

著作権思想から見た「民芸」運動

— 柳宗悦の著作を中心に —

小田部 胤久

序

柳宗悦（一八八九—一九六一年）は「民芸」運動の創始者として知られている。民芸とは柳が一九二五年に自ら造語した言葉で、民衆的工芸の省略形である。当初柳は、この日本語に *folk art* という英語を対応させていたが、後には *art* という語を持つ語感を嫌って、*folk-craft* とこの英語を自ら造語している。

「民芸」概念の成立は、「在銘」のものに対する「無銘」のものとの価値の〈発見〉を、あるいは「天才」に対する「工人」の価値の〈発見〉を、そして、すぐれた天才の作品のうちに芸術の発露を見出してきた眼差しの変革を前提としている。独創的な作者が自分の作品に署名する、という事態に典型的に認められる近代的な芸術観に対する柳の批判が、彼の民芸論の根底にある。すなわち、柳は近代の個人主義を、すなわち、人間がものを私的に所有し支配する、という近代的な制度を批判し、それを乗り越えようとした。それゆえに、柳は〈著作権〉の問題を直接論じることにはなかつたが、彼の民芸理論は、近代的な芸術観と密接に関連する著作権思想の射程を反省する上できわめて示唆的な考えを含んでいるように思われる。

柳は名もなき工人を評価し、またギルドの再興を目指しつつも、実際には浜田庄司、河合寛次郎、富本憲吉といった天才的な個人作家を重視していた。そのために、日本民芸館から一切の「在銘」の作品を排除すべきである、という一種の原理主義に立つ人々は、柳のもとを離れ、別組織を作ることにもなる（たとえば三宅忠一の場合）。だが、一見すると矛盾しているようにも見える側面を彼の思想が抱えているのは、彼が近代のうちにあつて近代を批判しようとしたからであるともいえる。そしてまた、民芸とは著作家としても実践者としても天才的であり、また西洋近代の美学理論を学んだ柳によって成立した概念であるから、それが近代的な刻印を帯びていることは必然でもある。

柳は単に「民芸」の理論家であつただけではない。彼は東京帝国大学哲学科において心理学を専攻したが、「アカデミー」に満足できなかった柳は、大学制度からは一定の距離をとり、自らの関心の赴くままに、『ウィリアム・ブレーク』（一九一四年）、神秘主義を扱う『宗教とその真理』（一九一九年）を公刊し、また一九三二年には雑誌『ブレイクやホイットマン』を創刊するなど、当時の一級の知識人としてさまざまな領域において活躍した。この意味において、柳を「民芸」理論家とみなすことは、彼の一面的評価につながる。しかし、柳の民芸理論は「ギルド（協団）」や「協同的所産」に関する社会学論、器（ないし道具）と人間の関係をめぐる人間学、「型」をめぐる芸道論なども密接にかかわり、彼のさまざまな活躍の一つの集約点ないし結節点をなしているといつても過言ではない。彼の民芸理論に即して著作権思想のもつ問題点に接近することが以下の課題である。

一 柳の出発点

柳は早熟の人であつた。一九一〇年に雑誌『白樺』が発刊されたが、学習院高等学校を卒業したばかりの柳もその創立メンバーに加わり、同誌に多くの論考を寄せた。彼がそこにおいて主題としたのは、主として芸術、宗教、哲学である。東京帝国

大学在学中の一九一二年に公刊した論考「革命の画家」は、彼の最初期の思想を明確に示している。「革命の画家」とは、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャン、マティスらのいわゆる後期印象派の画家を指す。白樺派の同人である武者小路実篤からこれらの画家について教えられた柳は、次のように述べている。

げに芸術は人格の反映である。そは表現せられたる個性の謂に外ならない。従つて芸術の權威とはそこに包まれたる個性の權威である。……従つて美とは芸術の目標に非ずして、自己の表現こそは其目的である。(1.545-546)⁽²⁾

柳がここで「個性」を強調しているのは、その時代の流れの反映であろう。評論家の唐木順三(一九〇四—八〇年)は一九四九年に「現代史への試み——型と個性と実存」を著したが、そこにおいて唐木は一九一〇年代に日本の近代史の一つの断絶を見出している。日本の近代化は一八六八年の明治維新とともに始まるが、唐木によれば、一九一〇年代こそ、なお前近代的制度の影響下に教育を受けた世代に代わつて、一八八〇年代後半に生まれた新たな世代が前近代的・封建的なさまざまな制度を批判した時代である。この時代は、江戸時代から受け継がれてきた「型」が失われ、それに代わつて「個性に立つ教養派の台頭」した時代である、と唐木は主張する。柳を含む白樺派の人々は、この「個性に立つ教養派」を代表する。白樺派以前の人々が、自らの東洋的伝統をもとに、「その上で西洋を学んだ」ために、常に東洋と西洋の、あるいは日本の封建遺制と西洋近代の「間隙を統一綜合」しようと「苦悩」したのに対して、白樺派の世代の人々は、もはやこうした苦悩を知らず、西洋から近代的な理念としての「個性」を受け入れ、個性と普遍的人類性とを直接に架橋しようと考え、個性と普遍的人間性とを本来媒介するはずの中間項としての国家・社会・民族を捨象した⁽³⁾。おそらく小宮豊隆(一八八四—一九六六年)のエッセー「中村吉右衛門論」(一九一一年)は唐木のいう「型の喪失」を最も典型的に示す最初期の例といえよう。このエッセーにおいて小宮は、中村吉右衛門(一八八六—一九五四年)の特徴を「『型』の芝居を『心』の芝居に変ぜしめた点」に求め、役者の「箇

性」の重要性を指摘しているが⁽⁴⁾、この時期の柳もまた唐木のいう教養派の特徴を備えているように思われる⁽⁵⁾。

だが、柳にとつての「個性」ないし「人格」は、近代的な主観・客観の対立を前提とするものではない。柳は次のように続けている。

而して吾人の人格の全的存在が充実せらるる時とは如何なる場合を指す可きであらうか。一言にして云えばそれは實在経験の謂である。實在経験とは物象が吾に於て活き、吾を物象の裡に感じ、両者主客を没したる知情意合一の意識状態である。(1546)

柳のこの言葉遣いは西田幾多郎の『善の研究』（一九一一年）を想起させるが、西田は柳にとって高校時代の恩師の一人でもあった。

さらに「革命の画家」から二年後の一九一四年に公刊された『ウィリアム・ブレイク』では、ブレイクに即して、「自己寂滅(self-annihilation)」の意義を次のように強調する。「愛とは自我の寂滅である。寂滅とは完全な個性の拡充であり流出であり表現である」(IV, 214)。「自己寂滅とは自己の否定を意味するのではない。自己の完全な拡充である、個性の無辺な表現である、自己と宇宙の合一である」(IV, 306)。このように柳は、「大自然」との「融合」のうちに個性ないし自己の本来のあり方を見て取る。そして、こうした立場から、柳は西洋の芸術史を新たな視点から捉え返す。すなわち、ブレイクは近代における「偉大なゴシック芸術の復興」(IV, 32)であり、かつブレイクこそ「此新運動〔後期印象派〕の先駆者であり又預言者である」(IV, 376)、という視点である。ゴシックからブレイクを経て後期印象派にいたる流れを「自己の宇宙の合一」という観点から展望しつつ、そこに「仏教」(あるいは、一般的にいえば、東洋の神秘主義)と相通じる側面を見出す(IV, 474)⁽⁶⁾。現代の最新の芸術である後期印象派を東西の伝統のうちに位置づける『ウィリアム・ブレイク』を執筆することによって、柳は

東洋人としての自覚を持ちつつ西洋の近代と対峙することができるようになった²⁹。

そして「革命の画家」のうちにも、また『ウィリアム・ブレイク』のうちにも、柳の後年の思想を先取りするような視点が含まれている。たとえば、「声なき果物も、黙せる木……も、彼『真の芸術家』には言葉ある如く物語るのである。……一切の自然も人類も彼には平等であり同胞である」(I, 565)、といった「革命の画家」における主張、さらに、ブレイクにとつては「微細なものこそ『莊嚴の基礎』である」(IV, 337)、という『ウィリアム・ブレイク』に見られる主張は、「『あたりまえ』や『なみ』の世界を見つめた」詩人ホイットマンへの彼の共感とともに(V, 13)、後の「民芸」観を支えることとなる。また、「ゴシック芸術」が近代においてなおその命脈を保っているという主張も、近代以前の職人に注目するものとして重要である(IV, 29-35)。ただし、『ウィリアム・ブレイク』において柳は「ゴシック芸術」に焦点を当てて論じているわけではない。

柳がゴシックについて集中的に論じたのは、一九二一年の論考「ゴシックの芸術」が初めてである。この論考では、二つの点が目につく。第一に、「中世の美術は……一個の意識せられた才能より生まれ出たのではない。広く凡ての者を代表する天才によって生産せられた」(I, 602)、と語られるように、柳は中世の芸術家を独自で特別な存在とみなすのではなく民衆の代表者とみなす。これは、彼の民芸観に通じる考えである。また、「〔ゴシックの〕芸術には常に非個人的な何もものか深いものが内在する」(I, 602)、と指摘した上で、柳はこの「非個人的な」ものを「象徴」と関連づける。柳がここで「象徴」と呼んでいるのは、「示そうとする人物に与えられた伝統的な型」(I, 601)のことである。個人に先立つ「型」の存在こそ、ゴシックの芸術を「共通の思想と意志とから生れた民族の芸術」(I, 615)たらしめ、ゴシックの芸術に近代の芸術を越える力強さを与える³⁰。

中世に於ては承認せられた型図に従う事によって、普通の芸術家すら、強い感情を人々に目覚まし得たのである。人々はゴシック本寺に見られる基督と、あのミケランジェロが伝統を無視して「最後の審判」に描いた讐討とうとしつつある基督と

を、如何に対比して眺めるであろう。(I, 603)

なお、「型」の問題は、柳が一九三〇年代半ばに「茶道」について考察する際に重要な役割を果たすこととなる。この点については第四節で触れることにしよう。

二 「民芸」概念の成立

先に触れたように、柳が「民芸」という語を作り出したのは一九二五年のことである。彼の二六年の論考「下手ものの美」(後に「雑器の美」と改題される)は、「民芸」という概念を作り出した頃の柳の関心をよく示している。

柳は民芸の美について語ることの斬新さを意識していた。すなわち、民芸は「新しい美の世界」、すなわち「誰も知る世界であり乍ら誰も見ない世界」を開示する、と柳は考える(VIII, 5)。ここには、「微細なもの」こそ「荘嚴の基礎」である(IV, 337)、という柳がブレイクから学んだ考えの反響を聞き取ることできる。民芸という概念は、従来のものの見方の変革を前提とする。

作者はどこにも彼の名を書こうとは試みない。悉くが名なき人々の作である。……名無き作であるから、私達は作者の歴史を綴る事は出来ぬ。作者は個人ではなく、民衆である。……かつて美は凡ての「人々の」共有であつて、個人の所有ではなかった。知に劣る民衆も、作においては秀でた民衆である。……今は個人のみ活きて時代は沈む。併し嘗ては時代が活き、個人は自らを匿した。僅かな作者から美が出るのではなく、美の中に多くの作者が活きた。「下手もの」は民芸である。(VIII, 7-8)

柳はここで、独創的な「くわずかの「個人」が美を「所有」する時代としての近代に対して、すべての人が美を「共有」していた時代を対比させる。この時代においては、「個人」が自己を主張することはない。というのも、個々人の営みは「長き年」と多くの汗と、限りなき単調な繰り返しが齎す技術の完成」(6)によって可能となるからである。それゆえに、柳は、「人が作る」というよりは、むしろ自然が産むとこそいふべきであろう」(ibid.)、と述べている。柳が民芸のうちに見出したのは、第二の自然と化した伝統の力である。人々が美を「共有」している、というよりも、むしろ、人々に共通の「美」が生ける伝統として人々の生活を支えている、といった方が適切であろう。柳のいう「民衆」をハイデガーの *das Man* になぞらえることもできるが、柳は *das Man* としての人間のあり方のうちにいまだ「人為的作法」によって否定されることのない「自然への信頼」を見出す(12)。

だが、このように民芸の美を〈発見〉するためにもその見方の変革が必要であるとするならば、そのような新たな見方がすでに人為的作法なのではないか、と問うことができよう。そして、実は柳自身、そのことを認めているように思われる。「それ等のもの〔雑器〕に潜む美が認識される迄に、今日迄の長い月日がかかった。……今は批判の時代であり意識の時代である。よき審判者たる幸いが吾々に許されてある。私達は時代の恵みとしてそれを空しくしてはならない」(6)、と述べる柳は、まさに従来のもので見方を意識的に批判しつつ、民芸の美を〈発見〉した。この民芸の美は民芸を實踐していたかつての工人がけっして意識することのなかつたものであろう。ここには矛盾があるのではないか。

この問いに柳が答えた論考が、一九二七年の「工芸の協団に関する一提案」である。「私達は知る事によって多くの新たな悦びを得ている。……昔の人は今私達が企てているような美術館を建てることは出来なかつたであろう。またそこに蒐集された作品に、私達ほど驚きと愛とを感じる事は出来ないであろう。『美を味わう悦び』、之は今の時代に特に与えられ許された恩寵であるといつていい」(47)。柳は前年の一九二六年に河合寛次郎、浜田庄司とともに「日本民芸美術館設立趣意書」起草したが、民芸に関する「美術館」を作ろうとする意図それ自体が、近代的なものであることは改めて指摘するまでもない。

「日本民芸美術館」は、かつて用いられていた道具を民芸品として「味わう」ことを可能にし、ものの見方の変革を保証する制度にほかならない⁽⁸⁾。しかし、柳は「美を味わう悦び」を単に第三者的に享受しようとしていたのではなかった。

昔の様な意味の無心な民芸は、今日の社会制度が一変しない限り、もう二度とは起らないであろう。それに目覚めたものは皆知識の実を喰べて了ったのである。それならどうしたら意識的な吾々が、正しい工芸を産む事が出来るか。(49)

柳の関心は、あくまでもかつて存在していた「正しい工芸」を再興することに向けられている。意識を前提としつつ、意識を前提としない(あるいは意識を否定する)工芸を生み出すことはできるのか、あるいは柳自身の言葉を用いるならば、「如何にして知識的な個人的な作家たる吾々が、あの「かつての民芸の」古作品に見られるような、自然な無心な美を産む事が出来るか」(49)、これが柳の直面した問い——それは第三者的に見るならば、シェリングが『超越論的観念論の体系』(一八〇〇年)第六章において提起した問いの一つの変奏ともいえる——である。そして、この問いに対する柳の答えは、「修行」「帰依」「協団」⁽⁹⁾という「三段を経由」することによって、近代の個人作家は真の工芸を作ることができるようになる、というものである。「協団」とはまた「ギルド」とも言い換えられる。ただし、これはかつてのギルドの再興ではない。かつては時代的制約のゆえに人々はギルドという「経済的結合」を作り上げたが、今求められるべきギルドにあつては「ただしき美への共通の信仰が、本質的な結合の要素とならねばならない」(54)、と柳は主張する。「修行」をとおして達成される「自然への帰依」こそが「美の保証」(51)となる。そして、この保証に基づいて作られるギルドが、彼のいう「協団」である。「真の工芸は個人的芸術ではない。それ故現代の様に、数人の目覚めた個性によって、工芸が起こってくる場合、それ等の作者が一人となり、協団に移って進むなら、個人的弊害から離脱する道が開けはしまいか。……自己の離脱のみが、自由な自己の獲得である。従つて協団は個性への否定ではなく」(52)。このように、この一九二七年の論考において柳は、あくまでも近代の個

人作家を念頭に置いて、いかにすれば近代の個人作家が近代の個人主義を止揚しつつ真の工芸を産み出さうか、という問いに答えようとした。われわれはここに、一九一四年の『ウィリアム・ブレーク』に見られる「自己寂滅(self-annihilation)」に関する柳の考えの反響を聞き取ることができる。

だが、二七年から二八年にかけて執筆された『工芸の道』（一九二八年公刊）において、柳は別の種類の団結について、すなわち、「両者〔個人作家と民衆〕の結合と補佐」（170）について語る。これは、二七年の論考「工芸の協団に関する一提案」が主題とする団結とは明らかに異なるものである。一体この差異は何を意味するのであるか。以下では、『工芸の道』に示された見解を簡潔に語り出している一九三三年の論考「民芸の趣旨」に即して検討することにしよう。

ひるがえって地方を見ると、職人達の手は空いているのです。それに伝統はまだ保たれているのです。……私は地方的な手工芸が、民芸の運動を発足させる最も自然な安全な順序であるのを考えないわけにゆきません。(531)

すなわち、一九二七年の論文「工芸の協団に関する一提案」の表現を用いるならば、「意識的な吾々」とは異なる職人、すなわち「知識の実を喰べてしまつていない職人を柳は地方のうちに（発見）する。しかし、柳の目にとって、「地方的な手工業」はかつての水準を維持しておらず、そこには明らかに「趣味」の「墮落」が認められる。それは何に由来するのであるか。柳は大きく二つの理由を挙げている。第一の理由は、近代において「見ること」と「用いること」が分離し、「美しさ」がただ「見る世界」のうちに求められ、「用いる世界」のうちに求められなくなったことである(529)。用と美の関連については、次節において詳しく触れることにしよう。第二の理由は、「機械生産」の一般化に伴う手工業の衰退である。この点は、柳がウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動から引き継いだものでもある。こうした一般的趣味の墮落を前にして、柳は次のように提案する。「今のままで職人達に凡てを一任する事は冒険なのです。民芸の運動には指導者が必要なので

す。何が作物の正しい標準なのかを指示する者が要るのです。さもなくばあてどなく道を彷徨うでしょう」(532)。こうして、個人作家が工人を指導する、という仕方での「個人作家と民芸との交渉」という新たな論点が提起される。むろん、ここにいう「指導」は、上から下への一方的なものであつてはならない。というのも、個人作家が「知識の実を喰べてしまった」ために「意識的」であらざるをえないのに対して、個人作家が示す「正しい標準」を実践できるのはいまだに「職人達の無意識」(534)のみだからである。つまり、個人作家は職人による助力を必要としている。「将来の「個人」作家達は、どれだけ他人の作に自分を活かすかを心掛けるでしょう。……作家は僧侶であり、職人は平信徒であつていいのです」(532)。つまり、先の論文「工芸の協団に関する一提案」においては一人の個人作家が真の工芸にいたるためにたどるべき段階とされた「修行」と「帰依」が、三三年の論考「民芸の趣旨」においては、それぞれ意識的な個人作家と無意識的な職人の特質として振り分けられ、個人作家と職人の「交渉」すなわち「相愛による団結」のうちに「協団」が成り立つ、とされる(529-533)。

個人作家と職人の間に役割分担を認める立場は、その後の柳の民芸理論を特徴づけるものである。近代のうちにあつた近代を乗り越えようとした柳にとつて、個人作家と職人の、あるいは在銘のものと無銘のもの、さらには意識的なものと無意識的なものの両立ないし併存は、何ら矛盾するものではなかった。むろん、こうした考えが、職人から「知識の実を喰べ」る可能性を排除し、個人作家と職人との階層を固定する、という問題点を含んでいたことは、指摘しておかなければならないであろう⁽¹⁰⁾。だが、同時に、このように意識的なものと無意識的なものの両立ないし併存という視点に立つことによつて、柳が茶人の功績を、そしてそれとのかかわりにおいて自らの営みを理論化することができた、ということもたしかである。この点については第五節において論じることしよう。

三 器と人間

柳の民芸理論のうちには、人間と器、あるいは人間とものとのかわりをめぐる柳の洞察を読み取ることができる。以下では彼の一九二七年の論考「工芸の美」に即して、彼の理論の反近代的な特質を明らかにすることにしよう。

器の本質はその「用途」ないし「用」のうちにある。「用途なき世界に、工芸の世界はない」(VIII, 76)。ハイデガーの言葉を用いれば、器は *zuhanden sein* である。そして、器はそれを用いる「吾々」を指し示し、われわれの住むべきところを作る。「器なき所にわが家はない。器を愛する者は家に帰ることを好む。器はよき家庭を結ぶ」(79)。さきにわれわれは柳のいう「民衆」をハイデガーの *das Man* になぞらえたが、器とのかかわりはハイデガーの言葉を用いれば *das Zuhause-sein* に相当する。むしろ、柳に即するならば、*das Man* も *das Zuhause-sein* もそれ自体として肯定されるべき術語とならなくてはならない。

そもそも柳は、「[器は] 仕うる身であるから、自から忠順の徳が呼ばれる」(76)、といった具合に「器」を擬人化し、「用」のうちにある「器」に「徳」を認める。それは、人間と器との間の類比を強調するためである。「務めを果す時、人に正しい行がある如く、器にも正しい美しさが伴うのである」(78)。さらに柳は、「器」のうちにこそ、近代人をその病から癒す徴を見て取っていた。「我への執念著しく、自己への煩惱に沈む今日、かかる器を見て救われる思いがあるのではないか。……器に見らるる没我は救われている証である」(84)。それゆえに、柳にとって、器に囲まれた人間のあり方としてのこの *das Zuhause-sein* は、*verfallend[is] Aufgehen in der »Welt«* (1) などではありえない。むしろ、それは一種の宗教性にもつながる「徳」の極地である。

それゆえに、器を用いることは、けっしてそれを消費することではない。むしろ、器は用いられることによって、それ本来のあり方を示す。それが器の美である。「用いるにつれて器の美は日増しに育ってくる。用いられずば器はその意味を失い、また美をも失う。……美は用の現れである」(80, 78)。そして、そのように器を用いることは、器を「愛する」ことにほかなら

ない。

品物の真の美は、用いられた美である。器の助けなくば人が生き得ない如く、人の愛なくば器もまた生き得ない。……〔器は〕用いられて美しく、美しくして愛せられ、愛せられて更に用いられる。人と器と、そこには終りなき交わりがある。……器と人との相愛の中に、工芸の美が生まれるのである。(80)

「器と人との相愛」と書いたとき、おそらく柳は筆を滑らせたのであろう。「愛する」ことができるのは、器を用いる人であり、人によって用いられる器ではないからである。「用は主への献げ物、愛は器への贈り物」(80)、という一節が示すように、人と器の間にはあくまでも主従関係があり、主としての人が器に寄せる「愛」に応じて器はその「用」を発揮する、と柳は考えている。それにもかかわらず、人と器の間に「相愛」——それは「協団」を構成する人々の間に成り立つべきものである——という語を用いたのは、器を擬人化し、器に「徳」を認める彼の思考法のゆえであらう。

このように柳は「用」と「美」と「愛」の一致を説くのだが、ここにおいて前節で触れたのと同じ問題が生じよう。一九二七年の論考「工芸の協団に関する一提案」から次の箇所をもう一度引用しよう。「私達は知る事によって多くの新たな喜びを得ている。……昔の人は今私達が企てているような美術館を建てることは出来なかつたであらう。またそこに蒐集された作品に、私達ほど驚きと愛とを感じずる事は出来ないであらう。『美を味わう喜び』、之は今の時代に特に与えられ許された恩寵であるといつていい」(47)。柳が器に対して感じる「愛」とは、実はその器を実際に「用いて」いた人の感じ取つていたものではなく、この器を新たな目によって眺める柳に固有のもの——あるいは、近代人に固有のもの——なのではないか。これは、一面においてそのとおりであらう。だが、柳は自己を中世末に活躍した初期の茶人に重ね合わせていたために、自らの営みの近代性を十分に意識していなかつたように思われる。柳の民芸観が最初に表明された論考「下手ものの美」(一九二六年)の

最後において、彼は次のように述べている。「過去の時代に於て雑器の美を認めたのは、初代の茶人であった」(13)。また、翌年の論考「工芸の美」においても、「あの〔初代の〕茶人が……質素な器で茶を点てた時、清貧の徳に宇宙の美を味わっていたのである。茶器への賛美は働く器への賛美である」(14)、と述べ、初期の茶人による茶器の用い方を称賛していた。茶人が茶器として用いた雑器は、もともと茶器として用いられるために作られたものではない。茶人は、元来は日常の「飯茶碗」として作られた器を、その本来の文脈から切り離し、お茶を飲むという新たな文脈のうちに置き入れつつ、それを眺め、かつ用いたのである。この脱コンテクスト化と再コンテクスト化によって、はじめて日常の雑器は茶器としてのその美を発揮することができるようになった、といつてよい。そして、柳のいう「用の美」も、実際に「用いられ」ていた雑器をその本来の文脈から切り離し、「民芸」という新たな文脈に置き入れることによって成立したものである。柳が初期の茶人に自らを重ね合わせていたとき、彼はおそらく無意識的にはあれこの点に着目していたのであろう(15)。

そこで、次にこのコンテクストの変換の過程について、より詳しく検討することにしよう。

四 型と形

柳が「茶」ないし「茶道」に関する自らの考えをまとめた形で示した最初の論考は、「茶道を想う」(一九三五年)である。

「物を愛する」とは何か、この点について柳は次のように語っている。

物を愛したのは彼等〔茶人〕である。……だが愛し方を彼等だけのものとして示したのではない。彼等が愛した物は、いつ誰から何処で愛してもらってもいいことを意味している。……そのみではない。……仮りに彼等が見ない美しい品があつ

たとしても、彼等が愛した物と本質を同じくするのを「われわれは」見出すであろう。彼等の愛した物は、愛す可き凡ての物を代表する。(XVII, 200)

すなわち、柳によれば、茶人が器を愛する仕方は、その茶人に固有のものではなく、あらゆる人が共有しうるものであり、かつ、茶人が愛した器は、あらゆる美しい器とその本質を同じくしており、その代表なのである。この二重の意味において、個は普遍へとつながっている。

いかにして個は普遍へとつながりうるのか。「型」こそが両者を媒介するものである、と柳は考える。前節の議論を承けるならば、誰も目にとめることのない雑器を茶器という普遍的なものへと変換することを可能にしたものが「型」である、ということもできる。柳は「型」を次のように規定する。「用ゆ可き場所で、用ゆ可き器物を、用ゆ可き時に用いれば、自から法に帰ってゆく。一番無駄のない用い方に落ち着く時、それが一定の型に入るのである。型はいわば用い方の結晶した姿ともいえる」(198)。いかに器を用い活かすべきか、そのさまさまの試行錯誤が最終的に辿り着いた「用い方」が「型」であり、それは「個人を越えた」(198)ところに成り立つ。それゆえに、「型」とは、特定の個人に固有のものでも、あるいは特定の器に固有のものでもない。むしろ、それはあらゆる人に対して開かれており、また、その「型」を学んだ人はこの「型」をあらゆる器に適用することができる。この意味において、「型」とは、人間一般と器一般との交流を支える「用い方」である。

「型」という語をもしもドイツ語に訳すならば、先の唐木順三の論考にいう「型」に関しては *Muster* という語を充てることとができるであろうが、柳に即するならばおそらく *Habitus* という語を充てることとが相応しい。「型」とは人が師を模倣しつつ自ら身につける「用い方」であるが、この「用い方」はけっして抽象的なものではなく、常に一定の所作——日本語では「形」(ドイツ語ではほぼ *Form* や *Gestalt* に対応する)——のうちに現れる。ただし、「型」はこうした外的な現象としての「形」に還元されるのではなく、むしろその都度の「形」を可能にするものである⁽¹³⁾。

柳は「型」と「形」に関して、次のように述べている。

型を只の外の形に解するより、「茶」を誤る者があるうか。型と形とは違う。形のみを誇持する「茶」は、見て見苦しい。しばしば茶道は形式の芸として非難される。それは型の意義を想い誤るからに過ぎない。型を死なしめるのは人の罪であつて、茶道の罪ではない。法より活きたものがあるうか、活きたものであつてこそ法に深まったのである。(199)

型がしばしば死せるものとして否定的に捉えられることは、「型にはまる」といった日本語の熟語——これはドイツ語の *Schablone denken* といった語感である——が示すとおりである。だが、柳によれば、これは「型」の本来のあり方を捉えておらず、むしろ、「型」と「形」を混同している。「形」とは外的なもの、固定したものであるが、「型」とは外的な「形」を産み出す「活きたもの」である。一見すると、「型」もまた固定したもののように見える。だが、「型は静であるが、その静は動の煮つまったものであることを忘れてはなるまい。動のない静は単なる停止であり枯死である」(35)、と語られるように、「型」はそれに先立つさまざまな所作（としての動き）を凝縮し、かつ、こうした所作（としての動き）を産み出すことができる。

「型」とは芸道論において用いられる語であり、代々継承され固定化された様式を意味する。それは流派の名によって、あるいは創始者の名によって指し示されることが多く、その使用はその流派に属する人に限られる。それゆえに、「型」とは、ある流派の、あるいは創始者の有する一種の《著作権》的側面をもつ、といつてよい。より厳密に述べるならば、「免許状の発行権」を「独占」する家元によって師匠として認められた者が「教授権」を獲得する。家元と師匠との間の「教授権」の売買は、師匠に一種の権威を与える。こうしてわれわれは「教授権」をもつ師匠のもとでその流派に固有の「型」を学ぶ。それゆえに、「型」は家元の専有するものであり、われわれは稽古代としてこの「型」の使用料を支払うのである⁽¹⁴⁾。

「家元がそんなにも有難いのであろうか」と問う柳は、「点茶の型がそこに於てほどよく保存されている場合が他にないからであらうか」(XVII, 327)と答へつつも、「惜しい哉、その型を活かしきる茶人がいない。残る型とても今は淡い影に近い」(199)と制度としての茶道を批判する。つまり、現在の茶道において教えられている「型」は真の「型」ではない。柳が制度としての茶道のうちに見て取ったのは、「型」と「形」を混同し「形に流れる『茶』」(316)である。「所謂茶人の点茶を見てみると、型を示そうとするためか、無駄な所作に走るものが多い。……型が必然さである限り、それは無駄を持たない。必然さを欠くと無駄ばかりが目立つ」(315)。すなわち、本来「公道」(199)であるべき「型」を「形」として専有するところに、制度としての茶道の弊害がある、と柳は主張する。

柳の「茶」に関する議論の骨格は、すでに彼が民芸を論じる際に提起していたものにほかならない。「個人を露に出す『茶』はよき『茶』とはならぬ。『茶』は凡ての者に属する『茶』である」(316)。柳の民芸論が主題としたのは、近代の個人主義をいかにして止揚するのか、という問いであるが、同じ問いが「茶」に関する議論をも貫いている。だが、柳は「茶」を論じることによって、個と普遍とを媒介する「型」という概念を自らのものとした。そして、民芸の美を語る柳は自らこの「型」を用い活かすことに専心した、ということができよう⁽¹⁵⁾。

五 協同制作の射程

柳が来るべき民芸において「協同」による協同制作がなされることを期待していたことは、先に触れたとおりである。だが、こうした協同性は単に民芸の制作においてのみ重要な意味を持つのではない。柳が民芸概念を提起したとき、彼は自己自身を「初代の茶人」たちになぞられていたが、初代の茶人もまた——そして柳もまた——ある意味では職人と協同制作をした、とすることができる。この点について最後に考察することしよう。

一九三五年の論考「茶道を想う」において、柳は茶道がいかにして始まったのかについて、次のように述べている。初代の茶人は、それまで人々が何ら注視することのなかった単なる器の美しさを発見した。「茶人達の眼から物が様々に生まれた。見る」と創ることは「ここでは一枚である」(XVII, 194)。茶人の目がなければ茶器は単なる飯茶碗にとどまっていたであろう。この意味において、茶人の目が茶器を創造した、といつてよい。だが、何のために茶人はそのように新たな目で器を見たのであるのか。それは、その器を用いるためである。「用いずば見了ることが無い……。よく見たくば、よく用いねばならぬ。…云い得るなら行いで見たと、そう云おう」(195)。器の美に触発されてそれを用いようとする、あるいはそれを用いることによつてその美をさらに見出す。このように見ることと用いることが、あるいは認識と実践がいわば相互作用しつつ、茶器を産み出す、と柳は考える。認識と実践とがいわば一つとなった茶人の見方を柳は「茶人達の知的直観」と呼んでいるが、われわれはここに西田の「行為的直観」の理論の反映を読み取ることもできよう。

ここにおいて重要なことは、茶人が茶器として用いた器がそもそも茶のために作られたものではなかった、という点である。私は見る者の側を去つて、作者の側から此の茶碗を見よう。茶人達の知的直観が此の茶碗の中に見ぬいてくれた驚くべき美は、抑も誰の手で作られたのであるか、何の力が働いてそれを可能ならしめたのであるか。あの無字な朝鮮の陶工達に知的意識があったと考えることは出来ない。否、かかる意識に煩わされなかつたからこそ、其の様な自然な器が産めたのである。(153)

「知的直観」を持つ茶人とそれを欠く職人は、「意識」の有無という点で、ちようど、来るべき「工芸の協団」における「指導者」と「職人」の関係に等しい、ということが出来る。とするならば、われわれは「工芸の協団」との類推に基づいて、茶人と職人との間の「交渉」について語ることが許されるはずである。むろん、両者に相違はある。「工芸の協団」の場合、指

導者と職人は相互に交渉を持つのに対し、茶人と職人の間に直接の交渉が存在するわけではない。だが、茶人は職人が作った器を改めて取り上げることによって、それを茶器へと作り替えるのであって、この点に茶人と職人とに固有の協力があつて、と考えることができるであろう。「茶人の出現のみが、それ等〔茶器〕を又となく美しい茶器にしたのである。……此の世に匿れた品物がないわけがない。想えば茶祖が見た物は、ごく限られた一部に過ぎない。恐らく残れる無数の物が吾々を待っているのである」(197)、と柳が語るとき、柳は自らを初期の茶人の延長線上に置き、ただし茶人としてではなく「民芸」理論家Ⅱ運動家として、「吾々を待っている」「無数の物」の「美」を明らかにしようとした。茶人と職人との間に存するのと同種の協力が、民芸を（発見）した柳と、名もなき工人との間にあつた、と考えてよい。ここには、直接の協団は存在しないにせよ、仮想の協団がある、といえよう。

初期の茶人と職人、あるいは柳と職人との間に成り立つ仮想の協団の独自性は、それが脱コンテクスト化と再コンテクスト化を前提としている点にある。柳は、「将来の美学は、個人で美を産むということより、大勢で協力して美を産むということの方が、もっと大きな理念だということを教えねばならないと思います」(IX, 270)、と語っているが、このことは仮想の協団にも成り立つはずである。そして、日本の伝統的な創作を振り返るならば、こうした仮想の協団がさまざまな場面において存在していたことが明らかとなる。ここで典型的な例として、平安中期に（すなわち、一〇世紀から一一世紀頃にかけて）作られた作者不詳の歌物語『伊勢物語』を取り上げることにしてしよう。歌物語とは、和歌を中心に織りなされる物語（ないしその集成）であるが、『伊勢物語』は在原業平（八二五—八八〇年）と業平から約一世紀後の宮廷人たちとの合作である。業平の個々の和歌はそれぞれ特定のコンテクストにおいて生まれたものであるが、後代の宮廷人は、この和歌に触発されて、そこに別のコンテクストを歌物語として付け加え、さらにこれらの歌物語をつなげることによって、業平の生涯をも暗示するようなより大きなコンテクストをも作り上げたのである。こうしたことが可能であつたのは、おそらくは和歌の三一音節という限定のゆえであろう。すなわち、和歌は、心情や出来事を提示することはできても、その背景や理由を叙述するにはあまりに短いため

に、かえってその前後にその和歌のコンテキストとして物語の付加を許すこととなった。和歌がその作者への関心を引き起こすとき、こうした物語の創作へと人々が促されたことは、極めて自然なことであった、ともいえる。創作は創作の連鎖として伝播していく。

こうした創作、すなわち既存の作品（原作）をもとに新たな筋書きを付け加える創作のうち、原作に著作権の存在する場合、それはしばしば「二次創作」と呼ばれる。こうした二次創作がとりわけさかんに行われるのは、漫画やアニメーションである。継続中のアニメーションの最終回の創作などがその例であり、漫画やアニメーションに関する同人誌やインターネット上のファンサイトには多くの二次創作物が掲載されている。このように、二次創作は原作のファンのコミュニティーを形成する役割を果たすこともあるために、二次創作を黙認している原作者も多いが、それが原作のパロディーとして原作の特質をゆがめる場合には、それを著作権の侵害として認めない原作者もいる。

ここで茶人や柳による仮想の協団に議論を戻すことにしよう。茶人も柳もいわば二次創作者であったが、そのことがいかなる問題も引き起こさなかったのは、一次創作者が自己の著作権を主張していない無銘のものに、茶人と柳が自ら銘を付したからである。茶人は「器物に銘を与えてその名で呼ぶ」のが常であるが(XVII, 316)、柳もまた無銘の雑器に「民芸品」という銘を与え、多くを自ら蒐集して日本民芸館に展示した。日本民芸館それ自体が一つの「銘」として機能し、民芸品の美を保証している、といってもよい。二次創作物が銘を持ちうるためには、一次創作物は無銘でなくてはならなかった。

柳は一九五八年、七〇歳になるのを期に、自己の一切の著作権を日本民芸館に移譲したため(XIX, 857)、柳の歿後公刊された『柳宗悦全集』の著作権者は「日本民芸館」であるが、この全集の特色は、それが著作篇全二三巻と図録篇『民芸大鑑』全五巻とからなることにある。図録篇『民芸大鑑』は柳が蒐集し日本民芸館が所蔵する品々のなかから約二〇〇〇点を選んで、柳の解説とともにその写真を掲載したものである。この全集は、柳の目によって〈発見〉された民芸品の「著作権者」が、二次創作者としての柳＝日本民芸館にあることを象徴的に示している。柳は名もなき工人を評価し、またギルドの再興を目指し

つつも、実際には浜田庄司、河合寛次郎、富本憲吉といった天才的な個人作家を重視していたが、このことは、無銘の雑器も柳という天才的な個人作家によって民芸となった、という事態と正確に対応している。

(本稿はエーバーハルト・オルトラント氏の求めに応じて氏の編纂する『著作権と芸術』に寄稿した論文の日本語版である)

注

(1) なお、柳は一九一九年から二五年まで東洋大学教授、二五年から二九年まで同志社大学講師・同志社女学校専門部教授、三三年から四年まで専修大学教授を務め、またその間一九二九年から三〇年にかけてハーヴァード大学で「民芸」について約半年間講義を行うなど、大学人としても活躍したが、同時に一九三六年に自ら日本民芸館を作り、その館長に就任するなど、民間人としての活躍の方が際立っている。

(2) 柳宗悦からの引用は『柳宗悦全集』(筑摩書房、一九八〇—九二年)により、ローマ数字で巻数を、算用数字でページ数を記す。なお、旧仮名・旧漢字は新仮名・新漢字に改めた。

(3) 『新版 現代史への試み』一九六三年、筑摩書房、三六頁。

(4) 小宮豊隆「中村吉右衛門論」(一九二一年)『中村吉右衛門論』(岩波書店、一九六二年)所収、四一五頁)。この点については田中秀隆『近代茶道の歴史社会学』(思文閣、二〇〇七年)第二部第四章参照。

(5) 柳は後にエッセー「東洋文化の教養」(一九五二年)において、学習院高等学校に学んでいたときのことを、「儒教など甚だ古くさく思われ、漢文の時間は退屈したものである。まして仏教などは顧る縁が極めて薄かった」(XIX, 806)と回想している。

(6) 次の一節を参照。『自己寂滅』の思想の最も深く主張されたのはやはり仏教である」(IV, 474)。

(7) 柳とブレイクとの関係については、中見真理『柳宗悦——時代と思想』東京大学出版会、二〇〇三年、八九—九二頁、および辛那良『柳宗悦の工芸美学における芸術と社会——民芸運動に見られる『美的生活』に関する研究——』(東京大学大学院人文社会系研究科博士論文ライブラリー)、一〇五一—一四頁参照。

- (8) 一九三六年の開館時には「美術」という語を取り除き「日本民芸館」と名づけられたが、それは「美術」という語の持つ fine arts 的意味合いを排除するためであろう。
- (9) 柳自身、この論文において Discipline, Surrender, Communion という英語を付している。
- (10) この点については、中見、前掲書、一四二―一五一頁参照。
- (11) Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 2, S. 250f.
- (12) 中世末期の茶道は、柳の手によって、民芸として新たに甦ったのであるから、柳の民芸運動を茶道の近代化の一環として捉えることも可能である。柳が自らの活動を茶道と関連づけている箇所としては、次の一節を参照。「省みられない世界から、私が集めてきた多くの民器、私はそれ等を顧みて、(ことごとく)が茶器だと云いたいほどなのです。……工芸の美が存するところ、どこにも茶道が存すると、そう云えないでしょうか」(305)。
- (13) 「型」と「形」の語源については諸説あり、明確なことはいえない。「型」は、元来、具体的な「形」を意味するとともに、別の意味を指し示す形、すなわち、予兆の意味でも用いられていた。このように「型」は形と意味の分離とかわるゆえに、「模型」や「鑄型」といった意味合いを、さらには「痕跡」の意味をも持つにいたったのである。「形」という語は「型」から派生したものであるが、「型」と比べて、より具体的な形を、とりわけ人間の形姿を指し示す。「形」の「子」の意味については諸説あるが、『岩波古語辞典』は「方向を示す接尾語か」と記している。なお、「用い方」の「方」は「方向」を意味する名詞「方」に由来する接尾辞であって、先の「型」とは語源的な関係を持たない。
- (14) 『西山松之助著作集』(吉川弘文館 第二巻、五二七頁参照)。
- (15) 先に見たように、柳はすでに「ゴシックの芸術」(一九二二年)において「型」の重要性に言及していた。また、江戸時代の民画を扱った論考「大津絵の美とその性質」(一九二九年)においても、「あの単純な構図には、その背後にうち続く伝統の跡が遠く見える。あの一つの型に、ほとんど模様にも等しい定まった形に落ち着くまでに、如何に長い年月と、その継承とがあるであろう」(XIII, 94) という一節に見られるように、柳は「型」を重視しているが、しかしなお「型」と「形」を区別していない。柳が「型」を正面から扱うようになったのは、一九三一年の論考「工芸的なるもの」が最初であるが、「型とは一般が依るべき標式である。たとえば茶道の如き、好個の例であろう。型は法則である」(VIII, 470)、と語られているように、柳の「型」の理論は「茶道」と密接に結びついている。これは、「茶」を含む「芸道」において「型」という語が重要な意味合いを担ってきたからであろう。なお、芸道論における「型」に関しては、源了圓『型』(創文社、一九八九年) 参照。