

自然と模様について —柳宗悦と英国の関係をめぐって—

杉山真魚

1. はじめに

西洋では建築家や陶芸家といった作家の職能が早くから確立し、一般的な職人とは異なる存在として、とりわけ美を追求してきた。日本では「建築」という概念の成立は明治以後であり、それまでは社寺の造営や造家に携わる棟梁や大工の存在はあったものの、建物に関して非作家性、無名性が強い傾向にあった。また、明治期には日常使用品を作ることに「工芸」という言葉も造られ、はじめは「美術」の下位におかれていたが、徐々に芸術性や作家性が求められるようになり、職業工芸家が生まれた。このような背景の下、工芸を美術のように扱うことに対して異議を唱え、工芸の本来の姿を取り戻そうとした人々がいた。1926年に民藝運動を創始した柳宗悦(1889-1961)らである¹。「民藝」は「民衆的工芸」の略語であるが、ここにいう「民衆」とはデモクラシーを構成する不特定の社会的集合体としての「市民」や「群衆」を指すわけではない。柳らは日本の地方性や各地の伝統を重んじ、自然の恵みを得ながら必然的に物を作ったり、物を使ったりする人々を「民衆」と呼び、彼らが受け継ぐ模様や型に意義を見出した。本稿では、英国のウィリアム・ブレイク(William Blake, 1757-1827)やウィリアム・モリス(William Morris, 1834-96)に関する柳の言葉に着目しながら、彼の自然観と民藝および模様の関わりについて考察する²。

2. 柳の思想展開

1) ブレイクと「直観」

柳宗悦は1910年3月に学習院高等学校を卒業、4月に志賀直哉(1883-1971)、武者小路実篤(1885-1976)らとともに文芸・美術雑誌『白樺』を創刊、9月には東京帝国大学文科大学哲学科に入学した。『白樺』は白樺派と呼ばれた都市の知的エリートの表現媒体として、関東大震災の影響で廃刊となる1923年8月号まで発行された。当雑誌を通して柳はロダン、ビアズリー、セザンヌなどの西洋近代美術を紹介したほか、1914年4月号で「キリアム・ブレイク」と題した長大な論考を掲載するなど自身の研究成果を発表した。また、『白樺』には柳が1909年から知己となっていた英国人陶芸家バーナード・リーチ(1887-1979)による作品や論考も数多く発表されている。柳はリーチを通じてブレイクを知り、その思想に傾倒していったようである。柳はブレイク論においてミケランジェロやブレイクなどの天才と民衆(=人類)の関係についてこう述べる。

人類に神の世を示現し永遠の宗教を建設するものは只詩的天才である。彼等の居ない国土は不耗な曠野に等しい。人類の根本的意志は天才の創造にある。吾々の憧憬し追慕する人格は只偉大な天才である。(中略)凡ての国家凡ての都市凡ての家屋に栄光を与えるものは只天才である。人類の栄誉は彼等を得る事

であり民衆の義務は彼等を崇拜する事にある。英雄崇拜は吾々の抑え得ない生命の衝動である。³

国家、都市、家屋に生きる民衆が天才を崇拜する者として位置づけられていることは、後に展開される民衆に基づく民藝論とは齟齬をきたすように思われるが、この時点では民衆について主題化されていなかったと捉えるべきであろう。柳が「天才」や「英雄」を重要視するのは、国外の天才的な作家を日本へ紹介する西洋美術評論家として当然の態度であるとも言えるが、肝要なのは、天才の作品の背後にある事物を詩的に把握する方法に注目していることである。この方法は「直観 Intuition」と呼ばれ、次のように述べられる。

直観は実在を捕え得る唯一の力である。一切の宗教的経験、又は芸術的恍惚の高調は悉く直観の状態を示している。彼等は決して抽象的思索が生産し得る力ではない。⁴

「直観」は柳のブレイク理解の鍵語であり、柳の芸術論と宗教論の根幹を成す概念である。民藝論でも援用されることになる。「直観」は主客の区別を滅したところに成立するものであり、「自他未分の価値的経験」「新創 Noveltyの経験」「何もかも未知の世界を味識する経験」とも言われる。「味識」という語は柳による造語であると考えられ、この語に Knowledge of Acquaintance という訳語をあてて、これが単なる知識ではなく、体験による知識を意味することを強調している。先の引用における「抽象的思索」は「知能 Intellect」とも言い換えられ、物事を分析的に理解することであるのに対し、「直観」や「味識」とは現象を有機的全体として個々人が直接的に経験することである。

2) 禅における「無」の思想

柳はブレイクを通して直観という方法を知るが、リー

チへの書簡の中で、「キリスト教は神と人の合一を説きますが、やはりどこか不自然なところがあります。彼らが奉じるのは一神論であり、それ故にこそ汎神論を否定します⁵とブレイクの思想の基盤ともなっているキリスト教に対して懐疑的態度を示している⁶。柳は直観によって体験されるのは「一つの中の多数」や「多数の中の一つ」であり、こうした生命の有機的価値に基づく現象的自然の把握方法は「いかにして二元論の中に一元論をみいだしうるか」という自身の知的課題に答えるものであると解していた。この視座からは、キリスト教の一神論を説いて汎神論を否定する、すなわち「一」と「多」を相容れないものとする考え方は二元論の単なる拒絶にすぎないとして消極的に捉えられるのである。汎神論を認めながら直観を説く姿勢は西洋の思想を摂取しながらも東洋人・日本人としての自己を反映させた柳独自の方法的態度である。柳は直観の問題をとりわけ禅の思想と結合し、西洋人リーチとの問答の中で自身の自然観を醸成させていくことになる。禅について次のように述べられている。

禅とは二元性から最後には解放されること、まさに自然界の主根を把握することに他なりません。人間の原始の姿(自然な人間)に戻ることこそ、禅の熱烈な主張なのです。禅は徹底した自然主義です。ここで自然という言葉で僕が言おうとしているのは、自然界の現象ではなく、その土台をなしている根本的な自然のことです。このような原始の自然は神の意志ということもできます⁷。

「自然界の主根」「根本的な自然」「原始の自然」という言葉によって捉えられるのは自然の能産性である。これは科学的知識によって部分的に理解された自然現象とは次元が異なり、どこまでも不可知なものである。しかし、禅僧をはじめこの種の自然に悟入する人々がいる。柳はその境地を「神秘主義」と呼び、自身もその立場から人間の創造行為を説くようになる。禅宗をはじめ

ほとんどすべての神秘主義は自然と人間との究極的な合一に達するために否定道を用いていると柳は指摘する。禁欲主義、涅槃、自己滅却等の修行がそれに該当し、「無、無量、無限、絶対、神の沈黙などの言葉」や「不言の教」が彼らの用語となっており、言葉では表現しえない、言語を超絶した所に奥義があるという⁸。しかし、「無」などの否定法では不十分であり、例えば禅家は「象徴的表現」という肯定語句ももっていることにも目を向ける。「有名な禅家たちは、人間の声を自分のうちに聞くばかりでなく、樹木や小川、いや一つの動作、一つの色彩のうちにさえ聞きとります」⁹と、禅においては森羅万象が自己の象徴として捉えられているとした上で、その精神を表現したものに俳句や茶の湯が数えられるという。枯山水の庭もそうであろう。柳は民藝も「無」という否定的契機を孕んだ象徴的表現であるとして、生涯にわたって調査・研究するのである。

3) 民藝と「無」

民藝運動の理念を表明した代表的論考として1926年に『越後タイムス』に発表された「雑器の美」がある。次のように始まる。

無学ではあり貧しくはあるけれども、彼は篤信な平信徒だ。なぜ信じ、何を信ずるかをしへ、十分に言ひ現せない。併しその素朴な言葉の中に、驚くべき彼の体験が閃いてゐる。手には之とて持物はない。だが信仰の真髓だけは握り得てゐるのだ。彼が捕へずとも神が彼に握らせてゐる。それ故彼には動かない力がある。私は同じやうなことを、今眺めてゐる一枚の皿に就いても云ふことが出来る。それは貧しい「下手」と蔑まれる品物に過ぎない。奢る風情もなく、華やかな化粧もない。作る者も何を作るか、どうして出来るか、詳しくは知らないのだ。信徒が名号を口ぐせに何度も唱へるやうに、彼は何度も何度も同じ轆轤の上で同じ形を廻してゐるのだ。¹⁰

「彼」としか呼びようのない無名性、「無学」や「詳しくは知らない」という知識の無さ、「貧しい」という不足の状態、「何度も唱へる」「何度も何度も同じ轆轤の上で同じ形を廻してゐる」という繰り返すなわち無限性など、平信徒と一枚の皿の作者の共通点が示されている。柳はこのように名も無い一枚の雑器＝民藝品の真髓を宗教における否定道の体験と重ね合わせながら説明する。先に見たように、否定道は言語化以前の原始の自然を把握することへと人々を向かわせる。一旦その境地に立ち返った者は意識的であれ無意識的であれ、自然に由来する人間の行為や感興を象徴という方法によって有の世界において表現することになる。柳は民藝が創出する形態、模様などの意匠も原初の自然との関わりの中で生じていることに注目し、自身の思想を深化させていく。

3. 民藝論の価値認識

柳は「地方性の文化的価値」と題した論考の中で、民藝論は地方的風俗、伝統、言語などについて「正しきもの、美しきもの、善きもの、健やかなもの」といった価値を問うものであり、「只事実や存在の領域がその対象である」民俗学とは一線を画することを指摘する¹¹。民俗学は、例えば、藁靴の歴史、形態、分布、材料等について詳しく報告するが美醜は問わないのに対して、民藝論は美しい藁靴とは何かという存在論的問題を扱う立場をとる。藁靴のような日常使用物や地方的風俗について美の観点から捉えるのは革新的なことだった。それまで美的観照の対象に数えられなかったものに地位を与えたのである。

民藝すなわち民衆的工芸の価値を論じるにあたって「美」と並んで「用」という概念が多用される。19世紀末(明治期)以来、芸術至上主義や術学趣味といった知性偏重の芸術観(美のための美を求める)と科学的知識に基づく機能主義的態度(用のための用を求める)の両極端の潮流が生まれた。これらに異論を唱えるよう

に柳の民藝論では用と美とを別個に扱うのではなく、むしろその不可分性が問われている。次のように述べられている。

工芸の領域では用が美の泉になる。用美不二なのがその性質である。¹²

「用美不二」という用美一元論が説かれる。これは「いかにして二元論の中に一元論をみいだしうるか」という知的課題に対するひとつの答えであるとも言える。柳宗悦の思想が「用の美」という言葉で説明されることも少なくないが、彼が物質的に役立つ機能的な物こそ美しいと考えたと理解するのは誤謬である¹³。引用にある「用が美の泉になる」とは、機能美を指しているのではなく、機能に抗うことなく美的表現が為されることを意味している。例えば、山形庄内の背中当に見られる色彩は重い荷物に耐えるという実用性が充足されながら遂行された美的表現であろう。柳はこの種の美のことを「心理的用」、機能性のことを「物理的用」と呼び、「用美不二」の性質を「用」の概念のみで説明することも試みている¹⁴。他方、民藝品の「用美不二」の性質が「美」の概念を使って「健康の美」や「正常な美」と表現されることもある。柳においては、「用」や「美」の範疇を限定することは無意味であり、「心理的用」と「物質的用」の分けられなさ(物心一如¹⁵)、「健康」や「正常」という状態こそが重要であった。民藝品の「健康さ」についてこう書かれている。

健康さは自然さである。そこに自然の意志そのものがあるとも云へる。だから健康であるよりも更に正当なものはありません。「事なし」とはその意味である。健康さはまだゆがめられないありのままの様とも云へる。それ故素直さでもある。従ってこだはりのない、自由な無碍な状態である。これを作為以前とも云はうか。(中略)それは相対的な性質のものではない。真に尋常なものは究

竟の性質なくしてはあり得ない。絶対なもの結びつかずして正常美はない¹⁶。

ここに言われる「自然の意志そのもの」や「絶対なもの」とは先述した不可知な自然の能産性のことである。その表徴が「自然さ」という性質である。また、「事なし」という言葉は禅語の「無事」「無難」に相当し、「ありのまま」と言い換えてもよい。まず人間と自然とを未分化の関係に置いて、生きることや作ることの根本に立ち返ってから生活の必要物を制作することが説かれている。柳は知識をもつ者よりも無学の民衆の方が作為に惑わされることなく制作に従事できると考え、彼らは「美しいものを当り前なものとして平気に作れる」とも述べている¹⁷。こうした「自然さ」を有する平凡な作業が民藝すなわち民衆的工芸である。

柳は「人と物とを結ばしめるもの」を得て工芸が発足するとし、①用途、②材料、③手工と道具、④伎倆と技術、⑤労働と組織、⑥伝統と時代という6つの契機を挙げている¹⁸。例えば④における伎倆と技術は作為的な技巧に対して掲げられるふたつのわざである。伎倆は腕前や力量を指す。相当の歳月をかけて身につく熟練の技能である。技術は経験的知識と科学的知識を指す。材料の選択、処理、手法や工程に関する知恵など、物の性質を客観的に分析する人間の合理性に由来するものである。⑤における労働と組織は、民衆全員が生活の必需品を全て自前で作るわけではない以上、必然的に求められるものである。住居のように異業種間の協働が必要な場合もあれば、紙漉きのように作業工程内での協働(柳は合業という)が必要な場合もあるだろう。⑤⑥からは、人間の本性に協存や共有を求める心があることを改めて教えられる。

これらの「人と物とを結ばしめるもの」は対象化可能なものであるが、これらすべてに能産的自然に由来する「自然さ」という特質が求められることを看過してはならない。ここまで柳の自然や民藝に関する思想的側面

を中心に見てきたが、以下では柳が模様という制作物を論じている箇所をもとに、表現的側面について追ってみたい。先述した「象徴的表現」をより具体的に理解する試みである。

4. 自然と模様

1) 柳のモリス批判

柳は度々英国のジョン・ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) とモリスについて言及している。「工芸美論の先駆者に就て」では、彼らの活動や思想を熟知するに至ったのは大熊信行の著書『社会思想家としてのラスキンとモリス』(新潮社、1927) によることが示され、「工芸の美を想い、その過去を考え未来を希う時、私は彼等の志の中に私自身の志をも見出さないわけにゆかぬ」¹⁹と彼らが社会思想家として工芸という範疇に注目したことを高く評価する。柳は大熊の著書を参照してラスキンらの思想を讃えつつも、モリスの自邸であるレッド・ハウス(赤い家)を次のように酷評する。

彼の建てたという有名な「赤き家」を見られよ。いかに甘い建物であるか。それは一つの美的遊戯に過ぎない。その形は明らかに中世建築を模したものであるが、果して中世の建築はかかる甘い情操で作られたらうか。「赤き家」は一つの絵画であって住宅ではない。美のためであって用のためではない。特に内部の装飾に至ってそれは完全な失敗である。その壁紙の模様の如きは見るに堪えぬ²⁰。

柳の批判は大きく二つに分けられる。ひとつは「遊戯」「甘い情操」「美のため」という個人に基づく美術的な制作態度に対してであり、もうひとつは「壁紙の模様」に代表されるモリスのデザインそのものに対してである。本稿では後者について検討する²¹。具体的にどの模様を指しているか、これを特定するのは意外に難しい。大熊の著書にはモリスの具体的な作品は載っていないた



図1 Vallance: *The Art of William Morris* に掲載のレッド・ハウス挿絵 (H.P.Cliffordの署名入り)

め、レッド・ハウスの詳細に関する情報源は他にあると考えられる。この論考が発表された時点では柳は渡英経験がないことを踏まえると、雑誌や作品集で確認した可能性が高いが、当時レッド・ハウスの内観を伝えるものは多くなかった。1897年出版のエイマー・ヴァランスによるモリス評伝の挿絵(図1、大槻憲二の雑誌記事(1924)に転載)とローレンス・ウィーバーの『今日の田園小住宅』(1910)の写真(蔵田周忠『近代英国田園住宅抄』(1926)に転載)くらいである。いずれも、壁紙の

模様が鮮明に分かるものではない。モリス評伝の挿絵に描かれた天井の幾何学模様が装飾過剰に見えなくはないが、壁紙ではないので別の模様を指すだろう。一方、モリスの壁紙模様を含む図案については、1912年にいち早く富本憲吉がヴァランスの評伝に掲載のものを雑誌記事「ウイリアム・モリスの話」で紹介しているほか、1922年には森口多里によって洪洋社から意匠美術写真類聚第1期第1輯として『ウキリアム・モリス図案集』が刊行され一般に広く知られていたと考えられる。なお、図案は本来彩色されているが当時の刊行物では白黒になり、モリス作品特有の色調、配色による奥行表現(前景と背景)などが分かりづらくなる(図4～図6)。

以上のような事情を考慮すると、柳が述べている「その壁紙の模様」はレッド・ハウスに実際に使用された壁紙を指すのではなく、当時日本に紹介されていたモリスの壁紙全般を指すと考えてよいだろう²²。富本の記事に転載された壁紙は「格子垣(Trellis, 1864)」(図2)、「雛菊(Daisy, 1864)」(図3)、「マリーゴールド(Marigold, 1875)」(図4、図7)の3点であるが、これらは描かれた対象物が容易に特定できる写実的性格が強い作品であると言える。『ウキリアム・モリス図案集』で取り上げられているものは上記の「格子垣」のほか、「林檎(Apple, 1877)」(図5、図9、図10)という上下方向に動きのあるものや「ブリューージュ(Bruges, 1887)」(図6、図8)という斜め方向に視線が誘導されるものである。これらが柳にとって「見るに堪えぬ」ものであったとすれば、理想の模様とはいかなるものであったか、柳の模様に関する著述を詳しく見ていこう。

2) 模様における「静動一如」

1932年の論考「模様とは何か」の冒頭、柳は以前から模様と美の関わりを論じたかったが、難しくて考えがまとまらなかったことを吐露する。民藝運動の中で禅に基づく自然観と民衆的工芸との密接な関係を確信し、模様の諸相を理論的に整理したのが当論考である。



図2 Trellis, 1864



図3 Daisy, 1864

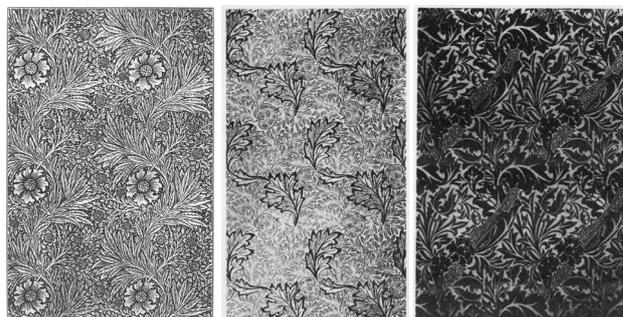


図4～6 日本の雑誌に掲載時のMarigold, Apple, Bruges



図7 Marigold, 1875



図8 Bruges, 1887

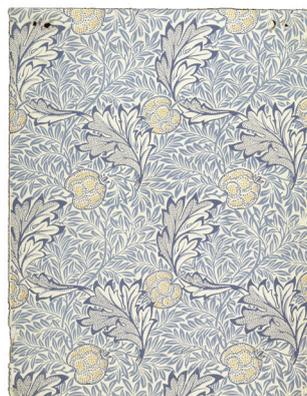


図9、図10 Apple, 1877のカラーバリエーション

まず、柳は笹と笹紋の性質の差異を捉えることから始める。「自然のままの笹はまだ生である。それは只与へられた素材に過ぎない」のに対し、笹紋には「人間の見方」が加わっており、それは「自然の複写ではなく、新しい創作である」とされる²³。「自然のままの笹」は対象化可能な、実在する一自然物である。柳は「与へられたなまの自然より、模様化された自然の方がずっと美しい。模様で自然が更に自然に深まる。模様以上に美しい自然はない」²⁴とも述べていることから、「新しい創作」としての笹紋制作、ひいては模様化が理想的な自然を表現する手段であると考えていたことが分かる。また、「人間の見方」には、笹の物質的側面を写生するという方法もあるが、柳が説くのは先述の直観という方法である。笹紋は笹の様式化あるいは単純化されたものであるが、柳はその内実を不可知な自然の象徴化であると理解し、直観概念を用いながら、例えば次のように説明する。

模様はものの精髓描写である。本質なるものこそ、ものの生命である。笹紋が笹の笹を示すのは、それが笹の生命をよく捕へてあるからと云へよう。直観がものの本質を見てある時、それを模様で見てみると云つてもよい²⁵。

笹紋という模様は実体的な笹(=生の笹)の本質としての「笹の生命」を直観が捉えて描写されたものと考えられている。「笹の生命」とは能産的自然の生成力を感得しつつ表現される笹の特殊性とでも言えようか。では、象徴化を経て具現化された模様はどのような形なのか。具体的なデザインの問題に移りたい。模様について禅の観点から次のように説明されている。

凡ての無駄を取り去つて、なくてはならないものが残る時、模様が現れるとも云へる。そこに説明的饒舌はない。「不言の言」がなければならない。禅語を借りれば、「一切を含む無」とも云へる。模様は限りない含蓄であ

る。この含みが多い時こそ、模様に動が現れてくる。模様は静中の動である。静動一如がその境地である。²⁶

「動」とは能産的自然の生成力に他ならない。それは直観によって経験される模様の意味的側面である。一方で「静」とは模様の構造的側面であり、不可欠な要素を吟味して構成された形態を指す。その形態は「多かれ少かれ、対称的 Symmetrical だ」²⁷とされる。柳はその根拠として、植物の葉の生え方、枝の伸び方、花卉の付き方など自然自体が「対称の原理」に基づいていることを挙げ、「それは秩序なのである。秩序は数である、掟である。法則に落ちついてこそものは安定である」²⁸と述べる。「秩序」「数」「掟」「法則」は自然現象から人間が導き出す、普遍的かつ不変的な自然法であると考えられる。「動」は見えない自然への直観に由来し、「静」は見える自然法の観察によって得られる。前者をロマン主義的自然観の、後者を古典主義的自然観の志向対象とするならば、「静動一如」は両者が止揚された自然観により見出されると言えよう。

ここで柳が批判したモリスの図案の話に戻る。本節で確認した柳の模様理解からすれば、写実的性格の強い「格子垣」は自然の直写と映ったに違いないし、「林檎」や「ブリュージュ」は構図自体が「動」を意図していて模様のデザインに必須の「静」がないと見なされたであろう。しかし、実はモリスが柳のいう直観と共通する見方をしていたことを指摘したい。モリスは切り花と模様には差異があり、模様化された自然には想像力が捉える意味があるという²⁹。自然を模様化することを「自然の様式化(the conventionalizing of nature)」と呼び、それによって得られた模様には「我々にそれ自体を超えた生命について想起させ、そして人間の想像力がそれに対して強く印象づけられるような何ものかであること」が求められるとしている³⁰。「それ自体を超えた生命」は二重の意味を持つと考えられる。ひとつは描かれた自然物を超えて感得される能産的自然の生成力であり、直観

が志向するものと同一である。もうひとつは歴史的に受け継がれてきた文様に見出される人間の生命のつながりである。

モリスは英国の身近な自然環境をモチーフにした図案と西洋の伝統的図案とを絡み合わせた作品を多く残している。例えば「葡萄(Vine,c.1873)」では、日常的なヤナギの枝葉を下地に配し、手前に葡萄の実と葉が描かれている。葡萄は西洋における重要な歴史的モチーフのひとつである。これらは抽象化されたパタンデザイン(pattern-design)すなわち反復模様として制作されている。6つの葡萄の房とそれらを取り巻く葉とヤナギという構成がひとつの単位となっているのである。この種のパタンはあくまでも秩序に基づく「静」の表現であると言える。日本と英国では抽象化表現の程度に差があることを柳は見落としていたのではないだろうか。

また、モリスは自身の関心に応じて日常的な自然環境も模様のモチーフとしたが、柳は日本の松竹梅や唐草といった個人を超えて共有されてきた伝統的図案に強い意義を認めている。モリスのパタンデザインにも葡萄をはじめ、アカンサスや蔓草などの歴史的図案も数多く適用されているが、これらが日常的な動植物と融合されることは柳からすれば不純なのであろう。

3) 世界の模様化

柳は「模様のない国は醜い国である。美を見ない国である。美とは世界の模様化である」³¹とまで模様を語る。「世界の模様化」とは世界を模様で満たすといった即物的なことではない。柳は模様の性質について次のように述べている。

模様は個性に生きるよりも普遍に生きる。だから型に熟する。³²

「型」とは先に触れた、「秩序」「数」「掟」「法則」と同義であり、模様化の結果得られる安定した形式である。直



図11 壁紙Vineのための原画

観という方法を通してものの本質に至り、普遍的な「型」を得るといふ模様化の一連の働きは、模様制作のみならず芸術行為をはじめ、世界を形成する様々な事柄に見出せるというのが柳の見解である。他者にも共有される「型」への関心が世界全体に及ぶのである。論考「模様とは何か」では、「世界の模様化」について絵画も本来は模様のであると述べられる程度で、具体例はあまり示されていない。しかし、この論考と同時期に発表された「工芸的なもの」では、「模様」や「型」の他に「工芸的」あるいは「工芸化」という概念を使って「世界の模様化」の実例が多数示されている。例えば、看板は「工芸的な字体」、祭礼は「神事の工芸化」、相撲は「工芸化された競技」、茶礼は「動作の模様化」、組織立てられた社会は「工芸化された社会」と表現されている。

個人を超えた共通の形式を「工芸的なもの」として評価し、そこに必然的に伴う「型」を共有・継承することに柳は世界制作の方向性を見たのである。「民衆」という存在は時に時代を超える、非個人的な「型」の担い手である。民藝論では作者の無名性(品物の無銘性)が重要視されるが、それは一個人が有名か無名かという

ことを問題にするからではなく、「工芸的なるもの」の作者は複数であり個人を特定できないことに意義を見出すためである。工芸が美術の方向に傾くことは人々の連帯が失われることを代表している、そのような洞察から「世界の模様化」が叫ばれていると言えよう。

5. おわりに

本稿では柳宗悦の自然観と民藝論を英国のブレイクの思想やモリスの作品を手がかりとして整理することを試みた。柳はブレイクの思想と禅の思想を融合して、直観によって不可知な自然に至るという考え方を確立した。これと表裏一体を為すのが象徴的表現であり、とりわけ民藝における模様化が柳の考察対象となった。模様潜む「型」の問題は個々のデザインを超えて、社会の連帯という、より広範な内容を含んでおり、公共性を考える視点を我々に提供してくれる。

柳は「型」を自然法のもとで普遍性を有するものと捉えているが、より正確には気候や伝統など各地の条件により地域性も呈するグローバルなものである。洋の東西を超えた生活様式や技術のあり方を見極めながら、3章で取り上げた「人と物を結ばしめるもの」が人々に十全に理解され、ものづくりやまちづくりに活かされる時、安定した「型」が生まれ、ものやまちが「自然さ」を取り戻すのではないだろうか。

(本研究は JSPS 科研費 16K21121 の助成による成果の一部である。)

¹ 「民藝」の語は1925年末に柳、河井寛次郎(1890-1966)、濱田庄司(1894-1978)による。民藝運動は上記3名と富本憲吉(1886-1963)の連名で1926年4月『日本民藝美術館設立趣意書』が発表されたのを機に始まった。なお、本稿では地方の土産品を指す民芸品、田舎料理を提供する飲食店を意味する民芸茶屋のように現在一般的に使用される「民芸」という用語と区別するために、柳らの意図するものについては「民藝」と表記する。

² 近年、様々な分野で柳や民藝の再評価が試みられている。柳と英国の関係を取り上げた代表的研究として、比較文学における佐藤光の『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、2015)、国際関係思想史における中見真理の『柳宗悦：時代と思想』(東京大学出版会、2003)、藤田治彦を代表とするデザイン史フォーラム編『アーツ・アンド・クラフツと日本』(思文閣出版、2004)が挙げられる。佐藤はブレイク研究の側から柳の仕事を評価するとともに、日本におけるブレイク受容を柳に特化して明らかにしている。中見は柳を平和思想家として捉え、英国のギルド社会主義者ペンティ(Arthur J. Penty, 1875-1973)の思想との関連を分析している。藤田らは英国のアーツ・アンド・クラフツ運動と日本の民藝運動の史的関連性を追究している。また、哲学者である鞍田崇は『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、2015)によって社会意識と生活意識という観点から民藝を現代の実践に活かす方法を模索している。本稿では、柳の自然観が西洋とりわけ英国との関わりの中で形成されていることに注目し、思想的側面についてブレイクとの関係、表現的側面についてモリスとの関係を論じる。モリスのデザインについては拙稿「19世紀末英国の植物模様」『ガーデン研究会ジャーナル 3』、2017を参照されたい。また、本論は鞍田と同じく民藝の実践という視点に意義を認め、柳の自然観から建築や建築的器物(工芸品)を制作したり、建築を取り巻く環境を構成したりするのに有効な知見を得ようとするものである。

³ 柳「思想家としてのブレイク」、p.64

⁴ 上掲書、p.61

⁵ 柳「バーナード・リーチへの手紙」、p.163

⁶ ブレイクはキリスト教神秘主義の立場をとる。柳とキリスト教の関係については川中なほ子『民芸の人 柳宗悦のキリスト教理解』(教友社、2013)に詳しい。

⁷ 柳「バーナード・リーチへの手紙」、p.166

⁸ 上掲書、p.166

⁹ 上掲書、p.167

¹⁰ 柳「雑器の美」、pp.1-2

¹¹ 柳「地方性の文化的価値」、p.313

¹² 柳「模様とは何か」、p.86

¹³ 2008年に柳宗悦コレクションとして公刊された民藝品集が『用の美』(上下巻)となっているため、「用の美」は柳の言葉のように思われるが、管見では柳の著書の中には見当たらない。

¹⁴ 柳「用と美」、p.287

- 15 柳「緒言」、p.26
 16 柳「職人の工芸」、p.135
 17 柳「民藝運動は何を寄与したか」、p.344
 18 柳「下篇 美と工芸」、pp.119-155で「工芸の成立」という項目によって説明されている。
 19 柳「工芸美論の先駆者について」、p.213
 20 上掲書、p.219
 21 柳が批判する美術的制作態度については拙稿「ウィリアム・モリス自邸『赤い家』の受容について—柳宗悦の場合—」、日本建築学会2016年度大会学術講演梗概集(九州)、F-2建築歴史・意匠、pp.241-242、2016参照。
 22 レッド・ハウスにモリスが住んでいたのは1860年から1865年なので、柳の言う「その壁紙の模様」が厳密にモリス入居時のものを指しているとするれば、モリス商会が1864年2月に初めて商品登録された壁紙である「格子垣(Trellis)」か「雛菊(Daisy)」しかあり得ない。これらが実際にレッド・ハウスに貼られていたかは不明であり、柳が壁紙の模様を特定できた可能性は低い。
 23 柳「模様とは何か」、p.71
 24 上掲書、p.77-78
 25 上掲書、p.73
 26 上掲書、p.74
 27 上掲書、p.79
 28 上掲書、同頁
 29 Morris, “Some Hints on Pattern-Designing.”, p.178
 30 Ibid., p.179
 31 柳「模様とは何か」、pp.78-79
 32 上掲書、p.82

<参考文献>

- Morris, William. “Some Hints on Pattern-Designing.” *Hopes and Fears for Art, Lectures on Art and Industry: Collected Works of William Morris Vol. XXII*. London: Longmans Green, 1914
 Vallance, Aymer. *The Art of William Morris*. London: George Bell & Sons, 1897
 Weaver, Lawrence. *Small Country House of To-day Vol.1*. London: Offices of Country Life, 1922
 大熊信行『社会思想家としてのラスキンとモリス』論創社 2004年
 大槻憲二「ウキリアム・モリスの図案論」『中央美術』第10巻第2号 中央美術社 1924
 大槻憲二「ウキリアム・モリスの『赤い家』」『住宅』第9巻第4号住宅改良会 1924

- 川中なほ子『民芸の人 柳宗悦のキリスト教理解』教友社 2013
 鞍田崇『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 2015
 蔵田周忠『近代英国田園住宅抄』建築画報社 1926
 佐藤光『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 2015
 デザイン史フォーラム編(藤田治彦責任編集)『アーツ・アンド・クラフツと日本』思文閣出版 2004
 富本憲吉「ウイリアム・モリスの話(上)(下)」『美術新報』日本美術新報社 1912
 中見真理『柳宗悦：時代と思想』東京大学出版会 2003
 森口多里編『ウキリアム・モリス図案集：意匠美術写真類聚第1期第1号』洪洋社 1922
 柳宗悦「思想家としてのブレイク」『日本民藝館監修 柳宗悦コレクション1ひと』筑摩書房 2010
 柳宗悦「バーナード・リーチへの手紙」『日本民藝館監修 柳宗悦コレクション1ひと』筑摩書房 2010
 柳宗悦「雑器の美」「工芸的なもの」「職人の工芸」「用と美」「伎倆と技術と技巧」「地方性の文化的価値」「民藝運動は何を寄与したか」『日本民藝協会編 民と美：新装・柳宗悦選集7』春秋社 1972
 柳宗悦「模様とは何か」『日本民藝協会編 物と美：新装・柳宗悦選集8』春秋社 1972
 柳宗悦「緒言」「工芸美論の先駆者について」『工芸の道』講談社 2005
 柳宗悦「下篇 美と工芸」『工芸文化』岩波書店 1985
 日本民藝館監修『用の美 上巻：柳宗悦コレクション—日本の美』世界文化社 2008
 日本民藝館監修『用の美 下巻：柳宗悦コレクション—李朝と中国、西洋の美』世界文化社 2008

<図版出典>

- 図1：Vallance, Aymer. *The Art of William Morris*. London: George Bell & Sons, 1897, pp.26-37
 図2、図3、図7～図11：
 ©Victoria and Albert Museum, London
 図4：富本憲吉「ウイリアム・モリスの話(上)」『美術新報』、日本美術新報社、1912、p.125
 図5、図6：森口多里編『ウキリアム・モリス図案集：意匠美術写真類聚第1期第1号』、洪洋社、1922、pp.6-7