



Title	〈用〉とは何か : 柳宗悦の民藝美学における〈用即美〉の構造をめぐって
Author(s)	入江, 繁樹
Citation	デザイン理論. 2015, 66, p. 17-30
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56359
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

〈用〉とは何か — 柳宗悦の民藝美学における〈用即美〉の構造をめぐって —

入江 繁 樹

キーワード

柳宗悦, 用, 用即美, 民藝, 無心の美
YANAGI Muneyoshi, Utility, Beauty based on Utility,
Mingei (folk-crafts), Innocent Beauty

はじめに

1. 〈民藝〉は実用的か? — 杉田禾堂による批判を中心に —
2. 柳宗悦の〈用〉概念 — 〈実用性=使いやすさ〉の次元を超えて —

おわりに

はじめに

1926年に柳宗悦¹が創始した民藝美学は、地方的・民間的な手工藝 (= 民藝) にみられる〈用即美〉のありかた — 実用性に根ざした〈工藝〉固有の美質 — を再評価した美学として、夙に知られている。実際、1920~30年代の柳は〈用〉のうちに〈工藝〉の本質を求めた上で、〈用〉に即する美こそが真の工藝美に他ならないと飽かず説き続けた。この〈用即美〉礼賛のうちには、当時しだいに台頭しつつあった〈工藝美術〉 — 〈美術〉としての〈工藝〉 — の作家たちに対する、柳のわだかまりが潜んでいよう²。かれは論考「工藝美術家に告ぐ」(1931年)にて、ともすれば〈用〉から離れやすい〈工藝美術〉の現状をかく難じている。「抑も「工藝美術」といふ名称そのものを変な名だと感じた事があるか。それは美術でも工藝でもない中間物なのである。(…) 美術に出たいといふなら、何も不自由な用途の道に関係せずともいゝであらうし、工藝に帰りたいなら態々用を無視した物を作り上げずともいゝわけである」「もし諸君が賢明であるならば、美を目的に作物を造ることを恥かしく感ずるであらう。さうして職人を卑下する態度を如何に慚愧するであらう。さうして彼等の作った実用品をこそ高く仰ぐであらう。(…) よき工藝美術家は民藝に無関心ではゐられないはずである」³。

このように、1920~30年代の柳宗悦は〈工藝美術〉への批判意識に根ざした上で、工藝美と〈用〉とのあいだの結縁を示そうと図っていた。それゆえ、柳は現在でも近代工藝界におけ

本稿は意匠学会第56回大会(2014年7月27日、於:お茶の水女子大学)での発表に基づく。

る〈用〉の復権者として、一般には評価されやすい。たとえば土田眞紀は、「柳たちが発見した「民藝」は、一方で「工藝」が「美術」に近づくために切り捨てようとした要素を救い上げた形になっているように思われる。その最大のものが「用」である」とした上で、「「用」をむしろ「工藝」の本質、核にあるものと捉え直し、「工藝」の側から「工藝」という概念を再構築して」いく柳の姿勢のうちに、同時代の工藝美術家（高村豊周・杉田禾堂など）にはみられない独自の問題意識を認めている⁴。また濱田琢司も、「彼ら（民藝運動を束ねた柳宗悦・濱田庄司・河井寛次郎らを指す——引用者注）が民芸運動という文化運動をわざわざ立ち上げたのには、大正期の日本の工芸界の状況が関係している」と前置いた上で、柳を〈用〉の復権者として明確に位置づけた。曰く、「当時の主要な工芸家たちは、自分たちの作る作品を少しでも純粋美術に近づけようとしていた。彼らは使うことよりも鑑賞性を高めるべく、華美で技巧的な装飾にとても力を注いだのである。柳らが等しく民衆的な工芸や芸術に惹かれたのは、こうした工芸界の主流に対する不満の表れでもあった。だから彼らは貴族的な方向に対して民衆的なものを、鑑賞性に対して有用性を重視したのである」⁵。

これらの実例からも窺える如く、近代工藝界での柳の位置づけに関しては、二分法的な語りの図式が散見される。つまり、土田や濱田は「大正期の日本の工芸界」を実用軽視もしくは「純粋美術」志向の時代として捉えた上で、その趨勢へのいわばアンチテーゼこそが柳の民藝美学に他ならないと見做すのだ。この二分法的な時代認識による柳理解のありかた——つまり〈用〉の復権者としての柳像は、土田・濱田に限らず多くの工藝研究者に現在分かたれていよう⁶。

しかし、ここであえて問いたい。近代工藝界における〈用〉の復権者としての柳理解は、どこまで当を得たものか。そもそも、20～30年代の工藝美術家たちは一般に思われているほど、〈用〉の問題を軽んじた訳ではない。すでに田境志保・木田拓也・宮島久雄らの研究が示した如く、「无型」や「工人社」に集う杉田禾堂・内藤春治・信田洋らは同時代の〈産業工藝〉（＝大量生産に基づく安価な機械製品）をつよく意識した上で、近代以後の生活様式に即した実用性と、そこから生じる美について研究・試作を重ねていた⁷。つまり、20～30年代にあって〈用即美〉の理念は柳のみならず、実は〈工藝美術〉の作家にまで広く分かたれていたのだ。これらの作家からみれば、近代以前の生活様式に基づく〈民藝〉はむしろ使いにくい器物であり、それゆえ〈民藝〉に即して〈用即美〉を説く柳の姿勢は、端的に時代錯誤でしかなかったといえよう。実際、30年代の柳は杉田禾堂・高村豊周などの工藝美術家から、その時代認識の弱さを度々批判されていた（＝1章にて後述）。この事実を鑑みれば、〈用〉の復権者として単に柳を位置づける既存研究の姿勢には、やや修正の余地が存しないか。

以上の問題意識に即した上で、本稿では二つの命題を検討したい。まず一つ目は、1920～

30年代の柳宗悦にとって、〈用〉の概念はいったい何を意味したか。次いで二つ目は、柳はなぜ〈用即美〉の理想型を、必ずしも実用的とはいえない筈の〈民藝〉のうちに見出したか。これら諸命題の検討に際して注目すべきは、〈工藝〉における〈用〉の意義、および〈用〉由来の美質に関する柳のイメージが、同時代人の中でもかなり特殊であったということだ。そもそも、柳にとって〈用〉とは所謂〈実用性=使いやすさ〉を指すだけでなく、それ以上の倫理的かつ精神的な意味合いをも多分に含む概念であった。そしてまた、柳は〈用〉に基づく〈用即美〉のありかたに関しても、その美質を専ら倫理的な観点から見定めようと図っていた。これらの事実注目すれば、わたしたちは柳の〈用〉概念が単なる時代錯誤ではなく、むしろ近代工藝界に新たな領域を拓くだけの独自性を秘めていたことに気づくだろう。私見によれば、柳は〈用〉の復権者というよりも、むしろ〈用〉の新解釈者とも呼ぶべき人物に他ならない。この観点に即して本稿では、1920～30年代の工藝界における民藝美学の意義を改めて検討する。

以下、本稿の構成について一言したい。まず1章では、1920～30年代における工藝美術家の諸言説に即した上で、〈用即美〉を説く柳の民藝美学が同時代人からいかに理解されたか、その概略を示す。次いで2章では、同じく20～30年代における柳自身の諸言説に即した上で、かれの〈用〉および〈用即美〉の概念に秘められた独自の意義を析出する。このように二段構えの視点から民藝美学を読み解くことで、わたしたちは柳宗悦の〈用〉概念が近代以後の工藝界でどんな意義を持ちえたか、より立体的に把握しうる筈だ。

1. 〈民藝〉は実用的か？ — 杉田禾堂による柳宗悦批判を中心に —

本章では、〈用即美〉を説く柳の民藝美学が1920～30年代の工藝作家からいかに理解され、かつ批判されたか、その概略を示す。ここではとくに、もっとも苛烈な批判者ともいべき杉田禾堂の諸言説に注目した上で、その内容に即しつつ論を進めたい。

まず、民藝美学の概略を記す。1926年、柳は濱田庄司・河井寛次郎らとともに「日本民藝美術館設立趣意書」を著し、次いで28年には大著『工藝の道』を上梓して、民藝美学のありかたを世に問うた。これらのテキストにて柳は、近代工藝界で永く無視されてきた地方的・民間的な手工藝を「民藝 Folk Art」と名づけた上で、〈民藝〉こそが真の工藝に他ならないと説く。以下、前掲『工藝の道』より、〈工藝〉とその美質に関する柳の規定を引きたい。「凡てを超えて根底となる工藝の本質は「用」である。一切の品質、一切の形態、一切の外装、工藝にまつはる凡ての出来事は茲を中心として転廻する。其焦点を外れるにつれて、工藝たるの性も美も漸次に喪失する」「問 工藝美とは何か。答 用に即する美を云ふのである。用に即する美とは、用品たる事と云ふ義であるから、其美は用たる事から発するのである。用を離れて工藝美はない。従つて用に堪えぬ作品、又は用を無視した作物は、自然工藝美を保ち難い」⁸。

このように、柳は〈工藝〉の本質を〈用〉に求めた上で、〈用〉の追究こそが即ち「工藝美」の実現に繋がると説く。そしてさらには、「民衆の手になり、民間で用いられる工藝品」である〈民藝〉のうちに「純工藝の意義」を見出し⁹、真の「工藝美」実現のためにも〈民藝〉復興が急務だと説く。当初、同時代の工藝美術家たちはこの説に無関心であったが、30年代に入ると杉田禾堂の第11回帝展出品作《用途を予期せぬ美の創案》(=図1)¹⁰が柳から酷評されたことを受けて、杉田・高村豊周・齋藤佳三・北大路魯山人らがこぞって柳を駁した¹¹。これらの人物のうちでも、先鋭的な作家団体「无型」に属する杉田禾堂は、その苛烈な舌鋒で群を抜いていたといえよう¹²。かれの柳批判には多くの論点が錯綜しているが、本稿では焦点を〈用〉の問題に絞った上で、その内容を吟味したい。

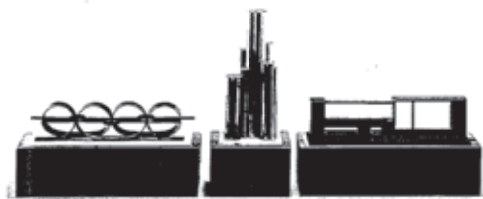


図1 杉田禾堂《用途を予期せぬ美の創案》1930年、東京国立近代美術館蔵

まず、杉田は近代以後における社会・経済構造の変化を意識した上で、その中であって〈民藝〉がいかに非-実用的な器物であるか、つぶさに指摘する。かれは、前出の自作《用途を予期せぬ美の創案》が「用のない工藝なら工藝展に出す要もない」¹³と柳から貶された際に、『アトリエ』誌掲載の反駁文にて〈民藝〉の難点を縷々列挙した。曰く、「諸君は産業と云ふ事を考へてみたことがあるか。諸君の主張を少し訂正して、完全なる用と充分なる美とを持つ工藝を、廉価に大量に生産して実社会に提供するの道を産業工藝と云つて其の仕事を産業と云ふのだ。(…)民藝は産業的の何物をも持てゐないではないか」「諸君は日に幾個の皿を製造することが出来るか。月に幾個の皿を焼き上げるか。そして其の皿を街頭瀬戸屋の商品と競争し得る価格で売ることが出来るか。あれ程の需要を満たす程の産額を出し得るか。民藝は第一に之を解決しなければ理論敗けの形であることを承認しなければならない」¹⁴。

このように杉田は、20~30年代当時に躍進しつつあった〈産業工藝〉(=大量生産に基づく安価な機械製品)と〈民藝〉とを比較した上で、後者の価格や生産性がいかに劣悪かを説いた。この批判は〈用〉の問題に直接ふれるものではないが、以下の柳の一文——「〔用〕は「多」と結ばれる時、その役目が一層鮮かになる。さうしてそれが「廉」と結ばれる時、いよく本旨に適つてくる。なぜなら何処でも買え、幾人でも買え、誰でも買えるなら、一番用の機能を働かし得るからである」¹⁵からも窺える如く、柳にとって廉価であること、生産性が高いことは〈用〉と不即不離の関係にあったといえよう。そもそも杉田によれば、伝統的な手工藝である〈民藝〉は〈産業工藝〉よりも生産性が低いゆえに、近代都市大衆からの需用には物理的に応じきれない。また、生産性が低ければ単価もむろん上がるので、〈民藝〉はなおさら普段使い

に向かなくなる。柳は同時代の〈工芸美術〉について「余り上等で高価で繊弱で、普段使ひなどは以ての外である」¹⁶と難じたが、その批判はむしろ、かれが日々の実用品と信じてやまない〈民藝〉にこそ当てはまるのではないか——そのように、杉田は考えるのだ。

さらに杉田は、〈美術〉としての〈工芸〉——〈工芸美術〉を実践する己れの立場について、それが必ずしも〈用〉の否定に繋がるものではなく、むしろある意味では〈民藝〉以上に「完全なる用と充分なる美とを持つ工芸」の理想に寄与しうると説く。そもそも柳は、杉田たちの〈工芸美術〉について「工芸と美術とのけじめがない」「姿を用にとつたといふまでで、何れも人間の生活に奉仕する日常の用器ではない」¹⁷と、その〈美術〉志向や〈用〉軽視に批判的であった。しかし杉田によれば、柳の〈工芸美術〉観は端的に誤解であり、すべての工芸美術家が〈用〉に無頓着というわけではない。かれは、「民藝が工芸の本質的なものではない。民衆には美が淡い、用も完備されてはゐない。工芸の本質は、完全なる用途と、充分なる工芸美とが混然と融和されたものに外ならない」と〈民藝〉の非-実用性を強調した上で、自身がなぜ〈工芸美術〉を手がけるのか、その理由をかく記す。「工芸美の追求を私はやるけれども、本来は産業工芸をやつて見たいのである。廉価で、用途完備、美感充実と云ふ大量生産のものを。之れは条件のゆるす限り機械を使つて生産するのであるから、資本がなければ出来ない仕事なのです。私は国立の工芸指導所に毎月出勤をして、此の研究試作に努力してゐる。美術工芸製作に依つて得る美の教養を深めて、大量生産品の一線一画の構成にも充分なる注意を払はうとしてゐる。(…) 私はこう云ふ工芸を意義深いものと思つてゐる」¹⁸。

このように杉田は、〈工芸美術〉の実践より得られる「美の教養」を〈産業工芸〉の現場に還元することで、「用途完備、美感充実」の理想的な〈工芸〉がより易く実現されうると説いた。つまり、かれは柳の批判通りに〈用〉を軽視するどころか、むしろ逆に〈用〉こそが〈工芸〉の本質に他ならぬと考えていたのだ。従来、杉田はその代表作《用途を予期せぬ美の創案》の強烈なインパクトも手伝つてか、土田真紀の表現を借りれば「工芸のアイデンティティを「実用」ではなく「他に類がない」工芸独自の美に求め」た作家として、盟友の高村豊周と並び称されてきた¹⁹。しかし私見の限りでいえば、杉田の創作活動は必ずしも〈用〉の否定を狙ったものではなく、むしろ世の〈産業工芸〉をして「用途完備、美感充実」ならしめるための下準備であつたように思われる。実際、杉田は〈工芸美術〉を手がける傍ら安価で実用的な〈産業工芸〉の開発にも力を入れており、たとえば1928年には商工省工芸指導所の第2部長として、また1932年には大阪府工業奨励館工芸産業奨励部の初代部長として、アルミ・アングル材使用の家具やビアカップの把手改良、さらには注器の滴流防止などの研究・試作に従事した²⁰。近代以前の古風な〈民藝〉に終生固執した柳と比べれば、杉田は機械製品に代表される近代都市生活の新たな〈用〉のかたちについて、より意識的な人物であつたといえよう。おそ

らく杉田からみれば、〈民藝〉は価格や生産性、それに近代都市生活への適性において、現今の〈産業工藝〉に遠く及ばぬ存在だったのではないか。

以上の如く、杉田禾堂は機械製品である〈産業工藝〉を意識した上で、柳の推奨する〈民藝〉が近代社会においては非-実用的でしかありえないこと（価格・生産性・変化する生活様式への対応などの諸点において）を示唆した。また〈用即美〉の理念に関してみても、〈工藝美術〉の担い手たる自分の方が柳よりも積極的に推し進めているものと、杉田は自負していた。実際、杉田に限らず20~30年代の工藝美術家は、近代生活に相応しい〈用〉のありかたについて、また工藝作品における〈用〉と美質との関係性について、柳が思う以上に意識的であったといえよう。たとえば「无型」所属の内藤春治は、「現下日本の生活は世界的にまで這入り其の拡充されつゝある生活環境の変化は、自然現代人の美意識及び美の対象の上にまで変化をもたらしてゐる。従つて取材、表現及用途と、工藝美術の姿態に著るしき変化進展を見つゝある」²¹と説いた上で、近代都市生活に相応しい実用性を持つ《壁面への時計》（1927年帝展入選作、図2）などの作品群を発表した。また「工人社」の信田洋も、「工藝の実際の本質——実用的要素を主体として包裹する所の美を工藝の主体として把握し、時代意識のもとに製作行為する」²²と宣言した上で、機械の新奇なメカニズムをイメージした《いんく・すたんど》（1929年、図3）などの作品を手がけている。これら若手作家からみれば、過去の遺物ともいふべき〈民藝〉に即して〈用即美〉を説く柳の姿勢は、いかにも時代錯誤に思われたのではないか²³。実際、杉田・内藤と並ぶ「无型」幹部であった高村豊周は、〈民藝〉の非-実用性を杉田同様に指摘した上で、〈民藝〉の美質は必ずしも「実用性」の所産ではないとの見解を示している。1931年の論考より引きたい。「(民藝の——引用者注) 素朴にして親しみ易い美とそして実用性とは恐らく誰れにも好感を与へるに違ひない。しかし、注意すべきことは、そこにある実用性は消極的に内在してゐるものであつて、僕たちの今日の生活に働きかける活発な機能を持つてゐない、低徊的な趣味の生活に静かに働きかけてゐるに過ぎない、といふ事である。それを美と感じ（これは誰れでも慥かに感じる）立派に使へると思ふのは、個人的な数寄な好みであつて、決して実用性の基本的な発動ではない」²⁴。



図2 内藤春治《壁面への時計》1927年、東京国立近代美術館蔵

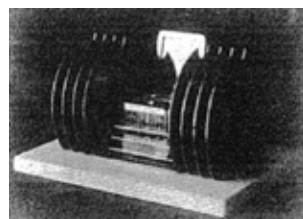


図3 信田洋《いんく・すたんど》1929年

このように、〈用即美〉の理念はなにも柳の専売特許ではなく、1920～30年代の工藝界ではむしろ陳腐に等しいものであった。しかも、近代生活に相応しい〈用〉に関していえば、杉田たち工藝美術家の方が柳よりも一段高い見識を備えていた。この背景にはおそらく、ル・コルビュジェやバウハウス、あるいはロシア構成主義などの諸理論における「実用的合理的な生産品に美を見出すという立場」²⁵——即ち機能主義からの影響が挙げられよう。すでに田境志保や森仁史も指摘する如く、20年代の日本では板垣鷹穂や村山知義・仲田定之助らの手で前記の諸理論が紹介され、そこから機械の実用的・合理的なフォルムに美を見出す機能主義が目ざされた²⁶。この趨勢は前記の工藝美術家にも及び、たとえば信田洋は「工藝に於ける今日の新傾向形式」として、「鉄筋コンクリートの建築物や、停車場や、壮大な軍艦、鉄橋、起重機等の組織に、それら廻転する動力等に新しき美を発見した事」を挙げている。「建築の人、ル・コルビュジェ氏は「住宅は住むための機械である」と云つた。恐らく現代の工藝の実用的観念もこれと同じ意味の出発点に置いて見れば、方にくがった考察と言へる」と信田は説くが、かれにとって〈工藝〉の実用性とは須らく、近代的な機械のメカニズムに範をとるべきものであったといえよう²⁷。この機能主義に基づく機械美礼賛は、「今日迄機械製品で手工品の美を超え得たものは一つもない」²⁸と断ずる柳の姿勢とはほぼ相容れない。同じ〈用即美〉の理念を掲げていても、その理想像は柳と工藝美術家との間で顕著な齟齬を示したのだ。

以上、本章では1920～30年代の工藝界において、〈用即美〉を説く柳宗悦の姿勢が工藝美術家からいかに批判されたか、その概略を示した。次章では柳の諸言説に即した上で、かれにとって〈用〉とは、また〈用即美〉とはいったい何を意味したか、改めて検討したい。

2. 柳宗悦の〈用〉概念——〈実用性＝使いやすさ〉の次元を超えて——

先述した如く、1920～30年代の柳宗悦は地方的・民衆的工藝品である〈民藝〉に則して、〈工藝〉における〈用即美〉の理念を説いた。しかし、当時の都市生活者からみれば〈民藝〉はもはや時代遅れであり、一般の機械製品に比して非-実用的であったことは否めない。それゆえ、柳の民藝美学は同時代の工藝美術家から、その妥当性を度々批判されたのだ。

では、と改めて問う。柳の民藝美学は結局のところ、時代錯誤の〈用〉観に基づく愚論でしかないのか。それは〈工藝〉にとっての〈用〉の意義、あるいは〈用即美〉のありかたを考える上で、なんら益をなさぬものなのか。——ここで注意すべきは、わたしたちが既存の通念に従って〈用＝実用性＝使いやすさ〉として捉える限り、柳の〈用〉観にひそむ独自の意義は見えてこないだろうということだ。そもそも序章でふれた如く、柳にとって〈工藝〉における〈用〉とは必ずしも、狭義の実用性ばかりを意味するものではない。むしろかれは、上記のごく一般的な〈用〉観から敢えて離れた上で、杉田や高村とは異なる〈用〉や〈用即美〉の新た

なイメージを提示したのだといえよう。以下、本章ではこの問題を吟味した上で、〈用〉および〈用即美〉に関する柳独自の解釈が近代工芸界でどんな意義を持ちえたか、結部にて纏めたい。

まず、柳は杉田禾堂から指摘された問題点——近代以後の生活様式における〈民藝〉の非—実用性について、どう考えていたか。管見の限りでは杉田への反駁文は存在しないが、柳は1933年の論考「私の念願」にて、見解の一端を示している。以下、引用したい。「次に私は現に作られつゝあるいゝ伝統の品を守護したい念願である。(…)中には「時代おくれ」と誇られるものもあらう。なぜなら用途が古く、作りが余りに誠実だからである。亡びゆくものは亡びていゝと云つて了へばそれまでであるが、正しさばかりは続かせたいではないか。現代の用途に即しないと云ふ棄てるかも知れぬが、こゝに用途を創作する者が出てくるなら、甦る道が多々あらう。使へないと云ふ言葉を美しい物の前で放つのは、物自身への否定であるよりも、使ひ得る力がその人になくことへの肯定とも云へよう」²⁹。

このように、柳は杉田からの指摘を俟つまでもなく、近代生活における〈民藝〉の非—実用性を十分に自覚していた。しかし、もし使いにくいのであれば使い手が「用途」を「創作」すれば済む話であり、その工夫をせぬまま使いにくさをただ嘆くのは、要するに使い手側の怠惰でしかない——そのようにも、かれは考えたのだ。つまり柳によれば、〈民藝〉の実用性は必ずしも、作品それ自体に当初から内在する訳ではない。そうではなく、使い手がみずから率先して使い道を工夫することで、〈民藝〉ははじめて全き実用性を獲得しうるのだ。この考えは晩年に至っても変わらず、たとえば柳は1954年の論考「民藝の立場」においても、やや詭弁めいた口つきで〈民藝〉の非—実用性を庇っている。曰く、「民藝品は重いといふ小言がいつも繰返される。なるほど重過ぎてよいわけではないし、不必要な重さは減らすに如くはない。併し考へると、この小言が自分の暮しの弱さ軽さから来る場合はないか、大いに反省してよい問題であらう。私の考へでは生活が健康になる時は、今のやうに軽さをのみ追ひはしないであらう」³⁰。

こうしてみると、柳の〈用〉概念は杉田のそれに比して、いかにも大雑把の感を免れぬものであったのではないか。そもそも、柳にとって〈用〉は〈工芸〉の本質に他ならぬが、その場合の〈用〉とは必ずしも厳密かつ客観的に規定された概念ではない。それはむしろ、使い手側の主観に大きく依存する点で、曖昧かつ相対的でしたらあったといえよう。先述した如く、1920～30年代の杉田は「用途完備、美感充実」の工芸作品を得るために、各種研究機関にて地道な実験・試作を日々繰り返していた。この杉田の姿勢に比べれば、〈民藝〉の〈用〉に対する柳の姿勢はいかにも能天気であり、極言すれば幼稚の感すら与えかねないものであったのだ。

では、とここで問う。〈民藝〉に期待されるべき実用性がさほど厳密でないならば、柳はなぜ〈用〉の概念にかくも拘ったか。この疑問を解くためには、かれにとって〈用〉が〈民藝〉の使い手よりも、むしろ造り手側に大きく関わる概念であったことに留意すべきであろう。そもそも私見によれば、柳は必ずしも使い手の立場に立った上で、〈民藝〉における〈用〉の問題を考えていた訳ではない。むしろかれにとっては、実用品としての〈民藝〉を日々制作している造り手の精神状態こそが、より大きな関心事であったものと思われる。以下、1931年の論考「作物の目標」より引きたい。「用から美が湧き出の場合、工藝の美は益々確実にされる。用を無視して美を生もうとするなら、愈々その美は不確定なものとなるであらう。なぜかういふ結果が起るのであらうか。想ふに用は自から作物に道德を守らしめるからと説くことが出来よう。用とは役立つためである。この務めを充分に果すようにするには、手堅く作らねばならぬ。着実に拵らへねばならぬ。誠実の徳がなければ、用に適ふやうなものは出来ない。じきに毀れたり破れたり剥げたりするやうなら用途にはそぐはない。用は無駄を許さない、繊弱を許さない。用への忠誠は、作物を健全にする。この健全さこそは、美を保障する力である。用に即したものが美しくなるのは必然である」³¹。

このように柳によれば、〈民藝〉の造り手は使い手のために堅実な品を手がけることで、いつしか「誠実の徳」——高度な制作倫理を身につけうる筈であった。そして、「誠実の徳」は同時にまた「美を保障する力」でもあり、ここから〈民藝〉独自の「用に即する美」が生じるものとされた。つまり柳にとって、〈民藝〉は〈用〉それ自体のために美しいのではなく、むしろ使い手のために〈用〉を能う限り追及せんとする「誠実の徳」——造り手側の高度な倫理性ゆえに美しかったのだといえよう。この経緯を考えれば、近代人の立場からみて〈民藝〉が実用的か否かという前記の問題は、おそらく柳にとって些事に等しい事柄だったのではないか。かれによれば、〈用〉はあくまでも「誠実の徳」が生じる一契機として重要なのであり、〈用〉それ自体の全き実現は必ずしも第一義の目的ではない。つまり、結果として「誠実の徳」由来の美が器物の外見から窺えるのであれば、近代的な生活様式との不一致はいくらか差し引いても構わないものと、かれは考えたのではないか。

以上の如く、柳にとって倫理と美とは即ち一体であり、それゆえ〈民藝〉の美質はかれによれば、造り手の内なる「誠実の徳」の顕れとして理解されるべきであった。そして、〈民藝〉における〈用〉はいわば倫理と美とが交わる一契機でしかなく、〈用〉それ自体の全き実現は必ずしも柳の主眼ではなかったといえよう。かれは、〈用〉から生じる〈民藝〉の美について、かく記す。「仕ふる身であるから、自から忠順の徳が呼ばれる。そこには逆らふ感情や、銜ふ心や、主我の念は許されておらぬ。よき器物には謙遜の美があるではないか。誠実の徳が現れるではないか。高ぶる風情や焦つ姿は器には応はしくない。着実の性や堅固な質が、工藝の美

を守るのである。不確かさや粗悪は慎まねばならぬ。それは用に逆らうが故に、美にも背くのである」³²。つまり柳によれば、〈用〉への配慮（ひいては使い手への配慮）に由来する「誠実の徳」は造り手の「主我の念」を浄化し、そこからエゴイズムに囚われない利他的な精神を培う。このエゴイズムを超えた高度な倫理性こそが、柳にとっては〈民藝〉独自の美の泉に他ならない。この〈民藝〉ならではの美質を柳は〈無心の美〉といい慣わすが³³、かれにとって〈用〉とは〈無心の美〉を実現するための、いわば叩き台として位置づけられたのだ。

この〈用〉への配慮に由来する「誠実の徳」、および「誠実の徳」と〈無心の美〉との関係性について、さらに考えよう。そもそも柳によれば、〈用〉から生まれる「誠実の徳」は必ずしも、使い手への誠実さばかりを意味しない。それはさらに、人間の力を大きく超えた〈自然〉への誠実さをも、ひそかに含意していた。この間の経緯は、やや後の論考ではあるが1937年の「工藝の性質」にて、もっとも簡明に述べられている。以下、引用したい。「品物の機能を満たす為には、材料への取捨が必要になります。(…)例えば桐と樺とがあつたとします。それ等用材の性質は二つの極と云つてもよく、一方は固く重く強く、一方は柔かく静かなのです。ですからそれ等のものは運命的に適する品物を選ぶわけです。無益に此の命数に逆らへば、品物の機能はやがて停止するに至るでせう。自然が与える各々の性質に就て愚かであつてはならないのです。(…)工藝は人間の作るものだと云ひますが、併し自然の助けなくば完うすることは出来ないのです。ですから寧ろ自然の叡智を讃へるのが其の仕事だとさへ云へるでせう。工藝は自然に対する人間の反抗であつてはならないのです」³⁴。

ここから判る如く、柳にとって〈用〉への配慮とは、造り手をして〈自然〉に誠実ならしめるための一契機でもあった。そもそも柳によれば、使いやすい工藝品を産むためには自然素材の性質を熟知せねばならず、その性質に逆らつては「品物の機能」など成立しえない。「荒い用途に柔い銀を用ゐる者があるでせうか、若し塩を盛るのに真鍮の容器を作る者があつたら愚かだと云はれるでせう」³⁵と柳は説くが、かれにとって〈用〉への配慮とは即ち自然素材への配慮であり、ひいては恵み深い「自然の叡智」に対する敬意をも意味したといえよう。この〈自然〉への敬意は柳からみれば、造り手のエゴイズムを浄化して利他的な精神へと導く契機であり、それゆえ結果的には〈無心の美〉の揺籃としても機能しえた。事実、柳にとって〈無心の美〉は、〈自然〉に誠実たらんとする造り手の精神からも生じうる。『工藝の道』より引こう、「無心とは自然に任ずる意である。無学であつた工人達は、幸にも意識の慾に煩はされる事無く、自然の働きを素直に受けた。無心の美が偉大であるのは自然の自由に生きるからである。此自由に在る時、作は自ら創造の美に入る」³⁶。先述した如く、柳にとって〈用〉への配慮とは、即ち自然素材への配慮をも意味していた。それゆえ、〈用〉を心がける造り手は〈自然〉の前に己れを空しくして、「自然の働きを素直に受け」ねばならないのだ。この私なき

〈自然〉への帰依もまた、柳からみれば〈無心の美〉を育む泉のひとつであったといえよう。

以上の如く、柳にとって〈用〉とは使い手への誠実さ、あるいは〈自然〉への誠実さといった「誠実の徳」を造り手のうちに培い、そこからさらに非-エゴイズム的な〈無心の美〉を現出させるための契機であった。この民藝美学における〈用〉の位置付け——倫理と美とが交わる一契機——を踏まえたならば、柳が機械生産を嫌悪した理由も自ずと了得されるのではないか。先述した如く、柳は同時代の工芸作家に比して機械生産に及び腰であったが、その背景には機械生産が手仕事主体の〈民藝〉に比して、使い手や〈自然〉への誠実さに乏しいとする判断が働いていた。まず柳は、使い手の幸福よりも利潤を尊ぶ機械生産の非-倫理性について、以下のように説く。「機械主義は人間の幸福を保障しない。(…)資本主義による商業主義は、必然機械の競争に転ずる。これによつて時間をはぶき、数量を増すことは出来たであらうが、品質は衰へ、仕事は苦痛になり、失業者はふえ、人々は安い機械製品をすら容易に贖ひ得ない程貧乏に沈んできた。機械はある幸福を与へたかも知れぬが、之によつて起つた不幸の程度は更にひどい」。引き続き、柳は機械生産における〈自然〉への不誠実についても、こう指摘する。「今日の制作に全く創意が欠けてきたのは、自然への帰依を無視して、自己の力に一切を工夫しようとする結果である。私はこゝにあの器械的製産が、創造の世界を示さないことを再び語る要はないであらう。作為への執着も、器械への過信も、自然に対する無益な叛逆に過ぎない。美は自然を制御する時にあるのではなく、自然に忠順なる時にあるのである」³⁷。

このように柳によれば、現行の機械生産は使い手や〈自然〉への誠実さを欠くために、その製品には高度な倫理性など望むべくもない。それゆえ、機械製品はいくら廉価で使いやすくとも、柳からみれば偽りの〈用〉として、また〈無心の美〉からはほど遠い存在として理解されたのだ。先述した如く、〈用〉の追求は柳にとって倫理と美とが交わる一契機に他ならないが、それは人間が機械に頼らず、手ずから制作した場合にのみ意義を持ちえたといえよう。ひとりの人間である造り手が〈用〉の追求を介して自身のエゴイズムから脱却し、使い手や〈自然〉への敬意をしだいに血肉化する——この精神的な成長過程こそが、おそらく柳の考える〈無心の美〉の源であった。そして、上記の過程は機械生産主体である〈産業工芸〉やその影響下に展開した〈工芸美術〉よりも、手仕事主体の〈民藝〉においていっそう顕著に生じたのだ。

おわりに

以上の如く、1920~30年代の柳宗悦にとって工芸作品の〈用〉とは、単に使いやすさや価格・量産性の問題だけを意味した訳ではない。それはまた、造り手のうちに高度な倫理性を培い、そこからさらに非-エゴイズム的な美質——〈無心の美〉を産みだすための契機でもあった。このように倫理と美とが交わる契機として〈用〉を捉える発想は、杉田禾堂・信田洋ら同

時代の工芸美術家にはまず窺えないものであろう。そもそも西欧機能主義に感化されたかれらにとって、〈用〉とは端的に〈実用性=使いやすさ〉の謂であり、それ以上の倫理的な諸問題はいわば関心の埒外にあった³⁸。それゆえ、現行の機械生産にみられる非-倫理性の問題等については、かれら工芸美術家は凡そ無頓着である。しかし柳は、安易な機械礼賛になりがちな機能主義からは敢えて離れた上で、〈工芸〉における〈用〉が造り手側の倫理性（もしくは精神的な成長）と不可分であり、また〈用〉と分かち難く一体化した倫理性こそが〈工芸〉独自の美（=無心の美）の源だとする新解釈を打ち出した。〈用〉および〈用即美〉の概念に関する独創的な解釈を示した点で、柳の民藝美学は20~30年代の工芸界でも独自の位置を占めていよう。

さらにいえば、柳はこの独自の〈用〉解釈を介して、〈工芸美術〉でも〈産業工芸〉でもない第三極の〈工芸〉である〈民藝〉の確立にも貢献しえた。先述した如く、柳にとって〈用〉とは〈実用性=使いやすさ〉に収斂しきれない概念であるが、この信念は結果として、もはや実用向きとはいえない筈の地方的・民間的な手工藝——即ち〈民藝〉の再評価を可能にしたといえよう。〈用〉概念を独自に解釈することで、柳は既存の〈工芸美術〉や〈産業工芸〉では必ずしも包摂しきれない、〈工芸〉の新たな領域を示しえたのではないか。

1920~30年代の工芸界において、〈用〉や〈用即美〉を重んじた人物は必ずしも柳だけではない。しかし柳は、〈用=実用性=使いやすさ〉とする一般的な解釈を乗り越えることで、近代工芸界に新たな領域を拓いたのだ。

註

- 1 柳宗悦（1889-1961）は、日本の美学者・宗教学者。東京帝国大学哲学科卒。1910年に、志賀直哉・武者小路実篤らとともに雑誌『白樺』を創刊。日本での後期印象派の受容に貢献する。1926年には、陶器作家の河井寛次郎・濱田庄司らと諮って日本民藝運動を発足。前近代的な手仕事に基づく地方的・民間的な手工藝を〈民藝〉と名づけた上で、その称揚や保護発展に尽力した。〈民藝〉関連の著作として、『工芸の道』（1928年）・『工芸文化』（1942年）・『美の法門』（1949年）など。
- 2 1920~30年代における〈工芸美術〉の概略については、以下を参照。田境志保「工芸美術——現代性への試み」長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、2006年、pp.208-219。木田拓也「帝展が描き出す「工芸美術」の輪郭線」「工芸」シンポジウム記録編集委員会編『美術史の余白に——工芸・アルス・現代美術——』美学出版、2008年、pp.109-120。
- 3 柳宗悦「工芸美術家に告ぐ」『柳宗悦全集 第十四巻』筑摩書房、pp.3-9、1982〔1931〕年、p.5、p.8。
- 4 土田眞紀『さまよえる工芸——柳宗悦と近代——』草風館、2007年、p.251。

- 5 濱田琢司監修『あたらしい教科書11 民芸』プチグラパブリッシング, 2007年, pp.13-14。
- 6 たとえば水尾比呂志は,〈工藝〉の本質を〈用〉に求める柳の見解について,「今日では抵抗の少いこの見方も,当時では異端の論と受取られて,アカデミックな学者や固定した鑑賞眼の持主の反発侮蔑を浴びた」と記述している(水尾比呂志「解説 民藝運動の創始」『柳宗悦全集 第八巻』筑摩書房, pp.629-639, 1980年, p.636)。
- 7 前掲註2田境論文。木田拓也「実在工芸美術会1935-1940:「用即美」の工芸」『東京国立近代美術研究紀要』2009年13号, pp.37-64。宮島久雄「アーティスト・デザイナー杉田禾堂の美術工芸指導論」『デザイン理論』2012年61号, pp.105-119。
- 8 柳宗悦「工藝の道」『柳宗悦全集 第八巻』筑摩書房, pp.59-279, 1980〔1928〕年, p.96, p.209。
- 9 同上, p.211。
- 10 《用途を予期せぬ美の創案》は,1930年の帝国美術院美術展覧会美術工芸部門に無鑑査の資格で出品された。実用品の形態を完全放棄した幾何学的な造型が話題を呼び,杉田禾堂の代表作となる。この作品の詳細については,以下を参照。木田拓也「杉田禾堂《用途を指示せぬ美の創案 原始期・過渡期・完成期》について」『現代の眼』2004年,544号, pp.11-13。
- 11 以下,代表的な事例のみ抜粋。齋藤佳三「美術工藝を何と心得るか 柳宗悦君に」(上・下)『読売新聞』1930年11月16日・18日。齋藤佳三「大阪毎日新聞掲載柳宗悦君の帝展評に対して」『帝国工藝』1930年第4巻11号, pp.23-24。杉田禾堂「柳宗悦氏に」『アトリエ』1930年第7巻11号, pp.95-97。杉田禾堂「民藝の職人に勧告す」『アトリエ』1931年第8巻4号, pp.123-126。高村豊周「様式以前——工芸の実用性についての断片——」『高村豊周文集Ⅱ 1927~1933』高村豊周文集刊行会, 1992〔1931〕年, pp.372-378。
- 12 杉田禾堂(1886-1955)は,日本の金工作家。東京美術学校鑄金科卒。かれの活動についての詳細は前掲註7木田・宮島論文のほかに,以下を参照。宮島久雄「大正期・昭和戦前期の大阪の工芸——大阪の工芸年表を作成して」『二〇〇九年度サントリー文化財団助成研究・報告書 近代大阪の工芸に関する総合的研究』, pp.83-104。宮島久雄「産業工藝の大阪」同上, pp.105-120。
- 13 柳宗悦「帝展の工藝〔昭和五年度〕」『柳宗悦全集 第八巻』筑摩書房, pp.387-399, 1980〔1930〕年, p.391。
- 14 前掲註11杉田論文「柳宗悦氏に」, pp.124-125。
- 15 柳宗悦「民藝の意味」『柳宗悦全集 第八巻』筑摩書房, pp.416-431, 1980〔1930〕年, p.419。
- 16 前掲註13柳論文, p.391。
- 17 同上, p.388, p.392。
- 18 前掲註11杉田論文「民藝の職人に勧告す」, p.96(傍点原文), p.97。
- 19 前掲註4土田書, pp.163-164を参照。なお,引用文は杉田ではなく高村豊周についての評言であるが,土田は上掲箇所にて,杉田を高村同様に〈用〉否定派の作家として位置づけている。
- 20 前掲註7木田論文・宮島論文,註12宮島論文「産業工藝の大阪」を参照。なお,杉田は〈産業工藝〉指導の成果として,工藝指導所の機関誌である『産業工藝』誌に「工藝品に於ける標準規矩の研究」

- (1931年第4号, pp.26-30), 「アルミニウムアングル材の家具利用考察」(1932年第8号, pp.50-53) などの報告書を寄せている。
- 21 内藤春治「吾々の求める新工藝」『アトリエ』1929年第6巻6号, pp.115-116, pp.115-116。なお、内藤作品《壁面への時計》については以下を参照。木田拓也「内藤春治の《壁面への時計》——「人間生活への拡充」をめざして」『現代の眼』2006年560号, pp.12-14。前掲註2木田論文。
 - 22 信田洋「新傾向形態への考察と現在の工藝問題」『アトリエ』1929年第6巻6号, pp.117-120, pp.118-119。なお信田たち「工人社」メンバーの活動については、以下を参照。「回顧録 工人社十周年記念」(森仁史監修『叢書・近代日本のデザイン「第二回実在工芸美術会展覧会報告」／「回顧録 工人社十周年記念』ゆまに書房, 2012〔1936〕年, pp.117-138)。
 - 23 ただし、信田は前掲註22論文にて、柳の説を好意的に援用している。「柳宗悦氏は工藝の美に就いて次の如く言つてゐる。「工藝の領域に於いては用に近いもの程美に近い——実用品とならずば美しい工藝となる事が出来ない」と」(前掲註22信田論文, p.119)。「民藝」が真に実用的であるかは兎も角として、(用即美)を説く柳の姿勢は信田にも共感しえたのであろう。
 - 24 前掲註11高村論文「様式以前——工芸の実用性についての断片——」, p.375 (括弧内原文)。
 - 25 森仁史『日本〈工芸〉の近代——美術とデザインの母胎として——』吉川弘文館, 2009年, p.154。
 - 26 前掲註2田境論文, pp.214-216。前掲註25森書, pp.152-156。
 - 27 前掲註22信田論文, pp.117-118。
 - 28 前掲註8柳論文, p.219。
 - 29 柳宗悦「私の念願」『柳宗悦全集 第八巻』筑摩書房, pp.539-553, 1980〔1933〕年, p.551。
 - 30 柳宗悦「民藝の立場」『柳宗悦全集 第十巻』筑摩書房, pp.240-260, 1982〔1954〕, p.256。
 - 31 柳宗悦「作物の目標」『柳宗悦全集 第八巻』筑摩書房, pp.448-454, 1980〔1931〕年, pp.451-452。
 - 32 前掲註8柳論文, pp.76-77。
 - 33 以下の如く、柳にとって〈無心の美〉は工藝美の極致であり、また究極の美の相でもあった。「教へは「無心」とか「無想」とかの深さを説くが、美に於ても亦同じである。無想の美に優る美はあり得ない。高き工藝の美は無心の美である。多く工夫せられ多く作為せられた器が、無心の器に優る美を示し得たことは嘗て無く今も無く永へに無いであらう」(前掲註8柳論文, p.111)。
 - 34 柳宗悦「工藝の性質」『柳宗悦全集 第九巻』筑摩書房, pp.105-151, 1980〔1937〕年, p.112。
 - 35 同上。
 - 36 前掲註8柳論文, p.112。
 - 37 以上、前掲註8柳論文, p.221, p.113。
 - 38 なお、西欧の機能主義に倫理的な要素が皆無であるとは、論者は必ずしも考えない。しかし、機能主義を受容した日本の工藝美術家に関していえば、かれらは倫理上の問題に凡そ無関心であった。

※図1は註10木田論文 p.12, 図2は註21木田論文 p.12, 図3は杉田禾堂「工人社展を見て」(『アトリエ』1929年第6巻6号, pp.76-78) p.77より転載した(いずれの資料も国立国会図書館所蔵)。