

白洲正子の眼 民芸から骨董へ

挾本佳代

1. はじめに 白洲正子の骨董観への憧れ

生誕百年を迎えた白洲正子の特別展が2010年の10月から滋賀県立近代美術館を皮切りに始まり、2011年2月には愛媛県美術館、3月には東京の世田谷美術館を巡回し、多くの来場者を集めた。特に3月19日から開始した世田谷美術館の展示会場は、東日本大震災の直後で関東圏の交通事情が混乱していたにもかかわらず、孫の白洲信哉による講演会は会場に立ち見客が並ぶほどの盛況ぶりだった。

なぜいまなお白洲正子の著作は多く読み継がれ、日本人に愛されているのだろうか。本稿の出発点はここにある。本稿で終わることのない筆者の問題意識は常にそこにある。時に白洲正子の言葉はあまりに多くのものを失ってしまった現代人には厳しく響くことも多い（挾本2010:369）。それにもかかわらず、1970年代以後、ある一定のタイムスパンをもちながら、白洲正子ブームは再燃を繰り返しているのである。

いうまでもなく白洲正子は研究者ではない。そのため、実に様々な人々（媒体）が彼女について語っている。それはおおむね4つに分類することができる。

- 1) 白洲正子の近親者
- 2) 白洲正子に生前会ったことのある人、新聞の取材記者、骨董仲間、陶芸家、小説家、写真家など
- 3) 日本文化を特集する女性雑誌や写真雑誌など
- 4) ブログやサイトを作成する白洲正子を愛する読者

1)と2)による著作には、著述には表れることのない白洲正子のふとした生の声が含まれていることが多い。4)には「仏像ガール」といわれる仏像趣味の女性たちも含まれ、彼女たちにとって、たとえば「かくれ里」を歩き回って十一面観音像を意欲的に見た白洲正子は神聖な存在となっているかのようである。

3)にはたとえば、京都、食、骨董、民芸などの特集などがある。生誕百年に合わせて公刊された『家庭画報』（2010年11月号）には「生誕一〇〇年記念企画」と銘打たれた大特集が冒頭から組まれている。「『日本美』の神髄に触れる 白洲正子の世界」かくれ里、秘仏、信仰、

祭、骨董、民芸の頁が並ぶ。黒田辰秋の螺鈿細工、黒田乾吉の拭漆隅切盆、加藤唐九郎や荒川豊蔵の焼き物、染織には田島隆夫の作品が写真入りで紹介されている。「白洲正子さんの神髓は眼力である」「“物”だけでなく、“つくり手”にも注がれた透明な眼差し」とリードも打たれている。

次章以降で考察していくような、柳宗悦、白洲正子、青山二郎、小林秀雄らが格闘した民芸や骨董の世界とは違う世界が、今日には広がっているかのようである。安価に手に入れることのできる古伊万里の蕎麦猪口などから骨董入門を試みる人の数も増えているという。高価ではないが、自分の気に入った物に囲まれて暮らす生活の一部として、骨董や民芸が嗜まれている。マスコミが白洲正子を取り上げれば取り上げるほど、骨董や民芸は身近なものになっていくかのようにみえる。それは時代の流れとして仕方のないことである。白洲正子の著作が多く読まれるにはそのような特集が必要だったのかもしれない。しかしどこか安易で表面的なイメージばかりが先行しているのは否めない。

本稿では、女性誌や写真誌が好んで使用する「白洲正子の世界」を深く理解するためにも、その世界を貫く彼女の眼がどのようなものであったのかを、大いに批判を加えた民芸のあり方や民芸運動と対置させながら考察していくことにしたい。なお白洲正子のテキストについては、『白洲正子全集』に収録されているものはその頁数を表記した。

2. 柳宗悦の民芸

まず、白洲正子作品全体を貫く眼を知るために、柳宗悦が提唱した民芸からみていくことにしよう。

柳宗悦の民芸に対する美意識は、「雑器の美」(1926)に集約されている。目の前にある一枚の皿を眺めながら、柳はこう述べている。

それは貧しい「下手」と蔑まさ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。作る物も何を作るか、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えるように、彼は何度も何度も同じ轆轤の上で同じ形を廻しているのだ。そうして同じ模様を描き、同じ釉掛けを繰返している。美が何であるのか、窯藝とは何か。どうして彼にそんなことを知る智慧があろう。だが凡てを知らずとも、彼の手は速やかに動いている。名号はすでに人の声ではなく仏の声だといわれているが、陶工の手もすでに彼の手ではなく、自然の手だといえるであろう。彼が美を工夫せずとも、自然が美を守ってくれる。彼は何も打ち忘れてい

なのだ。無心な帰依から信仰が出てくるように、自ずから器には美が湧いてくるのだ。私は厭かずその皿を眺め眺める（柳2011a:80）

ここで彼がいう「下手」とは、「雑器」のことを指し、「もとより一般の民衆が用いる雑具」、
「誰もが使う日常の器具であるからあるいはこれを民具と呼んでもよい」もののことで、「ごく普通なもの、誰も買い誰も手に触れる日々の用具」である（柳2011a:81）。「下手」「下手物」という言葉は、柳たちが蒐集を精力的に行っていた京都の朝市で売り手の「婆さん達」の口から教えられたものだという（柳2008:27）。その雑器は、陶工の手が勝手に動いて、自然に作られていくものである。作られた器には、美が自ずと湧いてくるのだという。「しかし不思議である。一生のうち一番多く眼に触れるものでありながら、その存在は注視されることなくして過ぎた。誰も粗末なものとのみ思うからであろう」（柳2001a:82）。そこで彼は雑器を「粗末なもの」としない美意識や考え方を提示するようになった。すなわち「素朴な器にこそ驚くべき美が宿る」というこの物差しを、民芸運動という形で人々に提供したといえる（柳2001a:85）。この点が次章で考察するように、白洲正子から批判を受けることになる。

毎日触れる器具であるから、それは実際に堪えねばならない。弱きもの華やかなもの、込み入りしもの、それらの性質はここに許されていない。分厚なもの、頑丈なもの、健全なもの、それが日常の生活に即する器である。手荒き扱いや烈しい暑さや寒さや、それらのことを悦んで忍ぶほどのものでなければならぬ。病弱ではならぬ。カビではならぬ。強く正しき質を有たねばならぬ（柳2001a:82-3）。

これはいわゆる茶器などの「上手物」との比較をしている箇所であり、柳が「上手物」をどのようにみていたかがとてもよくわかる箇所である。彼にとっては日常の烈しい実用に耐える頑丈さをもつ健康な器こそが、美しいものだった。それとは真逆の性質をもつ、華美で弱く、装飾が込み入った日常生活にはそぐわない「上手物」は美の対象とはならなかったのである。特に徳川の文化以降、「上手物」の美は凋落し、「ひとりこの流れに犯されなかったのは、実に雑器の類」だったと、柳は説いた（2001a:95）。

この日本の雑器に対する考え方を、柳は朝鮮の陶磁器にも同じように重ねていく（柳2001b:32-3）。「銘」もなく、「無名の職人たちの合作」であり、主な生産地である康津郡は作品を多く生み出す「一大窯業地」であり、単なる「装飾物」として作られたものがほとんどない（柳2001b:32）。しかし、「その美は極めて繊細な優雅な処があって、一見すると高い天才の美意識から産出されたもの」と見紛うかもしれないほどであり、「個人的美意識」から工夫されたものではないという（柳2001b:33）。この朝鮮陶磁器を自ら提起した雑器と同様のもの

であるとしたところにも、白洲正子は批判を加えた。

確かに、「上手物」とは異なる「用の美」に着目した柳による民芸には、環境問題が現実的な厳しい問題としてわたしたちの目の前にある現在、今日的な意義を見出すことも可能であろう。

日本民藝館学芸部長の杉山享司は、民芸運動の今日的な意義を「近代化の中で崩壊の危機に瀕していた『人間と自然とモノとの調和』の再構築」であり、それは現在わたしたちが直面している「克服すべき課題」ともなっていると述べている(杉山2009:65)。松井健は『柳宗悦と民藝の現在』(2005)にて、柳によるテキストだけでなく、民芸運動に関わった同士など、彼の周囲の人間の声やテキストも詳細に読み解き、鮮明な柳宗悦像を作りあげているが、彼は柳を「天才や指導者として崇拜の対象とするのではなく、彼の生きた時代に全身で誠実に対応し、それゆえに今日においても豊かな発想や批判の拠点を開示することができる人」だと考えることを提案している(松井2005:3)。大量生産大量消費の生活スタイルではない、自らの嗜好や美意識で選択をした物に囲まれる生活の質を高める視座の可能性を、柳から汲み取ることができると指摘する(松井2005:4)。しかし「伝統的な手づくりの品物のもつよさを再発見し、それらを用いることによって、日常を美しく豊かなものにしようという柳の提案は、しかし、容易に住民運動や社会活動といった次元へと拡大されるものとはいえない」と(松井2005:8)。というのも、柳の考え方は「厳しい審美眼」と「宗教的な信念」の絶妙な結合から発しているからであり、それゆえ精緻な考察の上に柳の考えを浮上させ、それをわたしたちが受け継ぐべきと松井は主張している(松井2005:8)。

柳宗悦の生きた時代と現代は異なるが、後世の人間がすべきことは、自らの生きる時代を踏まえて先人達の苦悩や格闘を受け取り、生かしていくことにこそある。今日の状況をあたかも占うかのような先見の明のあった論理であるならばなおのことである。

しかし、白洲正子は柳の民芸を受け、次世代に繋ごうとはしなかった。彼女がそうできなかったのは、自らの眼に適う眼を柳自身が持っていなかったからである。次章では、その白洲による民芸批判を詳しく考察していくことにしたい。

3. 白洲正子の民芸批判

戦前、数寄屋橋前の近くに『こうげい』という店があった。民芸運動が華やかであった頃、『たくみ』と相前後してできた店で、『たくみ』よりやや程度の高い浜田庄司や河井寛次郎の作品を手がけており、あまり値段のはらない季朝の陶器とか、車簞笥や船簞笥など、骨董のたぐいも並んでいた(白洲2002e:209)

『白洲正子自伝』(1994)には、彼女が「こうげい」とのいきさつがあっさりと書かれている。もともと民芸作家の作品を取り扱う店を、彼女は元の経営者から譲り受けたのであった。川村二郎は『いまなぜ白洲正子なのか』において、白洲が「こうげい」を経営することになった理由は、一流の職人技術と工芸作家の創意を結びつけることをもくろんだからであるとみている(川村2008:175)。また馬場啓一は、白洲自身、そもそも戦前から「こうげい」で民芸品を何点も買い求め、自宅で使用していたことからすると、民芸そのものに評価を与えていなかったはずはないと考察している(馬場2007:125)。

馬場のいう通り、白洲正子は最初傾倒していた民芸に対し批判を加えていくようになる。「そこには、柳たちが始めた民芸の根本精神を、後の時代に受け継いだ人々が忘れてしまったことへの大きな幻滅があった。受け継いだ人々ばかりでなく、創立メンバーの主だった人間の中にも、その初心を忘れてしまったような連中がいて、彼女を失望」させた(馬場2007:125)。

だが、そこには柳宗悦その人への拭いきれない幻滅があり、その幻滅の大きさこそが本物を見抜く、白洲正子という目利きを作りあげたのではないかと思われる。

1955年に公刊された『私の芸術家探訪記』に収録されている「浜田庄司と民芸」は、陶芸家の浜田庄司が住む益子まで訪ね歩くエッセイなのであるが、冒頭から堂々たる柳宗悦への民芸批判が展開されている。自らの美意識に従って、齒に衣を着せぬ主張をするのが白洲正子の独特の持ち味であり、そこには常に辛口でありながらも論じる対象への愛情が溢れているものがほとんどである。しかし、このエッセイにおける柳批判は辛辣さのみが際だっている。

まず白洲正子は柳自身の「美」への視点が甘いことを強く指摘している。

たとえばここに井戸の茶碗がというものがある。そのことについては柳さんも度々書いていられますが、これは昔朝鮮の農民が使っていた飯茶碗で、たくさんのがらくた茶碗の中から最初に発見したのは利休であります。だからといって朝鮮の農民芸術全体がいいとは限らない、いいのは利休の眼であって、極端なことをいえば、井戸の茶碗は朝鮮とも農民とも何の関係もないとすらいえる。相手は、自然の植物のようにただあるがままにある、発見するのはいつも「人間」です。個性であり、自我であり、意識である(白洲2001c:296)。

さらに彼女は続ける。

……柳氏の論法によれば、天下一品の茶碗は農民の中から生まれた、故に民芸以上の芸術はないということになり、それを取り上げた昔の茶人は、「器物で美の標準を人に贈った。茶道は此の贈物を弘めることに誠実な役割を勤めた。人々は美しさという神秘的なものを計算する簡単な物差を受けたのである」と。傍点をほどこしたのは私ですが、ここに柳さんの美に対する態度がはっきりと読める。「ものを観る」とは、人から貰った物差で計る、ということだったらしい。まことに簡単で間違いない方法であります(白洲2001c:297 傍点ママ)。

利休など茶道を伝えてきた先人達は、ただ目の前に柳のいう健康的な器物があったから、後世に伝えられる美学や美意識が茶道という形式を通じて「簡単に」獲得できたのではないと、白洲は強く主張した。彼女にとって「ものを観る」ということ、さらにはそこから美意識を作りあげていくということは、次章で考察していくように、単に他人から与えられるような「物差」では獲得できるはずのないものだったからである。「用の美」が備わった民衆の使用する器物でありさえすれば、美しいのか、そう彼女は問いかけている。

白洲正子は、柳宗悦の無關心さにも論及する。利休のような過去の先人たちが「想像もつかない努力と苦しみ」を感じながら培ってきた美に対して、柳が無關心であり、くわえて「過去の人々がすべて言いつくしたことを、もう一度自分の言葉で表現したいという、近代人の切なさ」に対しても、同じように一向同情を示さないと説いた(白洲2001c:297 傍点ママ)。そして、さらに彼女は続ける。

芸術家が反抗するのは、外にある「現実」ではない、自分自身という「現実」相手に闘うのです。これは今始まったことではなく、ほんとうの芸術家が皆やって来たことですが、不幸なことに現代は昔のようなゆうゆうたる時代ではない。前には機械文明の進歩をひかえ、後には華々しい過去の文化を担っている。二つの力にはさまれて、たまたま狂気にはしるのも無理はない。この不幸を自分の不幸と感じられない所に、白樺派につながる氏の楽天性と、牧歌的な健康と、(農民に愛情を持つかたわら近代人の悩みに対しては平気でいられる)偏狭な貴族趣味が見られると思うのですが、民芸の仕事が社会化したために、つまり宣伝のために、そういう態度をとらざるを得なかったのかも知れません(白洲2001c:297-298)。

戦後の機械文明の進歩が確実となった時代と、過去の華々しい文化が損なわれていく時代の狭間で、過去を掬い上げ、民芸運動を展開するために、仕方なく農民と彼らが使用してきた器具や器物だけに配慮するのかと、白洲は柳に疑問を投げかけた。そして、次のように、

民芸運動が失敗に終わっているのではないかと断言をする。

……動機は疑いもなく社会へ対する正義感という、強い信念と誠実な意図のもとに始まった民芸運動も、今や完全に目的をはたし、流行を極めるとともに必然的に下降の道を辿り、先にいったような安易な夢をむさぼりはじめました。それは「物」が証明しています。多くの民芸には、昔のような真面目さもなく、無邪気さもなく、都会の、 というより外国の人々に媚びを呈する表情が現れ、感傷的で恒久性のない商品と化しつつある。形を失った思想ほど空しいものはなく、故郷を失った民芸ほど抽象的な存在はない。民衆を導くつもりが反対の効果を及ぼした、この事実に対して柳さんは、ただ困る以上の何ももお感じにならないのか（白洲2001c:298 傍点ママ）。

民芸運動の下降は「物」が証明している。探訪した浜田庄司の作品に対しても、かつての輝きはなくなり、「一般民芸に共通する、ある物足りなさ」を感じていると、白洲正子のはっきりと述べている（白洲2001c:302）。もはや柳宗悦が発見した「自然発生的な陶器」は過去のものになってしまったのなら、現代の民芸作家に残された仕事は「伝統の重荷」を背負いながら、「無技巧とみえるまで技巧」をつくすより他にないのではないかと、彼女は指摘している（白洲2001c:302）。利休が「多くの罪と汚れと争いに満ちた社会、豪華と奢侈の限りをつくした桃山城内にあって、一人井戸の茶碗を見つめていた」ように、自己と向き合ってもものを作るべきなのではないかと説き、白洲正子はこのエッセイを終えている。

柳宗悦自身や民芸運動に参加した作家たちの美意識のあり方への批判に加え、白洲正子は民芸運動そのものが遺した負の遺産を、陶芸家の辻清明との対談の中でつぎのように話している。

辻「ところで、ダメになったものといえば、いまの民芸はひどいね」

白洲「いまというより、浜田（庄司）さんたちが生きているうちからダメになってんじゃない……。なにか柳宗教になってしまって……」

辻「そうなんです。みんな特徴がなくなりました。私が子供のころ歩いた時には、久慈焼なんか古瀬戸みたいでとてもよかったのに、民芸の連中が指導して歩いて、ダメにしてしまった」

白洲「そう。放っておけばいいのに、あの人達、指導ってことが好きなのよね」

辻「指導だ、指導だって、余計なことをしなくて、それぞれ自分のことをやってり

やいいんだ。みんながみんな益子の真似をしたってしょうがない。窯まで壊されて、益子風の窯にしてしまうんだから……」

白洲「それで結局、民芸の人達自身までがヘンになってしまったでしょう。……特徴がなくなって、民芸臭になったんです」

辻「……あの民芸運動は、日本各地の窯場から多様性をうばったばかりか、日本国内にボスをつくってしまって、それを通さないとものが流通しないということにまでなっているでしょう」

白洲「明治の初め、日本人が最初につくったハサミとかブリキの缶、あれがたまらなくいい味になっているのよ。そういうものが本当の民芸だと思う。やっぱり一番初めの、その原点で生まれたものには力があるね」

(白洲2002g:281-282)

そもそも民芸とは、それぞれの風土に見合った特徴を備えているもののはずである。風土に培われてきたきたからこそ、独特の特徴ある素材から生み出される色や形や質感などが生まれてくるのが民芸であったはずである。しかし、もともとそうした美しさに惹かれて蒐集が始まった民芸運動は、大きく展開されればされるほど、売れる産地のブランド化を全国に蔓延させ、風土とは関係のない没個性の民芸品ばかりを産出し、奇妙な流通ルートまでも作ってしまったと、白洲正子と辻清明は悲嘆している。

もちろん白洲は完璧な文化のあり方などを望んでいるわけではなかった。それは、『対話「日本の文化」について』(1993)の中で、このように言っていることから明らかである。「日本のものは、いろいろなものが総合された美で、それぞれが不完全ということではなくて、一つのものが完全に自分を言い切ってしまうまい、どこかに余裕を残して寄り集まって一つの世界を造っているというものじゃないかしら」(白洲2002g:274)。しかし、ここで彼女が指摘している、「不完全」な形であやうく寄り集められて「一つの世界」を造り上げていくことができる文化は、民芸ではないことは明白である。もしそうでなければ、後に高度経済成長の象徴である新幹線を横目に、固有の神話と伝説に支えられたかくれ里を白洲正子が歩くはずもない。民芸臭なり、風土に根ざした文化の多様性を奪ってしまった民芸運動との決別は、高度経済成長で損なわれかねないかくれ里探求への密やかな始まりにもなっていたと言えるのかもしれない。

4. 民芸から骨董へ

千利休のように自己と向き合いながらものを見るべきではないか、民芸には作り手の自己が投影されているような力はもはや内包されていないのではないかと。白洲正子は民芸運動への批判を展開しながらも、自問自答し続けていたのではないだろうか。民芸にその力がないならば、何のどこにその力があるのか。この問いへのヒントが、漆芸家であり木工家である黒田辰秋のもとを訪ねたエッセイ「黒田辰秋 人と作品」(『縁あって』1982)の中に織り込まれている。

「二十世紀は、物のない文化といえるかも知れません。生まれ方が弱い」

と、黒田さんは嘆息するが、物は私たちのまわりにありすぎる程あっても、魂を持つ物は何と少ないことか。黒田さんの作品にはそれがある。魂といって悪ければ、作者の心がこもっている。木地椀などは、その中では微々たる存在にすぎないが、そんなささやかなものにも、はかり知れない程の愛情がそそがれているのだ。人の心を打つのは当然のことといえよう」(白洲2002b: 161)

ここで黒田がいう「物」は、たとえ見映えが良くても、魂がこもっていなければ「物」としてさえも見なされないということの意味しているのだろう。二一世紀に生きるわたしたちには相当に厳しい言葉である。木を生きものとして扱い、それと真摯に向き合うからこそ、黒田辰秋の作品には作り手の魂がこもっていると、白洲正子は述べる。『風花抄』の「あとがき」では、このことを白洲はつぎのように言い換えてもいる。

“美”は技術を離れては存在しない。しかし、技巧だけでも生まれやしない。修練が大切なことはいうまでもないことだが、ふだんの暮らしぶりや制作者の人柄までもが正直に映し出されるのが、“美”の世界なのである(白洲1996b:317)

前章で詳察してきたように、物の美と作り手の意識と技巧を乖離させてしまったのが民芸運動だと彼女は受け止めていた。だからこそ、そのような民芸を断念し、白洲は本物を見極める、骨董の世界に足を踏み入れるようになった。

『夕顔』(1993)に収録されている「民芸に望む」というエッセイの冒頭には、白洲の美に対する宣言が述べられているかのようである。

戦争で疎開して以来、私は古い農家に住んでいるため、身のまわりの道具には民

芸風のものが多い。……これが往々にして誤解を招く。

「あなたは民芸がお好きだから、上手物はダメでしょう。」

……民芸畑の人たちはまるで反対のことをいう。

「あなたは上手物の方だから、民芸は向きませんね。」

そして、その両方に(あからさまにはないが)人を小馬鹿にしたような侮蔑の眼を感じる。はじめのうちは気になって、あれこれ言いわけをしたものだが、この頃は「勝手にしやがれ」と思うようになった。だいたい茶器と民芸を分けるのがおかしいことなので、私は古今東西の美しいものなら何でもいいと思っているのである(白洲2002d:180)。

ここで白洲正子が「だいたい茶器と民芸を分けるのがおかしいことなので、私は古今東西の美しいものなら何でもいいと思っているのである」と主張していることに注目をしておきたい。前章であれだけの激しい民芸批判を行っていても、白洲正子は「美しい」作り手の魂が宿る民芸は認めていたということである。「民芸と、上手物とが違うのは、要するに値段だけのことなのだろう」とも述べ、「いっそ民芸なんて言葉がなくなってしまったら、どんなに風通しがよくなることか。そんな風に思う時もある」という(白洲2002d:183)。ここまで言い切るためには、民芸なのか骨董なのかにかかわらず、本物を見極める眼がなくてはならない。この白洲正子の眼があったからこそ、民芸運動を批判することができたのはもちろん、その眼がなければ、かくれ里に生きる人々や共同体を描くことも、十一面観音巡礼や西国巡礼をすることも、日本における神仏習合のあり方を唱えることもなかったであろう。本物を見通す眼があったからこそ、ほんの少しの隙間だけからでも全体を見通し、人間を見つめることができたのだと考える。そこでこの章では、白洲正子の眼を作り上げるのに大きな影響を与えた青山二郎と小林秀雄の美や骨董に対する姿勢を考察していきたい。というのも、彼女自身が骨董をみる自身の眼について語っているのは、さまざまな作品の中に散在しているために、集約して論じるしかないからであるが、その中でも『縁あって』(1982)の「茶碗 天啓赤絵」に書かれているのが控えめでありながらも、率直な意見である。

私は美術品が、夢にもわかるとは思っていないが、自分が好きなものだけは、はっきりしている。それを知るために、何十年もかかったといていい。客観的に鑑賞するすべも、心得ていないわけではないが、それは別の世界の出来事で、どんなに立派な国宝でも、自分の性に合わなければ、単に「結構なもの」として頭のすみっこで認識するにすぎない。…それだけを知るために、何十年もかかったとは、何という愚かなことか。だが、骨董とは、そういうものであるらしい(白洲2002b:55)。

自らのことを「目利き」であると述べる人ほど信じるに足りない人であることはいうまでもない。彼女はその点においても、奥ゆかしく自分を見つめる人であり、本物の眼を持ちうる資格を得ている人だったといえる。

白洲正子の骨董の師である青山二郎は、中学生の頃から骨董屋に通うほどだった。柳宗悦のもとにも足繁く通っては、古陶磁についての意見を聞いていたという（松井2005:68）。彼はごく初期の民芸運動にも深く関わりをもったが、いつしか柳とは袂を分かつこととなった。白洲正子はこのことを、運動に参加した作家が自由な立場でものを創ることがなくなり、柳の影響下で「民芸界が宗教化して行くこと」ことに青山が我慢ならなかったのであろうと述べている（白洲2002c:404-405）。その後密かに当代の目利きとまで謳われた青山が、盟友小林秀雄が骨董好きになったきっかけを書いたエッセイ「小林秀雄 抄」の中で、眼と物の美について触れた一節がある。

眼は物か物の美か、何れかを見ている傾向があるから明治四十年の伊万里が、どんぶりがさもなければ美的骨董品に思えるのである。見える眼が見ているものは、物でも美でもない。物そのものの姿である。姿が見えるというのは、女が美人に見えることではない。物の姿とは眼に映じた物の、それなくしては見えない人だけに見える物の形 形ある物から、見える眼のみが取りとめた形である。それを美というのは速過ぎる（青山2008:174 傍点ママ）

ここで論じられているのは、何においても眼は「物の姿」をこそ見なければならぬということである。伊万里も、物の形を見ればどんぶりになり、物の美を見ようとすれば美的骨董品になると彼は戒めた。「物の姿」は「見える眼のみが取りまとめた形」をこそいうのだとしたが、それをいきなり「美」としてはならないとも青山は苦言している。

こうした青山の眼について、のちに白洲正子は『いまなぜ青山二郎なのか』（1991）の中で、つぎのように述べている。「青山さんが偉いのは、…『写真で見れば解る』鑑賞陶器から、『写真で見ても解らない』陶器の神髄、いわば形の中にある魂といったようなものを求めたことにある。私は、長い間そのことが気にかかっていた。けっして間違っていたわけではない。人間でも、陶器でも、たしかに魂は見えないところにかくれているが、もし本当に存在するものならば、それは外側の形の上に現れずにはおかない。それが青山二郎の信仰であった」（白洲2002c:384）。だからこそ、青山自身、眼に映じた「物の姿」を見よと説いたのであろう。さらに白洲は続ける。

何事につけジィちゃんは「意味深長」という言葉を嫌っていた。精神は尊重したが、「精神的」なものは認めなかった。意味も、精神も、すべて形に現れる。現れなければそんなものは空な言葉にすぎないと信じていたからだ。これを徹底して考えてみることはむづかしい。生きることはもっとむづかしい(白洲2002c:385)。

青山が「精神的」という言葉を嫌ったそのままを、白洲も受け継いだ。戦後の金持ちになった日本人が「これからは精神の時代だ」と呑気なことを言っていると呆れ、そうした「メタフィジックな物言い」こそが、「形が衰弱した」お茶は「わび」、お能は「幽玄」、お花は「心」などといって、ものの本質を掴むことから逃げていることにさえ気づいていないと、彼女は強く悲嘆した(白洲2002c:385)。

白洲正子よりも先に青山二郎から骨董の手ほどきを受けていた小林秀雄もまた、眼については独特のこだわりをもつ人であった。「信楽大壺」というエッセイの中で小林秀雄は骨董とつき合うことをつぎのように述べている。

焼き物は、見るものではない。使うものだ。……いい盃だと思って買って来る。呑んでいるうちに、いやになる。今度は、大丈夫だろうと思って買ってくる。成る程、呑んでいても欠点は現れて来ない。だが、何となく親しめない。……実に沢山の人が、実に長い間、呑んでいるのだから見ているのだから判然としない、そういう経験を重ねてきた。焼き物の美しさは、基本的には、この種の経験の上に立っている、と私は考えている(小林2008:163)。

何度も何度もためつ眺めつ骨董と向き合う。そこに言葉はいらない。というより、美しいものには人を沈黙させる力があるからだ(小林2010:43)。この沈黙に堪える経験なくして、物を見ることはできない。「見ることは喋ることではない。言葉は眼の邪魔になるものです」と、小林は「美を求める心」で説いた(小林2010:41)。さらに小林は人間の中にある「美を求める心とは、物の美しい姿を求める心」だといい、昨今人間が物を感じる能力を疎かにしてしまっていると戒めた(小林2010:47)。

今日のように、知識や学問が普及し、尊重される様になると、人々は、物を感じる能力の方を、知らず識らずのうちに、疎かにするようになるのです。物の性質を知ろうとするようになるのです。物の性質を知ろうとする知識や学問の道は、物の姿をいわば壊す行き方をするからです。例えば、ある花の性質を知るとは、どんな形の花が何枚あるか、雄蕊、雌蕊はどんな構造をしているか、色素は何々か、という様に、

物を部分に分けて、要素に分けて行くやり方ですが、花の姿の美しさを感じずる時には、私達は何時も花全体を一と目で感ずるのです。だから感ずる事など易しい事だと思ひ込んで了うのです（小林2010:47-48）。

物を見る眼を曇らせる知識は、本来的に人間がもっているまさに「美を求める心」を阻害するものだと言っている。こうした美に対する強い意識こそが、「当麻」において次の有名な言葉を生み出した。「美しい『花』がある、『花』の美しさという様なものはない」（小林2011:77-78）。世阿弥のいう「花」と能の関係を説いたこの小林秀雄の言葉を、白洲正子は常に自らの内なる指標にしていた。

こうした青山二郎と小林秀雄という美に対する揺るぎない眼をもった人間から教えを受けた白洲正子が、先に考察してきたように、柳の理論だけが先行して作り手の魂が見出せない民芸から脱却したのは無理もなかったのであろう。過去の死守しなければならない美と目の前の機械文明という美の破壊者の狭間で、民芸運動は勇み足で上っ滑りしていたと白洲はみていた。

青柳恵介は白洲正子とともに骨董屋めぐりをした仲間の一人である。商品を見るやいなや、「買った」と間髪入れずに発する彼女の声を直に聞いている人でもある。その経験も踏まえ、彼は白洲正子が小さな世界に籠もりがちな、いわゆる目利きたちとは異なり、骨董を通して「自分の世界を打ち破り、次なる世界に挑むことに」大胆だったと述べている（青柳1996:131）。「自分の買った器物がいけないならば、すなわち自分がいけないのだ、器物はつまり私であるという徹底した打ち込み方は、言うまでもなく青山二郎、小林秀雄直伝のものである」（青柳1996:131）。青山二郎、小林秀雄、白洲正子にしてみるならば、骨董はもはや趣味の世界の話ではなかったのである。

なぜ骨董に没頭したかを、白洲はエッセイ「骨董との付き合い」（1996）の中でつぎのように述べている。

若いものは老いる。新しいものは古くなる。形あるものは滅びる。これは如何ともなしがたい自然の掟で、「もののあはれ」の思想はそういう日常生活の中から生まれた。兼好法師は『徒然草』の中で螺鈿は少し剥げ落ちたところに風情があるといい、また「花は盛りに、月はくまなきを見るものかは」といって、不完全の美を愛した。あまりに完璧なものはいいいにきまっているが、完璧すぎると却って情緒に欠ける。一点非の打ちどころのない美人を毎日眺めているうちに、つまらなくなってくるようなものだ。　　といえ、日本人が骨董に人間そのものを見ていたことが

わかるであろう。

だから、美しい箱に入れ、似合ったきもの(被服)を着せ、凝った銘をつけて愛したのである(白洲2002f:411)

眺めていれば、骨董という物はその姿の中に「もののあはれ」を映し出す。そこに「不完全の美」や「人間」を重ね合わせることができる物の見方を、人間はこれまでしてきたのである。それゆえ「日本人の美意識は、室町・桃山期の茶道において極まったと私は思っている」と、白洲正子は断言をする(白洲2002f:411)。「したがって、美しい骨董を見ることは、そして使うことは、自分を豊かにすることだ。けっして市場がオープン化されたからといって、骨董が一般の人々の身近になるのではない。ただ見たり買ったり集めたりすることだけで、人間は簡単に開眼するものではないのである。それはカルチャ・センターのように、向こうから教えてくれることなんかないのだから。十年でも二十年でもいい、好きだと思ったら黙って待つべきである。待っていれば石でも口を開くであろう」(白洲2002f:412)

外国のオークション会社が日本の骨董に食指を伸ばそうと、たとえそのように市場が骨董屋の手からオープン化されようとも、骨董がいきなり身近なものになり、人間に簡単にその美を教えてくれるのではないとも彼女は説いている。骨董がその美しさを自ら教えてくれることはない。骨董の美は、青山二郎が述べていたように、それが映し出される物の姿を見極める人にだけわかるものだからだ。

5. おわりに 白洲正子の眼

青山二郎と小林秀雄二人から物の姿を見極める眼を学んだ白洲正子は、民芸運動の主要メンバーであった染色工芸家の芹沢銈介の元を訪れ、彼の蒐集品が初期の民芸運動がもっていた眼によるものであり、墮落したものでなかったことを確認し、このように述べている。「一流の名品が見えなくては、民芸の美しさも、ほんとうには知ることができない。まして、外国の美術品にまで及ぶことは不可能である」(白洲2002b:118-119)。

自らの眼の対象が茶器であろうが民具であろうが、そんなことは白洲正子にとってはまったく関係なかったのである。

青柳は、白洲正子には二相を見つめる目差しを感じることができると説いている。

白洲さんの目の刻印が押されたもの達が立ち上らせている人間の気は、私の中で山の尾根を登る人、稜線に立って二つの世界を眺めている人として像を結ぶ。二つ

の世界とは、上手物と下手物の世界と言っただけでは不足なのではなかろうか（青柳1996:128）。

上手物と下手物の世界だけにこだわって、白洲は物を見ていたのではない。「神道的な世界と仏教的な世界」「荒御魂と和御魂」という二相のこともあるという（青柳1996:128）。

青柳のいうそれらの二相に加え、のちに白洲正子は特に彼岸と此岸を自由に逍遥し、日本人の精神の根本のあり方を伝えるようになった。彼岸と此岸までも含める彼女の視座の広さは、後に『かくれ里』（1971）や『西行』（1988）など伝説や古典を通して日本人を探る作品の中にも十分に生かされている。その視座の根本には、いうまでもなく本物の物を見極める、ぶれることのない確かな眼があったことはいうまでもない。

1982年に刊行された『陶』という随筆集の編集をおこなった白洲正子は、「口絵の写真に代表的な日本の焼き物を」と依頼され、悩んだ末、最終的に志野の「卯の花牆」を選んだ。

銘をつけたのは茶人の趣味で、ほのかな乳白色に卯の花を想像し、あるかなきかの文様に、垣根を見たにすぎない。ベエトーヴェンの二七番のソナタを、「月光」と名づけたようなものである。むろん国宝が重美に指定されているのだろうが、それは私の知ったことではない（白洲2008:240）。

口絵の写真を選ぶに際して、彼女は次のようにも述べている。

日本の焼き物といっても無数にある。……それらの元になっているのは茶碗で、茶道とまったく縁のない私でも、その影響は受けている。その影響とは、第一に使うものであること 手で持ち、唇に触れて、はじめて生きるという意味だ。ここでは触感だけがものをいう。重さとか、柔らかさとか、口当たりのようさとか、その他微妙な味わいで、色や文様は二の次である。いや、色や文様さえ、手で触れ口で味わうように賞翫しているといえるかもしれない。……日本の陶器の鑑賞とは、それほど官能的というか、原始的といおうか、人間の本性に密着したもので、天才的に美がわからなくても一向さし支えはないのである（白洲2008:239-240）。

多くを語ってはいないが、選んだ志野の「卯の花牆」は、自身の眼が「卯の花牆」の姿を見極めて選んだのであり、それが国宝なのか重要文化財なのかという知識で選んだのではなかった。それゆえ「それは私の知ったことではない」と、他人からの物差しには拠らないことを潔く白洲正子は独特の口調で述べている。情報とハイテクの時代だろうとも、新しいこ

とだけを善しとする「根無し草の文化」は廃れていくのも早いと彼女は述べた(白洲2009:310)。そもそも「文化とはその反対に人間の努力の積み重なりの上に成ったもので、古典文学も芸能も絵画も、あえていうなら骨董も、美しいから、美しいものだけが遺ったのである」(白洲2009:310)。

物はただ美しくありさえすればそれでいい。時代や作家を気にするのは、自分の眼に自信のない証拠かも知れない(白洲2002a:456)

白洲正子にとっては、何より自らの眼が堪えて浮上させた美や物の姿を、その物がもっているかどうか、それを自分が見極めることができるかどうかが大切だった。彼女の信じるべきは自分の眼の力だったからである。眼の対象は民芸でも骨董でも、本物でありさえすればよかった。これこそが、民芸や骨董だけにとどまらずあらゆる物を見る指標となり、生き方の指針ともなった。本物を見る眼をもつ白洲正子が訪ねる場所や物が、わたしたち日本人がどこかで失った精神性を宿していることに多くの人が共感しているからこそ、彼女が亡くなってもなお、その信念の潔さと確かさへの人々の憧憬は薄まることなく、その著書は読み継がれるのだ。

(成蹊大学経済学部准教授)

参考文献

- 青柳恵介(1996)「二相を見る人」、『白洲正子を読む』, 求龍堂, 125～133頁。
- 青山二郎(2008)「小林秀雄 抄」, 『日本の名随筆5 陶』白洲正子編, 作品社, 167～178頁。
- 小林秀雄(2008)「信楽大壺」, 『日本の名随筆5 陶』白洲正子編, 作品社, 162～166頁。
- (2010)「美を求める心」, 『考えるヒント』, 文春文庫, 39～48頁。
- (2011)「当麻」, 『モオツアルト・無常という事』, 新潮文庫, 74～78頁。
- 川村二郎(2008)『いまなぜ白洲正子なのか』, 東京書籍。
- 白洲正子(1996a)「信楽・伊賀を訪ねて」, 『風花抄』, 世界文化社, 72～101頁(『日本のやきもの7 信楽伊賀』, 淡交社, 1964)。
- (1996b)「あとがき」, 『風花抄』, 316～318頁。
- (2001a)『きもの美 選ぶ眼・着る心』, 『白洲正子全集 第2巻』, 新潮社, 193～336頁(『きもの美 選ぶ眼・着る心』, 徳間書店, 1962)。
- (2001b)『能面』, 『白洲正子全集 第3巻』, 115～225頁(『能面』, 求龍堂, 1963)。

- (2001c)『ものを創る』、『白洲正子全集 第5巻』, 285～384頁(『私の芸術家探訪記』, 1955, 緑地社 / 『ものを創る』, 読売新聞社, 1973)。
- (2002a)『鶴川日記』、『白洲正子全集 第8巻』, 361～474頁。
- (2002b)『縁あって』、『白洲正子全集 第10巻』, 11～359頁(『縁あって』, 青土社, 1982)。
- (2002c)『いまなぜ青山二郎なのか』、『白洲正子全集 第12巻』, 345～495頁(『いまなぜ青山二郎なのか』, 新潮社, 1991)。
- (2002d)『夕顔』、『白洲正子全集 第13巻』, 53～245頁(『隨筆集 夕顔』, 新潮社, 1993 / 『夕顔』, 新潮社, 1997)。
- (2002e)『白洲正子自伝』、『白洲正子全集 第14巻』, 11～257頁(『白洲正子自伝』, 新潮社, 1994)。
- (2002f)「骨董との付き合い」、『白洲正子全集 第14巻』, 407～414頁(『太陽』2月号, 1996)。
- (2002g)『対話 「日本の文化について」』、『白洲正子全集 別巻』, 267～567頁(『対話 「日本の文化」について』, 神無書房, 1993)。
- (2008)「あとがき」、『日本の名隨筆5 陶』白洲正子編, 作品社, 238～240頁。
- (2009)「あとがき」、『風姿抄』, 世界文化社, 309～310頁。
- 杉山享司(2009)「柳宗悦のこと その生涯と仕事について」、『NHK美の壺 柳宗悦の民藝』, 58～66頁。
- 挾本佳代(2010)「解説 自然と型と祈りと」、『美の遍歴』, 平凡社ライブラリー, 363～369頁。
- 馬場啓一(2007)『白洲正子の生き方』, 講談社文庫。
- 松井 健(2005)『柳宗悦と民藝の現在』, 吉川弘文館。
- 柳 宗悦(2008)「京都の朝市」、『日本の名隨筆5 陶』白洲正子編, 25～33頁。
- (2011a)『民藝四十年』, 岩波文庫。
- (2011b)『民藝とは何か』, 講談社学術文庫。
- 『家庭画報』(2010年11月号)「生誕一〇〇年記念企画 『日本美』の神髄に触れる 白洲正子の世界」, 世界文化社, 49～76頁。

本稿は、平成22年度成蹊大学長期国内研修テーマ「失われた日本人の精神性を求める 白洲正子を中心とした社会文化的考察」の研究成果の一部である。