むやうである。内と外との交わりがある。色にも明と暗との結ばりがある。恐らく之に用ひられた熱度も千度の前後であらう。云ふ迄もなく之は陶磁器に要する熱度の中庸を示してゐる。私は「一」としての美をそこに想はない時はない。それは円相を示してゐるではないか。中観の美があるではないか。⁷⁾

明⁸⁾の磁器については次の通りである。

「宋から元⁹⁾、元から明に移るに及んで、美は更に新たな方向へと転じてゐる。明は実に磁器の時代であつた。凡てはより鋭利にせられ堅固にせられ、再び一つの極が他の極に対して全き支配を保持した。ここには宋窯に見られるやうな温味を望むことは出来ぬ。併し美は鋭さに於て其の装ひを変へた。彼等は硬い石を強い熱度を以て焼き尽した。かくて相応はしい深い藍の色でそこにくつきりした様々な絵を画いた。さうして其の細い筆跡にすら、鉄針のやうな鋭さを含めた。抑もどこからあの固い素地や強い色や線を得たのかを思ひ疑はせる程だ。¹⁰⁾

6) 618-907。

7) 全集第12巻, pp. 17-18。

8) 1368-1644。

9) 1271-1368。

10) 全集第12巻, pp. 18-19。

（2）「李朝陶磁器の特質」

「陶磁器の美」が発表された翌年の大正11年に書かれた「李朝陶磁器の特質¹¹⁾」では、以下のように説かれている。

「(唐宋の)時代は仏教の時代であった。民族の名目は異つても皆国を挙げ一仏陀への礼讃の為に共通な学芸に自らを励んだ。凡ては宗教の王国に於ける兄弟であり姉妹であった。吾々は此時代を仏教に於て統一せられた東洋の一時期と画する事が出来る。¹²⁾」

この統一の時代には「一」の思想が厚く豊かに意識された。

「中観」とか「円融」とか「相即」とか「不二」とかの思想は、此時深く且つ鋭く理解せられ体験せられた。¹³⁾」

芸術に於ても同じ理想が具象化された。漢¹⁴⁾代の作と比べれば、この時代には円満具足の美が現わされている。

「そこには決して一面はなく常に両面は相即した。不二の美が何處にも現はれてゐる。窯芸に於ても此事はまがひもない事実であった。……実に唐宋に於ける窯芸の美は不二の美にあるのである。柔かさと強さとは総合せられた。美は匿れる如くにして顕はれてゐるではないか。内と外との交りがある。¹⁵⁾」

ところで多くの人々は李朝の品が末期の作であるとして高い評価を与えない。「此理論は東洋の芸術を概観する時真実である様に見える。支那に例をとらう。現代のものよりも清¹⁶⁾のものは尚よく、清よりも明は遙かに優れ、明

11) 『白樺』第13巻9号別冊（大正11年9月1日発行）所載。同年『朝鮮とその芸術』（叢文閣）に収録。全集第6巻「朝鮮とその芸術」（以下「第6巻」と略記する）所収。

12) 全集第6巻，p. 156。

13) 同。

14) 前202-後8，25-220。

15) 全集第6巻，pp. 156-157。

16) 1616-1912。

よりも宋は更に高く、宋よりも唐は一層完全であり、唐よりも六朝¹⁷⁾は尚深さがある。或ものは更に漢を訪ね周¹⁸⁾にさへ溯つて高い美を求めるであらう。之は大部分正しい見解であると云つて間違ひではない。¹⁹⁾」

「一般の趨勢を見ると、時代が下降すると共に技巧が複雑の度を増してゐる。それは東西を問はず避け難い結果であつた。云ひ換えれば、人は自然を離れて作為に芸術を托さうとしたのである。自然へ無心な信仰がその作を産むのではなく、自己の技巧への意識が主要な力である。併し此趨勢は自然への反逆である。自然への反逆は美への反逆である。時代の上昇と共に芸術が墮落する主要な原因は実に此事にあると云はねばならぬ。²⁰⁾」

「清朝の作が明代のそれに劣るのも全く同じである。あの偉大な明の磁器でも宋の作の前には、尚技巧に傷ついた所が多いではないか。近代の製作の驚くべき墮落は無益な技巧の錯雑が産んだ罪に帰する事が出来よう。自然を離れた作為は美の抹殺に過ぎぬ。²¹⁾」

(3) 「陶磁器の精神」

以上に簡略に述べられた中国陶磁の時代変遷について、岡田武彦²²⁾『宋明哲学の本質²³⁾』の第二章「陶磁器の精神」ではさらに詳しい考察がなされている。これは「陶磁器によってその時代の政治情勢や人心の動向を知ることができるばかりでなく、それはまたその時代の精神を知る有力な手掛りとなる。²⁴⁾」との見地からのものであり、柳の指摘を裏付けるものである。その要点は以下の通りである。

17) 220-589。

18) 前1100ごろ-前256/前249。

19) 全集第6巻, p. 163。

20) 同書, p. 164。

21) 同。

22) 九州大学名誉教授(中国哲学)。

23) 木耳社, 昭和59年。

24) 『宋明哲学の本質』p. 9。

○唐三彩と唐代精神

- 1 華麗で包容的なのが唐の時代精神の特色であり、これは唐三彩によく反映している。唐代精神の反映としては唐三彩を第一に挙げねばならない²⁵⁾。
- 2 唐は三彩のやきものの黄金時代であり、それは豊満華麗な外観的、情緒的唐代精神の象徴ともいうべきものである²⁶⁾。

○宋磁と宋代精神

- 3 宋代には、唐三彩のような感性的で多彩なやきものは衰退し、非色彩的な、白または青・黒・褐一色のものが大量に作られるようになった²⁷⁾。
- 4 宋代の赤絵に用いられた上絵法は新技であったが、宋代では発達せず、明代をまたねばならなかった。これは赤絵が、華美外飾を厭い、内観的精神を高尚とする宋代人の趣向に適しなかったからである²⁸⁾。
- 5 宋代人が内観的精神を貴ぶことは、この時代の磁器に純白、漆黒、青色のものが多くあるがこれを示している。唐代で盛んに作られた彩陶は宋代になると衰えたが、白磁と青磁とは、反対に宋代になって発達した。それはこれらが宋代人に最も好まれたからである²⁹⁾。
- 6 北宋の代表的磁器は定窯の白磁と景德鎮窯の青白磁である。器形は引締まっていて、崇高端正で気品が備わっている。質は堅い。胴の曲線には、豊かさやおおらかさは見られず、直線に近く、稜は鋭利で、理智的で冷厳な感じがする³⁰⁾。
- 7 文様は流暢で鋭く、装飾ならぬ装飾、無文の文ともいうべき、理智的な感じがする。いかにも宋代人の知思的精神が反映しているように思われる³¹⁾。

25) 同書, p. 11。

26) 同書, p. 13。

27) 同書, p. 14。

28) 同。

29) 同。

30) 同書, p. 15。

31) 同。

- 8 北宋のものは色も麗しく器形も格調が高い³²⁾。
- 9 南宋末になると最盛期のような格調の高さがなく繊弱である³³⁾。
- 10 北宋のものは緊密で作行きも冴えているが、南宋のものは粗雑である³⁴⁾。
- 11 唐から宋になるにつれて、華麗・温和なものが簡素・峻厳なものとなり、豪華・優美なものが幽玄・冷徹なものとなっている。要するに感性的なものが理智的に、外観的なものが内観的になった³⁵⁾。

○元磁と元代精神

- 12 元は工芸陶磁器の暗黒時代であった。この時代には官窯が亡んで民窯だけが残り、知識階級の没落によって、観賞中心の宋代のやきものは時代の趣向に適しなくなり、専ら実的なものが生産された。その結果作調は低下し、器形も緊密さがなくなり、胎土も厚く、色調も粗野になった。この時代のやきものには、宋代のやきものような峻厳な器形や、高潔な釉彩のものは見られない³⁶⁾。
- 13 格調の高さは宋代のものに及ばない。しかし明以後のものとは比べると、なお高い格調を持っていた³⁷⁾。
- 14 染付はこの時代になって初めて生産せられた。元代人は、宋代知識階級が好んだような内観的精神の象徴ともいべき高潔典雅な白磁や青磁のような非装飾的なやきものよりも、装飾的なやきものを好む傾向があった³⁸⁾。
- 15 (元代は)色彩的なものへの志向と、底流となっている非色彩的なものを好む精神とが渾然と動いていた時代であった³⁹⁾。
- 16 元代の染付では文様の他に絵画的図柄が施された。そのため磁器は器形

32) 同書, p. 16。

33) 同。

34) 同。

35) 同書, p. 17。

36) 同書, p. 18。

37) 同。

38) 同。

39) 同書, p. 19。

よりも図柄の方に力が注がれるようになり、非装飾的な色調の宋代のやきものにみられる作行きの緊密さが喪失していった⁴⁰⁾。

○明磁と明代精神

- 17 染付は明代に至って黄金時代を築いた。染付は白い肌に美しい青色で模様を画き、清楚明潔な感じがし、明初の復古的精神にふさわしいものであった。また下絵が絵画的で豊かな情感を持っていて、抒情的になりつつあった時代風潮に適合していた⁴¹⁾。
- 18 明の染付は、色の濃淡が水墨画の濃淡と相通い、絵画性に富んでいた。下絵の方に力を注いだので、造形の面では宋磁のような緊密な作行きは見難い⁴²⁾。
- 19 宋磁は彫刻的、明磁は絵画的である。宋磁においては第二義的であった装飾性が、明の染付では第一義的となり、宋磁においては第一義的であった造形が、明の染付では第二義的になった⁴³⁾。
- 20 万暦期⁴⁴⁾のものでは、万暦赤絵が有名である。万暦期は明代陶芸の爛熟期で、この期の磁器を北宋のものと比べると、宋明の時代精神が対蹠的に明らかになる。宋から明に至って、簡素なものが繁縟になり、理智的なものが抒情的になった経過が明瞭に看取される。これは宋学から明学への展開の様相と軌を一にする⁴⁵⁾。
- 21 嘉靖⁴⁶⁾万暦期に赤絵が流行したことは、染付が衰退したことを意味する。沈静的な色彩のものが華美なものに代り、瀟洒なものが濃^{ほく}穆なものになった。自我が極度に強調せられ、人間の欲情を謳歌し、自然の性情をほしいままにすることを善とし、伝統や規範の束縛を厭い、それからの解放を

40) 同。

41) 同書，pp. 19-20。

42) 同書，p. 20。

43) 同。

44) 1573-1619。

45) 『宋明哲学の本質』p. 21。

46) 1522-1566。

唱える風潮となり、世の綱紀も弛緩した。万暦赤絵はこのような社会の風潮、時代精神を背景にして生まれた⁴⁷⁾。

- 22 明磁の中で最も明代的精神の特色を表わしているものは、華麗濃艶な色感豊かな万暦期の赤絵である。これを唐三彩と比べると、同じく感性的であるとはいえ、唐三彩の方は情緒的であり、万暦赤絵の方は抒情的である⁴⁸⁾。

ここでは唐から明までの変化が取り上げられており、清朝については触れられていない。しかし清朝の作が一層精巧・華麗なものになったことは明らかである⁴⁹⁾。そしてこの傾向は柳の表現によれば「自然を離れて作為に芸術を托さうとした」ことの如実な現われといえる。

(4) 宋代の絵画

続く第三章「宋明学の精神」には画についての指摘がある。これは上に見た陶磁器についての事情を別な面から補うものである。要点は以下の通りである。

- 23 宋代写実派の山水画は、ただ自然の山水の形象を客観的に緻密に描写するのではなく、その理を窮め性を尽くして到達した造化の理、天地の心を、精緻な形象を借りて描写する⁵⁰⁾。
- 24 山水の理、山水の性を窮めて造化の理、天地の心に達すれば、自らその理に従いその心を現わす山水が心中に育成される⁵¹⁾。
- 25 精緻な写実画であっても、理趣を得ていなければ価値がないというのが、

47) 『宋明哲学の本質』 pp. 21-22。

48) 同書, p. 22。

49) たとえば『故宫瓷器選萃』国立故宫博物院(台北)1970, 中沢富士雄『清の官窯』(中国の陶磁11)平凡社, 1996等を参照。

50) 『宋明哲学の本質』 p. 35。

51) 同。

宋代画家の立場であった⁵²⁾。

- 26 性情の自然を貴んだ明末の芸術家は、伝統的格法に執らわれず自由奔放に個性を発揮し、心の主体的活動を絶対とし、創意を重んじ新奇を求めた⁵³⁾。
- 27 文人画の特色は、画の理を筆墨に求めず、画家の心にあるとする⁵⁴⁾。
- 28 元以後になると、絵画も理趣を存していた宋代のものとは異なって、抒情的、直情的となった⁵⁵⁾。
- 29 宋磁には無文のものが多く、文様があってもそれは線刻、片切彫のような非装飾的なもので、唐の華美な装飾的文様と比べると、無文に近いものであった。これはわずらわしい外面的な装飾を否定して、内面的な精神を示す簡素な装飾を好み、無文をその究極とするものであり、宋代人が清新、純粹、清冽といった簡素の清新を貴んだためである⁵⁶⁾。
- 30 白色を色の究極とする考え方がある。それが簡素な色であるからである。しかし古代においてはこの簡素が芸術の極致であるとの意識はなかった。これが意識されるようになったのは宋代になってからである⁵⁷⁾。
- 31 表現が単純であるほど、その内奥の精神の緊張と高揚と深化がある。宋代人は物象の奥にある精神を重んずる⁵⁸⁾。
- 32 簡素を貴ぶ精神は水墨画を生んだ。宋代精神を知るには水墨画を理解することが近道である⁵⁹⁾。
- 33 外華を去って内実、繁縟を去って簡素を旨とするのが水墨である⁶⁰⁾。
- 34 宋代人が水墨画を画道の第一義としたのは、外観の世界よりもその奥に

52) 同。

53) 同書, p. 41。

54) 同書, p. 42。

55) 同。

56) 同書, p. 44。

57) 同。

58) 同書, p. 45。

59) 同。

60) 同。

- ある内観の世界、現象界よりも本体界の表現に心を傾けたからである⁶¹⁾。
- 35 色彩画は外向的感覚的印象を本とするが、水墨画は内向的知的意識を本とする。したがって水墨画は物象の形似だけを描くのではなく、その精神意向を描こうとする。物象の姿態や形態を重んずる態度ではなく、それを存在せしめている精神や生命を重んずる態度である。物象の外表面ではなくその内奥の本質、外観ではなく理致を描かんとする態度である⁶²⁾。
- 36 墨色は色彩を簡素化したものといえる。色彩を簡素化して墨筆を用いるのは、色彩の奥にあるものを深く表現しようとするに外ならない。これは色彩を軽視することではなく、その意向を看取してこれを高め深めようとすることである⁶³⁾。
- 37 水墨は色彩を簡素にしたものである。ゆえに簡素であるほど色彩の奥にある精神は切実に豊富に表現される⁶⁴⁾。
- 38 簡素化といってもその中に複雑で深遠な精神性がなければ価値がない。宋代人は複雑で深遠な精神を表現するために、簡素を旨としここに墨画の成立を見るに至った⁶⁵⁾。
- 39 宋磁に無文のものが多くのは、文を否定したためではなく、感性的な文を超克して、これを精神的なものとしたからである⁶⁶⁾。
- 40 宋代の画家は、余白空間を有意味なものとして絵の主題の中に入れた。余白空間は物象と関係を持ち、有意味であり、物象を形似以上の精神的なものに仕上げる役目を果たしている⁶⁷⁾。
- 41 形象の描写が簡、余白空間が素、両者が渾然一体となってここに精神的芸術、象徴的芸術が生まれた⁶⁸⁾。

61) 同書, p. 46。

62) 同書, pp. 46-47。

63) 同書, p. 47。

64) 同。

65) 同。

66) 同書, p. 49。

67) 同。

68) 同。

- 42 余白空間が精神的な意味を持つようになったことと、宋学が現象界の観察から一步進んで形而上の世界観を持つようになったこととの間には有機的關係がある⁶⁹⁾。
- 43 絵画において簡素を貴び平淡を旨とすることは宋以来のことであった。宋代の文人は平淡枯淡の要を説き、工夫や技巧を凝らして天成の含蓄を傷うことを恐れた⁷⁰⁾。
- 44 拙は技巧主義に対する精神主義に従う態度である⁷¹⁾。
- 45 拙は巧よりも至難のものである⁷²⁾。
- 46 拙において精神面が強調されるようになれば、自ら技巧軽視の風潮を生ずる⁷³⁾。
- 47 宋代の文人芸術家は、表現描写の完全を期するよりも、極力これを抑制しようとした。すべてが露となれば韻が失われ余情がなくなる。枯木の中には無限の生意を蔵すると考える⁷⁴⁾。
- 48 宋代は蔵を要とし、明代は露を要とした。「蔵」に深意を見た宋代の詩人は、呈露を忌んだ⁷⁵⁾。
- 49 絵画においても露を忌み蔵を旨とした⁷⁶⁾。
- 50 形象の背後にある根本精神を自得しなければならない。表現は暗示とか象徴によらねばなし得られない。一部を描写して全景を偲ばせ、画外への拡がりを暗示する⁷⁷⁾。
- 51 宋代の画家は一事一物を描くにしても、ただその形似を描くのではなく、それが内蔵する造化の理、天地の心を表現しようとする。彼らは描写を抑

69) 同書, p. 50。

70) 同書, p. 51。

71) 同書, p. 53。

72) 同書, p. 55。

73) 同。

74) 同書, p. 56。

75) 同書, p. 57。

76) 同書, p. 58。

77) 同書, p. 59。

制することによって、その深意が表現されることを知った⁷⁸⁾。

(5) 「李朝陶磁の美とその性質」

先に見た柳の中国陶磁に関する指摘は、李朝の品のもつ独自性ととの対比にもとづいてなされている。中国陶磁に比して李朝の作が独自の美をもつことが、たとえば次のように説かれている。

「然るに吾々は実に興味深い芸術史上の異例を李朝の窯芸に於て見る事が出来る。……その美は単純化への復帰であつた。……複雑な奇異な形はそこにはあらぬ。精緻な絢爛な色彩は知らない世界である。人々は綿密な錯雑した模様を試みる心を持たぬ。否、進むにつれて一つの定まつた画をすら描かぬ。……丹念な技巧は実に彼等の知らない手法であつた。如何に陶工は無心に自然に一つの器を造つたであらう。彼等には傑作に対する意識さへ無かつたであらう。器は生れたのであつて造られたのではあらぬ。偉大な芸術の法則、即ち自然への帰依がそこに果されてゐるではないか。……李朝の陶磁器の美は自然が加護してゐると私は想ふ。雅致は凡て自然が与へる恵みである。自然への無心な信頼、之こそは末期の芸術に於ける驚くべき異例ではないか。⁷⁹⁾」

そして晩年に書かれた「李朝陶磁の美とその性質⁸⁰⁾」では、李朝の美が「不二美」として以下のように説かれている。

「とかく人間は、右か左か、是か非かに迷ひ、そのどちらかを取捨したがる性質があるが、仏教では何れも之を妄想の所産だといふ。所が朝鮮人の生活を見ると、一方に執心する場合が生れつき或は風習として極めて少い事に気づく。⁸¹⁾」

たとえば家を建てるとき、日本人はまず地ならしをし、平にしてから、ま

78) 同。

79) 全集第6巻, pp. 164-165。

80) 『民芸』第83号(日本民芸協会, 昭和34年11月1日発行) 所載。全集第6巻所収。

81) 全集第6巻, p. 520。

たできるだけ四角い地形を望んで、その上に家を建て始める。しかし朝鮮の人達にはこんな常識も無用である。土地はもともと平で四角形だとは限らない。凹凸のあることもある。朝鮮人は地面はそんなもののだとして、そのまま受入れて、これをあえて平にしたり、四角形に直したりはしない。与えられた地面なりに、それに沿って家を建ててしまう⁸²⁾。

屋根の垂木についても同様である。日本では必ず角材にして、太さや長さを揃える。その方が仕事し易いし、屋根を水平にすることにもなる。またそれでこそよく揃っていて美しいと考える。いわば常識である。ところがこれほど簡単な常識も朝鮮の人には起ってこない。もともと材木は丸いものであるから、これを強いて角には直さない。それに材はいつも真直ぐだとは限らない。また当然太い細いがある。そこで全ての材をそのままにして別に頓着なく使ってしまう。大体揃えばそれでよい。真直ぐなら真直ぐなままに、曲っていれば曲ったままに、仕事を順応させていく。このことは心が自由に、何にでも順応していくことを語る。もちろん不揃いの垂木を用いれば、屋根の線はきちんと平にはいかないが、少し位波打ってもそれほど頓着はしない。屋根とはそういうものだ位ですんでしまう。そのやり方を見ると「正確さ」に殆ど執着がない。つまり「大体」でよいので、この「大体」に満足するのが、朝鮮の人の心境である⁸³⁾。

「朝鮮の建物その他の工芸品に見られる美しさは、与へられたものを素直に受取つて、それを強ひて人為的に矯正したり、造作したりしない所に由来する。朝鮮人は何事にもきちんとする事に執着がないのである。⁸⁴⁾」

一枚の板を削るにも、日本のように仕上げ鉋を用いないので、表面にはいつも多少の凹凸が残る。これがかえて自然の趣を呈して、見る者の眼にくつろぎや、親しさや、自由さの悦びを与える。しかし正確さに執着がないということは、同時に不正確さにも執着がないことを意味し、この点が日本人

82) 同書, pp. 520-521。

83) 同書, p. 521。

84) 同書, pp. 521-522。

の心理と大きく異なる。日本ではとかく正確さに執心したり、逆に不正確さに美しさがあると気付くと、すぐ不正確さに執心することが多い⁸⁵⁾。

「日本では轆轤を据える時、寧ろ神経質なほどにそれを水平に据える事に、心をくばる。之が常識的な、又當然な原則であつて、きちんと平に据えないと轆轤はその機能の多くを失つて了ふ。處が朝鮮人はここでも亦常識がそのまま通用しない。なぜなら正確に水平に据えねば轆轤でないといふ様な考へが、初めからてんでない様に見える。……大体平ならもうそれでよいのである。即ち平らかさに、大した執心が初めからない。……つまり平な事にも平でない事にも、共に余り関心がないのである。かく右か左かにもの事をきめてかからない点が、「不二心」に生きてゐる事であつて、朝鮮の焼物を動かしてゐるものは、この「不二心」である事が分る。⁸⁶⁾

「悪く云へば呑気で、何事にも無関心なのだが、よく云へば何事にも無心で執心がなく「不二」の境地にゐて、心が自由なのだと云つてよからう。この自由に朝鮮の仕事の美しさの泉があるといふのが、私の解釈なのである。⁸⁷⁾

決して美醜の判断などから生れた美ではない。だからこそ美器、名器になり得たといえる。要するに何事にもこだはらぬ「無碍心」の所産である。この「無碍心」を「不二心」と呼ぶ。ゆえにその美は「不二美」と呼べる。李朝の焼物の美は、意識による波乱の多い葛藤の美ではなく、「無事の美」、「当り前の美」だといえる。この当り前さに活きる心が「平常心」である。そこで「不二美」をまた「平常美」と呼んでもよい⁸⁸⁾。

「正確でなければいけないとか、風雅に作らうとか、曲る方がよいとか、それ等の一切は求心執心に他ならない。さういふ執心が絶えたところ、即ち「無所得」の心境からおのづと発するのが、李朝陶磁の美なのである。⁸⁹⁾

「李朝の作には稚拙美とも云ふべきものが中々多いが、それは少しも稚拙

85) 同書, p. 522.

86) 同書, pp. 522-523.

87) 同書, p. 523.

88) 同書, p. 525.

89) 同書, p. 526.

に興味があつての事ではない。まして稚拙に美しさがあるなどと意識しての事ではない。何ものにもこだはらないので、その至純さがおのづから子供心に帰らせて、そんな稚拙な絵付けをするやうになつたといふ迄なのである。⁹⁰⁾」

執心は二心であり、執心から解かれた「自在心」こそが「不二心」である。この「不二心」に李朝の焼物の美が発する。

作者は、何ものにも因はれない心の主人になり、おのづから淡々と作る。この境地に入れば、誰でも美しい物以外は作れないのだと、李朝の焼物は作品で証明してくれる。いくら李朝の焼物が美しくても、別に一々天才を必要とする仕事ではなかった。こだわらない心と暮しから湧き出る美しさであり、そのような雰囲気生活する限り、どんな工人からも美しい作が生れた。

稚拙なら稚拙のままよく、無智なら無智のままよく、そのままの状態が、そのまま美しさを生む。李朝の焼物にはこの「そのまま」の美が現われている。その稚拙さも、形の歪みと子供のような絵付も、仕上げにほとんどこだわらない仕事振りも、すべてそのままの心の必然な現われであり、これが名画家も及ばない筆の自由さを示し、また名陶工も及ばない形の美を生んだ。これは巧みであることにも拙いことにも共に関わらず、それを恐れもしない心の自由さに由来する。つまり巧拙への執心や拘泥が、何もその心に残っていない。この浄さがその稚拙さに、また無智に美しさを贈り、見る人々にも好感を誘う⁹¹⁾。

「浄さ」は畢竟、心の「素直さ」に帰る。この素直さを仏教では「如」といふ。「如」は人為に矯められてゐない「そのまま」の姿のことである。李朝の焼物には、かかる「如」の美が著しいのである。併し之は啻に李朝の焼物の美の性質たるに止まるまい。真実の一切の美は、いつもこの「如実」即ち「不二美」を去つてはあまい。⁹²⁾」

90) 同。

91) 同書, pp. 527-528.

92) 同書, p. 529.

(6) 「伎倆と技術と技巧」

このような柳の所説の背景には、技（わざ）に対する独自の見解がある。これを「伎倆と技術と技巧⁹³⁾」によって見ると次の通りである。

まず伎倆とは技（わざ）、腕前、手際、技能、力量のことであり、修練により上達する。しかし「技が充分上手になると、屢々この技を乱用して綱渡りのやうな芸を見せるやうになる。さうして技の冴えを見せたがる誘惑が起る。併しこのことは何も美そのものを生むわけではないし、却つて本筋からそれたものに陥り易い。技は自由さを得ればよいので、自由は楽なものであつてこそよく、その自由で却つて囚へられては新な不自由が起る。それに醜いものに素敵に上手な技を示すといふやうな矛盾したことも起り得るであらう。⁹⁴⁾」

次に技術とは、たとえば茶碗について、どんな土が適するか、土をどう處理すれば活きるか、どんな性質の釉薬を掛けたら適するか、その土や釉ほどの位の火度を要するか、等の心得（経験的知識）である。これは伝統に支えられるところが大きい。ただし「技術を心得てゐるからとて、すぐ美しいものは生れぬ。技術的には素晴らしいもので、醜いものは多々あらう。例へば清朝の五彩の如きは技術的に見ると非常な発達である。今日の科学的知識を以てしても、容易に探究出来ない数々のことがあらう。だが美しさから見ると、技術の浪費と呼ばないわけにはゆかぬ。⁹⁵⁾」

さらに技巧とは「一種の画策である。風情を加へ、人の目を引くためのたくらみである。……之はもともと美意識から発足する。美しさを加へるために、特色を鮮やかにするために、即ち人の心を惹きつけるために考へられる

93) 『工芸』第104号（日本民芸協会、昭和16年6月15日発行）所載。『民と美（下）』（靖文社、昭和23年）に収録。全集第9巻「工芸文化」（以下「第9巻」と略記する）所収。

94) 全集第9巻，p. 301。

95) 同書，p. 303。

意識的工風である。……技術の方は客観的な物の性質に支配されるが、技巧の方は人間の主観的な考へに支配される。人間には過ちはつきもの故、余程注意せぬと之が致命的な傷になる。……「巧」の字は屢々よくない意味にも用ゐられた。……誤魔化す工風や計略の意味がある。「技巧を弄する」といふ言葉があるが、実際技巧を玩ぶものは、策略が露はであつて却つて人々から厭かれるであらう。⁹⁶⁾」

以上に明らかな通り、柳の説く「不二美」にとって技巧は無用であり、伎倆と技術についてもそれらが過度に及ばない限りでのみ有用とされる。この稀な例を柳は李朝の品々に見出したといえよう。

96) 同書, pp. 303-304。