

Title	桃山中心主義に抗して：日本の美イメージをめぐる 柳宗悦の闘争
Author(s)	竹中, 均
Citation	大阪大学人間科学部紀要. 1999, 25, p. 79-99
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/12112
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

桃山中心主義に抗して
—日本の美イメージをめぐる柳宗悦の闘争—

竹 中 均

目 次

1. 民芸と奥田誠一—敵役の視点から—
2. 「鑑賞陶器」の衝撃—ライバル「彩壺会」の登場—
3. 奥田誠一の「科学的」まなざし—『日本工藝史概説』序説—
4. 桃山中心主義—『日本工藝史概説』本論—
5. 「日本オリジナル」による民芸批判—奥田誠一から出川直樹へ—
6. 利休・対・「利休以前の茶人たち」—柳の茶道観—
7. 「高麗茶碗」の位置—見る者と作る者—
8. 「和漢のさかいをまぎらかす」—井戸茶碗による異議申し立て—
9. 「驚くべき消極性」と「日本人の偉らさ」
—青山二郎の朝鮮工芸観—
10. 桃山美学に抗して—「昭和の利休」の戦略—

桃山中心主義に抗して
— 日本の美イメージをめぐる柳宗悦の闘争 —

竹中 均

1. 民芸と奥田誠一 — 敵役の視点から —

民芸の神話的とも言うべき歴史には、何人かの敵役が登場するが、その中でもとりわけ大きな存在は奥田誠一であろう。民芸の正史が河井寛次郎の登場を物語る際にはいつでも、奥田という悪役が、重要な劇的要素として利用されてきたのである。

蔵前の東京高等工業窯業科に同時期に在籍していた河井と濱田庄司は、柳宗悦の終生の盟友であり民芸運動の同志として知られている。だが、彼らが柳と知り合ったのは同時期ではない。濱田の場合、早くも一九一九年（大正八年）には柳と面識があったのに対して、河井が柳と親交を結ぶのは、五年後の一九二四年（大正十三年）なのである〔水尾、1992：123, 4〕。この遅れの原因の一つは、一九二一年（大正十年）に東京高島屋で開催された河井初の個展の成功にあった。

陶芸家河井寛次郎の才能が最初に開花したのは、いわゆる民芸調のものづくりではなく、中国古陶磁風の華麗な作品群においてだった。その当時まだあまり実見することのできなかった中国陶磁器について、書物を介して出会った河井は、その美に激しい衝撃を受け、中国陶磁の形、釉薬、絵付けなどの解明に情熱を注いでいった〔中ノ堂、1997：96〕。その探求の成果が、「中国古陶磁の手法を自由に渉獵してそれを清新な感覚と技法で処理した、多彩な卓越した作品群」からなる高島屋での個展だったのである〔水尾、1992：125〕。「総数一八一点の作品は白磁、青磁、天目、絵高麗、練上げ、釉裏紅（辰砂）、染付、三鳥、刷毛目などその作域も多彩で、しかも科学的知識に裏付けられた作品で構成されていた」〔中ノ堂、1997：97〕。河井の作品は、中国陶磁器に対する関心が高まりつつある機運とうまく呼応し、好評を博する〔中ノ堂、1997：97〕。その成功を象徴するのが、著名な陶磁史学者奥田誠一の絶賛 — 「陶界の一角に突如彗星が出現した」 — であった。

ところが柳宗悦は、この個展を古陶磁技法のイミテーションに過ぎぬと酷評する。河井はこの厳しい言葉を間接的に知った後に、たまたま神田流逸荘で開かれていた柳主催の「朝鮮民族美術展覧会」を見る機会を得た。そこで河井は「李朝陶磁の美と柳の恐るべき眼識に激しい衝撃を受けた」〔水尾、1992：125〕。「大正十一年、十二年と回を重ねて河井の作はいよいよ技の冴えを示したが、柳の評と衝撃とは彼の心中に次第に自己

の陶法への懐疑を形づくり、煩悶と停滞に陥って行った」という [水尾、1992：125]。

当時、河井の親友、濱田は、二人の共通の友人バーナード・リーチとともにイギリスのセント・アイヴスにいたが、関東大震災の後、一九二四年（大正十三年）に帰国する。この時濱田は既に、自らの進むべき道について「確かな認識と決意」を手に入れていた [水尾、1992：126]。「これからどんな作品を作るつもりだ」という河井の問いに対して彼は「貴族的なものとか上品なものとか、普通の美的概念の見地に受入れられ易いようなものなどを作る興味はなく、正しく健やかな、実用的で無理のない焼物、材料の性質に応じたものを作ろうと目指している」とためらうことなく答えたという [水尾、1992：126]。京都に住む二人はさっそく雑器の蒐集を始め、濱田が興味を示す雑器類に、河井は「こんな物のどこが面白いんだ」とあきれながらも、次第に濱田の眼に影響されてゆく。

ちょうど同じ時期、柳の京都への移住をきっかけとして、濱田の仲介によって柳と河井は、かつてのわだかまりを捨てて、つきあいを始める。「三人の交友は、以後それぞれの人と仕事への深い信頼と敬念によって、終生ゆるぎなき結びつきに縋り合されて行った」 [水尾、1992：128]。

以上は、あまりにも有名な出会いの〈神話〉であるが（中ノ堂一信の『近代日本の陶芸家』所収の河井評伝では、柳からの影響は背景へと後退して描かれている [中ノ堂、1997：98]。）、この中で奥田の存在は、当時の支配的な陶磁観の代表として、言い換えれば民芸の戦うべき相手として、重要な位置を占めている。しかし、彼によって代表される当時の焼物観を知ることは、民芸の主張の意味を知るためにも役立つだろうと思われる。以下では、この点について見てゆきたい。

2. 「鑑賞陶器」の衝撃 — ライバル「彩壺会」の登場 —

一九一四年（大正三年）、千葉の我孫子に住む柳のもとへ、朝鮮で小学校に勤める浅川伯教が訪れている。彼は手みやげとして、通称「李朝染付秋草文面取壺」を持参していた。この器との出会いが、柳に陶磁器の美への開眼をもたらしたとされている [水尾、1992：55]。

同じ年、奥田誠一や大河内正敏らが中心になって「彩壺会」という古陶磁研究会が結成されている。このグループは、一九二四年（大正十三年）の東洋陶磁研究所設立、一九二七年（昭和二年）の雑誌『陶磁』発行などの活動によって、「その後の日本人の「やきもの観」に大きな影響を与え、古陶磁界に「鑑賞陶器」という新しい語と共にこの語でくられる新しい分野を定着させた」 [出川、1997：22]。奥田たちが戦いを挑んだのは、名のある茶陶を中心とした茶の湯の美意識だった。彼らは、この美意識によってはくい上げられずにいた様々な美を発掘し、それらに「美術品としての鑑賞と科学研究」が必要なことを主張した [出川、1997：22]。

「美濃、信楽、丹波、備前、萩、唐津などわが国の伝統的な窯場」は、廃藩置県（一八七一年）による江戸時代以来の藩窯体制の崩壊をはじめとして、文明開化、欧米向けの輸出陶磁器製作などの諸要因の結果、「例外なく衰退し、大正時代にもその傾向は依然として続いていた」。これらのやきものに対して、「欧米の美術館の作品収集や体系的陳列」に影響を受けた近代的まなごしを初めて向けたのが、奥田たちだったのである〔中ノ堂、1997：23,132〕。「彩壺会」の活動によって、それまでは注目されていなかった「唐三彩、宋磁などの中国古陶磁や古九谷、柿右衛門、鍋島といったやきものが新たに古陶磁の美的鑑賞の対象としてその範疇に入ってきた」のである〔出川、1997：22〕。そのまなごしには、二つの特徴がある。ひとつは、「やきものを使用せずただ鑑賞するだけで芸術的な感興にひたる」という姿勢、言い換えれば「陶磁をひとつのオブジェ（物体、対象）として純粹に捉えよう」という姿勢であり、もう一つは、「科学的」な視線である。

「彩壺会」の「科学」性については、後に引用する奥田の文章からある程度伺い知ることができるが、それにもまして、中心メンバーのひとり大河内正敏が、応用物理のメッカ「理化学研究所」（一九一七年設立）の所長を勤めた著名な工学者であり、また「理研コンツェルン」の組織化に尽力した実業家でもあったことは象徴的だ。

もちろん「科学」とは自然科学だけに限らない。ちょうどその当時、中国の鉄道工事などで唐三彩をはじめとする古陶磁が大量に発掘されたという事実や、日本国内で行われた様々な窯址発掘の成果が、積極的に取り入れられていったことも、別の意味で「科学的」姿勢であろう〔出川、1997：22, 23〕。たとえば、一九二六年（大正十五年）には、「朝鮮半島の鷄龍山で三島、刷毛目の一大陶窯群が発見され中国、日本古陶磁器のほか朝鮮李朝陶器への関心が日本においてにわかに高まった。そして昭和を迎えると、この動きは古窯の発掘というかたちで国内の焼物にも波及したのである」〔中ノ堂、1997：133〕。とりわけ有名なのが、一九三〇年（昭和五年）、荒川豊蔵による美濃大萱における桃山期の窯跡、いわゆる「古志野」発見だ。これがきっかけとなって、美濃、瀬戸には一大発掘ブームがわき起こったのである。

茶の湯の美意識は伝世品を中心として形成されてきたために、名物の所有権の移動の歴史は辿り得ても、歴史的な遠近法による過去の再構成とは相性が悪い。そのことを思えば、発掘という科学的探索の成果を利用して新たな美意識と歴史を構築しようとした彼らの姿勢は清新さに充ちあふれている。だから、出川直樹のような現代のやきもの評論家が、「日本人のやきものへの感性」の「体系的な分析」〔出川、1997：111〕を試みた書物『やきもの鑑賞入門』において、「鑑賞陶器」という観点を高く評価したのは、ごく自然なことであろう。

しかし出川は、『人間復興の工芸——「民芸」を越えて』などの著作によって、民芸に対する徹底批判者としても知られている人物である。だから、「鑑賞陶器」への賞賛は、彼の民芸批判と表裏一体の関係にあると見なければならぬ。「現実に眼をつぶっ

て、自分の内側で醸成した一方的な思い込みを感傷的に表出する」民芸的まなごしを拒絶する出川は、「物を物として見切り、その上で研ぎ澄ました美意識を働かせる」ことこそ「健康な鑑賞」だという〔出川、1997：14,15〕。「感傷と鑑賞はちがう」のだ〔出川、1997：12〕。このように、民芸の「病的な感受性をよしとするわが国独特の湿った精神風土」〔出川、1997：14〕を退け、「カラリとした世界に共通する国際的な見方」〔出川、1997：23〕をよしとする彼が、「鑑賞力の客観性」〔出川、1997：10〕を新たな武器にしようと果敢に試みる奥田たちの先駆者的精神に共感を抱き、その視点が民芸批判に用いられたとしても不思議ではあるまい。

以上見てきたように、奥田誠一たちは、柳たちとほぼ同時代的に、＜何が日本の美なのか＞をめぐる戦いに参入してきたのである。民芸側の言い分だけを聞いていると、まるで民芸が既存の美的エスタブリッシュメントに対して抵抗を試みたかのように思ってしまうが、実際は、「民芸」と「鑑賞陶器」の両陣営は、近代初期の激変と試行錯誤のなかで忘れられつつあった日本の過去をそれぞれなりに再構成しようとする正当性獲得闘争のまっただ中で、対等のライバルとして出会ったのである。

その闘争とは、単に工芸史・工芸美論にだけに関わるのではない。究極的には、日本文化をどのように捉えるかという大きな問題を、やきものという局地的アリーナの上で論じていたと見なじうるのではないだろうか。以下では、奥田の著書『日本工芸史概説』（一九三一年（昭和六年）、雄山閣）を検討しながら、「鑑賞陶器」側のやきもの観、ひいては彼らの日本文化観を見てゆきたい。

3. 奥田誠一の「科学的」まなごし ——『日本工芸史概説』序説——

この本は、出版の十数年前「東京女子大学の講義録の為に執筆したものを訂正したもの」であり、「専門学校特に高等工芸学生の参考書たらしめんとしたもの」である〔奥田、1931：例言1〕。著者はその「序」で次のように本書の趣旨を説明している。

そもそも日本には「純美術」と「工芸美術」とを同一視しやすい土壤があり、それが特色ともなってきた。よって、工芸発達の歴史を知ることはすなわち、日本の芸術を知ることにもなるはずだ。ところが、日本工芸史として公刊された書物は、黒川真頼の『工芸志料』（一八七八年）や横井時冬の『工芸鏡』（一八九四年）や『日本工業史』（一八九八年）などの他、数えるほどしかなかった。そのような現状を変えるための刺激になればという考えから、本書は上梓されたという〔奥田、1931：序1,2〕。

全体は二部構成からなっており、第一部にあたる「序説」では、「第一章工芸の意義及其本質」で「工芸とは何ぞや」を問い、その分類・製作・鑑賞についての原理論が展開され、第二部に相当する「本論」では、日本工芸の歴史が時代順に概説されている。

まず「序説」を見てみると、その特徴は、先に「彩壺会」の特徴として挙げた、美に

対する<科学的>アプローチにある。たとえば、「序説」の「第四章 工藝の鑑賞」のなかで、「形態の趣味」について次のように記されている。

形態を形成する重要な一要素は線であるが、「最も美しい線として認められて居るのは曲線である」[奥田、1931：44]。それでは、なぜ曲線が我々には美しく感じられるであろうか。「吾々が線を見る場合に吾人の眼球は運動して其線に沿ふて行く、然るに眼球の運動は三対の筋肉の収縮に依って出来るのであるが、其運動は上から下へ、左から右へ直ちに動くと云ふ直線的なるものではなく、上へ動く場合にも一旦左或は右へ廻転して、再転して上の方へ向ふのであって、其運動は曲線的である」。よって「生理機関の構造機能に順応した最も経済的な努力を要せない見方は、曲線に沿ふた眼球運動であると云はねばならぬ。而して此自然的生理機関の運動には常に快感が随伴するのである」[奥田、1931：44]。その典型例を日本工芸のなかに求めるならば、仁清の真壺や茶入が挙げられるだろう [奥田、1931：45]。

しかし、美しいのは曲線ばかりではない。直線の美というものも当然あるわけだが、それはどのように解釈されるのだろうか。「我々が日常生活し生きて行くには、或一定の労力を要する、即ちエネルギーの費消と云ふ事が必要である」。「絶えずエネルギーを消費して居ると云ふ事が、生存を継続して居る証拠になる訳である」。本来曲線的動きに適応した眼球が直線を追う時、まさにそこに「一定の労力」「エネルギーの費消」が生じる。「此所に抵抗の感じを生じ一種力の感じが出て来る。ある運動に反抗して運動したと云ふ努力の感、征服の感は亦一種の快感を伴ふものである」。これは「競争したり競技したりして、優勝し一汗浴びた時の爽快な心持ち」と同じ理屈なのだ [奥田、1931：46]。たとえば伊賀焼や備前焼の水指の側面に引かれた筧痕に感じられる美とは、このたぐいの快感なのだ。

「色彩の趣味」の違いについては次のように説明される。「色は元来エーテルの振動であって、吾人の感官に感ずるのは赤の四百五十ビルリオンから堇色の七百九十ビルリオンの振動数迄である。しかし奥田の考えによれば、「之等原色の中でも文化の程度に依って吾人の快感を誘起する色彩に差がある」という。たとえば「野蛮人や子供」は振動数の低い赤色を好むが、それは彼らが「振動数の少い刺激で其神経が興奮して快感を生じ」るからで、「紫の如き振動数では多きに失して反って刺激にならず、何等の興奮をも喚起しない」ためだという。「蛮人や子供は強い刺激には堪え得ない」のである。また、「文化が進めば進む程飽和した色彩よりは明暗何れかの方面に進むだものが喜ばれる」という傾向もあると彼は言う [奥田、1931：48]。

このような新視角は、現在から見れば奇矯と言う他ないが、従来の「茶陶を中心とした価値体系」[出川、1997：22]の権威に挑戦する立場にあった奥田たちにとっては、たのもし武器だったのだろう。

4. 桃山中心主義——『日本工藝史概説』本論——

そのあと「本論」においても、「茶陶を中心とした価値体系」に対する闘いは、近代的視点に基づく工藝史づくりという形で続行されている。それによれば、近代以前の工藝は三つの時代に分けられる。すなわち、「本論」の「第一章 貴族趣味の工藝」、「第二章 武家趣味の工藝」、「第三章 町人趣味の工藝」の三つである。最後に、明治以降については、「第四章 結論——民衆趣味の工藝」においてまとめて論じられている。

「第一章 貴族趣味の工藝」では、上代における日本独特の工藝美の創出が問題にされている。「太古以来我国の生むだ芸術は事実において実に憐れなものであった」。なぜなら、たとえ「大和民族固有の工藝」の源を追い求めても「其水路は常に大陸へ連続して居る」のであって、真の固有性は見出しがたいからだ〔奥田、1931：75〕。そもそも日本国民の祖先は「純一で特殊の民族ではなくて数種の民族の混血融合に依って出来たのであるから」そこから生まれた工藝が「外国影響を著しく被って居る」「寄り合い身上」であるのは避けがたい事実である〔奥田、1931：63, 75〕。その影響源としては、「我国に接近し其文化が我国よりも、一步進むで居た国」すなわち「朝鮮と、支那」が挙げられる〔奥田、1931：63〕。

そこで奥田はまず、朝鮮からの影響の実例を列举してゆくのだが、その後で、次のように留保を付け加えている。「かく我飛鳥時代の工藝は、朝鮮芸術の感化流伝を受けたが、朝鮮の芸術自身が、其源を支那六朝から受けて居るのであるから、当然我工藝は其影響を支那大陸より受けねばならぬ。事実にあて之を見れば朝鮮は唯仲介者たるの感がある。却って支那芸術の感化の方が我が工藝に偉大なる影響のある事に思ひ至らねばならぬ」と〔奥田、1931：69〕。このように「朝鮮の藝術が実質上支那藝術の橋渡しに過ぎぬ事」に注意を喚起した上で彼は、中国文化からの圧倒的な影響について説明を展開している。たとえば「正倉院の御物の工藝品の数々が、我が國人（例へば帰化人の後であつても）の所作であつても、あまりに我が國民性の影の薄きに呆然たらざるを得ぬのである」〔奥田、1931：70〕。このような「憐れな」状態は、遣唐使が廃止され（八九四年）唐の文物の移入が止まる時まで続く。

つづく「第二章 武家趣味の工藝」がおそらくは、本書全体のクライマックスであろう。武家が力を持つようになった鎌倉時代以降も、やはり上代と同様、中国の影響は強かった。たとえば、足利義政の時代、茶の湯との関わりで「唐物の茶入」など多くの陶磁器が輸入された。さらには、それらを真似て日本でも、瀬戸で「其様式なり技巧なり何れも支那の器物を宗として」盛んに製作を行っていたという〔奥田、1931：90〕。その点だけを見れば、何も変わりはないように思える。しかしながら「此影響は飛鳥奈良時代に於ける支那六朝隋唐芸術の感化影響とは其趣きを稍異にする」〔奥田、1931：93〕。すなわちこの時代における中国からの影響は、遣唐使が廃止された「藤原朝以来、初めて我が芸術界に流れ出した大きな流れの上を一時蔽ふたに過ぎぬので、其中には日本芸

術の流れが非常な勢で流れて居た」[奥田、1931：93]。この潮流が歴史の波濤の表面に姿を現したのも、それこそが「桃山芸術」なのだ。

桃山時代ほど日本工芸史上重要にして興味ある時代はない [奥田、1931：103]。「自分は我国近世工藝の發達は、其種類に於ても質に於ても此時代を第一とし、氣力の旺盛にして意匠の自由奔放なる、驚異の目を以て見、賛嘆の声を挙ぐるを禁ずる事能はざるのである」[奥田、1931：107]。「其積極なる意氣と雄勁豪放なる表現と、壮大広潤なる規模とは、我が千数百年の工藝史を通じて未だ曾て見ざる偉觀でなければならぬ」[奥田、1931：107]。このように奥田は、口を極めて桃山時代の重要性を強調する。

その中心をなすのが、豊臣秀吉——「関白太政大臣では満足が出来ず、唐天竺迄も切り従へて其掌中に収めんとして、大軍を動かした、一代の快男子」[奥田、1931：108]であり、彼の「万人平等主義」・「デモクラチックな運動」[奥田、1931：101]を体現した文化、茶の湯である。前代の貴族文化が下降すると同時に、民衆文化が上向する、両者がぶつかり合って「波濤を揚げる」その「大矛盾」こそ、秀吉の「北野大茶会」だったのである [奥田、1931：94, 101]。

栄光の桃山時代に続く江戸時代を扱ったのが「第三章 町人趣味の工藝」である。奥田が真つ先にとりあげるのは、江戸時代へと移行する過渡期、すなわち慶長から寛永にかけて活躍した巨人、本阿弥光悦である [奥田、1931：109]。だが、この多彩な意匠の天才の偉大さはあくまで、桃山の最後の生き残りという点にあるのであって、彼が何らかの新しい時代精神を生み出したわけではない。「作品を見るに明かに復古的ではあるが、然も其精神は桃山時代のそれである」という点に彼の本領はある [奥田、1931：111]。

しかしこの光悦すら、奥田にとっては例外的存在にすぎなかった。彼は江戸時代を全般的に衰退期として位置づけているのである。この時代は結局、「豊太閤が北野の茶の湯に依って其第一声を揚げた民衆化の叫び」をうまく發展されられずに「思わぬ方法に脱し去って資本家趣味の發育を促してしまった」時期にすぎない [奥田、1931：112]。新たに登場した「豪奢浪費の町人趣味」は、しょせん「規模の狭小な玩弄趣味的傾向」であり、「意匠に於ける精神的發展」ではなくて、「技巧に於ける肉体的精練」のみをもたらずにとどまった [奥田、1931：116, 118]。

たしかにこの時代、「陶業の勃興は雨後の筍の如く百花一時に開くの慨なしとせぬ」。幕藩体制の下、各地に特色ある窯業地が数多く出現してはいた。しかしながらこれらの工芸は「何れも其規模に於て稍小に、氣魄に於て雄壯を欠くは免れ難き所」で、「決して前代の如き偉大なる芸術は生れ出でないのである」。それは偶然の結果というよりも「時代思潮」そのものの衰退に由来すると奥田は考える [奥田、1931：122]。このように江戸期は、桃山という「精神的發展」の頂点からの転落として評価されるにとどまっている。

それでは、最後の「第四章 結論—民衆趣味の工藝」のなかで、近代はどのように評価されているのか。「幕末に於て其極に達したと思はれる工藝上の玩弄趣味浪費主義は、

政治上維新と云ふ大事業が成立して、人心此所に新たになった明治時代に於ても、依然として我工藝品鑑賞を支配した重大な思潮であった」〔奥田、1931：131〕。「勿論ワグネルや竹本隼太に依って新磁器の創作は試みられたとは云へ、それは西洋磁法の模倣に過ぎ」ず、全体的に言えば「徳川中期から流れた同じ潮流の継続に過ぎないのである」〔奥田、1931：132, 133〕。この傾向は、「明治時代の二大事件なる日清日露の戦役」が「我国威の発揚と国力の膨張を起し、産業の勃興を促した」にもかかわらず、「我工藝はやはり幕末以来の長夜の夢猶醒めず、依然として玩弄趣味骨董趣味の余風を追うて居るに過ぎ」なかつたためでもある〔奥田、1931：133〕。

しかし現在、「工藝界に於ける此状態に反して我思想界は一大革命に遭遇し、万人平等主義は高調され、文化生活が唱導さるゝ様になって、一般民衆の生活の芸術化が計画さるゝに至った」。つまり、秀吉によって始められ未完に終わったままだった「万人平等主義」——栄光の桃山時代の美が、形を変えて今こそ再興されようとしている。「工藝本来の面目は初めて認められ、其使命は今や民衆に依って満足されんとして居るのである」〔奥田、1931：134〕。

このような視点は、程なくして、現実のイベントとして実現する。一九三六年（昭和十一年）、秀吉の大茶の湯三百五十年を記念して、「昭和北野大茶の湯」が五日間にわたって催されたのである〔谷端、1995：251〕。

5. 「日本オリジナル」による民芸批判 ——奥田誠一から出川直樹へ——

以上のように、奥田の日本工藝史観の構成は、豪放にして雄渾な桃山を中心点としている。それは、単に彼個人の見方ではなく、大正期における「彩壺会」を中心とした鑑賞陶器論者たちの共通見解であったように思われる。ところで、彼らの考え方は単にスローガンにとどまるのではなく、それなりの現実的動きを伴っていた。それが「昭和の初めにおける古いやきものの再評価」の実践である〔矢部良明、1992：114〕。

先述したように、当時、美濃、備前、萩、唐津などの地方窯は低迷状態にあった。だが、それらの窯も、昔は非常に栄えていたはずだ——このような反省から、古いやきものをもう一度つくって再評価しようという動きが生じてきた。たとえば「備前焼では金重陶陽ら、萩焼では十二代坂倉新兵衛、唐津焼では十二代中里太郎右衛門、美濃焼では荒川豊蔵らが古窯址の発掘を行ない、その中から新しいアイデアをつかみとろうとして、桃山の再現を試みる」ようになる。現在「伝統工芸」という観点は広く一般に受け入れられているが、これは実は「古窯評価の動きの延長線上にあることが多い」という〔矢部、1992：115〕。

奥田たちが切り拓いたこの視点は、先述した現代の民芸批判者、出川直樹にも受け継がれている。まず出川は、日本の各時代を代表するやきものの大部分が中国や朝鮮半島

の影響下にあることを確認した上で、「これではわが国の陶芸もそれを育てた美意識もすべて「借り物」になってしまいそうだ」と憂慮を示す。だがそれにも関わらず、「明らかに他国の陶磁史にはない二つの「日本オリジナル」が存在するという〔出川、1997：36〕。それが、「雅陶（鑑賞価値のあるもの）としての無釉焼締め」と「織部様式」である。

普通、陶磁の「進化の歴史」は、土器にはじまり陶器を経て磁器に至るという「一方向的」な道筋をたどる〔出川、1997：37〕。ところが日本では、「室町から桃山にかけて奇妙な逆転現象が起きた」〔出川、1997：37〕。千利休に先立つ茶の湯の改革者村田珠光らが、信楽・備前などの無釉焼締め陶を、中国からの高価な輸入陶磁とは別の新しい美として評価したのである。「進化の歴史」から見れば、中国陶磁と比較にならないほど遅れた無釉焼締め陶が美的に賞賛されるというのは奇妙である。しかし出川は、この「逆転現象」の中から、第一の「日本オリジナル」を掘り起こす。

続いて桃山時代に入ると、陶芸の世界に「空前ともいうべきひとつの様式」が生れ出した〔出川、1997：39〕。それが「織部様式」である。「全く特異な独自の芸術的表現を持つ」という点で、「美的に日本を代表するやきものはこの織部焼といえるかもしれない」〔出川、1997：42〕。

出川にとって「織部様式」を絶賛することはそのまま、民芸批判でもある。この独創的な造形は、彼によれば「衆知を集めてできるような美意識でも様式でもない。また何世代もかけて徐々に完成されていったものでもない」。それは「作陶家でもあり親方・指導者でもある一人の強烈な個性が始めたものとしかみえないのだ」。さらに具体的に言えば、「京都の中央文化を体し、しかも現場の工程に携わる一人の名の知られぬ天才を想定」しなければならない〔出川、1997：40〕。

このような想定は、民芸の「無名の工人」概念と根本的に相容れない。「織部様式」を中核とする出川のやきもの観は、民芸のそれと鋭く対立する他ないのである。

6. 利休・対・「利休以前の茶人たち」—— 柳の茶道観 ——

奥田や現代の出川が、桃山期を「日本美術史上まれにみる創造的活動の高揚期」〔今井、1993：226〕と見なすのに対して、多くの人は共感を抱くだろう。現在、支配的な美意識と言ってもよい。それでは、翻って民芸は桃山をどう見ていたのだろうか。それを知るための一つの手がかりは、柳の千利休評価にある。

一般的に言って、民芸に好意的な人々は、現在においても、柳を利休の近代版として理解しがちである。たとえば、新作民芸運動の中心人物吉田璋也の評伝を書いた牧野和春は次のように書いている。「柳以前には誰も「手仕事」についての評価をなし得なかったか、という点、少々角度は違いますが、あげることができます。それはわび茶の大成者として知られる千利休（一五二二—一五九一）です」〔牧野、1990：33〕。「茶は

当初は、薬として用いられ、やがて「闘茶」「賭茶」「婆佐羅」など、多分に享乐的なものになりましたが、これらが足利時代に至って書院の茶として次第に洗練純化されて行きました。そして庶民の茶と書院の茶との融合の上に、禪的精神による統一を与えようと試みたのが村田珠光であり、珠光から武野紹鷗へと受け継がれ、利休は紹鷗に師事し、豪華の否定としての草庵の茶を求め、これを徹底させました」〔牧野、1990：34〕。このように牧野は、「茶祖」村田珠光以降の茶の湯の歴史を、利休に至る連続的な発展として捉えている。その上で、利休と柳宗悦が重ね合わされているのである。

しかし、柳自身の語る茶道史は、それとは少し違っていたように思われる。一九三一年（昭和六年）に書かれた「『喜左衛門井戸』を見る」という柳の文章は、茶道の「大名物」である井戸茶碗「喜左衛門」に捧げられた、民芸からのオマージュである。このことから分かるように柳は、「初期の茶人たち」を自らの先駆として、すなわち「真に物を見得る者」として高く評価していた〔熊倉、1987：9〕。

柳に限らず、一般的に言って、近代的立場からの茶道再評価が「利休以後の茶道」〔熊倉、1987：216〕とりわけ家元制に対して厳しい判断を示すのは、当然予想されることである。実際、柳もそのような批判を行っている。必ずしも民芸支持ではない同時代の茶道研究者もまた、ことこの点に関しては共感しうるだろう。たとえば、柳の茶道論でもその名が言及されている桑田忠親〔熊倉、1987：153〕は、その著『茶道の歴史』（一九六一年から数年間にわたって五島美術館で行われた講演の速記を補訂）の中で、柳の茶道批判には「多くの疑問もありますが、他山の石として傾聴すべき点も少しあるように思います」と記している〔桑田、1987：255〕。

しかしその桑田ですら、「少しどうかと思います」〔桑田、1987：255〕と当惑を隠しえなかったのが、柳の利休批判だった。桑田の判断によれば、柳の考え方とは、茶の墮落は利休以後ではなく利休その人から始まったという極端なものだったからだ。別の言い方をすれば、「利休以前の茶人は大変すばらしい」ということになる〔桑田、1987：255〕。

このように桑田が苦言を呈する際、柳の茶道論の代表として彼が引用しているのは、柳晩年の一九五八年に刊行された『茶の改革』である〔桑田、1987：254〕。この書は、柳の諸著作のなかでもとりわけ「既成の茶道界の見方と柳自身の立場を峻別しようという意図」が顕著だとされている〔熊倉、1987：219〕。1941年（昭和十六年）初版の柳の茶道論集『茶と美』が、一九八六年、新たに編集し直されて刊行された際、この『茶の改革』所収の文章は一つも収録されていない。裏千家の戸田勝久は新版『茶と美』の「解説」の中で、それらの文章を「敢て割愛」したのは、この新しい選集を「茶の湯の側から選んだ『茶と美』の決定版」にしたかったからだと説明している〔戸田、1986：333〕。それほど、「利休を酷しく批判する柳」の姿勢は戸田にとっても理解しがたく、「このような柳の千利休への認識は、果して利休の全体像を包摂するであろうか」と疑義を呈さざるを得ないたぐいのものだった〔戸田、1986：326〕。

それでは、利休とはうってかわって、「大変すばらしい」と絶賛される「利休以前の茶人」とは誰か。それが、村田珠光（一四二三～一五〇二）と武野紹鷗（一五〇二～一五五五）である。「室町の半ば頃、東山時代」に活躍した珠光こそ、「茶の湯の開山」であり、利休が「茶道を大成した人」とみなされているのに対し、「その根元は珠光にあった」とされている〔桑田、1987：41, 60〕。彼は能阿弥を師匠としたが〔桑田、1987：35〕、師匠と違う点のひとつは、茶器に対する評価基準にある。

能阿弥時代の茶器といえば、それはすなわち「唐物」（中国からの輸入品）のことだった。ところが珠光は、そのような唐物至上主義からの脱却を試みたのである。彼はまず、唐物のうちでも「下手で民間専用のもの」に高い評価を与えた〔小田、1993：44〕。いわゆる「珠光青磁」がその典型である。彼は「室町初期以来固定している評価基準による名物とはまったく違った唐物を取り上げることによって、粗相なものの中に、独特な美の境地を発見した」〔田中、1996：229〕。

この新しい観点を引き継いだのが、武野紹鷗である。茶器に対する意識改革はさらに押し進められたが、注意すべきはそれが単に、中国産の茶碗から日本産への転換だけではなかったという点である。「室町時代の末ごろから、朝鮮の茶碗を高麗茶碗と呼んで茶会に使う」〔田中、1996：66〕ようになったことに現れているように、中国産でも国産でもない高麗茶碗というカテゴリーが新たに登場してきたのである〔今井、1993：220〕。いわゆる井戸茶碗が、その中心をなす。「楽」に代表される国産品（「国焼茶碗」）が本格的に台頭するのは、さらに時代が下って、利休によって茶の湯が＜大成＞されて後である〔田中、1996：67〕。

7. 「高麗茶碗」の位置 — 見る者と作る者 —

このように見てくると、柳の風変わりな茶道観とは、唐物のうちの下手物や高麗茶碗に注目した珠光・紹鷗を高く評価する一方で、国産品による茶の湯の日本化を完成させた利休を低く評価するという姿勢だということになる。利休を大成者とする通常の茶道観とは著しく対立しているといえよう。

この場合、柳の眼の特徴は、日本と中国のはざままで朝鮮をどう位置づけるかという点にあるように思われる。茶道側の立場に立つ文献を見ていて気づくことなのだが、一般的に言って、「唐物茶碗」と「高麗茶碗」の関係には、何かしら曖昧な要素が含まれている。

『唐物茶碗と高麗茶碗』の著者小田栄一によれば、「茶碗の分類に当たって“唐物”ということの意味する内容の問題ですが、本来唐物というのは中国のものに限定されま

す。しかし、茶道具の世界においては、江戸初期以降、唐物を舶来の意に用い、高麗茶碗や南蛮水指などもすべて唐物のなかに含めるようになりました」〔小田、1993：はじめに〕という。小田自身は「国際情勢を加味し」〔小田、1993：はじめに〕唐物と高麗

物を明確に区別して議論しようとしているのだが、その彼ですら時には、本来「高麗茶碗」に属するはずの「井戸」について、「井戸茶碗は唐物茶碗の王者の位置を占めているといわれております」と書いたりしている [小田、1993：97]。

もう一つ例をあげよう。現代の代表的な陶磁史家矢部良明は、利休の時代における美意識の転換を次のように説明している。「天正七、八年ころを境にして、それまで使用されることが圧倒的に多かった唐物茶碗から、当時「瀬戸茶碗」と呼ばれた美濃焼の茶碗や、楽焼に代表される京都の「今焼」へと茶碗の主流は移っていきます。すなわち、新しい茶の美意識による新しい表現を、茶人は今焼に積極的に期待したのです」 [矢部、1992：60]。

もちろん、だからといって高麗茶碗の存在が一方向的に無視されるわけではない。「高麗茶碗はいうまでもなく茶陶の大きな部分を占める」という事実には変わりはないのだ。しかし、この事実は次のように解釈され、唐物から和物へという図式は維持される。「高麗茶碗がもつ器形の変化や微妙な釉膚の鑑賞は日本で生れたものであり、その意味で「高麗茶碗」の存在は日本の茶人が作り出したともいえる」と。 [今井、1993：230]

このような茶道および正統派美術史側の姿勢（現在においてもそれは継承されているように思われる）に対して、柳のそれは対立的かつ明快である。たとえば、一九三六年（昭和十一年）に書かれた「高麗茶碗と大和茶碗」では次のように述べている。「茶碗は三様に分れる。作られた国々の名によって、「唐物」、「高麗物」、「和物」と分ける。だが唐物は天目一種で多少青磁を加えるぐらいであるから、しばらく除くとしよう。あるいは前二者を一つにして「渡物」と呼んでもいい。しかしその「渡物」の茶碗では高麗がほとんどすべてを占めるから高麗物と和物、この二つですべてを代表させていい」 [柳、1986：148] と。ここでは高麗物は、唐という固有名詞に吸収合併されることなく「渡物」と呼ばれ、さらには、高麗物こそ「渡物」の代表だと位置づけられている。

奥田の『日本工芸史概説』では、（言及される時代は同じではないものの）朝鮮半島はあくまで媒介項であって、もっとも重要な対立は、中国と日本のあいだにあった。ところが柳の方は、高麗物と和物の対立によって議論を展開しようとする。それも「ただ対比だというだけでは不十分である。反律とさえ考えられていいのである」 [柳、1986：149] と断言する。

柳は、すべてのものがそれぞれに美しいという立場をとろうとはしない。「同じく茶碗と人は呼ぶ。いずれも無上な美しさを人は感じる。「井戸」を讃えてまた「楽」を讃える。だがそれでいいものかと私は問う。どの品でも名器と呼ばれるほどのものには何か取得があろう。だが私はそんな所に見方を止めたくない」 [柳、1986：147]。では、「井戸」と「楽」はどこが違うのか。「ただ国が違うぐらいなら問うまでもない。風が異なるぐらいなら当然なことに過ぎぬ。だがもっと違うのである。本質を異にするのである。地理の差や外観の差は、このことに比べれば小さなものに過ぎない」 [柳、1986：149]。彼の考えによれば、両者の違いは、「見る者」と「作る者」との関係にこそある。

茶人たちによって「高麗茶碗」と呼ばれたものは、もともとは「もっと下品の飯茶碗」であって、それが抹茶用に転用されたに過ぎない [柳、1986：150]。「だからその名だたる茶碗には例外なく二つの異なる生涯がある。前半生は飯茶碗。後半生は抹茶茶碗。この歴史を忘れてはならぬ」 [柳、1986：150]。対して、「和物」の茶碗には「転生はない。二つの生涯はない。始めから茶碗である」 [柳、1986：151]。だから、「[楽]では見る者と作る者が一つである。あるいは見ることから作ることへ進んだのが和物だと述べてもいい」 [柳、1986：152]。高麗茶碗が「作られてから後に見るものへ転じた」 [柳、1986：152] とは根本的に異なる。

前者は「鑑賞が制作を呼んだ」「雅器」であり、後者は「作物が鑑賞を招いた」「雑器」である [柳、1986：152]。「果してどっちが美と結縁が深いか。よき茶人達はいう、「茶碗は高麗」と。高麗物が第一だという意味である。まさにそうだと私もいう」 [柳、1986：152]。これが柳の結論であり、「[楽]を賞めちぎる舌が「井戸」を賞めちぎっては、「井戸」に気の毒だと私は思う。双方いいなどという公平な見方は何より不公平な見方である」 [柳、1986：157] として、「明確な批判」 [柳、1986：151] の立場が表明されている。

8. 「和漢のさかいをまぎらかす」 —— 井戸茶碗による異議申し立て ——

柳は自由な眼をもった茶人、武野紹鷗を敬愛していたが、紹鷗はそれまで唐物のなかでも低い評価しか与えられていなかった「灰被天目」を新たに持ち上げたことで知られている [今井、1993：220]。この「天目のなかでもアブノーマルな、やや変わりダネ」に対して彼は「麤相（粗相）」の美を見出したのである [竹内+渡辺、1998：44]。この「麤相」という言葉は、柳によって「貧しさの美」として再定式化された。その意味では、民芸は茶の湯の美意識を継承しているといえよう。しかし、正統的な解釈では、麤相の美の極限に位置するのが楽茶碗だとされている。だが柳は、この賞賛の言葉を井戸茶碗に向けることで、通常理解とは反対に、楽批判のための武器として流用してゆく。同じく紹鷗から出発していながら、ここで両者は決定的に分岐してしまう。

柳の視点からすれば、楽焼は「日本の茶器にまつわるすべての醜さの発端」なのである [柳、1986：161]。「見ることと作ること」を「ごっちゃにする」姿勢、言い換えれば、「見ること」から「作ること」を造り上げようとする姿勢が、楽にはある [柳、1986：160]。「[楽]で日本を誇ることはもう棄てていい。茶碗は「楽」に止まるがごときものであってはならぬ」 [柳、1986：162]。「楽」を世に送り出した利休は、この点で批判されこそすれ、賞賛されるべきではないのだ。「楽」を棄て「井戸」を絶賛すること——ここに、「初期の茶人」に共感しつつ茶道を批判する柳の眼がある。

「井戸」がそもそも高級な茶碗などでなかったことは、既にかなりコンセンサスを得

た事実である。「茶の湯の精神」の擁護者、小田栄一は、当の朝鮮半島において、日本で「高麗茶碗」と呼ばれる李朝のやきものが高麗青磁に比べて格段に低い美術的評価しか与えられてこなかった歴史を指摘した上で、ましてや「井戸にいたっては、飯喰茶碗であるとの説はともかくとしても、どれ一つとして彼の地では高級な陶芸品としての待遇を受けていないのであります。その証拠に、彼の地のどの美術館をのぞいてみても、井戸茶碗などは陳列されておられません」と記している [小田、1993：97]。

柳に李朝陶磁への開眼のきっかけをもたらした浅川伯教はそもそも、関野貞の著作によって李王家博物館の存在を知り、その美術への憧れから、朝鮮に渡ったのだった [高崎、1996：776]。だが実物の高麗青磁は、一介の教師が購入するには「値が高くて手が届かなかった」 [高崎、1996：779]。そしてある時、「京城」の道具屋の店先で安く入手可能な李朝白磁の壺に魅惑されたことが、すべての始まりだった。井戸はいわば、高麗青磁を高く評価する「世界共通」 [西田ほか、1980：38] の客観的陶磁観とは別のまなごしのシンボルだったのである。

だが柳たちとちがって、小田の場合、井戸の栄光は日本人の「茶の湯の精神」の栄光へと直結してゆく [小田、1993：97]。日本の「茶の湯の歴史を知らずしては、井戸茶碗を評価することはできない」のだ [小田、1993：100]。ここで日本人であるということが大きな意味を持つようになる。井戸の美は、たとえ「日本人であっても、茶の湯の門外漢には無縁のもの」だというのはたしかに事実ではある。しかしながら「日本人の場合は、ある程度の注釈を加えますと、門外漢でも多少その価値を認めることは可能なようです。それは、日常生活のなかに多少とも茶の湯文化の流れが浸透しているからであろうと思われまます」 [小田、1993：100]。そして、「茶の湯の精神」はその精華として「楽」を生み出した。これによって、茶の湯は中国の桎梏から逃れ、真に日本的な美の世界を<大成>しえたのである。

柳が行ったことは、このような、中国と日本という対立軸に則った日本的美の完成へのシナリオを否定し、日本の美の中心部に「高麗」という他者を位置づけることだった。問題は、井戸茶碗が本当に美しいかどうかにあったのではない。そうではなくて、井戸の存在によって「見ること」と「作ること」の関係が問い直されるという点にこそ、彼の異議申し立ての意味があったのである。それゆえ彼は、楽と井戸の違いについて、「ただ国が違うぐらいなら問うまでもない。風が異なるぐらいなら当然なことに過ぎぬ」と言い放ち、もっと本質的な深淵が両者を分けていると主張したのではなからうか [柳、1986：149]。

「和漢のさかいをまぎらかす」——この表現は、「茶祖」村田珠光による茶道具革新を端的に表わすことばとして知られているが、それは通常、「高価な唐物も粗末な和物も区別なく用いる」 [出川、1997：19] というメッセージとして、あるいは、「和物の美的価値の高いものと唐物の侘びたものの出会い」 [田中、1996：229] という意味で理解されてきた。それどころか場合によっては、「漢、すなわち唐物でありながら、日本

人だけが美を認め価値を認めて、いいものとして茶道具とした。本来は唐物なのだが、日本製のようなものだ。だから、産地は漢であっても、私たちだけが価値を認めたのだ」という風にさえ理解されてもいる [竹内+渡辺、1998：104]。しかし、敢えて柳的な解釈を試みるとすれば、そのまぎらかされた「さかい」には、「高麗」という第三項がちあらわれてくるのである。

ところが、この第三項に対して、齒に衣着せぬ論評を加えた人物がいる。最後に、彼、青山二郎の意見を紹介しよう。

9. 「驚くべき消極性」と「日本人の偉らさ」 —— 青山二郎の朝鮮工芸観 ——

奥田誠一ら「彩壺会」と柳らの「民芸」の対立——そのはざまにいたのが美術批評家、青山二郎である。白洲正子が『いまなぜ青山二郎か』という本を出版するほどに、現在、彼の美意識は見直されている。同時代においては先鋭的過ぎるとして時に敬遠されもしたものの、彼が高く評価した北大路魯山人の近年の盛名とともに、「青山二郎の眼」は現在、民芸以上の広範な支持を得ている。しかしその彼も、若き日には「柳の鑑賞眼を高く評価して兄事」していた時期があった。さらに、民藝美術館設立に参加・協力し、民芸運動の中核をなす雑誌『工藝』の編集を担当し、はじめの頃は同誌に執筆したりしていた [青山、1995：744]。実際、一九二六年（大正十五年）に発表された『日本民藝美術館設立趣意書』には、柳宗悦、富本憲吉、河井寛次郎、濱田庄司らと共に、青山もまたその名を連ねている [青山、1995：73]（正確に言えば、『趣意書』の主文そのものは、富本憲吉・河井寛次郎・濱田庄司・柳宗悦の連名によるのであり、「事務スタッフとして」青山二郎・石丸重治・内山省三の三人がさらに名を加えるという形である [水尾、1992：132, 134]）。しかし「運動がいささか神がかっていくに従って」彼は運動から離脱し、後には、徹底的な民芸批判者となってゆく [青山、1995：744]。

このような軌跡をたどった青山は、民藝運動のライバル「彩壺会」と接触するようになり、「すこしは影響を受けたようである」。「古陶磁を単に茶方の道具としてではなく、藝術作品として研究、鑑賞することを主唱して、骨董鑑賞界に新風をもたらした」この会の姿勢は、彼にとって共感できる部分があったはずだ。彼の陶磁器に関する著書は五冊あるが、そのうち二冊は彩壺会との関わりで上梓されている [青山、1995：744]。

それでは青山は、朝鮮についてどのように考えていたのだろうか。一九二九年（昭和四年）、彩壺会主催の講演会で彼が「朝鮮工芸概観」という題で話したことを、翌年『帝国工芸』誌上に文章としてまとめている。それが「朝鮮民族工芸概観」である [青山、1995：736]。

彼はまず、「支那と云ふ強大な国の他に、隣りと云ふものが無い」朝鮮の地理的位置の問題から話をはじめ [青山、1995：659]。両者の関係は、青山によれば、「無暗に

積極的な発生的文化を持つ大陸民族と、そして消極的な実におどおどとした半島民族との対照」なのである [青山、1995：660]。

「其所で此度は朝鮮文化の性質と云ふものを考へて見ますと、第一に朝鮮民族には独立した、発生的な文化形式と云ふものが見られません。朝鮮民族と云ふものは元來支那民族中の一部なのであって、朝鮮民族文化と云ふものは、何時の場合でも支那を対象として発達してゐる。朝鮮は支那を学ぶことの爲めに、遂に自覚しなかつた民族です」 [青山、1995：661]。

「今我々が、朝鮮の民族工藝と云ふものを、何気なく眺めて見ますと、そこには支那にない朝鮮民族と云ふものゝ文化が、立派に輝やき存在してゐるかの様に見えますが、併しこれは今、我々が趣味の価値判断で眺めた所の異国情緒とでも云ふべきものなのであって、東洋文化と云ふものゝ性質から云ふと、朝鮮は純然たる支那文化の模倣であつて、本質的には純粋に朝鮮のものと言へるものは一つもない」 [青山、1995：662]。「この点が支那は勿論ですが、日本の文化と性質を異にしてゐます」 [青山、1995：662]。擬人的な表現を用いれば、「朝鮮と云ふのは詠嘆的にかほそくっておどおどとした、そして根は懶け者で極く人が良いのです。早く言えば女の子です」 [青山、1995：663]。

「純然たる支那文化の模倣」に込められた、「正直だつたことが唯一の取柄」であるような「亡国的な民族の悲しいあぢ」 [青山、1995：664]こそが、高麗時代、李朝時代を問わず、朝鮮民族工芸の魅力なのだ。「朝鮮の工藝が、今日我々を驚かせるものは、あの力の宋代の工藝、あの精巧な明代の工藝を、朝鮮民族が女性としての工藝に置換へて、朝鮮民族らしく正直に優しい姿でこれを模倣した点です」 [青山、1995：664]。この模倣がもつ「驚くべき消極性」 [青山、1995：665] に美の秘密があると彼は言う。だが、消極性が力を發揮するためには、それと対をなす積極的な何かがなければならない。その役割を果たすのは誰か。

「支那は朝鮮と云ふものを全く認めてゐない。認めてゐたら生かしては置かなかつたのである。朝鮮は支那のあることを知つて、自国のあることを知らなかつた。これを日本が利休一派の茶人が認めて感心しました。支那を見、朝鮮を見して、早く自覚したのは日本人の偉らさです。朝鮮は日本に認められたことすら終ひに知らなかつた」 [青山、1995：666]。青山は後年、「所謂、李朝陶器」という文章（一九五六年）で、消極／積極の關係を、次のように端的に言い表している。「同じ朝鮮の物でも、持手が持てば茶道美学の御神体にもなる。コロンブスが新大陸を発見した様に、井戸の茶碗は日本の茶人の発見だから、日本の茶碗である」と [青山、1995：145]。

このような一連の表現は、現代の我々に強い印象を与える。だがその理由は、単に内容の露骨な差別性のゆえだけではない。むしろそれよりも、日本にとっての高麗茶碗の問題が、ジェンダー問題や「先住民」問題と同型性をもつことを、青山が同時代の地平において既に、はっきりと自覚していた点こそ驚くべきなのだ。

10. 桃山美学に抗して — 「昭和の利休」の戦略 —

青山は、翌年一九三一年（昭和六年）、平凡社『世界美術全集』第十六巻解説「朝鮮陶器に就いて」の中でも、ほぼ同趣旨の主張を繰り返しているのだが〔青山、1995：705〕、このような考え方が、先に見た一九三六年（昭和十一年）の柳の文章「高麗茶碗と大和茶碗」と対立するのは言うまでもない。だが奇妙なことに「朝鮮民族工藝概観」のなかで青山は必ずしも柳を批判していない。（当時の、まだ民芸に意義を見出していた時代の）青山にとっては、柳もまた、利休に代表される「日本人の偉らさ」の系譜に属する人物として捉えられていた。「李朝の染付陶器の価値を認めたのは柳宗悦氏の方で、李朝自身は勿論柳宗悦氏以前にはこれ程しっかりと認められてはゐなかつた」のである〔青山、1995：666〕。

青山のクールな眼から見れば、柳はせっかく利休の視点から出発していながら、だんだんと「神がかって」しまったということになるだろう。一九五六年（昭和三十一年）、青山は次のように記している。「民藝の美とは柳宗悦個人の意識である。柳宗悦個人の意識を、民藝の美と称するものから取去つて見給へ、美術館は消えてなくなるだろう。だからその他大勢は概念の虜である」〔青山、1995：159〕。しかし、神がかっていたのはむしろ、柳が消極的ながら抗しようとした時代の全体状況の方ではなかつたらうか。柳の熱狂的ですからあるまなごしは、結果的に見れば、もう一つの巨大な熱狂の渦から距離をとる冷静さをもたらしてくれたのである。

民芸批判者としての青山は、「元々、桃山美学といふものがあつて、それを非常に薄めたものが民藝運動の特徴である」と見なしていた〔青山、1995：160〕。このような理解は青山だけに限らない。たとえば、「座談会 柳宗悦を越えて」における金巴望の「柳宗悦をはじめとする人達の美意識は時代的にさかのぼって考えてみると、やはり利休へとつながっていくのでしょうか」という発言がその一例である〔青柳他、1991：50〕。だが我々が既に見てきたように、桃山美学と徹底抗戦すること、そしてその批判のなかから高麗茶碗の存在を析出させること — これこそが、柳の戦略であつた。それゆえ、自らが利休の系譜に位置づけられるのをかたくなまでに拒否する必要があつたのである。世間から「昭和の利休」〔青山、1995：603〕と呼び慣わされていた彼が、「自分の仕事は利休程度の段階でとどまるつもりはない」として、この呼び名をきらっていたという話は、ある意味では、傲慢さの現れであろうが、別の視点から見れば、彼の方法的自覚のなせるわざだつたとは考えられないだろうか。

「一楽、二萩、三唐津」といえば、茶碗の等級を表す言葉としてよく知られている。とともにこれは、「国焼」茶碗の頂点に立つ楽の栄光を示唆してもいる。しかしこの表現の背後には、隠されたテーマがある。つまり、二番目の萩焼と三番目の唐津焼はともに井戸茶碗の系譜に連なるのだ。さらに言えば、現在人口に膾炙しているのは「一楽、……」だが、実はそれ以外にも、「一井戸、二楽、三古萩」や「一井戸、二楽、三唐

津」という言い方があることは、比較的知られていない [竹内+渡辺、1998:155]。この言い方では、井戸は楽に優越している。柳の姿勢とは、これをさらに押し進め、楽と井戸との間に極端なまでの断絶を持ち込むことで成り立っていたといえよう。「下手物」というあまりにありふれているが故に我々の視界にとって盲点となっていた対象へのまなざしによって柳宗悦が開始したのは、あまりにありふれた言いまわしによって現在に至るまで暗黙の内に支えられてきた自文化像に対する挑戦だったのである。

引用文献

- 青柳恵介他、一九九一、「座談会 柳宗悦を越えて」、『古美術緑青』No.2、マリア書房（1991）所収。
 青山二郎、一九九五、『青山二郎文集 増補版』小澤書店。
 今井 敦、一九九三、「東洋陶磁と日本陶磁の比較にみる基礎知識」、矢部良明編『やきものの鑑賞基礎知識』至文堂（1993年）所収。
 奥田誠一、一九三一、『日本工藝史概説』雄山閣。
 小田栄一、一九九三、『唐物茶碗と高麗茶碗』河原書店。
 熊倉功夫編、一九八七、『柳宗悦茶道論集』岩波書店。
 桑田忠親、一九八七、『茶道の歴史』講談社。
 竹内順一+渡辺節夫、一九九八、『千利休とやきもの革命』河出書房新社。
 高崎宗司編、一九九六、『浅川巧全集』草風館。
 田中仙翁、一九九六、『茶道の美学——茶の心とかたち——』講談社。
 谷端昭夫、一九九五、『チャート茶道史』淡交社。
 出川直樹、一九九七、『やきもの鑑賞入門』新潮社。
 戸田勝久、一九八六、「解説」、柳宗悦『茶と美』講談社（1986年）所収。
 中ノ堂一信、一九九七、『近代日本の陶芸家』河原書店。
 西田宏子・秋山忠右・佐藤晴雄、一九八〇、『韓国やきもの案内』平凡社。
 牧野和春、一九九〇、『吉田璋也と鳥取県の手仕事』牧野出版。
 柳 宗悦、一九八六、『茶と美』講談社。
 矢部良明、一九九二、『日本やきもの史入門』新潮社。

In opposition to 'Momoyama-centrism':
Yanagi Muneyoshi's ideological struggle over
Japanese esthetic sense

Hitoshi TAKENAKA

In 1920-30's, Mingei movement had many rivals. For example, Okuda Seiichi, a leader of 'Saiko-kai society', was the most famous. In those days, he established one of the main streams of aesthetics about pre-modern Japanese ceramics. He emphasized that crafts of the Momoyama era was the most glorious during the whole history of Japan and that the Edo period was an era of decline. This statement itself was genuinely esthetical, but it complied necessarily a implicit political message that we had to complete Toyotomi Hideyoshi's unfinished project of invasion of Korea in the Momoyama era.

From this perspective, Yanagi's assertions of 'Mingei' implied a counter movement against implicitly political 'momoyama-centrism'. For example, Yanagi harshly criticized Rikyu and Raku-ware. It means that Rikyu, the most famous teamaster and consummator of tea ceremony, established Japanization of tea ceremony which had been originally multicultural. The Raku-ware, lead-glazed teabowls directly produced by Rikyu, is a symbol of this Japanization. Rikyu's movement unintentionally has tended to obliterate the great importance of Korean impacts to Japanese crafts. Yanagi admired leaders of tea ceremony before Rikyu rather than Rikyu himself, because the former were not entirely Japanized.

In contrast with Okuda, Yanagi appreciated crafts of the Edo era. From his viewpoint, diversity of Edo crafts was attractive because he found an incisive critique of 'Momoyama-centrism' in it. All things considered, I can count Yanagi among social theorists of great insight into the issues of multiculturalism.