

Title

無地の器の利他－柳宗悦の蒐集と思想を手がかりに

Unselfishness of plain ware:

Focusing on the collection and the theory of Yanagi Muneyoshi

Name

佐々 風太

抄録

本研究の課題は、無地の陶磁器がもつ性質、とりわけその「利他性」について、民藝運動の中心的人物であった思想家・柳宗悦（1889-1961）の蒐集と思想を切り口に、浮かび上がらせることにある。

民藝運動や柳宗悦の思想に関する先行研究は数多く存在するが、柳の「無地の美」評価に関しては、明確に主題化されてきたとは言い難い。本研究では、柳の著作物および民藝運動同人による刊行物などの一次資料、研究論文などの二次資料を対象とした文献調査を行った。

柳が思索の対象とした蒐集品には模様や図柄のあるものの非常に多いことが指摘されているが、柳が「この世への最後の贈物」として晩年に醸成していた「仏教美学」思想を彼が説く際には、特に井戸茶碗や古丹波の灰被壺のような無紋の陶磁器が頻繁に取り上げられ、彼が提示したい「美しいもの」全体を代表するという様相が見られる。本研究ではこの点を手がかりとして、無地の陶磁器に対する柳の思索について検討していく。

まず、柳の眼には無地の器が、荒々しい土肌や窯変の発生に「こだはらない」作り手の受動性の反映として映っていたこと、それが宗教的な「無心」そのものとして了解されていたことを指摘する。また、実用性の観点からも、無地とは「他己を受け入れる」性質をもった、使いやすい造形であると柳が捉えていたことを指摘する。以上を踏まえ、柳にとって無地の陶磁器は、自然素材の偶発的な振る舞いと、食材などの様々な内容物という二重の予期せぬ他者（「他力」）を受け容れる作り手の「無心」がそのまま物の姿をとった存在であったこと、静まった心で他者に奉仕する「愛」の心境を体現する利他的存在であったことを、本研究では明らかにしている。

キーワード：民藝、陶磁器、浄土教、茶道、利他

Abstract

This paper aims to clarify the thought of Yanagi Muneyoshi (1889-1961) about the beauty of plain ware.

Yanagi's collection in Japan Folk Crafts Museum contains a large number of objects with patterns, but he focused on plain ware (e.g. Ido tea bowls and old Tamba ware), when he taught "The Dharma Gate of Beauty" (esthetic based on Pure Land Buddhism) in his last years. In this study, I considered this point as a clue to clarify Yanagi's thought about plainness.

According to Yanagi, first, plain ware is easy to use. Second, plain ware reflects the passivity of the craftsmen who left the rough surface of clay or kiln changes. From these considerations, it is clarified that Yanagi thought plain ware was the embodiment of the "no-mind" of the makers, who had accepted the unexpected other power (Tariki) - various contents and accidental deform of natural materials. According to Yanagi's thought plain ware is the unselfish object that embodies the state of the 'pure love' that served others with 'no-mind' in our daily life.

Keyword: Mingei (folk crafts), Buddhism, tea utensils, altruism

はじめに

本研究の課題は、無地の陶磁器がもつ性質について、民藝運動の中心的人物であった宗教哲学者・柳宗悦(1889-1961)の蒐集と思想を切り口に、浮かび上がらせることにある。

柳宗悦は、美と宗教の関わりについて思索し続けた宗教哲学者であり、特に、近代化によって衰退しつつあった、職人の手仕事による普段使いの工芸品を高く評価し、それらの造形物に対して「民藝」(民衆的工藝)という新しい呼称を作った人物としてよく知られている。陶芸家の濱田庄司(1894-1978)、河井寛次郎(1890-1966)らと共に、民藝品の蒐集や紹介を行う民藝運動を牽引し、1936年には、自身の蒐集品を収蔵した日本民藝館(東京都目黒区)を創設し初代館長を務めた。本研究では、彼の著作物および民藝運動同人による刊行物などの一次資料、研究論文などの二次資料を対象とした文献調査を行った。

さて、本論文は、東京工業大学(未来の人類研究センター)における「利他プロジェクト」の一環として執筆されるものであり、本研究で考察したい、無地の陶磁器がもつ性質とは、そうした器物の「利他性」なのである。

『広辞苑 第七版』(岩波書店)によれば、「利他」という語は、「利己」の対義語で、「自分を犠牲にして他人に利益を与えること。他人の幸福を願うこと」(新村編,2018,p.3076)などと定義されている。柳宗悦は、人と物、人と人、そして人と神仏の間に生まれる交流、つまるところ自と他の交流について生涯思索した人物であり、彼の蒐集と思想について研究することは、「利他」という主題に深く触れていく営みのように思われる。

ただ、本研究では、「利他」という語自体は多用せずに、柳が眼を注いだ器物の「利他性」を考察するという、一見遠回りにも見える手法を採りたい。理由は二つあり、第一に、柳の著作物において、管見の限り、「利他」の語があまり用いられていないためである¹。第二に、「利他」という語を多用しないことで、この語にまつわる先入観をできるだけ排しながら考察を進めたいと考えたからである。

1. 前提－「物への報恩」と「仏教美学」

1-1 「物への報恩」

柳宗悦は、美しいと感じた造形物を次々に蒐集して座右に置き、また思索の主題とした。柳が創設した日本民藝館には現在、陶磁器・染織・木漆工・金工・石工・編組品・絵画など約17,000点の造形物が収蔵されているが、その大部分が柳自身の蒐集した品である。彼の蒐集は、点数が膨大かつジャンルが多彩であるのみならず、産地も極めて多様であり、伊万里・瀬戸・唐津・丹波や山陰・東北など本州、沖縄、北海道、朝鮮半島、イギリスなど、多岐に渡る。品物が製作された時代の幅も広く、例えば日本の品物では、縄文時代のものから、濱田庄司、河井寛次郎、芹澤銈介(1895-1984)、棟方志功(1903-1975)ら近代の作家作品まで収蔵されている。

筆者はまず、本研究の前提として、柳がこれらの蒐集品から受け取っていると述べる、「恩」という感覚に注目したい。例えば彼は、「買物」(1959)の中で、河井の「物買ツテクル、自分買ツテクル」(柳,1981h,p.696)という詞に触発されて、このように記す。

物を買って自分が浄まらずば、物を持つ資格はない。私が物に招かれる以上、物を持つ資格のある人間になり度い。さうするのが、物への報恩である。「物買ツテクル、恩人買ツテクル」さういふ心持が私には今

甚だ強い。(柳,1981h,p.698)

また、「九州大会への御挨拶」(1961)では、「品物が美しければ美しいほど、それを見たり持ったりする自分も、同じ様にそれ等の品にあやかりまして、心の美しい人間になり得たらばと思はれ」(柳,2004b,p.11)、それが品物への「報恩」であると表明されている。

柳が蒐集品から受け取っていた「恩」がどのようなものであったか、言語化するのは容易ではないが、強いて列挙するならば、それら「美しいもの」に対して抱いた「悦び」「自己を忘れる」(柳,2004a,p.6) 感覚それ自体が柳にとっては「恩」であり、また、彼が宗教哲学者としてそれらから受けたあらゆるインスピレーションが「恩」と表現されていると言ってよいであろう。「美しいものを見ることは、私には無上の説法に逢ふ想ひがする。〔中略〕今迄多くの詩人や宗教家達は、自然から厭わず教を汲み取つた。併し私は、人間の作つた美しいものからも、尽きぬ法を受取れるやうに思う」(柳,1981h,p.698)との見解を、柳は繰り返し記している。

また、柳は、「美しいもの」を、著作物や展覧会によって同時代や後世の人々と広く分かち合っていくことも「報恩行」なのだと説明する。例えば「九州大会への御挨拶」(1961)では、「多くの美しい品物から、私が受け取らせて頂いたもろもろの恩へのお礼の意味となり得ればと存じまして、謂はば、品物への報恩行の心で筆を続けさせて頂いた」(柳,2004b,p.11)と述べている。

ここでは、他の蒐集家の多くが「御所持の品に対して、殆ど何の報ひも果そうと為さらない」(柳,2004b,p.11)との疑問も呈している。柳は、蒐集は社会的に開かれたものでなくてはならないと考え、蒐集品を公開したり美術館に収蔵することを重視した。彼の蒐集品が散逸せず、現在まで日本民藝館で保管・展示されているのはその信念の体现である。「一々の品物は私の親しい伴侶でもあるが、同時に恩師でもあって、民藝館は、その謝恩のしるし」(柳,2014,p.10)であると、同時代や後世の人々と自身の蒐集を分かち合うことが「物への報恩」の一環であると彼は述べる。日本民藝館の創設によって、「たとえ個人は世を去っても蒐集は永続される。私有に終らせず、公有のものとして世に贈り得た」(柳,2014,p.227)と感慨深げである。先述の「買物」でも、物を入手することは「大勢の人の心が一緒になるその世界を買入れることにもなる」ので、「物買ツテクル、恩人買ツテクル」は「物買ツテクル、大勢ヲ買ツテクル」ことでもあるのだと述べられている(柳,1981h,p.697)。「物を買ふと、悦びを分つ友が何時も欲しい」(柳,1981h,p.697)旨は柳の著作の中で頻繁に言及されており、「美しいもの」を入手すると彼の中に衝動的に湧いてくる感覚であったようである。

「恩」という語は、品物が製作されるプロセスの考察にも用いられている。例えば「自力と恩力」(1959)では、一枚の絵画について、「その画家がどんな表現を示すとしても、遠く背後に絵画の歴史が控え、長い伝統がある」、「先人達の歩みに一つも負ふてゐないとは云へない」、そもそも筆や紙などの画材は画家自身の力によるものではない、と柳は述べる(柳,1982e-14,p.500)。このように、一つの作品は無数の偶発的な「恩」が複雑かつ精妙に結集して出来上がっているものであり、人間が「一人で生きてゐる」などとは言えないように、「『之は己れが描いた絵だ』などとは、義理にも云へなくなる」、「純粋な自力といふが如きものは、夢の様な影の様なもの」であるという(柳,1982e-14,p.500)。ここでは、「『自力』ではなく、寧ろ『恩力』」(柳,1982e-14,p.501)、「他力思想や恩思想」(柳,1982e-14,p.503)との表現も見られ、柳が「恩」「恩力」という語とほとんど同義語として「他力」という語を用いていることがわかる。

柳は、素材の特性、風土や地域共同体のあり方などが、極めて重層的に複雑に絡み合いながら作り手が突き動かされることで、品物が「作ると云ふより生れる」(柳,1981b,p.298) プロセスに注目し続けた。彼は、そうした一

人の作り手の計らいを越えた存在を、浄土教の思想になぞらえて「他力」と表現し、そこから生まれる「美しいもの」を「他力美」と呼ぶ。例えば器であれば、その一つの「背後に打ち続く伝統」（柳,2005,p.51）、工房や地域共同体において「ある者は形を、ある者は絵附を、あるものは色を、ある者は仕上げをと幾つかに分れて仕事を負う」分業制（柳,2005,pp.54-55）、そして「賦与せられた天然の物資を素直に受け容れること」という自然素材の特性への受動性（柳,2005,p.155）などから「他力美」は生まれてくると彼は言う。これらは、「美を工夫せずとも、自然が美を守ってくれる」仕事であり、「無心な帰依から信仰が出てくるように、自から器には美が湧いてくる」（柳,1984,p.81）のであるという。こうした、作り手の「無心」とそこに流入する「他力」が「美しいもの」を生むというのが、柳の一貫した見方であった。彼はここに、近代の個人作家とは異なる主体性でなされる物作りのあり方や、近代的な合理性や計画性に基づいた生産体制とは異なる物作りのあり方を見た。柳はこの「他力美」を、「尋常の美」「無事の美」「平常の美」「只麼の美」などとも呼び、自身の蒐集品に通底する特質であると考えていた。

このように、無数の「恩」によって生まれた、「他力的」「無心」な造形物が、柳の手元にもたらされて柳に美と「恩」の感触を呼び起こし、それらへの「報恩」として、造形物自体やそこから汲み取った思想を同時代や後世と分かち合おうと発願する、というのが、柳が終生歩み続けたプロセスであったと言ってよい。なお、品物が柳の手元にもたらされるプロセス自体も、「私が物に招かれる」とか、「偶然なのかそれとも必然なのか。いずれにしても思議を越える」（柳,2014,p.79）などとしか表現しようのない巡り合わせとして柳に実感されていたことも、あわせて確認しておきたい。

『広辞苑 第七版』では、「恩」という語は「君主、親などの、めぐみ。いつくしみ。」（新村編,2018,p.461）と定義され、「報いる」という語は『新明解国語辞典 第七版』（三省堂）では、「相手から受けた恩恵（屈辱）などに対して、相手にそれに見合うことをして、自分の負い目や引け目をなくす」（倉持ほか編,2012,p.1468）と定義されるなど、これらはしばしば厳然とした上下関係や負債の存在を連想させる単語でもある。しかし、柳が述べる場合の「恩」とは「宝の小槌のやうに、次々と」（柳,1981h,p.698）、座右の造形物から無限かつ一方的に降り注いでくる、非常に内面的で宗教的な性質の強い恩恵であり、そもそも等価の何かを返礼できる性質のものではない。「報恩」も、恩をもたらす側から強制されるものではなく、受け取る側がなさずにはいられない、すがすがしさを伴ったものであると言ってよい。だからこそ、上述のように、その物を持つ自らの内面が成熟すること、あるいはひたすらにその「恩」を他の人々に贈り続けることが「報恩」たりえるのであろう。

晩年、病床の柳は、友人から朝鮮半島産の陶硯と水滴を贈られた際に、「とめどなく涙が出て来た」というほどに感激し、品物の「無事」で「おのづから出る」美しさを感じ入り、「之を書いてみても涙がにじみ出てきて、文字がよく読めぬ」という様子になりながら、このエピソードについて執筆したようである（柳,1981g,pp.693-695）。またこの二点は、現在も日本民藝館に収蔵されている。柳が感じていた「恩」の重層性が、最も端的に現れている事例の一つであろう。

1-2 「仏教美学」

さて、柳宗悦の最後にして最大の「報恩行」が、彼が「仏教美学」と呼んだ思想の醸成と伝道であった。「仏教美学」は、柳にとって「美に関する私の思想の総決算」（柳,1995c,p.9）であり、特に1956年に病に倒れて半身不随となって以降、「この世への最後の贈物」（柳,1995d,p.81）として明確に意識されていた思想であった。

1914年、浅川伯教（1884-1964）が持参した朝鮮陶磁器《染付秋草文面取壺（瓢形瓶部分）》（日本民藝館蔵）

と出会い、「嘗て何等の注意をも払はず且つ些細事と見做して寧ろ軽んじた陶器等の形状が、自分が自然を見る大きな端緒になろうとは思いだにしなかつた」（柳,1981a,p.334）と感嘆して以来、柳は宗教哲学者として、「美しいもの」とりわけ民衆的工芸品に眼を注いだ。彼は自身の歩みについて、「工藝という媒介を通して、〔中略〕『他力道』の深さと美しさをまともに見つめたのである。したがって工藝を物語ってはいるが、私としてみればやはり『信』の世界を求める心の記録」（柳,2005,p.6）である旨を、最晩年まで表明し続けている。

ただ、1961年に没するまでの間には活動の力点の置き方に変化が見られ、1920年代後半-1940年代半ば頃まで彼が目指していたのは、手工芸の生産体制を変革することによる社会改良であった。『工藝の道』（1928）などの著作に表明しているように、当時の彼の思索の中核にあったのは、「協団」（近代版ギルド）の発足や、個人作家と職人の新しい関係性の構築というテーマであった。

しかし、1948年頃から、柳は、そうした直接的な社会改良以上に、「物を介して仏法を見、また、仏句を介して物の美を見る」（柳,1995f,p.202）こと、すなわち、いかに造形物から宗教的（特に仏教的）な教えを汲み取るか、という思索と啓蒙に、最も力点を置くようになる²。柳はこの思想について、「仏教美学」あるいは「美の宗教」「物の宗教」などと呼んだ。

その端緒となったのは、『美の法門』（1949刊行）の執筆であった。1948年8月、浄土真宗の信仰が盛んな「真宗王国」富山県の城端別院（現・南砺市）に滞在中、柳は以下の経文に「啓示」を得たとされる。これは仏典・大無量寿経の「第四願」（「無有好醜の願」）と呼ばれるくだりである。

設我得仏 設い我仏を得んに
 国中人天 国の中の人天
 形色不同 形色不同にして
 有好醜者 好醜有らば
 不取正覚 正覚を取らじ（柳,1995a,p.88）

柳はこの一文に触発され、『美の法門』を記した。この書は、柳の著作の中でも極めて特異なものであり、独特の高揚した語り口で、宗教的な観点から「美しいもの」の創造の原理が語られる。

柳は上の経文を、「もし私が仏になる時、私の国の人たちの形や色が同じでなく、好き者と醜き者とがあるなら、私は仏にはなりません」（柳,1995a,p.88）と訳し、「仏の国においては美と醜との二がない」（柳,1995a,pp.88-89）と解釈する。柳は、この「仏の国」すなわち「凡てのものを美しさで迎える」（柳,1995a,p.97）世界、「美の浄土」が、かつてこの世に実在した存在であると明言する³。後に柳が記した『美の浄土』（1960）では、「おそらく東西両洋とも中世紀以前（世紀にすれば十二世紀以前）のものを顧みますと、醜いものを探するのが困難になり、また不可能にすらなってくる」（柳,1995e,p.172）、「それらの時代に現れました品々は一切が美しい」（柳,1995e,p.173）、「美の浄土」は「決して夢でない」（柳,1995e,p.172）とはっきり述べられている。ここで柳が「浄土」の実例として挙げるのは、名器とされる陶磁器を生んだ朝鮮半島、数多の布の優品を生んだコプトやプレ・インカや琉球、「原始藝術」を生んだ「原始民」の生活などである。こうした環境は、地域共同体全体、生活全体を美しい工芸が埋め尽くしている、「誰が何をどう作っても、悉くが美しくなってしまう」（柳,1995e,p.171）世界である、と柳は考えた。この「浄土」を現出させる「他力」とは、先述の通り、作り手を突き動かしつつ、作り手の作為を抑える伝統や、その根底にある風土や自然素材の特性である、というのが柳の考えであった。例えば陶磁器を製作する職人たちが、伝統的な作法に則って延々と繰り返す轆轤回しは「他力的」なものであり、そこには「心と手の限りない反復」が

ある、そこには「自己を離れ自己を越える」、「我」のない境地が働いている、これは浄土教で説かれる「念々の念仏」「念々の称名」と同質の境地であり、「焼物師が轆轤を何回も何回も廻すその音は、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏とっている音」そのものなのであると、造形論と宗教論を行き来しながら柳は語る（柳,1986a,p.44）。柳はこのように説明する。

阿弥陀仏は何も称名に人間の自力を期待しない。自我を立てぬのが称名である。〔中略〕衆生を済度しようとする慈悲そのものに、凡てを働いて貰うことである。その慈悲を素直にそのまま受取ることである。称名はここで自力の行ではなく、全く他力の行だと分る。〔中略〕心理的に見れば、心が無心の状にうつるといってもよい。仏からいえば仏が自らを丸出しに出すのである。（柳,1986a,pp.116-117）

この、「小我と大我とが真向きに触れ合」い、「残る何ものもなくなる」とき、「無限大なるものに当面する」（柳,1986a,pp.125-126）、という浄土教で説かれる境地は、職人の製作現場においても実現しており、職人の「無心」の身心の状態から生まれてくる器物も「他力」に「救われた」美を示すのだと柳は言う。このように「仏教美学」においては、

美しい造形物—無心な作り手—伝統・風土・素材—（かつてあった）美の浄土
念仏—浄土教の信徒—阿弥陀如来の他力—浄土

が二重写しになっており、単なるアナロジーを越えて、まったく同一の宗教的原理に貫かれているものとして語られる。「仏教美学」は、「一切の美の法則には、仏教的原理が働いているという事を明かにする学問」（柳,1995d,p.75）であるという。なお、柳は自身が「東洋人」であること、「東洋の思想が仏教において最も深く熟している」こと（柳,1995a,p.113）などを理由に、この美学を「仏教美学」と呼び、「他力」という仏教用語をキーワードに据えているが、この前提には、各宗教宗派は究極的には同じ教えの本質を共有しており同根であるという彼の宗教観がある。「他力」「仏」「神」「自然」といった語は、彼の著作の中で原則的に同義語として用いられており、「仏教美学」関連著作でも、「いたずらに宗派に滞ってその文意を受取ることがないように切望する」（柳,1995a,p.113）、「仏教に疎遠な想いを抱く人々には〔中略〕、仏語をそれに近似する他の好む言葉に置き換えて貰えばよい」（柳,1995a,p.112）旨がしばしば断り書きされていることを補記しておく。

さて、この「仏教美学」において柳が特に重視したのが、「美の浄土」の住人であった作り手たちが、上記のような「他力」に背中を押されながら作業を反復し、没入して物を作るときの「無心」の「製作心境」（柳,1995c,p.66）であった。柳はこの「心境」を、「無碍」で「はからいのない」心境、「只」「ありのまま」「無事」の心境、こだわりのない「無我」「自在心」の心境、「美仏性」など、主に様々な仏教用語を用いて表現している。造形物の美をコントロールしようと作り手が作為しないとき、すなわち美醜の二元にとらわれない、「こだはらない」（柳,1982d-1,p.304）、「やりつばなし」（柳,1982e-9,p.278）の心境で物作りをするとき、伝統に則った作り手の身体動作が最もよどみなく発揮され、自然素材の特性や偶発的な造形を過剰にコントロールしようとしない、「他力」に対して受動的な制作態度も最も発揮されるため、かえって真に美しい品物が生まれてくるのであると柳は説く。

例えば、柳は刷毛目茶碗（参考：図2）を例に挙げる。これは朝鮮陶磁器（いわゆる「高麗茶碗」）の一種で、白い化粧土が刷毛などで素地に塗られており、その特徴的な跡がわび茶の茶人によって高く評価されてきた。この、軽やかな刷毛跡の美は、白泥の刷毛引きを延々と繰り返す朝鮮の職人が「しきたりの作り方に任せて」「ただ作っ

てしまったに過ぎない」ものであると柳は説明する（柳,1995f,p.212）。また、兵庫県の丹波焼の古壺（参考：図3）の表面に発生している窯変（窯内で偶発的に起こる、器物の表面の変化）を柳は例に挙げ、これは「元来の意図では決してない」「一種の疵」なのであるが、「致し方な」いことであるという職人たちの受動性によってそのまま放置された、それによって生まれた美なのだと、説明する（柳,1982b-2,p.351）。また、例えば子供の絵を例に挙げ、この「自由さ」は、学校教育などによって揺らいでしまう、「十分に自在に熟したものとはいえない」「脆い」（柳,1995b,p.145）ものではあるが、「こだはらない」心境をもっともわかりやすく示す例であると柳は説明している。

これらの例とは逆に、作り手が、自然素材を過度にコントロールしようという作為に囚われた製作をしたり、伝統を踏み外して新奇な発想を追ったりすると、生まれてくる造形物も不自然さや力みの残ったものになると彼は言う（柳はその実例として、楽茶碗⁴を頻繁に挙げる）。伝統的な工程や素材の特性に身を沿わせ、それによって生じる「美醜を越えた」、「無心」の身心の状態に任せながら作品を作れば、作品は自ずから「他力」に「救われた」美を宿す、というのが柳の考えであった。「美しいもの」は、作為しないところ、「無心」の境地において実現する、ある高度な受動性から生まれてくるゆえに、「他力美」なのである。このように、『美の法門』以降の著作で綴られる「美と醜との二がない」（「無有好醜」）とは、かつてあった「美の浄土」の情景の描写であると同時に、そこに暮らす作り手の「製作心境」すなわち「無心」の、宗教的観点からの描写でもある。

このように、あらゆる「美しいもの」とは宗教的な原理から生まれた品であるので、それらを鑑賞することにも宗教性が伴うと柳は語る。彼は「美しいもの」に感じ入る体験は、人知を越えたものを礼拝する感覚と同質であり、「美しさを媒介として信心を起す」（柳,1982e-12,p.458）こと、造形物を通じた宗教体験そのものであると捉えた。「物〔ぶつ〕と仏〔ぶつ〕、文字は変わるが、同じ意味合があるのである。その物が美しい限りは。」（柳,2014,p.212）と彼は言い切る。一つ一つの造形物はそれぞれが生命体のように柳の眼には映っており、浄土教の教えは「美の分野にもあて嵌まる原理」「実に『物』にも適応されるべき真理」（柳,1986a,p.45）であって、「物に仏の現れを見ないと、仏に物の命を見ないとかいうのはおかしい」（柳,2014,p.213）のであるという。「美しいもの」とは「成仏」「往生」をとげた品であるという趣旨の言葉は柳の著作で頻繁に述べられているほか、師・鈴木大拙（1870-1966）の秘書であった岡村美穂子も述懐しており⁵、柳にとっては比喻でも誇張でもなく、偽らざる信の告白だったのであろう。柳が感じ取っていたこの「信」を断片的にでも言語化することを試みるならば、美に感じ入り恍惚となる「自己を忘れる」体験それ自体が「無限大なるものに当面する」感覚に通じていくと同時に、即座に、作り手の「こだはらない」「無心」の「すがすがしさ」（柳,1982e-4,p.191）が物のかたちで自身の心に吹き込んでくる、鑑賞する柳の中でも「無心」の追体験が起こっている、と、仮にまとめることができるであろう。さらに、「人間の創作する品々、かかるものを美しいと感じるのは、人間の心それ自身に、美しさを受取る性情が備わっている証拠」（柳,1995c,p.23）と述べているように、どういうわけか、「美しいもの」に感動できることによって、それに感動する心自体がすでに自分に内在していたことが発見される、との感触もあったようである。「美しいもの」は「故郷」であるという、柳が頻繁に述べる言葉も、この体感に由来するのであろう。ここではこれらの合理性に関する議論は一度置き、そう言ってはばからないほど、彼が、「物」に感動し、「物」に救われた、という深い実感をもっていたという点を確認することを重視したい。

さらに彼は、伝統宗教の力が弱まった近代社会では、「在家宗教」としての、美術館を拠点とした「美の宗教」「物の宗教」が大きな使命を持っていると考え、人々がそうした場で美しい造形物を通して「無心」を体験すること、「物を介して仏法を見る」こと、さらに「美しいもの」を分かち合うことによって「人間と人間とが心に平和を固く結び合」う（柳,2004a,p.8）ことが重要であると説いた。その理念の体現である日本民藝館は、「真宗や

禅宗を美の世界で説いてみると云つてもよい」(柳,1981f,p.263) 場であり、「美しい品物を列べるところでありますが、更に尚その美しさの源となつてゐる心の世界を語る場所」、「美の宗教を学ぶ会堂」でもあるのだという(柳,1981e,pp.232-233)。特に『美の法門』執筆以降、柳にとっては、造形物の紹介、日本民藝館における展覧会企画、仏教研究など活動の全般が、こうした「仏教美学」という思想あるいは信の「公有」の試みであり、それが「物への報恩」そのものであったことを、まず確認しておかなくてはならない。

なお、補足として、柳の蒐集品では、模様という要素が造形上の最大の特徴であることをここで確認しておく。柳は、模様は「描きぶりが一つの型にまで高まっている」(柳,1985,p.201) ものであり、要素の単純化によって「本質的なものの強調」(柳,1985,p.204) が起きた造形であると考えていた。彼にとって模様とは、器物の形状、素材の特性、生産工程における偶発性などが、極めて重層的に複雑に絡み合いながら生まれてくる、「他力美」を語る極めて重要な要素であったと指摘することができる。日本民藝館に収蔵されている彼のコレクションでも、植物模様などが描かれた蕎麦猪口や石皿、抽象・具象の紋様の目立つスリッパウェアといった陶磁器や、紅型や被衣など模様が染められた染物、丹波布や黄八丈など縞の織物といった、何らかの模様や図柄が見られる品物が非常に多いことが指摘されている⁶。

2. 本研究の課題と先行研究

2-1 無地の陶磁器と「仏教美学」

ここからは、本研究の課題について、具体的に検討していく。まず筆者は、柳が前述の「仏教美学」を同時代や後世の人々とできるだけ共有(公有)しようとするとき、井戸茶碗(参考:図1)⁷に代表される無地の陶磁器が非常に重要な存在として位置づけられていることを指摘したい。

その前提として、まず、柳が思索した「無地」(模様がな)という概念について確認していく必要がある。『広辞苑 第七版』では、「無地」は「全体が一色で模様のないこと。また、そのもの。」(新村編,2018,p.2854)と定義されているが、柳が触れる「無地」が指している造形的特質は、このニュアンスとは大きく異なる。『陶磁用語辞典』(雄山閣出版)では、「無地物」を「地軸だけで、模様を加えぬもの」(雄山閣編,1988,p.161)と定義しており、こうした陶磁器研究や茶道の慣例で用いられている「無地」という語に、柳の「無地」は用法としては近いが、以下に確認するように、指している造形の範囲がより広い。

柳がもっとも整理したかたちで「無地」というテーマについて論じている著作の一つに、「日本の眼」(1957)がある。彼は、「西洋」に対する「東洋」あるいは「日本」の「眼」(審美眼)が伝統的に愛でてきた品物のあり方として、「奇数の美」(茶碗の形の歪みなどの、不完全性の美)と共に「無地の美」を挙げ、「無地への鑑賞は最も単純なものであるが、同時に最も高度の鑑賞」(柳,2000c,pp.326-327)、「無釉またはこれに近い焼物を熱愛する習慣は西洋には見られぬ」(柳,2000c,p.327)として、「無地の美」の実例を挙げていく。まず、釉葉がかかっておらず地肌がむき出しになっている茶碗の高台、備前焼や伊賀焼の景色、「釉味や釉艶も何もない」「南蛮」の器物の景色などである(柳,2000c,p.328)。さらに彼は、「模様を描く場合『無地の心』を忘れてはならぬ。文〔あや〕であって文がないまでに徹せねばならない」(柳,2000c,p.329)と述べ、模様(文)がある場合も、それが「簡素」であれば「無地」の性質を帯び、模様があっても「無地の美」を示す器物である、という認識を示す。実例として挙げられているのは、刷毛目茶碗、絵唐津などである。

この他柳は、かいらぎ、「ベラミン」(塩釉)、耀変(窯変)を「無地の美」の例として挙げている。かいらぎ(梅花皮)は、茶道において井戸茶碗の見どころの一つとされてきた造形で、高台周辺で粒上に固まって発生している、釉薬の縮れのことである。塩釉はドイツで発達した技法で、焼成中の窯に食塩を投入して成分の一部を気化させることで、陶土の成分に化学変化を起こし、器の表面にガラス質の釉膜を自然発生させるものである。窯変は、焼成中の窯の中で器物の表面に発生する、発色などの変化を広く指す言葉である。

以上のように、柳の言う「無地」「無地の美」とは、「模様がない」というニュアンスを軸としているが、陶磁器研究や茶道における「無地」という語や一般的に用いられている「無地」という語よりも示す造形の範囲が広い。柳が「無地の美」という言葉で指している器物は、地釉の如何に関わらず、素材の質感が露わであるものや、発色など表面の景色が化学変化や物理法則に依っていて、半ば自然現象によって造形されているようなもの、人為の痕跡を多く感じさせないものであるとまとめることができるであろう。

通常、陶磁器研究や茶道の慣例においては、例えば鉄描のある絵志野に対して、紋様のない志野焼を「無地志野」と呼ぶ。また、刷毛目茶碗の類品だが地釉のみで刷毛跡のないものを「無地刷毛目」と呼び分ける。このように、絵付けの筆致や刷毛目の残っているものを通常は「無地」とは呼ばない。しかし柳の観点では、「無地」は絵付けの否定ではないという。ただ柳が「無地の美」として評価している品物を見ると、筆致が残る器物の場合も、まず生々しい素材の風合い自体が重んじられているように見える。その上で、筆致がほとんど物理法則にゆだねられているもの(刷毛目茶碗など)や、極めて簡易な筆致に抑えられているもの(絵唐津など)を、彼は「無地の美」と見なしているように見える。彼はしばしばこの点を「簡素な二、三の筆跡」(柳,1982e-3,p.102)などとも言い替えている。

柳の使う「無地」という言葉は、以上のような多様な造形を「模様がない(かのよう)」という着眼点でカテゴライズしている独自のものである。柳の「無地」論について考察する本研究では、ここから用いる「無地」「無地の美」の語は以上の用法を前提としつつ、適宜注解を加える。

さて、筆者は、こうした「無地の美」を示す陶磁器の造形が、柳の晩年の「仏教美学」思想と深く結びついていることを指摘したい。

『美の法門』(1949)執筆以降にも、柳は浄土教論や茶道論、造形論など幅広い文筆活動を展開しており、そのすべてが「仏教美学」にまつわる思索と啓蒙の一環であると言ってもよいのであるが、『美の法門』、『無有好醜の願』(1957)、『美の浄土』(1960)、『法と美』(1961)という「仏教美学四部作」と慣例的に呼称されてきた著作物を中心に、「仏教美学」について端的に説く著作群が存在しており、先行研究においても柳の「仏教美学」を理解する上で重要なテキストと位置付けられてきた(便宜的に、ここからそれらを「仏教美学」関連著作と呼称する)。『柳宗悦全集』(筑摩書房)の中で、第十八巻は、そうした著作が集められた巻である。ここには、「仏教美学」に関して柳が最も説きたかったことが凝縮されて表現されているとみなしてよく、多くは、具体的な造形物を例に挙げながら、抽象的な思想について説くという構成になっている。逆に言えば、これらの著作においては、柳が「仏教美学」において説きたいことを最も端的に読者や観者に伝えられると柳が考えた造形物が、絞り込んで取り上げられていると指摘することができる。

先述のように、柳が眼を注いだ造形物の素材やジャンルは非常に多岐に渡るが、これら「仏教美学」関連著作においては、具体例として挙げられるのが、陶磁器と染織品(特に織物)、そして「原始藝術」や子供の絵(もしくはそれに近似した造形的特質をもつ絵画類)に絞り込まれていると指摘することができる。木漆工、金工、石工の品の例示は非常に割合が少ない。

『美の法門』では陶磁器、『無有好醜の願』では陶磁器・「原始藝術」・子供の絵、『美の浄土』では陶磁器・絁などの織物・朝鮮の「民画」・「原始民」の造形・子供の絵・仏像（円空仏、木喰仏）、『法と美』では陶磁器・仏像（円空仏）が、それぞれ取り上げられている。その他、「自力と他力」（1954）では陶磁器、「物と法」（1955-1956）では陶磁器、「仏教美学の悲願」（1958）では陶磁器・コプト織・「農民絵画」などの絵画、「無謬の道」（1958）では陶磁器・絁などの織物、「伝統の形成」（1958）では陶磁器、「狭間の公案」（1958）では陶磁器、「物と宗教」（1958）では陶磁器、「仏法多子なし」（1960）では陶磁器が、それぞれ取り上げられている。また、「美の公案」（遺稿・1947-1948頃）では陶磁器、「美醜について」（遺稿・1951-1952頃）では「古代の土器」・子供の絵、「不二美」（遺稿・1958頃）では陶磁器と「原始藝術」、「只此の一つ」（遺稿・1958頃）では陶磁器、「民藝美の妙義」（遺稿・1960）では陶磁器・絁などの織物・「原始民」や子供の絵・朝鮮の「民画」が、それぞれ取り上げられている。「美と信仰」（講演・1947）では陶磁器・絁などの織物、「美と眼力」（1950）では陶磁器と児童画、「宗教と美」（講演・1956）では陶磁器と木器が取り上げられている。

これらの中で、陶磁器の取り上げられ方は特に興味深い。これらの著作において、柳が最も頻繁に言及するのが「無地の美」を示す器物であることを、筆者は指摘したい。特に井戸茶碗について柳がまず言及する頻度はきわめて高く、『美の法門』では、具体的な「美しいもの」の例として唯一、井戸茶碗が挙げられている。『美の浄土』（1960）、『法と美』（1961）においても井戸茶碗は登場し、「自力と他力」、「仏教美学の悲願」、「無謬の道」、「物と宗教」「仏法多子なし」「美の公案」「不二美」「民藝美の妙義」などの著作においても、繰り返し言及されている。

また、『美の浄土』、『法と美』、「物と法」、「物と宗教」において取り上げられている丹波焼（古丹波）は、「仏教美学」に関連して同時期の柳が精力的に蒐集していた「無地もの」であり、注目に値する（参考：図3）。柳と丹波焼の出会い自体は1920年代までさかのぼるが、彼がこの器物に特別の重点を置いて蒐集し始めたのは1950年代半ば頃からで、1956年10月には、鎌倉時代から江戸時代にかけての古丹波約300点を蒐集するに至り、日本民藝館で創立20年記念として「丹波古陶特別展」、1959年3月にも「古丹波特別展」を開催している。柳は書簡の中で、1956年の「丹波古陶特別展」について「この廿年間に企てし会の中、最上のものかと思つてみます」（柳,1989,p.213）と記し、さらに1959年の展示についても「小生病中乍らカーパイの会にしました。恐らく今迄館で試みた会の最上のももの」（柳,1989,p.376）と記している。没年の1961年の書簡にも、「今年も古丹波の年にしたいものと考へてみます」（柳,1989,p.565）と意気込みを綴っており、最晩年の柳が並々ならぬ思い入れをもって古丹波の蒐集と展覧に注力していたことがうかがえる。

茶陶としての丹波焼はそれ以前からすでに有名であったが、日常雑器としての丹波焼に注目したのは柳が最初期であった。「丹波焼の蒐集」（1956）に記された柳自身の回想によれば、1920年代に彼が丹波焼と出会った初期の蒐集の中心にあったのは流し釉のもので、その後、筆描、いっちゃん、線彫、浮出紋など、「丹波の七化け」とも称される多様な造形に眼を注いでいく（柳,2014,pp.104-106）。そして、柳が1950年代に新たに出会い、絶大な評価を与えたのは、主に鎌倉時代から江戸時代初期に生産された壺や甕などに見られる、「灰被」（灰釉窯変）と呼ばれる造形である。灰被は、焼成中の窯の中で、燃えた薪の大量の灰が器物の表面に降り注いで溶けることによって発生する自然釉で、これによって古丹波は、一個の器でありながら石や岩そのもののような景色を見せる。この、窯内で自然発生する、まったく偶発的で人為を越えた造形を柳は激賞し、「この発見は私の蒐集をいよいよ佳境に入らしめた思いがする」（柳,2014,p.106）、「考えると段々人間が作った品から自然の作る品へと選択が移って行った」（柳,2014,p.106）と特別な熱量と感慨を示している。柳は先述の「日本の眼」（1957）の中で耀変（窯変）も「無地の美」の一種であると述べているので、窯変である自然釉が特徴的な古丹波も、柳にとって「無地の美」を示す器物であったということができ、柳自身が古丹波の灰被壺について「御覧のとおり紋様もなにもない無地もの

であります」(柳,1982e-3,p.84)などと述べていることから、古丹波は明確な「無地」の器物であるという認識と共に蒐集されていたことがわかる。松井健(2020)は、『『灰被』についての強い注視はすぐに蒐集の中心方針とされ、その意味はただちに柳の美しいものと宗教の結節点を開示するものとして了解された』(p.120)と、古丹波が柳の「仏教美学」の醸成と最も強く結びついた器物の一つであることを指摘している。柳は、1955年11月、在家仏教講演会で「仏教美学」の講演を行った際には、古丹波の黒い油壺の原物を持参している(柳,1982e-3)。

ここで筆者は、柳の「仏教美学」関連著作で用いられている図版(品物の写真)にも注目したい。柳は、「物を去って美を論じたとして意味は薄い」(柳,1985,p.13)という一貫した方針と、「挿絵は創作である」(柳,1982a,p.347)との自負のもと、著作物の掲載図版に終生大変なこだわりを持っていた。自著では挿絵が主で、文章の側は「挿絵への理論的解説」(柳,2005,p.263)なのだとも述べていることから、その著作において強調して紹介したいという意図が強く働いている品物が集中的に選ばれていると考えることができる。

「仏教美学」関連著作の中心にある「仏教美学四部作」では、『無有好醜の願』と『法と美』に図版が掲載されている⁸。『無有好醜の願』では図版として、「刷毛三島盃」(刷毛目茶碗)のみが挙げられている。刷毛目茶碗が柳の観点では「無地の美」にあたることは、先述のとおりである(「自力と他力」「宗教と美」でも、刷毛目茶碗が例として挙げられている)。柳の生前最後の出版物となった『法と美』では、「大名物『喜左衛門』井戸茶碗」(図1)、「刷毛目茶碗」(図2)、「古丹波水差」(図3)、「珠光青磁碗」(図4)が挿絵として掲載されている。「珠光青磁碗」(《青磁櫛描線文茶碗》、日本民藝館蔵)は中国産の黄味がかった磁器の茶碗で、見込みには線彫紋がある。これは柳が「何の蟠りもない心の現れ」(柳,1995f,p.230)と形容しているもので、見込みがはっきり見える角度から撮影された写真が選定されていることから、それを提示したいという意図がうかがえる。この模様は、きわめて簡単かつ軽やかな筆致のものであり、2-1で述べた柳の観点からしても限りなく「無地の美」に近いように見える。これを「無地の美」と見なすとすると、『法と美』で挿絵として紹介されているのはすべて「無地」の陶磁器であり、柳の蒐集の中心的な要素である模様がほとんど見られない器物の選択となっている。

1-2で述べたように、柳の蒐集品は模様のあるものが多くを占めており、以上のような無地の陶磁器は、彼が眼を注いだ造形物の中では決して主流とは言えない存在である。この点を踏まえると、古丹波の無地ものの蒐集への熱量にはいささか異質なものがあるし、そもそも、例えば『工藝の道』(1928)では、井戸茶碗を含めた高麗茶碗について、「これらのものがもつ卓越した美については、改めて説くほどもなく広く紹介されているから」(柳,2005,pp.267-268)紹介の優先順位が低いとも述べており、こうした器物が柳の論の前面に登場すること自体が、極めて異色だと指摘することができる。

無論、「仏教美学」関連著作が執筆されている時期にも、模様が描かれた陶磁器、例えば、前面に絵付けがなされた色絵磁器である《色絵蓮池翡翠文皿》(日本民藝館蔵、1951収蔵)、《色絵鳳凰文壺》(日本民藝館蔵、1958収蔵)などが精力的に蒐集されており⁹、後者は柳自身が監修した代表的蒐集品図録である『民藝図鑑』(第1巻)の表紙に選ばれているほどの「大佳品」(柳,1989,p.281)であるのだが、これらが「仏教美学」関連著作の文中や図版で取り上げられることはまずない。

「仏教美学」関連著作で模様入りの陶磁器が登場する例としては、益子の山水土瓶の絵付けの様子(『法と美』、「仏教美学の悲願」)、「只此の一つ」)や、朝鮮陶磁器や磁州窯の絵付けの様子(『無有好醜の願』、『美の浄土』、『法と美』、「仏教美学の悲願」)、「無謬の道」)、「民藝美の妙義」)などが挙げられるほか、石皿・油皿などの「陶画」(『美の浄土』)や古伊万里(「無謬の道」)、「民藝美の妙義」)などが挙げられる。しかしこれらは井戸茶碗や刷毛目茶碗などと並列で言及されている場合が大半で、文中にこれら無地の陶磁器以外にまったく実例の言及がない場合も多い(『美の法門』、「自力と他力」)、「物と法」)、「物と宗教」)、「仏法多子なし」)、「美の公案」)、「美とは何か」)。

柳宗悦が最晩年に「仏教美学」思想を説くとき、彼が眼を注いだ造形物の中で決して主流とは言えない無地もの、特に井戸茶碗や古丹波の灰被壺のような、まったく無紋の器が陶磁器の代表としてしばしば取り上げられ、時に柳が提示したい「美しいもの」全体を代表さえするという興味深い様相が、ここに見出される。「仏教美学」という、柳が「美しいもの」から受け取った最大の「恩」を、同時代や後世の人々とできるだけ共有（公有）しようとするとき、無地の陶磁器が非常に重要な存在として位置づけられていると指摘することができるのである。

2-2 先行研究とその問題点

以上を踏まえて、本研究に関する先行研究とその問題点について検討する。

民藝運動や柳宗悦の思想に関する先行研究は数多く存在する。柳の活動や思想を、民藝運動の当事者として網羅的に論じた研究としては水尾比呂志によるもの（水尾,2004 ほか）が、思想的・社会的観点から総合的に論じている研究としては鶴見俊輔（鶴見,1976 ほか）や熊倉功夫（熊倉,1978 ほか）によるものが、よく知られている。柳の思想について、批判的立場から検討した批評としては出川直樹による論述（出川,1997）がよく知られている。宗教論の観点からは阿満利麿（阿満,1987）、近代工芸史の観点からは土田眞紀（土田,2007）、地域文化や地場産業という観点からは濱田琢司（濱田,2006）、国際政治と多文化共生思想という観点からは中見真理（中見,2013 ほか）が、それぞれ独自の批評と研究を展開している。近年では、柳のテキストの読解と柳の蒐集品の検証の双方に詳しいアプローチを試みる松井健の研究（松井,2014,2019 ほか）や、柳の宗教的な美意識自体からは距離を取りつつ哲学や建築を補助線に民藝を論じる、鞍田崇の研究（鞍田,2015）が挙げられる。

だが、こうした先行研究の中で、柳の「無地の美」観に関しては、明確に主題化されてきたとは言い難い。井戸茶碗や古丹波など個々の器物と柳の関わりについて個別に論じた先行研究は複数存在するが（千,2013 ほか）、「無地の美」という観点や、「仏教美学」思想との関わりからは深く論点化されてこなかった。一方で、柳の「仏教美学」について論じた先行研究では、おおむね柳の晩年の著作の語句を検討することに主眼を置いていて、柳のそれらの論と密接に結びついている「物」との紐づけが十分になされていない場合が多い。柳の思想が、彼が出会い感動した具体的な「物」から帰納的に紡ぎ出されている面のきわめて強いことを踏まえると、宗教的ないし抽象的なテキストであっても、その語句だけで柳の思索の内容を検討することは非常に困難であるように、筆者には思われる。

こうした中で、本研究に直に結びつく先行研究として、松井健によるもの（2019,2020）が挙げられる。松井は、前項でも触れたとおり、柳の蒐集した古丹波について論じており、これが間接的に柳の晩年の「無地の美」観と「仏教美学」の関係性に触れる考察となっている。

松井は、柳が用いる多様なニュアンスの「自然」という言葉に注目し、それを便宜的に二つの用法に大別し、一方を、「人間から見る、外在する」自然（「目的格としての自然」）、もう一方を、「人間のつくるものに対して、何らかの効力を発揮する」自然（「主格としての自然」）と呼んで検討している（松井,2019,pp.222-226）。松井は、晩年の柳が使う「自然が創作した不完全さ」（柳,1995f,p.251）という言葉や、古丹波の水差（図3）の自然釉をめぐる、柳の「色は美しい青味を持ちますが、これは全く工人の意図に依るのではなく、いわば自然の創作する他力の美」（柳,1995f,pp.255-256）といった言葉を引いて、この「主格としての自然」の語法は「異例の用法」とであると指摘する。柳の語法の変化を通して、晩年の柳が蒐集し強調した器物が他の多くの蒐集品とは異なる姿をしている点に触れた、数少ない先行研究例である。

松井は、古丹波の自然釉に対する柳の評価について、このように推測する。

柳宗悦の民藝の美しさについて論じるとき、その基礎が「直観」におかれていることは周知のことであろう。

しかし、晩年の柳は、自身の周囲にも、この直観にめぐまれない多くの人びとのいることを意識せざるをえなかったのではないだろうか。〔中略〕

柳宗悦の直観による美しいものの発見が、直観によるとしか表現できないことのもどかしさは、柳自身がかつとも痛切に感じたことであつたといつてよいであろう。この困難にあつて、古丹波の自然釉の美しいビードロは、ものとして、その器体に現にあることによって、何ら直観を媒介することなく、だれもが直に感覚でとらえることのできるものとして柳の眼に映つたのではないだろうか。〔中略〕古丹波の緑のガラス釉の自然な美しさは、晩年、民藝が正しく受容されないことにいらだつていた柳に大きな安心をもたらすものであつたように思われる。(松井,2019,pp.131-133)

松井の言う「何ら直観を媒介することなく…直に感覚でとらえる」というのはやや論旨が混乱しているように思われるものの、筆者は上の推測を首肯したい。

柳は「美しいもの」に、先入観や言語を越えた「直観」によって出会うことを生涯旨とした人物であつた。その体験について、彼が「直観」もしくはそれに類する語（「直に観る」「直下に観る」など）以外の具体的な語をもって解説することはほとんどない。彼の著作では、物が「射るように私の眼に映つた」（柳,2014,p.28）といった描写がしばしば見られるほか、「直観」は「瞬間」で「即」のものであると頻繁に述べられている。「美しいもの」に心惹かれ恍惚となることは、柳自身にとつても言語化や制御のしがたい、ほとんど生理的な、反射的な反応であつたようである。柳にとつて「美しいもの」の存在は、『美しい世界がこの目前にある』という簡明な事実（柳,2004a,p.8）であつたが、その価値や彼の思想は民藝運動の外部からは容易に理解されず、「一般の世間の眼は全く頼りにならぬ」（柳,1981d,p.165）と心中を吐露している。一方で、上の先行研究でも指摘されていることであるが、民藝運動の中でも「民藝」というカテゴリーにとらわれて「直観」で物を見なくなっている「内敵」が多いとして、柳は頻繁に注意を促している（柳,1984ほか）。このように、結局運動の内にも外にも「直観」を働かすことのできる人が一握りである、という悲しみや憤りを柳が終始抱いていたことは明らかで、多くの人びとと共有（公有）しやすい、自然釉のような視覚的にわかりやすい美を古丹波に求めたのであろう、との松井の推測は確かなことであると考えられる（松井の言う「主格としての自然」という問題は、古丹波の蒐集にだけ見られるものではなく、井戸茶碗など「仏教美学」に柳が結びつけて語る陶磁器全体に顕著に見られるものであるため、ここからは「無地の美」というキーワードでそれらを包括し、古丹波もその一部と見なして検討したい）。

ただ、これだけで柳の晩年の古丹波への（「無地の美」への）評価が説明できるかは疑問である。こうした「無地の美」を示す器物を通して柳が共有したいと考えていたのは、視覚的な美（古丹波の場合は自然釉の美）だけであつたのであろうか。例えば、最初期の民藝運動とも関わりのあつた青山二郎（1901-1979）は、最晩年、火の美しさに魅せられてそれをずっと眺めているという様子であつたと白洲正子（1910-1998）は伝える（白洲,1998,p.24）。晩年の柳と晩年の青山は、美を世人と共有したいという意志の有無を別とすれば、同質の耽美の中にいたのであろうか。

柳が、単に「自然」の美しさを讃えているのではなく、人間が作った器物における「自然」の美しさを強調していることの意味を再考しなくてはならないように、筆者には思われる。柳が、単なる自然物ではない、いわば「造形物の自然」を取り上げ続けている最大の理由は、彼にとつて、物の背後にいる作り手の存在が極めて重要であつたからであらう。柳が「無地の美」を示す器物を通して他の鑑賞者と共有したかつたのは、視覚的な美しさだけではなく、その背後にいる作り手の何らかの要素—「無地」という、自然物と紙一重の造形だからこそ明瞭に浮かび

上がる何らかの要素一でもあった、と筆者は推測する。

この先行研究で指摘されているように、「美しいもの」の造形美自体を人々と共有したいというのが、柳が「無地の美」を取り上げる際の重要な動機であったことは確かであろう。しかし、さらに奥にある要素も組み合わせさせて、柳は「無地の美」を示す陶磁器の蒐集や例示に駆り立てられていった面があったのだと筆者は考える。そしてその要素を考察するとき、無地の陶磁器の性質の、新たな側面が浮かび上がってくると考えるのである。

3. 柳宗悦の「無地の美」

3-1 無地の陶磁器と「無心」

先に確認したように、『美の法門』（1949）執筆以降、柳は「仏教美学」思想を背景に、「美しいもの」の鑑賞体験を通じて、一般の鑑賞者にその美に感動してもらおうと同時に、作り手の「製作心境」（「他力」に導かれた「無心」）を感受してもらおうことを活動の主軸としている、とまとめることができる。この点を踏まえると、「仏教美学」を説く際、柳が井戸茶碗や古丹波といった「無地の美」を示す陶磁器を強調する背景には、一般の鑑賞者が作り手の「無心」を実感しやすいのが無地の陶磁器である、という柳の判断が働いていたものと推測することができる。

柳自身は、「美しいもの」を通じた宗教体験について、模様の有無に関係なく、またジャンルにも関係なく、あらゆる造形美から感受可能なものであると認識していたことは明らかである。彼は、「何も例証はそんな品〔引用者注・井戸茶碗〕に限ったことではなく、同じようにどんな民器を例に挙げても、それが美しい限りは、これらの真理を明らかにする事が出来る」、「織物でも金工でも、無数に好い例証を挙げる事が出来る」（柳,1995f,p.226）などと述べている。柳自身は、生来鋭敏な感受性を持っていたことに加え、周囲に多くの作り手がおり、国内外の手工芸の製作現場を数多実際に訪れているから、例えば職人がどのようなテンポで轆轤をひき、どのようなテンポで布を織っていくか、といった点を深く理解していたと考えられる。長年の経験もあって、柳は、造形物を見てそれに魅せられると同時に、作り手たちが作業を反復しそこに没入しているときの「製作心境」を、相当の確信をもって即座に想像あるいは追体験することができるようになっていたと考えてよいであろう。

しかし、「在家」の宗教や美学として、この鑑賞体験を一般の人々と「公有」していくことを念頭に置いたとき、あらゆる造形物が入り口として機能するわけではない、と柳は考えたであろう。これは、先の松井（2019）の指摘とも合致する。そもそも、造形物を知識にとらわれずに「直に観る」ことすらままならない人が（民藝運動の中にさえ）多いとして、柳は憤りを感じていた。まして、一般の鑑賞者の多くは、物を見ただけでその背後の作り手の身体性や心の状態まで感じ取りながら見入っていくことは容易でない、と当然彼は考えたであろう。

そこで彼は、そうした人々であっても作り手の「製作心境」の感受が容易な品物、すなわち、作り手の身体動作の反復が体感しやすい品物や、作り手の「こだはらない」心境を感受しやすい品物に絞り込んで紹介することで、「仏教美学」の入り口を広げようとしたのではないだろうか。子供の絵（もしくはそれに近似した造形的特質をもつ絵画類）や「原始藝術」は、そもそも近代的な知性とは明らかに異質な思考の世界が広がっていることが一目でわかる例証として、頻繁に取り上げられたのであろう。染織品の紹介の頻度が多いのも、作り手が「他力的」に伝統に則って繰り返す工程が比較的に見えやすい造形物であるためだと考えられる。「仏教美学」関連著作で、沖縄の絣など、染物よりも織物の紹介が多いのは、この工程の見えやすさが大きな理由であろう。一方で、柳がこれらの著作において、彼の蒐集の一角を占めるはずの金工、石工、木漆工についてほとんど触れないのは、工程や作り手の身体動

作が物から感受しづらいことが関係していると考えられる。

そして、柳が数多出会った「美しいもの」の中で、作り手の「無心」とそこに流れ込む「他力」を最も濃厚に見るものに感じさせると柳が考えたのが、井戸茶碗に代表される、「無地の美」を示す陶磁器であったのではないだろうか。

例えば染織品の作り手の「製作心境」は、金工などと比べれば物から感受しやすいとはいえ、生産現場の実見などの経験がない限り、物の鑑賞だけではやはり想像しづらい面があるだろう。しかし、まったくの無地の陶磁器ならば、かたちの歪み、そして高台の土肌の露出やかいらぎの発生を放っておく井戸茶碗の作り手の、明らかに近代都市に生活する人間とは異なる「こだはらない」「やりつばなし」の感覚は、物を見るだけである程度まで追体験が容易である。このように柳は考え、井戸茶碗を初めとする無地の陶磁器が、「仏教美学」関連著作の前面に表れていくようになったのだと、筆者は考える。

2-1で触れたように、柳は絵付けがある器物の場合も、「簡素」ならば「無地の美」の性質を帯びると述べている。ここには、絵付けが「簡素」なものは、まったくの無紋のもの同様に「無心」の感受がしやすいという柳の感覚が働いているものと見ることができ。表面に「模様」が溢れた器であれば、多くの人々、絵付けの場面を実際に見たことがあるか、自ら絵付けをしたことがある、といった経験がないと、描く職人の身心の感覚を追うことは難しいであろう。例えば実例として挙げられるのが、一面に植物模様が描かれた蕎麦猪口や、あるいは《色絵鳳凰文壺》といった色絵磁器ではどうであろうか。柳にとってはこうした物も、伝統や素材の特性という「他力」に身を委ねながら制作する作り手の「無心」の現れ、「美の浄土」の相に他ならなかったはずである。特に1950年代に蒐集された後者のような器物は、柳には明確にそのように認識されていたであろう。しかし、複雑に構成された絵付けを見る時、それがどのようなテンポで、どのような順番で描かれているのか、職人の体感は一一般の鑑賞者には想像しづらい。しかし、刷毛目茶碗ならば、白泥を刷毛で一周、一息に引くことを延々と繰り返す職人の「製作心境」は、物を見ただけである程度のところまで体感することができるし、制御しきれない筆致や刷毛跡が現れてもそれを放っておく「やりつばなし」の感覚を想像することは比較的容易である。ここに、柳の選定の意図はあったと筆者は考える。まったくの無紋、もしくはそれに近い器物の場合、限りなく自然物に近く、人為性が極限までそぎ落とされているため、かえってわずかに残った作り手の要素を追体験しやすいと考えることができるのである。

そして、古丹波の灰被とは、柳にとって「恩の美」そのもの（柳,1995f,p.256）「焼物に見られるこの他力の恩沢の最も著しい例」（柳,1995f,p.216）であり、「こだはらない」製作の極致を柳に示すものであったと指摘することができる。彼は灰被の発生している古丹波の雑器類について、「他力の恩沢に浴することが極めて大きい」品物であり、「底知れぬ仏智に便つた品物」、「自然の叡智」に造形を任せた品物であると絶賛する（柳,1982b-2,pp.349-350）。さらに、古丹波を生んだ陶工たちに、「素直な心で受取るそのことが、此上ない賢さであった」、「彼等より偉い無量の他力に、彼等の身を任せた」、「他力への従順こそ、却つて彼らの心を自由にさせた」と、「はからい」や「たくらみ」すなわち我執や過剰な計画性のない、「無心」に物作りをしている人々であると最大限の賛辞を贈る（柳,1982b-2,p.350）。

古丹波が窯出しされる時予想しない姿で壺や甕に灰が被っていて、それは「しくじり」（柳,1982b-3,p.440）であり、「実際そんな疵を作りたくはなかった」（柳,1982b-3,p.440）にもかかわらずそれに「こだはらない」職人の感覚、すなわち「美と醜との二がない」「無心」は、古丹波を前にした鑑賞者も、ある程度のところまでそのまま感受することができる。この、鑑賞者が限りなく作り手の「心境」を追えるという点こそ、晩年の柳を古丹波の大量蒐集に駆り立てた大きな理由ではなかったか¹⁰。人が「無心」になると「無限大なるものに当面する」という浄土教で説かれる境地、個人の力量をまったく越えた何ものかが降り注ぎ、「仏が自らを丸出しに出す」宗

教的光景が、最も端的に現れているのが、柳にとっての古丹波であった。

このように、「仏教美学」を説く柳にとっての「無地の美」とは、視覚的に美しく、それが一般の鑑賞者にとってわかりやすいというだけではなく、「無心」と「他力」のダイナミックな救済原理を鑑賞者に容易に感受させるという観点からもふさわしい例証として、著作の前面に登場するようになり、また重点的な蒐集の対象となっていくと考えられる。自然素材の風合いがむき出しの無地の陶磁器は、時に荒々しく、人為性が極端に薄い造形であるからこそ、それを受け入れた作り手の「無心」を、鑑賞者はほとんどそのまま追体験することができるかと柳は考えたのであろう。

柳の眼には、「作者が裏に匿れて、仏が表に現れた仕事」（柳,1995f,p.256）である無地の器物は、「仏が自らを丸出しに出す」境地を最も端的に体现し、また見る者に視覚的に感得させる、一個の生命体として映っている。それは、「寂靜」の姿を示しつつ、同時に「非合理」「自在」「無碍」で、人為的な制御や計画性をはるかに逸脱していく著しい動性を示す存在として、柳の眼には映っていたと指摘することができる。そもそも、柳が頻りに紹介する《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》は、茶道におけるわび・さびの精神の象徴として伝えられてきた一方、柳も『「喜左衛門井戸」を見る』（1931）の中で触れているように、歴代所有者が次々と腫物に身体を侵されるという禍々しい伝説に彩られてきたし、熊川茶碗と呼ばれる朝鮮半島産の無地茶碗の中で、釉調や色彩が不均一な、変化に富んだ姿のものが「鬼熊川」と呼称されるなど、無地の陶磁器は時にデモニッシュな連想を誘ってきた歴史がある。「結局無地ものに人間の感情が落ちつく」（柳,1982f,p.4）と評する一方で、その造形を「荒々しい」、「破形」、「奔放」、「本有の生命が素裸で動く」様子（柳,1992a,p.315）と表現し、維摩経における「雷の如き沈黙」（柳,1982e-3,p.102）という言葉を用いて形容する柳の「眼」は、「喜左衛門」や「鬼熊川」を静動併せ持つ存在として伝えてきた茶人や数寄者たちの「眼」に確かな重なりを示すように筆者には思われる。

柳は、窯変を「無地のままで、無限の文」「無地紋」とも呼び、井戸茶碗の肌合いを「地肌に溢れる文」、刷毛目茶碗の刷毛跡を「無地模様」とも呼んだ（柳,2000c,p.329）。晩年の柳は多くの「偈」を記し、刷毛目茶碗に対しては「文ナキ文ゾ 之ナン文」、濱田庄司の無地茶碗である《地掛縁黒茶碗》（日本民藝館蔵）に対しては、「文ナク 文ミツ 之ナン文」と綴っている。柳は、「無地」とは「一切の『有』を内に含む『無』」（柳,1986b,p.30）、「無地」の風合いを鑑賞することは、「無地」を「一つの有地に移」すことであると述べる（柳,1982f,p.5）。むき出しの土肌や窯変、あるいは一息に引かれた筆致の跡といった、野趣あふれる「無地の美」の造形に対する評価とは、一面において、より「荒々しい」ものへの評価なのであり、それはそのまま、「他力」と「無心」がそのまま物の姿をとった存在として、柳の眼には映っているのである。

ただ、柳にとって、無地の陶磁器だけが「他力美」を示す存在だということではないという点には留意が必要であろう。先述のように、「どんな民器を例に挙げても、それが美しい限りは、これらの真理を明らかにする事が出来る」、「織物でも金工でも、無数に好い例証を挙げる事が出来る」というのが柳の考えであって、他の模様が溢れた陶磁器や、染織品や金工といった異素材の「美しいもの」においても、それが「無事の美」「尋常の美」「只麼の美」を示している限り、柳の眼には「他力」を受け容れた「無心」の顕現として映っているのである。言い方を変えれば、無地の陶磁器以外の「美しいもの」においても、素材やジャンルは違えど「他力的」で灰被的な様相が見られるということこそ、柳の念頭に置かれていたことであつたと言ってよい。柳にとって特に古丹波は、「美そのものに潜む秘義を、特に他力美の意義を、最もよく教えてあるもの」（柳,1982b-2,p.342）、「他力美の典型的なもの」（柳,1995f,p.216）なのである。

以上のように、柳にとっての「無地の美」とは、最も端的に「他力美」すなわち「無事の美」「只麼の美」が現れている造形であつたと考えられる。「美しいもの」に感激する体験と、「美しいもの」が生まれてくる「心境」の

感受という宗教体験としての鑑賞体験を最も端的に同時代や後世の人々と「公有」のものにできるのが無地の陶磁器であるという柳の考えが、ここに表れていると考えられるのである。これは、1-1で確認した、柳が多くの「美しいもの」から感じ取っていた重層的な「恩」を、最も簡明に示す存在が無地の陶磁器であったということと同義である。

3-2 無地の陶磁器の実用性

なお、柳は実用性の観点からも無地の陶磁器について思索し記述しているため、補足しておきたい。

柳は、「吾々の家は美術館ではいけない。品物が陳ぶ場所ではなく、それぞれが所を得、時を得て活かされていなければならない」（柳,1980c,p.159）と、古作を鑑賞することにとどまらず、日常生活で器物を買って実用すべきであると一貫して考えていた。「ものへの愛は、日々の暮しに根をおろさねばならない」（柳,1980c,p.162）との信念のもと柳自身も、古作と取り合わせながら、生産の続いている各地の手工芸品や、濱田や河井など周囲の作り手たちの新作を日常的に用いていた。宗悦の次男の宗玄（1917-2019）は、「我が家で日常使っている食器などが、ふと消えると、それが知らぬまに民芸館に陳列されていたりした」と回想している（蝦名編,1979,p.323）。新旧さまざまな器物を購入し、取り合わせながら用いることは、柳の思索と実践の中核に位置する営みであった。

筆者はここで、柳の「食器と女」（1955）という随筆に注目したい。これは、日本女子大学通信教育部刊行物への寄稿文として初出した、学生や女性向けに食器の選択について指南する文章である。ここで、柳は第一に無地の陶磁器の使用を推奨している。

原則と致しましては、食器は無地ものが一番よいと思います。なぜなら美しく盛れる食物それ自身が一つの立派な模様でありますから、それを活かすために無地のものがよいのであります。次には模様があるなら、なるべく簡単なもの、または全体として無地の気持ちの出たものが望ましく思います。（柳,1996,p.142）

2-1で確認した柳の「無地の美」観が、そのまま簡明な指南のかたちで述べられている。「模様があるなら、なるべく簡単なもの、または全体として無地の気持ちの出たもの」とは、古作ならば古唐津や刷毛目茶碗のような、「簡素」な筆致のものを念頭に置いていると考えられる。なお、そうした器物の方が内容物を「邪魔しない」（柳,1996,p.142）というのは、花器に関しても同様であろう。

この文章で柳は、「見てくれのみ良いもの、派手過ぎるもの、騒がしいもの、俗なもの」は避け、「佳い品」すなわち「尋常な無事なもの」「誠実なもの」「穏かなもの」「便りになるもの」を選び用いるべきであると、まず総論を述べる（柳,1996,p.141）。次いで、「幾許かは実際のことについて記したく思います」（柳,1996,p.142）と前置きして、上の通り、無地の陶磁器の使用を推奨している。つまり、このエッセイでは、最も端的に「尋常」「無事」の性質が現れている品物として無地の陶磁器を挙げる、という論理構成になっており、前項で確認した点を、柳自身が明確に念頭に置いていたことがうかがえる。

柳自身は模様入りの陶磁器を多数蒐集し、《伊万里染付八橋文蓋付茶碗》（日本民藝館蔵）など、全体に模様のある器も愛用していたことを考えると、上の記述は筆者にはやや意外に思われるのであるが、学生や若い世代の初心者にも選びやすく用いやすい品として無地ものを推奨しているのであろうか¹¹。ただ、柳自身も1930年代から、昨今(当時)では「一番無難」な新作と評価して小鹿田焼(大分県)の無地の飯茶碗を普段使いするなど(柳,1982b-1)、

無地の食器の実用性について、かねてから経験や思索を積んでいたものであろう¹²。1941年には、「よく盛られた食物は、それ自身、よい模様であり、よい色」であって、「絵模様が勝過ぎると折角の料理を殺して了ふ」、「多くの場合無紋が却つて美しく」「無紋には人間の誤謬の入る余地が少い」と評している（柳,1980d,p.314）。

ただ、留意すべきは、柳が、たとえ食材を盛るという用途に忠実であったとしても、工業製品などの「味も何もない」（柳,1980d,p.313）「無地」には批判的であったことである。彼は、日用食器の生産現場において、過剰な装飾に対するカウンターとして「食器に純白の無地ものを用ゐる傾きが著しくなつた」（柳,1992b,p.388）ことを念頭に置きつつ、ここでは「宋窯」（中国・宋代）の白磁と硬質陶器を対比してこのように述べている。

無地といふが、若し一色で何も交へないものを無地といふなら、そんな無地は消極的で意味の薄いものではないか。若し無地が単調なものに過ぎぬなら、そんな無地に無上の美はあるまい。

例を引けばすぐ分る。この頃、陶器会社で作る所謂硬質陶器と、支那の宋窯の白磁と比べることにしよう。同じく白で同じく無地でも、その受ける感じに雲泥の差がある。一方は冷く固いの、一方は温く柔かい感じを受ける。一方は極めて単調だが、一方は中々複雑なのである。一方はむき出しだが、一方は含みの多い白なのである。誠にその美しさには天地の懸隔がある。実際にその間には有紋無紋の差ほどの違ひさへあると云つてよい。（柳,1992b,p.389）

柳にとって「無地の美」とはあくまで、その「無」の造形の中に、色彩や質感の変化という「有」の性質があること、そして何より人間の手から生まれてくる造形物であって、人と造形物の双方において「無心」の様相が立ち現れた、宗教的な品であることが前提となっているのである。彼はこのようにも記す。

無地とは何なのでせうか。無地は謂はゞ裸で、人間が自己の持物を出さない様であります。〔中略〕自己が匿れるといふことは、他己を受け入れる状態に居ることを意味します。無地ものは何も限定致しませんから、見る者用ゐる者を自由にすとも云へるのであります。無地は一番卒直に作る者と用ゐる者とを結びつけます。（柳,1982f,p.4）

比喩的な表現をするならば、作り手の身心が無地の器のような状態になっているとき、「他力」に開かれ、使用者に開かれた、余白溢れる造形としての無地の陶磁器が生まれる、ということになるであろう。

4. 結論—「妙好品」としての無地の陶磁器

以上のように、柳にとって無地の陶磁器とは、視覚的に美しさがわかりやすく、また大無量寿経の「無有好醜の願」で説かれる「他力」と「無心」のあり様を最も端的に見る者に知らせる存在であり、さらに何かを盛り付ける（あるいは注いだり活けたりする）際に最大限に実用性を発揮する存在でもあった。「美しいもの」とは人間たちのもとに天から贈られた「地上に咲く浄き蓮華」（柳,2005,p.32）であり、「吾々を助け、吾々に仕えようとて働く身」（柳,2005,p.34）である、という一貫した柳の見方が、最も簡明に体现されているのが無地の陶磁器であるといえる。

そして、柳が「仏教美学」思想との関わりの中で「無地の美」を示す陶磁器に注目した背景には、「美しいもの」

とその鑑賞を通じた宗教体験を、同世代や後世の人々と「公有」のものとしたい、という柳の感覚が深く関係していたこと、さらにその奥に、「美しいもの」に「報恩」がしたいという彼の感覚が働いていたことも、本研究では浮かび上がってきた。

先述のように、柳は「美しいもの」に「直観」によって出会うことを生涯旨とした人物であったが、「孤独な民藝の仕事」（1952）では、「大衆の頼りなさをしみじみ感じる。恐らくこの民藝館がその存在価値を正当に認識される迄には、あと少くとも半世紀はかゝるのだといふ感がする」、「民藝館が社会から正当に認められる日は、私達の生存中には来そうにもない。〔中略〕当分は孤独である」と心中を吐露している（柳,1981d,pp.164-165）。「一般の世間の眼は全く頼りにならぬ」との思いは最晩年まで絶えず柳の中に渦巻いていたものと考えられるが、それにも関わらず、「茶人の資格」（1956）では、直観が「誰にも元来は備わっている能〔ちから〕」（柳,1987d,p.128）であると語り、「仏教美学の悲願」（1958）では「一切の人々は本来美と深い宿縁をもって、この世に生れている」（柳,1995c,p.23）と記すなど、柳は万人の「直観」を信じようとも記し続ける。

「これらのものがもつ卓越した美については、改めて説くほどもなく広く紹介されているから」紹介の優先順位が低いと述べていた井戸茶碗を初め、柳が目にした陶磁器の中で決して主流とは言えない、「無地の美」を示す器物が繰り返し「仏教美学」の象徴として取り上げられるようになる背景には、無地の陶磁器ならばその美と背景の「無心」が伝わるはずだという柳の願いと、万人の「直観」すなわち鑑賞者の内なる「無心」を信じようという信念の双方が、強く働いていたものであろう。彼は、古丹波の灰被壺を持参した講演会においてさえ、「ある方々には、どこが美しいのか、はたして美しいのか、惑つたり疑つたりなさるかと思ひます」、「ひとまづ私の言ふことを受け容れて、わかってもわからなくても、この壺が美しいといふことを信じて下さると有難い」という、悲痛でさえある言葉を発している（柳,1982e-3,p.82）。無地の陶磁器は柳にとって、「直観」の弱い人々と「美しいもの」を分かち合うために欠かすことのできない、鍵となる器物であったようにも見える¹³。

さて、本研究の課題は、無地の陶磁器がもつ「利他性」について、以上のような柳の蒐集と思想を切り口に、浮かび上がらせることにある。

「無地とは模様がない意味ではなく、模様がその極に達した『空』の境を示すとも云えよう。それは一切の模様を含んだ無とも云えよう」（柳,2005,p.314）と柳は言う。柳の、この言語を越えた感覚を仮に言語化することを試みるならば、陶磁の器の場合は、灰被やかいらぎといった自然素材の偶発性と、食材などの予期せぬ内容物という、いわば二種の「模様」を最大限に受け容れる造形となっているのが無地ものである、ということになるであろう。柳が見つめ蒐集し続けた器物の中では決して主流とは言えない、模様のない陶磁器は、模様がないうえに、最も模様に満ち溢れ（う）る、余白に溢れた造形なのである。

「仏教美学」に関する思索と並行して、柳は妙好人に注目し続けた。妙好人とは、浄土真宗の在俗の篤信者のことで、「妙好」とは泥の中に咲く白い蓮華の花の意味である。柳が特に重点的に研究を行ったのが、因幡の源左（1842-1930）についてであった。源左があらゆる縁を「ようこそ、ようこそ」（柳,1991,p.232）を口癖に悦びと共に受け容れ、その佇まいと自然に湧き出る言動が他者を癒し他者に奉仕する様について、柳は調査と克明な記録を行っている（柳,1991ほか）。柳はこうした研究を踏まえ、「美しいもの」を「妙好品」とも呼ぶようになる。柳にとって「妙好品」は、単に妙好人が連想されるというのではなく、実際に一つの生命体として「成仏」の境地を体現している存在であり、先に確認したとおり、『法と美』（1961）を初めとする彼の晩年の著作でその実例としてまず挙げられるのは、井戸茶碗や古丹波といった「無地の美」を示す陶磁器であった。柳はあたかも「ようこそ、ようこそ」とあらゆる他者を受け容れ奉仕していく源左を目前に見るように、余白と「他力」に溢れる無地の陶磁

器に感じ入っていたのであろう¹⁴。

柳はこの精神的境地について、「幸イトド ムクイ待タネバ」（柳,1986b,p.298）という偈で言い表し、返報を想定しない心境であると説明する。また、「酬いを待たぬとは、己れを去ること」であり、「利己心とは、報酬への期待である」（柳,1986b,p.298）とも断言する。「人の世話をして『有難う』と云はれないと、『無礼な奴』と腹を立てる」（柳,1982e-8,p.231）ような、報酬を期待したり想定したりする利己心を越えた境地が、「只麼」「無心」には広がっていると柳は言う。これは、素材の過剰な加工や計算づくの作品製作を戒め、「こだはらない」「やりつぱなし」の「無心」な製作を讃える造形論と一続きの思想であると言ってよい。さらに彼は、「純愛には酬いへの期待がない」、「ただの行い、これに勝る行いはない。ただとは『私なくして』という意味である」と言葉を重ね、利己心を越えた「只」の行為は「愛すること」「純愛」そのものなのであると表現する（柳,1986b,p.299）。

冒頭で述べたように、柳は著作物において「利他」という語をあまり用いない。「利己」という言葉はしばしば用い、人間の利己性が超越された境地を志向し続けた柳が「利他」の語を多用しないのは興味深い。「純愛」すなわち「只」の境地はすでに二元性が越えられたものであるために、「利他」という、未だ自他の分別を前提とするかのような語で言い表すことが、柳には不徹底に感じられたのではないだろうか。柳にとっては、「只」「無心」こそが、そのまま「利他」と同義語なのである。さらにそうした言語化し難い境地が、数多の「美しいもの」として、言語化できない姿のまま眼前にあり、自分はそれらの器物から一身に「愛」を受け、計り知れない「恩」を受けていると柳は感じていた。彼にとって「利他」あるいは「愛」とは、「美」と同義語であり、「無地の美」を示す陶磁器とは、その最も簡明な例であったのである。

ここまで見てきたように、柳の言う、他力的な美すなわち利他は、極めて具体的な一つ一つの物や行為の中に現れているものである。よって、本研究で考察している「利他性」とは、仮にある性質と呼ぶことはできても、それは抽象的な観念とは異なる、感受するほかない（感受することによってはじめて立ち現れる）位相のものとして、柳には理解されていると言ってよい。彼が説く無地の器の利他は、初めから抽象的に論じることを許さない、非常に具体的なものであるが、その受け手にはある性質として実感されるという逆説を伴ったものでもある¹⁵。

以上のように、柳が説く、「無心」から生まれる「他力美」は、製作者は意図や想定をしていないものであって、鑑賞者や使用者が「発見」し実感して初めて立ち現れる美であり、「恩」であり、「愛」である¹⁶。

柳はこの点に自覚的で、こうした「発見」と蒐集の先達として、既成の造形物に新たな美を見出して愛でた「目利き」たち、特に村田珠光（1423-1502）、武野紹鷗（1502-1555）らわび茶の初期の茶人たちを尊敬していた。「私は初期の茶器に心を惹かれるものだが、特にその時代に現れた『茶人達の眼』に絶大な敬意を覚える」（柳,1982b-3,p.438）旨を、柳は繰り返し記している。彼は、わび茶初期の茶人たちが評価した茶器類は「悉くといいたいほど、他力の道から生れたもの」（柳,1995c,p.64）であり、元来は民藝品であったのだと考えた¹⁷。こうした、本来鑑賞を念頭において作られていない雑器類を鑑賞の対象とした茶人たちは、「見る作家」として「眼」による「創作」を成したのだと柳は言う（柳,2000b,p.235）。

このような、井戸茶碗や刷毛目茶碗のような「作られてから後に見るものへ転じた茶碗」（柳,2000a,p.166）を讃える一方、楽茶碗など最初から茶道の文脈において鑑賞し用いることを念頭に製作された「意識の作」「理解の作」（柳,2000a,p.166）を、柳は徹底して批判する。美や「恩」や「愛」は、意図や作為をしないところに生まれてくるものであって、結果を想定した途端にその造形や行為は生気を欠いたものになるという点に、彼は極めて敏感であった。例えば無地の陶磁器の場合も、井戸茶碗などは作り手が「無地などにこだわらずに作ったので、無地ものが素直に出来た」（柳,1982f,p.5）のであって、「傷を与えてみる、籠目を入れる。釉をたらしかける」（柳,2000a,p.175）

といった作為的に作られた「無地」の景色はすでに「無地の美」ではなく、柳によれば「ねらつた無地は救はれ難い」（柳,1982f,p.5）のである¹⁸。

楽茶碗については、「なるほど柔らかで温かく、飲み心地がまたなくよく手ざわりにいい難い嬉しさがあるろう。しかしそれは『楽』の功德ではあっても、美しさの極まりとはいえず」（柳,2000a,p.171）と柳は難色を示し、「自我に美しさがあるなら、無我には一段と美しさが増そう」（柳,2000a,p.173）と、あくまで「無心」の作である井戸茶碗の側に利他性の極みを見る。いかに使いやすくとも、作り手の痕跡の色濃い楽茶碗に対しては、極まった姿の美や「愛」を感じられなかった、すなわち利他的存在とは感じられなかったようである。大徳寺孤蓬庵で《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》を実見し（柳,1987a）その造形に感動した柳にとって、「やりつぱなし」の「すがすがしさ」から遠い楽茶碗の造形はどうしても受け付け難かったようである。

柳が『無有好醜の願』（1957）で挿絵として掲載する刷毛目茶碗や、遺作『法と美』（1961）で図版として掲げる陶磁器（図1～4）は、実にすべてが茶器（茶器として見立てられている雑器）でもある¹⁹。中でも彼は灰被の発生している古丹波の雑器類について、その造形美自体を絶賛すると同時に、千利休（1522-1591）の弟子であった山上宗二（1544-1590）が記した『山上宗二記』（1588）に記載されている「真壺」（茶壺・呂宋壺）の造形と古丹波の種壺の造形的特質の照合を行ったり（柳,1982b-3）、「造作のない」品として古備前などと同列に論じる（柳,1992c,p.433）など、すでに茶道の歴史において評価の定まっている茶器（茶器として見立てられた雑器）に古丹波の姿に近いことを強調する。

「誰も知る通り初期の名茶器のほとんど凡ては『無地もの』であった。たとえ有紋のものでも、無地の要素が内にひそむものであった」（柳,1987e,p.196）と思索しながら、こうした無地の雑器類を新たに「発見」して茶器に見立てる行為は、造形物の姿と行為の双方を通して、自らの「眼」がわび茶初期の茶人の「眼」に連なるものであることを改めてなぞる意味もあったように見える。それは、「無地の美」とは、作為的に生み出したり、受け取る側が想定したりできる性質のものではない、という利他の偶発性自体をなぞる営みでもあったであろう。柳にとって無地ものは、茶の道を建てた「眼」への敬意と直に結びつき、その継承をいかに成すべきかという問題意識とも結びついた造形物であった²⁰。

以上のように、柳にとっては、「無心」「只」こそ、「他力美」すなわち「利他」と同義であり、井戸茶碗や古丹波などの「無地の美」を示す陶磁器は、その利他性の最も端的な体现者として彼の眼に感得されていたのである。

¹ 若松英輔も同様のことを指摘している（若松,2021,p.117）。

² 柳がなぜ直接的な社会改良を断念して「仏教美学」を説くようになったのか、この変化については、現在でも明確な理由が明らかになっていない。松井健（2019）は、柳の『工藝の道』（1928）で語られる社会改良の展望が、戦後すぐの時期にも若い世代に支持されたにも関わらず、柳がそうした路線を打ち切って「仏教美学」の醸成に向かっていくことを指摘し、「敗戦直後の混乱期といてよい時期において、そして理想の実現の好機と信じられたそのタイミングで、柳宗悦の現実改革の志向を打ち壊してしまうような、何らかの出来事があったのではないかと推測しつつ、判断を保留している（pp.284-285）。戦後の柳の活動の変化の理由についてはいまだに不明瞭な点は多く、論拠も不足している。本研究の範囲を越える内容でもあるので、ここでは先行研究同様に判断を保留したい。水尾比呂志（2004）は、戦後の柳の方針の変化について、「〔引用者注・柳は〕二十年を越える民藝運動の体験と、激しい末世への推移のなかで〔中略〕、根源的な人間の心のあり方を何よりもまず求めねばならない、と考えるに至った」、「無上なるものへの憧憬と小我の放棄なくしては、いかなる手段も合理的な方法論も空しいことを、明確に認識し、人々に示さねばならぬと考えたのであろう」と推測している（p.358）。柳がこの「無上なるものへの憧憬」「小我の放棄」について、「美しいもの」を媒介として起こると考えていたことは、本論で確認しているとおりである。

³ 「仏教美学」論が、近代都市は生活が質の低い造形物と我執に満たされている「末世」（柳,1995c,p.18）である、という柳の憤りや悲しみより生まれているものであることは、繰り返し確認されてよい。「この世には段々醜悪なもの、俗悪なものが殖える一方で〔中略〕、醜をさえ喝采する人たちが殖えてゆく現状」（柳,1995b,p.129）、「今後も無数の醜いものが作られるであろう、小さな自我や慾や分別が蔓延る限りは」（柳,1995a,p.105）といった現状認識を柳は頻繁に示している。そして、伝統や自然素材という「他力」に身を委ねた作り手が生む「美しいもの」に暮らしが満たされた「美の浄土」が、近代の制度やテクノロジーと共存するかたちで復興されることが柳の一貫した夢であり、本論文中で述べているように、柳が綴る「美と醜との二がない」（「美醜未分」）とは、そうした「美の浄土」の情景の描写であると同時に、そこに暮らす作り手の「製作心境」すなわち「無心」の、宗教的観点からの描写である。先行研究においては、「美と醜との二がない」という記述について、「民芸美学の美醜正邪（引用者注・「美しいもの」を選んで蒐集していくこと）のすべてが無意味となってしまう」（出川,1997,p.186）という解釈や、「柳の見地からいって俗悪な一個の茶碗があり、その持主が、柳をむかえて誠意をもってそれに茶をいれてすすめてくれたら、その時にその茶碗は美しいものになる」と、クオリティの低い物も見方次第で美しいものと見せると柳は考えるようになった（鶴見,1976,p.240）といった解釈が散見されるが、これは明らかに誤解である。実際に、『美の法門』以降の柳の著作でも、造形物を美醜を基準にして選ぶことについて方針転換は見られず、例えば『日本民藝館』（1954）においては、「多くの醜悪なものに囲まれてゐる現世に於て、ここばかりは、美しさ温かさ親しさを人々へ贈る場所であります」（柳,1981e,p.194）とまで記されている。柳にとって、「美しいもの」でない造形物を「醜い」と批評することは、先人の伝えてきた伝統や素材の特性を踏み外す作り手の我執を批評することであり、それはそのまま近代社会に対する批評とも重なるものであった。鶴見の論に関しては、水尾（1980）、相馬（1983）ら民藝運動同人による反論も参照。学術研究としては容易に踏み込みがたい点であるにしても、柳が選んだ「美しいもの」の造形的特質と、それを見出した彼の生理的で反射的な「直観」自体を一度繊細になぞりながら検討する作業が、今後求められるのではないだろうか。

⁴ 楽茶碗（楽焼茶碗）は、茶道の伝統において最も評価されてきた茶碗の一種。手捏ねによる成形を特徴とし、「黒楽」「赤楽」といった種類がある。千利休の指導のもと、陶工・長次郎が創始したとされ、現在まで楽家で製法が継承されている。

⁵ 岡村は、日本民藝館で柳の案内を受けたときのことをこのように回想している。「案内が終って先生は廊下に立ち止まっておっしゃいました。『よい物は皆無心によって生れてくるのです。無心に生れたものは皆成仏しているのだから、仏壇に収めて拜しても少しも差し支えないのです』と。」（岡村,2000）

⁶ 坂田和實・尾久彰三・山口信博の鼎談（2008）では、柳の蒐集の中心に模様への愛があることを、日本民藝館学芸顧問（当時）の尾久が、古道具屋の坂田らに対して述べている。同書は坂田が日本民藝館の収蔵品から22点を選ぶ、という『芸術新潮』の企画を主軸としたものであるが、坂田の選ぶのが「無地か、控えめな文様のものばかり」であったのに対して、尾久が「これらの品物で柳宗悦は語れませんか」とコメントしている。尾久はさらに、「〔引用者注・柳と坂田で〕はっきり違うのは文様にたいする考えかたでしょうね。柳さんは文様が大好きでした。具象、抽象を問わず、潑刺たる文様こそ工芸の美を代表するものと考えていました。それもデザインとしての文様ではなく、絵画を簡略化し、煮詰めていった絵文様。坂田さんは逆でしょう。おそらく文様なんてないほうがいいと思っているはずです。」（pp.49-52）と述べている。柳自身が監修した『民藝図鑑』第1-3巻（日本民藝協会・田中編、1960-1963）でも、日本民藝館監修の『民藝大鑑』第1-5巻（1981）でも、掲載されている陶磁器、染織品、漆工品には模様のある品が大変多い。木工品、金工品、石工品の場合は、形状自体が装飾的で力強いものが多い。

⁷ 朝鮮時代に朝鮮半島で生産され日本にもたらされた茶碗は、伝統的に高麗茶碗と呼ばれる。「高麗」は高麗時代のことではなく、広く朝鮮を呼ぶ呼称としての「高麗」に由来する。わび茶の茶人たちは、朝鮮では日常雑器であったこれらの茶碗に美を見出し、茶器として見立てて用いた。その中で井戸茶碗は最高の評価を受けてきた高麗茶碗であり、《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》はその代表作として、「大名物」（千利休以前に名を得た茶道具）の一つに数えられてき、現在では国宝に指定されている。柳自身は1953年、《大井戸茶碗 銘「山伏」》を入手している（日本民藝館蔵）。井戸茶碗のルーツについては諸説あり、現在でも不明確な点が多いが、柳は「茶器で一番名高い『井戸茶碗』なども、もとは安ものの民藝品なのである」（柳,2014,p.220）と、元来は一般庶民の「飯茶碗」であった品だと考えていた。

⁸ 『美の法門』『美の浄土』は、柳の生前の刊行時には図版が掲載されていない。

⁹ 戦後のこの時期は、財閥解体などの影響で、こうした古美術がそれまでよりも安い価格で市場に流通するようになっていた（白土,2017）。

¹⁰ 安藤礼二は、鈴木大拙の思想を受け継いだ二人として、柳宗悦とジョン・ケージ（1912-1992）をセットで論じている（安藤,2018）。ケージにおける《4分33秒》（1952）は、柳における古丹波や井戸茶碗であったと筆者は考える。

¹¹ 柳自身は手工芸の重要な要素として「用途」を挙げ、実際に蒐集品を普段使いしていたが、それらが皆に使いやすいものであるかは留意が必要であろう。柳の著作で「用いこなす」といった表現がしばしば見られるように、彼が眼を注いだ品々は、近現代の生活環境や生活習慣においては、使い手の側に負担や力量を要求する存在でもある。無地の陶磁器が、模様のあるものと比べれば、都市に生活する初心者にも使いやすい品、民藝品の中で抜きん出た実用性を持っている品だと柳は考えてこの「食器と女」の推奨に至っているのかもしれない。実際に、柳の蒐集した品物の中で模様入りの器は、現代人が実用するには適さないという指摘は後年しばしばなされてきた。例えば、坂田和實は、「濱田庄司さんがよく行っていた蕎麦屋があって、あるとき濱田さんがその店の主人に、自作の皿を贈ろうとしたらしい。すると彼女は『いただけるなら模様のないものを』と言ったそうです。その言葉は濱田さんだけでなく、民藝そのものにたいする批評になっていると思う。」「もちろんそれは、民藝の器がつまらないということではありません。私には使いにくい、というだけのことです。」と評している（坂田・尾久・山口,2008,p.53）。また、陶芸家の安藤雅信は、柳の蒐集品を代表するスリップウェアについて、「〔引用者注・茶室で〕つかってのたのしい器ではない。ながめているぶんにはいいんだけどね。つかい手が工夫し、創造する余地がないんです。スリップウェアにかぎらず、柳がえらんだ品物にはそうしたところがあると、以前から感じていました。あの人が稀代の眼力きだったことはまちがいないけれど、つかい手としてはどうだったんだろう。」と評価している（芸術新潮編集部編,2004,p.45）。これらは、柳の蒐集品における無地の陶磁器の位相について考察する上で重要な批評であろう。

¹² ちなみに、「無地の美」について、柳がいつ頃から明確に思索の主題とするようになったのか、管見では定かでない。ただ、1910年代から彼が蒐集を始めた朝鮮陶磁器の中には一定量、無紋の白磁が含まれているし、最初期の「雑器の美」（1926）ですでに、柳らが見出す雑器の「姉妹」として井戸茶碗に代表される「大名物」が挙げられており（柳,1984,pp.98-99）、『工藝の道』（1928）では、『無地もの』はしばしば最も深い美を示すではないか（柳,2005,p.93）との記述も見られる。後の「仏教美学」ほど前面に現れてきていなくても、柳の蒐集と思想の最初期から、「無地の美」が重要な思索の対象となっていたことは確かであろう。その後、1931年、大徳寺孤蓬庵で「喜左衛門井戸」を実見した経験が、さらに彼の考えを深化させたであろうことは想像に難くない。なお、柳は、「無地の美」を「無の美」「貧の美」の極みとも呼ぶが（柳,2000c,pp.329-330 ほか）、ここには、宗教哲学者としての最初期からの主題であった「無」や「貧」が、「無地の美」の造形として端的に体现されていると、彼が認識していることがうかがえる。柳は様々な国内外の手工芸に眼を注いでいく中で、「無」や「貧」という宗教的な境地と「無地の美」の造形に簡明な一致の見られることをある時点で明確に観取し、その実感は彼の中で通奏低音のように、「仏教美学」に至るまで流れていたものであろう。このプロセスについて、さらなる調査が求められる。

¹³ なお、筆者には、柳が「食器と女」（1955）で無地の陶磁器の使用を推奨していることは、同時期の柳が「在家」の「美の宗教」「仏教美学」の醸成と普及に注力し、その象徴として井戸茶碗や古丹波といった無地の器物を取り上げていることと、まったく無縁ではないように思われる。これはあくまで推測ではあるが、「無心」を実感できる品が少しでも一般の人の生活に普及するように、との意図が、この推奨には多少なりともあったのではないか。

¹⁴ なお、妙好人は、あらゆる痛みも受け容れ宗教的な法悦に昇華していくために、時の社会制度に順応することに陥りがちであるとの指摘が、しばしばなされてきた。例えば鈴木大拙（1961）は、妙好人の精神性に深く注目し讃辞を送る一方で、「妙好人なる人々は、絶対他力の温泉につかりすぎ、ひたひたすぎる」傾向があり（p.6）、そのような状態は「他力のはたらく場所は自力の世界であることを失念した」（p.214）あり方であって、「集団生活」における妙好人の位相を再考しなくてはならないとも説く。しかし、柳の妙好人論に、こうした点に関する言及はほとんど見られない（この点に関する先行研究としては、中見,1991、大沢,2018 ほか）。この理由は、柳にとって、妙好人の他者に開かれた（器のような）精神と言動が、（近代社会にそのまま即座に応用することが困難であるにしても）他者との調和や世界の平和の礎としてまず考察されるべきものであるとの考えが、第一にあったからであろう。また、源左をはじめ妙好人のエピソードには、農作業の話、牛の話など動植物との共生に関するものも多く伝えられ、柳も様々な記録を行っている。自然環境にもやさしく開かれた人々として柳が妙好人を理解していたことも、改めて確認しておくべきであろう。

¹⁵ 柳が最晩年まで、『『美しき物』が見えずして『美しさ』を扱ったとて、意味が浅い』（柳,1995c,p.48）との信念をもち、「論を抽象に流れないように」（柳,1995c,p.14）、具体的な「美しいもの」を蒐めながら、通底する「美しさ」について思索し続けるという帰納的なプロセスを徹底し、また自身の思想が観念的に受け止められることを絶えず警戒したことは、「利他」研究にも重大な示唆を与えるものであろう。彼は、ジャンルや産地や時代が多様に混在している蒐集品の中に、ある一貫性（「統一」）を窺取し、日本民藝館でそれらを展示することによって、「物の美しさは、かくかくのものであることを示唆しようとする」（柳,1981e,p.193）ことをめざした。「利他」研究においても、「利他」を観念的に論じる以上に、具体的に有り難く感じられた経験や感謝された経験、「利他された」あるいは「利他した」と感じられた経験を（あるいはそれがうまくいかないと感じられた経験を）数多く検討することで、初めて通底する「利他」について考察することが可能になる面があるのではないだろうか。

¹⁶ なお、柳が行った「発見」については、社会学や文化人類学的などの観点からも多くの研究が行われてきた。特に1970-1990年代を中心に、主にポストコロニアリズムの観点から、柳の活動や思想は厳しい批判にさらされた。金谷美和は、柳や民藝運動による民藝品の「発見」について、「地方の日用品をコンテクストから切り離し、都市生活者たちの生活の中に『商品』としてもちこむことに成功した」（金谷,1996,p.72）もので、ある物事を「全く異なる文脈に置き換えてみることで生まれてくる新たな物の見方の提示（創造性）」と「異質なものの異質性とそれの持つ力を消し去る」力学の両面が存在する（金谷,2000,pp.416-417）と評したが、ここには「利他」研究においても重要な観点が含まれている。何者かの無意識的な行為に「利他された」と感じることは、それを表明する場合、行為者には驚きや戸惑いをもって受け止められうる。本研究では、柳が器物から受けていた「利他」あるいは「美」あるいは「恩」の感触自体について考察することに主眼を置いたが、作り手の視点との関係性について、検討が改めて必要となろう。特に、柳が「各時代を通じ一番無地ものを沢山作りしたのは朝鮮」で、「成仏してゐない朝鮮の無地ものはありませぬ」（柳,1982f,p.5）と激賞するように、本研究で考察している無地の陶磁器は、彼にとって旧植民地の朝鮮半島のイメージと密接に結びついた造形物であったから、さらに多面的な考察が求められる。

¹⁷ 柳は、初期茶人が美しい雑器類に感動し、それが茶器として見立てられるところから茶道は始まった、という持論をもっていた。「一般には茶を飲むために、茶盃を必要としたと考えるが〔略〕、茶盃の美が茶心を一段とそそり、ここに茶事を招いたと見る方が真実であろう」（柳,1987c,p.111）と彼は言う。こうした自身の茶道観は「余りにも器物中心だといって詰られたことがある」（柳,1987b,p.74）と回想しつつ、それでも彼は自説を曲げなかった。歴史的には、わび茶以前の豪華な茶会の流行、富裕な町衆へのわび茶の受容、茶室や庭園や懐石料理など茶器以外の要素と茶器のつながりなど、器物の他にも茶道のルーツと発展について考慮すべき要素は多く、この批判者に一理あると言わざるを得ないのだが、ここでは、「物」に感動し、「物」に救われた、という柳の鑑賞体験と「美の宗教」観が、そのまま茶道にも投影されていることを確認することを重視したい。こうした独自の茶道観を踏まえて柳は、「美の宗教」である茶道の役割は大きく、形骸化や権威化から脱皮して大衆に開かれるべきだと主張し、茶道界の家元制度を基盤とした権威化や、「眼」（審美眼）の硬直、日常生活との乖離に対して厳しい批判を展開した。柳が重視したのは「民の茶」（柳,1987b,p.82）、「在家の『茶』」（柳,1987d,p.144）といった、日常の中の茶道、在野の茶道であった。

¹⁸ 濱田庄司も共通した見解を示している。「よき無地は美しい。だが無地の味をねらって出来た無地はすでに一種の模様とでもいうべきで、ここには無地の美しさも深さもない。」（濱田,1974,p.16）

¹⁹ 図3の古丹波の壺は、「水差」として見立てられ掲載されている。

²⁰ 注17で述べたような独自の茶道観を踏まえて、柳は、自らを「茶人でも何でもない」(柳,1982d-2,p.5) 在野の人間であると自認しつつ、「私の如き者が、何らかの試みをするのも意味があろう」「それに民藝館が集めた品々を、一度自由に使ひこなして見たい」(柳,1982d-2,p.39)として、自らの考える「茶」の具体的実践である「民藝館茶会」を、1955-1956年、日本民藝館で三度にわたって試みている。第一回(1955年12月5日)は、日本民藝館の二つの展示室(古陶磁室と旧大広間)を用い、椅子を用いた「半座礼」(立礼式)で行われた。古陶磁室では、古丹波の灰被壺が水差として見立てられて用いられたほか、「熊川」(鬼熊川)、「明川」などの朝鮮や日本の無地の陶器が主たる茶碗として用いられ、旧大広間では、濱田庄司の《地掛縁黒茶碗》をはじめ、河井寛次郎、船木道忠(1900-1963)の新作の茶碗が並べられた飾り棚が設えられており、参加者はそれぞれ用いたいものを選ぶ流れになっていた。第二回(1956年4月23日)は第一回を踏襲した形式で行われ、古陶磁室では、ここでも古丹波の灰被壺が見立てられ用いられたほか、「大井戸」、「刷毛目」茶碗などが主に用いられている。旧大広間でも、第一回同様飾り棚が設えられ、苗代川そば掻き碗(鹿児島)、牛ノ戸茶碗(鳥取県)といった日本各地の民窯の碗のほか、濱田や船木の茶碗が並べられた。これらの他、青森県の霞釜、朝鮮の石火鉢や膳、イギリス製ピッチャー、秋田県の樺細工(茶入として)などが取り合わせられ用いられたほか、柳の創案による竹の柄杓や、ジューファー(沖縄の簪)の造形を応用した鼈甲製の茶杓も用いられた。このように、「民藝館茶会」は、すでに茶道で評価の定まっている器(「熊川」「大井戸」など)、その類品ではあるが茶道では取り上げられていなかったもの(「明川」など)、柳が茶器に相応しいと考えた日本の民窯の雑器(古丹波灰被壺、苗代川そば掻き碗など)、および民藝運動の同人作家による新作を取り合わせながら鑑賞し、用いる茶会として構成されており、「無地の美」という造形的特質が基調となっていると指摘することができる。なお、1956年12月初旬に開催された第三回は、少人数でコーヒーを楽しむもので、その後も、紅茶、煎茶、番茶などを飲む茶会が計画されていたが、その約二週間後に柳が病に倒れて半身不随となり、試みは打ち切りとなった。「民藝館茶会」に関する一次資料としては、東京民藝協会(1956)などがある。なお、柳は日本民藝館の収蔵品について、「私の集めた品々の多くが、茶道具史の開拓的意義を持つもの」(柳,1982d-2,p.6)と記し、スリッウェアを懐石料理に使いたいと抱負を述べる(柳,1982d-2,p.48)など、模様入りの蒐集品も茶器として用いたかったようであるが、実現した「民藝館茶会」はまったくの無紋もしくは簡素な模様の茶碗に絞り込んだ器物の選定となっている。この選定には、浅川園絵、近藤京嗣ら民藝運動同人も加わったようであり(東京民藝協会,1956,p.31ほか)、開催された季節など、複数の条件を勘案しなくてはならないであろうが、柳の意向が強く反映された選定であることは明らかであろう。本研究で確認してきたような、最大限に宗教性と実用性を発揮する利他的存在として無地の陶磁器を見るという、彼の思想や経験が強く反映された、あるいは共有された選定となっていると見ることができるであろう。「民藝館茶会」は柳の考える「茶」実践のプロトタイプのようなものであったと思われるが、「無心」「他力」を感じさせる器を実際に用いながら「人間と人間とが心に平和を固く結び合」うことを目指した、柳の宗教論—茶道論—造形論の有機的なつながりを体現する試みの、新たな一歩であったと考えられる。

図版



(図 1)



(図 2)



(図 3)



(図 4)

(図 1) 「大名物『喜左衛門』井戸茶碗」(《大井戸茶碗 銘「喜左衛門」》、大徳寺孤篷庵蔵)

(図 2) 「刷毛目茶碗」(日本民藝館蔵)

(図 3) 「古丹波水差」(《灰釉壺》、日本民藝館蔵)

(図 4) 「珠光青磁碗」(《青磁櫛描線文茶碗》、日本民藝館蔵)

画像引用元：柳宗悦 (1961) 『法と美』 日本民藝館

注記

* 引用文中の旧漢字は新漢字に改めた。ただし、仮名遣いは原文のままとした。

* 引用文中の〔 〕は引用者による注記である。

* 本研究では、現在地方の土産品などを指す際に一般的に用いられる「民芸」の語と区別するため、柳宗悦らが見、指していた造形物については「民藝」と表記した。

参考文献

赤沼多佳編著 (2001) 『高麗茶碗』(日本の美術 No.425) 至文堂

阿満利麿 (1987) 『柳宗悦 美の菩薩』(シリーズ・民間日本学者 5) リプロポート

安藤礼二 (2018) 「大拙 (7)」『群像』講談社

- 一遍 (1985) 『一遍上人語録』岩波文庫
- 井出幸亮ほか (2019) 『工芸批評』新潮社
- 出川直樹 (1997) 『人間復興の工芸 「民芸」を超えて』(シリーズ・平凡社ライブラリー 185) 平凡社
- 伊藤徹 (2003) 『柳宗悦 手としての人間』平凡社選書
- 蝦名則編 (1979) 『回想の柳宗悦』八潮書店
- 大沢啓徳 (2018) 『柳宗悦と民藝の哲学—「美の思想家」の軌跡—』(シリーズ・人と文化の探求 15) ミネルヴァ書房
- 岡村吉右衛門 (1991) 『柳宗悦と初期民藝運動』玉川大学出版部
- 岡村美穂子 (2000) 「刊行によせて」、楠恭『親鸞と妙好人の信心』(私版本)
- 尾久彰三監修 (2006) 『別冊太陽 柳宗悦の世界』平凡社
- 加藤唐九郎 (1972) 『原色陶器大辞典』淡交社
- 金子大栄校注 (1981) 『歎異抄』岩波文庫
- 金谷美和 (1996) 「文化の消費 -- 日本民芸運動の展示をめぐる」『人文学報』(77)
(2000) 「『民衆的工芸』という他者表象」『民族学研究』(64-4)
- 河原正彦 (1975) 『丹波』(陶磁大系 9) 平凡社
(1990) 『丹波』(日本陶磁体系 第9巻) 平凡社
- 北澤憲昭 (2010) 『眼の神殿 「美術」受容史ノート』ブリュッケ
(2013) 『美術のポリティクス 「工芸」の成り立ちを焦点として』ゆまに書房
- 熊倉功夫ほか (1989) 編『利休大事典』淡交社
- 熊倉功夫 (1978) 『民藝の発見』角川書店
- 熊倉功夫・吉田憲司編 (2005) 『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版
- 熊倉功夫校注 (2006) 『山上宗二記』岩波文庫
- 鞍田崇 (2015) 『民藝のインティマシー 「いとおしさ」をデザインする』明治大学出版会
- 倉持保男ほか編 (2012) 『新明解国語辞典 第七版』三省堂
- 桑田忠親編纂 (1964) 『茶道辞典』東京堂
- 芸術新潮編集部編 (2004) 「特集 伝説の古陶 英国スリップウェア物語」『芸術新潮』新潮社
- 近藤京嗣 (1978) 『民器の中の茶器』三省堂
- 坂田和實・尾久彰三・山口信博 (2008) 『日本民藝館へいこう』新潮社
- 佐藤光 (2015) 『柳宗悦とウィリアム・ブレイク 環流する「肯定の思想」』東京大学出版会
- 沢山遼 (2019) 「自然という戦略 宗教的力としての民藝」『美術手帖』美術出版社
- 志賀直邦 (2016) 『民藝の歴史』ちくま学芸文庫
- 清水恵美子 (2014-2015) 「岡倉天心の茶と柳宗悦の茶」(第1回 - 第10回)、『民藝』(736-745号) 日本民藝協会
- 寿岳文章 (1980) 『柳宗悦と共に』集英社
- 聖戒 (2000) 『一遍聖絵』岩波文庫
- 白洲正子 (1998) 『遊鬼 - わが師わが友』新潮文庫
- 白土慎太郎 (2017) 「柳宗悦蒐集の色絵磁器」、『陶説』(771号) 日本陶磁協会
- 新村出編 (2018) 『広辞苑 第七版』岩波書店
- 親鸞 (1957) 『教行信証』岩波文庫
- 鈴木大拙 (1961) 『鈴木大拙選集 第六巻』春秋社
(1972) 『日本的靈性』岩波文庫
- 関口千佳 (2005) 「無対辞の思想 - 『美の法門』(柳宗悦著)を読む」『文学・芸術・文化』(17(1))
- 千宗屋 (2013) 「井戸茶碗へのまなざし、その変遷 - 利休 秀吉 不昧 宗悦」、根津美術館学芸部編『井戸茶碗 戦国武将が憧れたうつわ』
根津美術館
- 相馬貞三 (1983) 「編組 - 『即』への道」、『民藝』(362号) 日本民藝協会
(2003) 『美の法門研鑽』(私版本)
- 高木宗雄 (2020) 『わかりやすい民藝』D&DEPARTMENT PROJECT
- 竹中均 (1999) 『柳宗悦・民藝・社会理論 カルチュラル・スタディーズの試み』明石書店
- 丹波古陶館学芸部編 (2020) 『丹波古陶館開館五十周年記念 丹波 - いきる力が美をつくる』丹波古陶館
- 茶の湯文化学会編 (2013a) 『講座日本茶の湯全史 第1巻 中世』思文閣出版
(2013b) 『講座日本茶の湯全史 第3巻 近代』思文閣出版

- 土田真紀 (2007) 『さまよえる工藝—柳宗悦と近代』 草風館
- 土田真紀・柚木沙弥郎 (2011) 「対談 柳宗悦の眼」、日本民藝館監修『柳宗悦コレクション2 もの』 ちくま学芸文庫
- 月森俊文編 (1990) 『相馬貞三座談録』 民藝を考える会
- 鶴見俊輔 (1976) 『柳宗悦』 平凡社選書
(1999) 『限界芸術論』 ちくま学芸文庫
- 東京国立博物館ほか編 (2017) 『特別展 茶の湯』 NHK
- 土井善晴・中島岳志 (2020) 『料理と利他』 ミシマ社
- 東京民藝協会 (1956) 「茶道特輯」『民藝』(39号) 東京民藝協会
- 中島岳志・若松英輔 (2014) 『現代の超克』 ミシマ社
- 中西通 (1971) 『古丹波』 丹波古陶館
(1978) 『古丹波』 芸艸堂
編著 (2009) 『丹波の名陶』 求龍堂
- 中見真理 (1991) 「解説」、寿岳文章編『柳宗悦 妙好人論集』 岩波文庫
(2003) 『柳宗悦 時代と思想』 東京大学出版会
(2013) 『柳宗悦—「複合の美」の思想』 岩波新書
- 中村元ほか訳註 (1990) 『浄土三部経 (上) 無量寿経』 岩波文庫
(1990) 『浄土三部経 (下) 観無量寿経・阿弥陀経』 岩波文庫
- 中村昌生ほか編 (1983) 『茶道聚錦 十一』 小学館
(1985) 『茶道聚錦 十二』 小学館
- 名畑応順校注 (2001) 『親鸞和讃集』 岩波文庫
- 南方宗啓 (1986) 『南方録』 岩波文庫
- 日本民藝館監修 (1981) 『日本民藝館案内』 日本民藝館
(2009) 『日本民藝館所蔵 朝鮮陶磁図録』 日本民藝館
(2016a) 『日本民藝館案内 GUIDE OF THE JAPAN FOLK CRAFTS MUSEUM』 日本民藝館
(2016b) 『日本民藝館所蔵 韓国文化財名品選 朝鮮時代の工芸』 国外所在文化財財団
- 日本民藝協会 (1958) 「特集 新撰茶器」『民藝』(70号) 日本民藝協会
(1959) 「特集 丹波の古陶」、『民藝』(75号) 日本民藝協会
(1991) 「特集 丹波の古陶」、『民藝』(466号) 日本民藝協会
(1998) 「特集 丹波の焼物」、『民藝』(552号) 日本民藝協会
(2000) 「特集 暮らしの中の器」、『民藝』(566号) 日本民藝協会
(2009) 「特集 茶と美—柳宗悦 美を想う」『民藝』(676号) 日本民藝協会
(2013) 「特集 柳家の食卓・平成25年度日本民藝夏期学校」、『民藝』(731号) 日本民藝協会
(2014) 「特集 丹波の古陶」、『民藝』(744号) 日本民藝協会
(2016) 「特集 柳宗悦 美の法門への誘い」、『民藝』(757号) 日本民藝協会
(2019a) 「特集 食と民藝Ⅰ」『民藝』(798号) 日本民藝協会
(2019b) 「特集 食と民藝Ⅱ」『民藝』(799号) 日本民藝協会
(2019c) 「特集 古丹波の美」、『民藝』(801号) 日本民藝協会
- 日本民藝協会・田中豊太郎編 (1960-1963) 『民藝図鑑』(第1-3巻) 宝文館
- 日本民藝館監修 (1981) 『民藝大鑑』(第1-5巻) 筑摩書房
(2005) 『柳宗悦の民藝と巨匠たち展 柳宗悦の心と眼』 イー・エム・ネットワーク発行
(2008) 『用の美—柳宗悦コレクション』(上・下) 世界文化社
(2011) 『柳宗悦展—暮らしへの眼差し—』 NHK プロモーション
- 濱田庄司 (1974) 『無尽蔵』 朝日新聞社
- 濱田琢司 (2006) 『民芸運動と地域文化—民陶産地の文化地理学』 思文閣出版
- 林屋辰三郎 (1990) 『角川茶道大事典』 角川書店
- 林屋晴三 (1958) 『高麗茶碗』(陶器全集 第18巻) 平凡社
(1974) 『高麗茶碗』(陶磁体系32) 平凡社
編 (1980) 『高麗茶碗』(第一巻) 中央公論社
- 兵庫陶芸美術館編 (2012) 『柳宗悦と丹波の古陶』 兵庫陶芸美術館

法然（1997）『選択本願念仏集』岩波文庫

三重県立美術館編（1997）『柳宗悦展「平常」の美・「日常」の神秘』三重県立美術館

三谷龍二編（2014）『「生活工芸」の時代』新潮社

松井健（2006）『柳宗悦と民藝の現在』吉川弘文館

（2014）『民藝の擁護』里文出版

（2019）『民藝の機微』里文出版

（2020）「晩年の柳宗悦と古丹波－末期の目は何を見たのか」、丹波古陶館学芸部編『丹波古陶館開館五十周年記念 丹波－いきる力が美をつくる』丹波古陶館

水尾比呂志（1980a）『「美の法門」 柳宗悦を読む』東峰書房

（1980b）「柳宗悦研究資料 不二美の法界（二）」、『民藝』（328号）日本民藝協会

（2004）『評伝 柳宗悦』ちくま学芸文庫

「目の眼」編集部編（2017）「特集 金沢～富山 民藝の里を旅する」『目の眼』（493号）、株式会社目の眼

持田季未子（1997）『芸術と宗教』（叢書 現代の宗教5）岩波書店

柳宗悦（1956）『丹波の古陶』日本民藝館

（1961）『法と美』日本民藝館

（1980a〔1934〕）『美と工藝』『柳宗悦全集 第八巻』筑摩書房

（1980b〔1934〕）「工藝雑語」『柳宗悦全集 第八巻』筑摩書房

（1980c〔1938〕）「見るものと使ふもの」『柳宗悦全集 第九巻』筑摩書房

（1980d〔1941〕）「用と美」『柳宗悦全集 第九巻』筑摩書房

（1981a〔1914〕）「我孫子から（通信第一）」『柳宗悦全集 第一巻』筑摩書房

（1981b〔1935〕）「朝鮮の木工品」『柳宗悦全集 第六巻』筑摩書房

（1981c〔1943〕）「巻頭語」『柳宗悦全集 第十五巻』筑摩書房

（1981d〔1952〕）「孤独な民藝の仕事」『柳宗悦全集 第十六巻』筑摩書房

（1981e〔1954〕）『日本民藝館』『柳宗悦全集 第十六巻』筑摩書房

（1981f〔1957〕）「民藝館と宗教」『柳宗悦全集 第十六巻』筑摩書房

（1981g〔1958〕）「会寧硯及水滴と私との結縁」『柳宗悦全集 第十六巻』筑摩書房

（1981h〔1959〕）「買物」『柳宗悦全集 第十六巻』筑摩書房

（1982a〔1931〕）「挿絵の取り扱い方」『柳宗悦全集 第十巻』筑摩書房

（1982b-1〔1933〕）「新作の紹介（『工藝』第二十七号）」『柳宗悦全集 第十二巻』筑摩書房

（1982b-2〔1956〕）『丹波の古陶』『柳宗悦全集 第十二巻』筑摩書房

（1982b-3〔1958〕）「丹波の古壺に寄す 茶器美への一考察」『柳宗悦全集 第十二巻』筑摩書房

（1982b-4〔1959〕）「古丹波随想」『柳宗悦全集 第十二巻』筑摩書房

（1982b-5〔1959〕）「図版解説（『民藝』第七十五号）」『柳宗悦全集 第十二巻』筑摩書房

（1982b-6〔1959〕）「古丹波展の特色について」『柳宗悦全集 第十二巻』筑摩書房

（1982c〔1932〕）「模様とは何か」『柳宗悦全集 第十三巻』筑摩書房

（1982d-1〔1950〕）「茶器の美と禅」『柳宗悦全集 第十七巻』筑摩書房

（1982d-2〔1958〕）『茶の改革』『柳宗悦全集 第十七巻』筑摩書房

（1982e-1〔1954〕）「自力と他力」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-2〔1955〕）「美の宗教」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-3〔1955-1956〕）「物と法」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-4〔1958〕）「無謬の道」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-5〔1958〕）「伝統の形成」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-6〔1958〕）「狭間の公案」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-7〔1958〕）「物と宗教」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-8〔1959〕）「人物と自然物」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-9〔1960〕）「仏法多子なし」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-10〔遺稿・1947-48頃〕）「美の公案」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-11〔遺稿・1957〕）「美感と信心」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

（1982e-12〔遺稿・1958頃〕）「不二美」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房

- (1982e-13〔遺稿・1958 頃〕)「只此の一つ」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房
 (1982e-14〔遺稿・1959〕)「自力と恩力」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房
 (1982e-15〔遺稿・1960〕)「民藝美の妙義」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房
 (1982e-16〔遺稿・1960〕)「美とは何か」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房
 (1982e-17〔1947 頃〕)「美と信仰」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房
 (1982e-18〔1950〕)「美と眼力」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房
 (1982e-19〔1957〕)「宗教と美」『柳宗悦全集 第十八巻』筑摩書房
 (1982f〔1953-1954 執筆〕)『『焼物の本』稿(二)(遺稿)』、『民藝』(352号)日本民藝協会
 (1984〔1958〕)『民藝四十年』岩波文庫
 (1985〔1942〕)『工藝文化』岩波文庫
 (1986a〔1955〕)『南無阿弥陀仏』、『南無阿弥陀仏』岩波文庫
 (1986b〔1959〕)『心偈』、『南無阿弥陀仏』岩波文庫
 (1987a〔1931〕)『『喜左衛門井戸』を見る』、熊倉功夫編『柳宗悦 茶道論集』岩波文庫
 (1987b〔1950〕)『『茶』の病い』、熊倉功夫編『柳宗悦 茶道論集』岩波文庫
 (1987c〔1954〕)『『禅茶録』を読んで』、熊倉功夫編『柳宗悦 茶道論集』岩波文庫
 (1987d〔1956〕)「茶人の資格」、熊倉功夫編『柳宗悦 茶道論集』岩波文庫
 (1987e〔1960〕)「渋さについて」、熊倉功夫編『柳宗悦 茶道論集』岩波文庫
 (1989)『柳宗悦全集 第二十一巻 下』筑摩書房
 (1991〔1950〕)「源一の一生」、寿岳文章編『柳宗悦 妙好人論集』岩波文庫
 (1992a〔遺稿・1953-1954 執筆〕)『焼物の本』『柳宗悦全集 第二十二巻 上』筑摩書房
 (1992b〔未発表原稿〕)「〔無地〕」『柳宗悦全集 第二十二巻 上』筑摩書房
 (1992c〔未発表原稿・1958〕)「茶器の性格」『柳宗悦全集 第二十二巻 上』筑摩書房
 (1995a〔1948 執筆、1949 刊行〕)『美の法門』、水尾比呂志編『新編 美の法門』岩波文庫
 (1995b〔1957〕)『無有好醜の願』、水尾比呂志編『新編 美の法門』岩波文庫
 (1995c〔1958〕)『仏教美学の悲願』、水尾比呂志編『新編 美の法門』岩波文庫
 (1995d〔1959〕)『仏教美学について』、水尾比呂志編『新編 美の法門』岩波文庫
 (1995e〔1960〕)『美の浄土』、水尾比呂志編『新編 美の法門』岩波文庫
 (1995f〔1961〕)『法と美』、水尾比呂志編『新編 美の法門』岩波文庫
 (1996〔1955〕)「食器と女」、水尾比呂志編『柳宗悦随筆集』岩波文庫
 (2000a〔1936〕)「高麗茶碗と大和茶碗」、『茶と美』講談社学術文庫
 (2000b〔1946〕)「茶器」、『茶と美』講談社学術文庫
 (2000c〔1957〕)「日本の眼」、『茶と美』講談社学術文庫
 (2004a〔1959〕)「名古屋大会への御挨拶」『御挨拶』日本民藝協会
 (2004b〔1961〕)「九州大会への御挨拶」『御挨拶』日本民藝協会
 (2005〔1928〕)『工藝の道』講談社学術文庫
 (2014〔1956〕)『蒐集物語』中公文庫
 矢部良明ほか編(2002)『角川日本陶磁大辞典』角川書店
 雄山閣編(1988)『陶磁用語辞典』雄山閣出版
 李進熙(1975)「李朝の美と柳宗悦」、『季刊 三千里』(第13号)三千里社
 里文出版編(2011)『サヨナラ、民芸。こんにちは、民藝。』里文出版
 若松英輔(2013)『岡倉天心「茶の本」を読む』岩波現代文庫
 (2021)「美と奉仕と利他」、伊藤亜紗編『利他とは何か』集英社新書

謝辞

研究をご指導くださっている中島岳志教授、および東京工業大学(未来の人類研究センター)の先生方、「利他研究会」参加者の皆さまに、厚く御礼申し上げます。なお、筆者は、日本民藝館において展示等の作業に参加させていただいており、本研究のあらゆる文献調査の前提に、柳が蒐集した品物をガラスケース越しではない姿で実見している体験、それらのサイズ、質感、重さ、物量などへの筆者の身体的な実感があることを、最後に補記しておきたいと思っております。日本民藝館学芸部の皆さま、日本民藝協会の皆さまの平素からのご助言にも、この場を借りて心より感謝申し上げます。