

保田與重郎と民芸運動

—— 柳宗悦と河井寛次郎との比較をととして ——

遠 藤 太 良

はじめに

昭和期の思想家保田與重郎（1910–1981）は、戦前の文学運動である『日本浪漫派』の旗手として、日本の伝統を賛美する古典批評で知られている。同時に、彼は初期の論考である「当麻曼荼羅」から戦後の大著『日本の美術史』にいたるまで、美術についての論考も数多く残している。本稿は文学のみならず美術とのつながりも深い保田が、彼と同時代の最も大きな芸術運動の一つである民芸運動から受けた影響について、柳宗悦（1889–1961）からの影響と河井寛次郎（1890–1966）からのそれとを比較することによって明らかにするものである。

橋川文三『日本浪漫派批判序説⁽¹⁾』をはじめ、保田についての研究は、彼を糾弾するか擁護するかの違いはあれども、その生前より多くなされてきた。とりわけ近年においては新たな関心を呼び起こしつつある。2000年以降の具体的な著作としては、昭和15年以前の保田の論稿を主として取り扱う渡辺和靖『保田與重郎研究⁽²⁾』や前田雅之『保田與重郎⁽³⁾』、谷崎昭男による伝記的な『保田與重郎⁽⁴⁾』などが挙げられる。近年の保田に対する研究のこうした増加傾向の背景には、没後40年余りを経て政治的なタブー視が薄れたこと、あるいは、講談社から『保田與重郎全集』全45巻が発刊され、保田とも所縁が深い出版社である新学社からも『保田與重郎文庫』全32巻の発刊されたことによりその著作へのアクセスが容易になったことなどが考えられるが、それ以上に、この思想家が戦前戦後の日本において与えた影響の大きさやその思想の全容が未だ解明されつくしてはいないという事情もあるといえるだろう。

こうした中であって、保田と民芸運動とのかかわりについて考察した代表的な先行研究が坂元昌樹『文学史の哲学⁽⁵⁾』である。坂元はこの著書において、保田の思想形成に影響を与えたものとして、橋川文三が『日本浪漫派批判序説』の中で提示した「近世国学、マルクス主義、ドイツロマン派」の三つに加えて民芸運動を取り上げている。その上で、柳宗悦に着目して考察を行い、保田が民芸運動を、本来の柳の意図を離れ日本の「民族性」を明らかにする運動と見なし、具体的な芸術の実践という側面を取り去った純粋に概念的なものとしてのみ理解していたと解釈している。確かに、保田は、本稿でも後ほど検証するように、その文業の初期より柳の『工芸の道⁽⁶⁾』の

影響を受けたことを公言している。また、文芸批評家として一定の地位を築いた後は柳本人とも親しく交流していた。さらにいえば、その思想において極めて重要な意味を持つことがこれまでも指摘されてきた「民族」という用語を、保田は柳を評する際にもしばしば用いている。それ故、坂元が指摘するように、保田が柳から大きな影響を受けたことや彼が率いる民芸運動を日本の「民族性」と結び付けて理解していたことは確かであると考えられる。

とはいえ、ここで注目したいのは、保田が理論家である柳のみならず民芸運動に属する実際の制作者であった河井寛次郎や棟方志功（1903–1975）などに対しても多くの言及を行い、また、親しく交流も持っていたという事実である。この意味で、民芸運動を具体的な芸術運動というよりもむしろ観念論的に保田が解釈していたとする坂元の理解にはいささかの疑問符が付く。とりわけ、河井について、保田は後年、その民芸観を柳のそれと比較した上で、柳に対するよりも高い評価を与えていた。それ故、保田が民芸運動をどのように理解し、また、その思想を形成する上でどのような影響を受けたのかを考えるためには、柳のみならず河井についても考察の対象とする必要があるといえるだろう。

以上を踏まえ、本稿では、主として柳と河井に対する保田の言説を分析し、それらの比較考察を行うことによって、この思想家が民芸運動から受けた影響を詳らかにすることを目的とする。まず、第Ⅰ章において、先の坂元の先行研究なども踏まえつつ、保田の柳への言及について考察する、その後、第Ⅱ章では、保田への河井からの影響について、柳からの影響を念頭に入れつつ明らかにしていく。

I. 保田と柳宗悦

本章では、保田に対する柳の影響について考察していく。まずは、先にも述べたとおり、保田の柳への言及に目を向け、彼がこの思想家を具体的にどのように評価していたのかを確認する。その後、時代が下るにつれて散見されるようになる柳に対する否定的な言説の分析を行っていく。

1. 柳への評価

先にも述べたとおり、保田は柳の『工芸の道』を愛読していたことを公言している。例えば以下の引用がそれである。

私が柳宗悦氏の「工芸の道」や「信と美」といふやうな本をよんだのはもう十年以前のことである。高等学校の文科生であつた私は、「工芸の道」に大さう感激して、その読後感のやうなものを誌して、学校の校友会雑誌に載せようとしたが、雑誌の遅れ刊のため発表をためらつた。私の書いた文芸評論のやうなもののそも—の始めが、小説家の批評でなく、活動写真の評判でなく、さういふものであつたといふことを、私は何か自分で大へん妙としてゐるのである。私らのそのころは、日本の古典や古美術と西洋の近代文学の混合の中に、ある入

りまじった情緒を愛してゐた。さういふものを私らは浪漫主義と云つてゐたのである⁽⁷⁾

その文業の初期より柳の影響を受けていたことがうかがえるこの引用で注目されるのは、保田がその思想形成における美術の重要性を認めている点である。その後の古典批評へとつながる「日本の古典」およびドイツロマン派を指すであろう「西洋の近代文学」と同列に「古美術」が挙げられており、それら「古美術」や「工芸」が後の『日本浪漫派』において花開く彼の「浪漫主義」の重要な要素であったことを見て取れる。そして、こうした関心の下、同時代の極めて重要な美学運動として評価されているのが民芸運動なのである。「小説家の批評」に先立って柳の工芸の道を評価したことを誇らしげに語る保田の姿には、彼自身もそれらのことを十分に自覚していたことが示されている。

さて、上記のように保田はその文業の初期より柳およびその著書に親しんでいたことを述べていた。では、具体的にどのような点を評価していたのだろうか。上記の引用に続く部分を見てみよう。

工芸の道はつゝ、ましく働いてゐた工芸家の灯となつたかもしれない、しかしその著述の精神を客観した私は、そこに日本の古くからあつた伝統の美学の姿、あの枯淡とか、さびとかかわびしさなどいふ、やさしくなつかしい言葉で組織されて、隠者の世界に近いといふ体系の底に燃えてゐる烈々の美観を樹立する者の灯を感じたのである⁽⁸⁾。

ここにあらわされているのは保田の民芸運動に対する評価の核心である。保田は、日本の伝統の美を今日に至るまで伝えてきたのが「隠者の世界に近い」名もなき職人たる民芸の実作者であったことを詳らかにした点で、柳および民芸運動を高く評価をしているのである。こうした解釈、とりわけ名もなき者たちと伝統を結び付けている点は、これまでにもしばしば語られてきた保田の良く知られる文芸批評と共通する部分を有している。ここで少し保田の戦前の古典批評を確認していこう。

先の引用の2年後の昭和17年、保田は彼の古典批評を代表する著作の一つである『萬葉集の精神⁽⁹⁾』を刊行している。この著作は、天孫降臨以来の武の名家の嫡子たる大伴家持が、新興勢力である藤原氏に政治的な敗北を喫した後、『萬葉集』の編纂を行うことにより日本の伝統を保持したと解釈するものであるが、ここにおいて、保田は「草莽」という言葉をしばしば用いており、家持が保持に努めた日本の伝統を今日に至るまで伝えてきたのは、権力者らではなく名もなき民衆であったとしている。また、その他の保田の代表的な著作、例えば『古事記』における日本武尊の悲劇を論じた「戴冠詩人の御一人者⁽¹⁰⁾」や後鳥羽上皇を再評価する『後鳥羽院⁽¹¹⁾』などにおいて展開される保田の歴史観は、政治的な敗北者によって文化的な伝統が保持されてきたことを意味する「敗北の美学」や「後鳥羽院以降隠遁詩人の系譜」などの用語によって、今日に至るまで様々な研究者によって論じられてきた。これらの文芸批評が意味するところが先の引用において保田

が柳ないし民芸運動において見出したものと同一なことは明らかである。すなわち、これらの一連の古典批評の形成において、柳や民芸運動は重要な役割を果たしていたといえよう。無論、よく知られていることではあるが、保田自身は、旧制大阪高校在学中、マルクス主義による革命を志ながらも挫折するという、いわば政治的な主流にはなり得なかった存在であり、また、後ほど触れることにもなるが、その文業の初期より地方都市である奈良桜井という自身の郷土に対する強いこだわりを有していたため、先の文芸批評に見られる周縁性といえるものの強調がその全てを柳や民芸運動に拠っていると見ることは早計だろう。しかしながら、そうしたバックグラウンドがあったからこそ柳らに関心を抱いたと見ることもできるのであって、いずれにせよ保田の思想形成や古典批評の確立において、それらが果たした影響の大きさは無視できないものである。

2. 柳との乖離

ここまで見てきたように、保田は柳ないし民芸運動を、名もなき人々という周縁におかれた者により保持されてきた日本の民族的な伝統の美を明らかにする運動と解釈していた。こうした解釈は保田の文芸批評に対する柳らの影響を示すものではある。しかしながら、先の坂元も指摘するとおり、柳自身は民族的な伝統ということを意図していたわけでは必ずしもないことから、実際の柳の思想とは大きく乖離していると言えるだろう。ただし、保田自身も上記の引用の後で「これは柳氏の真意に問ふまでもなく、たゞの私が、さういふものを感じたといふことは、私にとつて貴重なことであつた⁽¹²⁾」と述べているため、こうした「誤読」はいわば自覚的ななされたものと考えられる。すなわち、保田は、柳の思想それ自体に忠実であろうとしたわけでもなければその意図するところに完全に従おうとしたわけでもなく、そこに「差異」があるということを明確に認識していたのである。彼ら二人の間に潜むこうした「差異」は年月を経るにつれ顕在化してくる。ここでは、保田が柳の思想に距離を置くようになるその過程について見ていくことにしよう。

保田は、柳自身に対する批判あるいは彼との距離を思わせる言及を戦前においてはほとんど行っていない。しかしながら、戦後になると、こうした戦前の振る舞いとは対照的に、柳の見解との違いをはっきりと打ち出すようになる。たとえば、柳の没後、保田は次のように語っている。

近來の日本の「民芸」運動が、エリート気質の一面でハイカラだつたのは、イギリスの十八世紀風美的保守主義と近似するからである⁽¹³⁾。

この引用の直前には、イギリスの十八世紀詩人に「民衆」という概念はあっても「民族」という概念はなかったという旨の記述がある。このことから、柳や彼が率いる民芸運動もまた「民族」という概念を有していなかったという、保田のやや批判的な見解が感じられる。この見解は、名もなき人々によって日本古来の価値を伝えてきたことを明らかにするのが民芸の本義であると

考える、前節で確認した保田の見解を裏付けるものであるといえよう。あわせて、「エリート気質の一面でハイカラ」という一文もまた、東京で生まれ学習院に学んだ柳に対して地方出身者たる保田が有していた心理的な距離をほのめかす表現と見ることもできるだろう。

こうした柳に対する不満は続く部分においても以下の様に展開されている。二つ続けて引用してみよう。

「民芸」の本義を「民族の造形」といふ固有感で考へようといふ、精密な科学的態度は、河井寛次郎先生の長い歳月の思ひだつた。私の考へでは、柳先生の思想とは、この点で本質的といつてもよいほどの異同を見た。異同があるといふ見解のなりたつ場所で、私は自分の考えを定め、又進めた。こゝで異同が無いといふ人とは、この点で無縁である。通ずるものは、審美観のどこかで、極度の共鳴があつたということだけである。しかし、これはこれで、またなみへの機縁ではないのである⁽¹⁴⁾。

「民族の造形」といふ新しい形の考え方は、「民芸運動」といふものと全く別の大切なものと私は思ふのである。〔中略〕民族の造形の純なもの、剛健素朴にあらはれたもの、そのあらはれ方はどんなに多種多様でもよいし、優雅とか典麗といふやうな姿をとることもあらう、さういふ民族の造形がはつきりとしたものでなければ、今も将来も国際性はないと思はれる。それはどこの国どこの民族にも当る原理である⁽¹⁵⁾。

上記二つの引用に明らかなように、保田は新たに陶芸家の河井寛次郎の名前を持ち出すことで、柳との共通項をその審美眼のみに絞っている。その上で、河井における「民芸」が「民芸運動」ではなく「民族の造形」の実現を意味していると捉え、柳や一般的な民芸運動よりもそちらに対してより高い評価を与えている。こうした保田の見解に対して、先述のように坂元は、保田が柳の民芸運動の実践的な部分を捨て去り「民族の造型」という抽象的な概念に象徴される観念論的なものとして解釈したと述べていた。確かに、前節で確認したとおり、保田は戦前民芸運動を日本古来の伝統とつながるものとしてなかば柳を「誤読」する形で捉えていた。そのため、上記の引用を、民芸をめぐる保田の意図的な「誤読」や表には出ていなかった柳との見解の違いが露呈したものと見なし、保田が民芸運動を自らに「都合よく」利用したと考えることは可能であろう。

しかしながら、保田と柳の間に潜むこうした差異の顕在化と合わせて、上記の引用において何よりも注目すべきであるのは、保田が柳と比較する形で持ち出しているのが河井であったということである。当然のことながら河井は陶芸家、すなわち実際に作品を制作する立場である。それ故、保田が民芸運動の実践的な側面をどのように理解していたかについて考える上では、河井に対する見解に目を向けることが重要となる。そして、それは、保田が民芸と結び付けた「民族の造型」という用語の内実や、ひいては民芸運動それ自体を保田がどのように捉え自らの思想を形成する上で取り入れていったのかを明らかにする上でも不可欠である。よって、次章では河井に

対する保田の言及を中心に考察していく。

Ⅱ．保田と河井

前章において確認したように、保田は、柳や民芸運動について、名もなき人々によって受け継がれてきた日本の伝統的な美を明らかにした点で評価しており、その影響は戦前の古典批評などに見て取ることができた。同時に、明確ではなくとも最初の段階より存在していた両者の認識の差異は、時代が下るにつれて、保田が民芸運動を「民族の造型」なるものと結び付けて述べるようになるなど、様々な形で顕在化してきた。そして、保田が自身の見解と柳のそれとの差異を明確にし、自らにより近いものとして取り上げたのが河井寛次郎であった。それ故、本章では、保田から河井への言及を考察することをとおし、保田と民芸運動の関わりを明確にしていく。

1. 伝統と郷土

保田が河井に初めて言及するのは昭和 15 年のことである。そこにおいて保田は、彼の陶器を以下のように評している。

美しい陶器の色彩は、そのまゝ、むかしにあつたものとは思へないが、我々の回想をとともなつてゐるやうな斬新の美しさである。それはどんなに新しい独創といつても、何か遠い回想の中で保持してゐるやうなものであつた。[中略] かういふ色彩を見ると、実に周囲が豊かになるやうな感じがする⁽¹⁶⁾。

河井の作品の美しい色彩に対する称賛が語られているが、こうした色彩への着目を保田は、《当麻曼荼羅》など古美術を賛美する際にしばしば行っている。このことから、保田が河井を「日本の伝統」として彼が解釈する作品と同列に位置付けようとしていたことが伺える。「遠い回想」という表現もまたこうしたことを示しているといえよう。

なお、この引用にも明らかなように、保田は美術作品を語る際に、具体的な作品を取り上げることもなければ、その作品の造型について詳細に記述することもない。このことは文芸を語る上でも同様であり、保田の批評における一つの特徴である。そして、そうである以上、保田の批評を考える上で重要となるのは、その語りがいかに正確であるかや緻密であるかということよりもむしろ、何がどのように語られているかということである。そのため、上記の引用における河井の評価については、色彩に関する古美術との共通性といった河井の作品の新たな一面が示されたというのではなく、最も価値を置く古美術と結び付けられるほどに、その作品が保田の審美眼に適っていたと見なすのが妥当であろう。

ともあれ、河井の作品を日本の伝統とのつながりの中でとらえようとする姿勢は以下の引用においてより明らかに見て取れる。

造型に於て、絵に於て一つ一つで云へばこの作者は、濱田庄司や、富本憲吉に比して、あるひは劣つてゐるやうにも思はれるが、さういふこと以外のものが、この作品を大きく照してゐると思ふ。[中略] 民族のもつて生れた運命的な美の中枢の実現が詩人の体幹でなされてゐるからだ。[中略] その表現に於て彼はいはゞ生粋の変革者である。[中略] ここに描きだされてゐる贅沢な貴族美は、確信を以て明日にまで貫かれなければならない新しいものである⁽¹⁷⁾。

この引用で注目されるのは、先程までよりも一歩進んだ「民族」という明確な言葉が用いられていることである。その上で、河井は「民族のもつて生れた運命的な美の中枢」を表現する「詩人」になぞらえられている。こうした表現は、前章でも少し触れた大伴家持や後鳥羽上皇などに言及する彼の文芸批評においてもしばしば用いられており、文芸批評と美術批評を保田が特段区別していなかったことを示している。それと同時に、伝統を伝えるものとして家持らと並び称するまでに河井を高く評価していたことも伺えるだろう。

さて、上記のように、日本の伝統や民族と結びつけることによって保田は河井を高く評価していたわけだが、こうした評価は前章で確認したように、柳や民芸運動に対する評価とも共通するものである。その上で、柳に対する評価との違いを考える上で重要となるのが、昭和 29 年に発表された「河井寛次郎」における以下の引用である。

かつて人間を生成した、伝統的な生命の雰囲気、即ち最も人間的なそのしくみは、今日の近代文明の諸制度と諸生活様式の中で、すでに大半が失はれて了つた。即ち河井寛次郎といふこの独自の芸術家を生んだところの、かつては当然だつた条件と環境は、もう我々の周囲の日本の、大半の生活の中からなくなつてゐるといふ事実、——このことは十分に考えねばならぬ問題である⁽¹⁸⁾。

これ以前の引用とは異なり、作品に対する評価ではなく、河井自身の作品制作に関する評価がなされている。保田は河井の芸術の成因として、この陶芸家の出身地である島根県安来の「前近代的」な風土を挙げている。その芸術の成因を作家の出自と結び付けようとするこうした姿勢は極めてナイーブなものといえよう。とはいえ、よく知られているように、保田は自身の郷土であり古都でもある奈良桜井を日本の伝統を今日まで伝える場所と見なし、古典が息づくそうした土地で生まれ育ったことを批評家たる自らのアイデンティティとしてことさらに誇示していた。保田の古典文学についての素養が一概にその郷土の風土において育まれたものではないということは、拙稿⁽¹⁹⁾においても以前に指摘したことではあるが、保田自身は生前繰り返しそのように述べており、実際、研究者においてですらも長らく自明のものとされてきた。保田においては、かくのごとく出自が芸術の成因として重要な意味を持っていたのである。そして、河井の出身地である島根県の安来が、奈良桜井と同様に、地方という時代の周縁に置かれた土地であったことを考えれば、恐らくそこに保田自身の姿も重ね合わされていただろうことは容易に想像できる。また、

地方のような周縁性の強調は、前章で確認したように、保田がかつて柳および民芸運動の中に見出し、その古典批評においても展開していた。出自という形で芸術の成因と再び結び付けられて論じられていることには、東京出身の柳に対する心理的な距離とともに、河井に対する保田の親近感が明確に表れている。

さて、ここまでの議論をまとめよう。保田は河井の作品を日本の伝統を伝えるものとして賛美していた。そして、彼の芸術の成因を前近代的な風情の残る地方都市で生まれ育ったことに見出していた。伝統と時代の周縁たる地方との結びつきに強いこだわりを持つ保田にとって、伝統を現在に伝える地方出身の人物である河井は、東京出身の柳以上に自身にとってより身近に感じられたのである。こうした事情は前章で確認した柳からの乖離と河井への接近の一つの要因として考えられる。

ところで、ここまでの議論においても一つ注目すべきであるのは、作品やその制作が作者という個人にではなくて、「伝統」や「郷土」というより大きな集合体に回収されている点である。このことは前章の最後で保田が述べていた「民族の造型」ということを考える上でも重要な意味を持つ。それ故、次節ではこのことについて考察していく。

2. 民族の造型

「民族の造型」という用語の用いられ方を考察する前に、まずは、河井の作品制作をその出自と結び付けて語る先の引用に続く部分に目を向けてみよう。

この人の怖るべき意欲、生命の奔流、豊穰比類ない花やかさ、原始の生命に通じた肥満充溢性の造型と色彩と文様、しかも全面的には、はかり知れぬ上方風の高雅さ、すべてこの豊満と華麗は、その魂の生産の特徴と思はれる比類のないものである⁽²⁰⁾。

これまでどおりの河井に対する手放しの称賛がなされており、この陶芸家に対する保田の極めて高い評価があらためてうかがえる。その上で、この部分においては、「生命の奔流」や「原始の生命に通じた肥満充溢性」といった表現が用いられている。こうした表現を、保田は、河井と同様に高く評価する棟方志功などについても用いており、いわば作品を高く評価する際の彼の常套句であるといえよう。さながら西洋におけるミューズの天使が乗り移ったかのような状態を賛美するこの表現に見て取るべきなのは、保田が近代的な「作者」概念に疑問を抱いていたことである。「作者」概念のこうした軽視は、作品やその制作を、伝統や郷土など、個人を超えた集合体の中に見ようとする前節において確認した保田の解釈とも無関係ではないだろう。そして、このことこそが、保田の「民族の造型」ということを考える上で重要な意味を持つのである。河井のインタビューを踏まえて述べた次の引用を見てみよう。

民族といふものが、わが生命と創造のよりどころとなる根拠でないのか、さらに民族の造型

といふ思想を主張しうる根因でないのか。／この意味にもかゝりあつて、グランプリ受賞の感想として毎日新聞に出た河井先生のことばの中に「グランプリの榮譽は作品自身がもらつたもので人が貰つたものではありませんね」と云はれてゐたのは、実に含蓄深い思想である。この「作品自身が」といふ一語が、先生の芸術論や美論を間然なく表現してゐた。[中略]これは世上の民芸論とは完全に異種である。[中略]先生が「私の作品といふものをこがましい、あれは民族の伝統が生んだものですよ、日本の伝統の名に於てこの名誉を受けたい」と云つてゐられるのは、何のわだかまりも、衒ひもない素直なことばで、正に造形論の帰結として、わたくしの榮譽名誉の問題でないからである⁽²¹⁾。

河井の作品制作が創作の一つの理想形として語られているが、その価値を担保するものとして保田が重要視しているのが、「私の作品」ではなく「民族の伝統が生んだもの」として自身の作品を捉える河井の発言である。ここからは、「個人」たる作者が「民族」という共同体の中に取り込まれた状況でなされる作品制作を、保田が理想視していたことが見てとれる。そして、ここまでの引用で確認してきたことと共通するそうした状態を指す表現として、踏み込む形で用いられているのが「民族の造型」という言葉である。作者という個人が「民族」という共同体の中に取り込まれた状態を理想視するこうした見解は、文芸批評においてもしばしば表れている。その最たるものが戦時下の大著であり、前章でも取り上げた『萬葉集の精神』である。戦時下においてはことさら危なげなものと映るこうした見解を保田がなした意図については後ほど触れるが、ここでは、戦前の文芸批評において展開された見解が河井を語る上でも用いられていること、そして、そうした伝統的かつ理想的と保田が捉える創作のありようの同時代における象徴として保田が河井を見なしていたということを強調しておきたい。

ところで、保田は先の引用以降、この「民族の造型」という用語を日本の美術を語る際にしばしば用いている。とりわけ、保田の美術批評の集大成ともいえる戦後の大著『日本の美術史』では、「民族の造型」が日本の美術史を貫くものとして位置づけられている。これまでに何度も取り上げた坂元は、この「民族の造型」という用語が彼の工芸史観におけるキーワードであり、その文学史観における「隠遁詩人の系譜」と双璧をなすものと述べているが、『日本の美術史』などで用いられていることなどを踏まえれば、工芸史観というよりも美術史観、とりわけ戦後のその中核をなす用語であるといえよう。この意味で河井は保田の美術史観の確立においても大きな影響を与えたのである。

さらにいえば、そもそもこの用語それ自体が河井の影響を受けたものであると考えられる。河井は1955年ごろより「民族造形」という用語を用いている。先の保田の言及は1958年であり、保田がこの語を使用するようになるのもこの時期であることから、ここにもまた河井から保田への影響を見て取ることができよう。それまでも様々な言葉で保田が語っていた概念に河井が明確な言葉で輪郭を与えたのである。

3. 柳と河井

さて、ここまで確認してきたような保田の美術史観が様々な危うさをはらんでいることは間違いない。とはいえ、そこには、同時代の美術や文学に対する彼なりの批判的な意識があったことも確かである。現に保田は、芸術を作者の独創性の発露と見なすことやイデオロギーの表出と見なすことに対して、戦前戦後をととして終始否定的であった。そして、こうした批判意識こそが、前述した出自の共通項などとあわせて、柳よりも河井に親近感を感じた最大の理由と言える。本節ではこのことについて考察していく。

先の引用に続く部分において、保田は当時の民芸運動を以下のように批判している。

しかし今日、さういふ形で漠然と理解されてきた、「民芸」といふものの危機がいはれてゐる。しかも一方、民芸的商品は、非常に流行してゐる。民芸風といふ口上つき喫茶店や料亭や旅館、高級ホテルさへ現れ、いづれも繁盛らしい。「下手もの」が高級高価になつたのだ⁽²²⁾。

ここで展開されているのは、民芸運動が保田の「誤読」はおろか柳自身の意図による本来の意味からも離れ、一つのスタイルないしブランドと化している状況への批判である。保田は戦前においても「民衆の職人をつくる代りに、傾向と系統の異なる一つの派の個人作家を作り上げたといふことゝとなれば、これは工芸のみちや民衆の美論では何ともならない近代の様相の一あらわれにすぎぬと別の根拠を反対の工芸論に与えるとも云へるだろう⁽²³⁾」との批判も展開しており、こうした状況の行き着く先として、先の批判がなされたと言えるだろう。

しかしながら、職人が個人作家へと変貌することに対する批判それ自体は、保田のみならず柳も常に行っている。その上で、両者の見解の相違、あるいは、柳率いる民芸運動が陥った上記の様な隘路を回避する策を示すために保田が持ち出したものこそが「民族の造型」という概念であると考えられる。保田も柳も作家が個性を重視して制作を行うことに肯定的でない点は共通しているものの、柳が終始それらの状況に対して否定的であるのに対して、保田は戦後の「随筆日本美術⁽²⁴⁾」など複数の論考において、そのような状況に陥らざるをえない当時の画家たちに同情的なまなざしを向けている。それらの論考で示されるのは、明治以降の画壇の閉鎖性や参照すべき理想像の喪失などであるが、そのような中、保田が個人を包括するある種の理想として持ち出したのが「民族の造型」という概念だったのである。すなわち、「民族の造型」とは、民芸の職人などを取り巻く状況を軽視し具体的な理想像を示さなかった柳とは異なり、それらを考慮に入つつも、河井の作品や言説などを代表例とする参照すべき理想的な姿を象徴するものとして保田が持ち出した概念なのである。

保田と柳の間に存在する現状に対する認識の差異を示唆するのが、戦前に行われて二人の沖縄に対する見解である。保田は昭和14年12月31日から翌15年1月14日にかけて、柳をはじめとする日本民芸協会が主催する沖縄旅行に同行している。この旅行は保田が柳と直接の交流を持つきっかけとなった出来事であるが、この際に沖縄の方言の保存を巡るいわゆる「沖縄方言論争」

が発生した。この論争において、柳が、沖縄の方言の保存の重要性を訴えることに終始したのに対して、保田は以下のような言及を行っている。

「おもろ」と古典劇で現はされる島の紹介の傍で、島の若い青年が東京あたりから故郷の土地に呼びかけてゐる、もつと実生活をどうかしようとする声も、私の耳に残つてゐる。〔中略〕私は沖縄の青年が辻で酒をのむ代りに、東京のやうな喫茶室風なものの出来るのもよいと思うのだ。古い琉球の芝居よりも、近代の活動写真が若い人々に愛好されてゐるのもまづさうだらうと思ふ。さういふ過程を通つても、古い琉球のもつた文物の中を流れるよいものは、それが真に生命をもつものなら、きつと生き残る⁽²⁵⁾。

沖縄の人々が伝統的な生活様式を放棄し、その対極にある「東京のやうな」近代的生活を選択することに対して、反論することなく同情的なまなざしを向けている。近代に否定的なことで知られる保田の見解としてはいささか奇異にも映り、あるいは、そのような選択を行ったとしても文化が減じることはないという見解は楽天的なものではあるだろう。しかしながら、そもそも保田の歴史観およびそれに基づく芸術観とは、坂元も示しているように、イデオロギーや「進歩」ではなく「民族の血統」を重視、すなわち価値あるものが絶えず変化するのではなく、変わることなく古代より受け継がれることを根幹とするものである。そのことに鑑みるならば、先の見解はそうした歴史観ないし芸術観を反映したものといえる。こうした立場に立ち沖縄の人々の近代への適応に寛大な保田の見解は、沖縄の人々の生活よりも文化の保護を優先しようとする柳のそれと対極的なものであり、職人を巡る見解とも通底していることがうかがえる。また、河井の出自を語る言説で確認したように、地方出身の保田と中央たる東京出身の柳という差異をここに見て取ることも可能であろう。

保田と柳の間には同時代の現状を巡っても差異が存在していた。それ故、保田が河井を柳以上に賛美したのは、その出自やあるいは「民族」といういかにも保田好みの用語をこの陶芸家も好んで用いたことなどによる親近感だけではない。彼は、同時代の閉鎖的な状況を打破する手段として、作者の独創性の発露やあるいは民芸それ自体を様式化するのではなく、河井の作品や言葉が象徴する個人を超えた「民族」と同一化したかのような姿が最善であると見なしたのであり、ひいてはそれが、民芸運動が、保田の「誤読」であれ柳自身の意図であれ、民藝運動の本来の目的を達成するために必要なことであると見なしていたのである。こうしたあり様は何度か触れた『萬葉集の精神』にも共通している。戦時下に個人を離れ民族との同一化を志向するような保田の記述は、いかにも当時の体制への迎合を意図しているかのようにもうつり、また、そうした側面があったことを否定はできないだろう。しかしながら、忘れてはならないのは、保田自身は国家的なイデオロギーに安易に迎合しようとする同時代の文学に対する否定を目的としてこの著作を執筆したことである。実際、保田は『萬葉集の精神』の執筆後官憲の監視下に置かれ、その後、懲罰的に中国大陸へと出兵させられていたことから、同時代においてもそうした意図は十全に意

図されていたといえよう。『萬葉集の精神』において文学という手段を用いて行ったのと同種のことを保田は河井をとおして美術に対して行おうとしたのである。また、この意味において、保田は民芸運動を単に観念論的に理解したわけではなく、その実践的な運動としての側面についても一定の意識を有していたのである。

おわりに

ここまで確認してきたように、柳の民芸運動を、保田は、名もなき民衆によって日本の伝統的な美が伝えられてきたことを明らかにする運動と解釈していた。そうしたことは彼の古典批評に影響を与えたが、やがて時代が下るにつれ、柳よりも河井を評価するようになった。その背景には出自が似通っていることや「民族」という用語を好んで使用したことだけでなく、作品を作者の独創性のみに帰属させようとする近代的な作者観に対して否定的であるという共通点があった。河井をとおして、保田はその美術史観をより強固なものとするとともに、この陶芸家を同時代における一つの理想的な形と見なしていた。こうした点は、柳と比較しても同時代の問題点に対する強い意識があったのであり、保田が民芸運動を単に観念論的なものとして解釈するのみならず、実践的な側面に対しても一定の関心を有していたことが明らかとなった。

ところで、ここまでの引用において見て取れた「民族」という保田の発言は、いかにも日本の「民族」の優秀さを誇示しているかのようにも感じられ、さながら「国粹主義者」としてのこの思想家の面目躍如といった趣も感じられるかもしれない。とはいえ、必ずしもそうであったわけではない。実際、河井に対する評価の中で日本の古典の特徴として語られた色彩の美しさを、保田は同時代のフランスの画家であるラウル・デュフィ（Raoul Dufy, 1877-1953）を称賛する際にも明確な言葉で触れている⁽²⁶⁾。すなわち、保田自身が日本の伝統として述べた基準がそれと対極にある西洋の同時代の画家に対しても自覚的に用いていたのである。保田自身が保田を裏切っているかのようなこうした事情に加えて、河井に関連して以下の言及も行っている。

私の本来の考へ方は、最も民族的なもののみが国際性をもつといふ見地に立ち、従つて私が年来変へなかつた批評基準として、わが国の現在に於て、河井先生と棟方志功画伯の二人を、国際的な第一級の作家としてきたのである。私の批評のたてまへは、かうした国際的な評価を基準としたものであつた。その意味から、私の批評基準として具体的にあげたこの両家が相ついで世界的に認められ、各々新しくグランプリを獲たことは、批評家としての私のひそかに満足に思ふところであつた⁽²⁷⁾。

上記の様に保田は河井や棟方志功が国際的な評価を得たことを大変好ましく評価している。この背景には当然のことながら河井のミラノトリエンナーレならびに棟方のサンパウロおよびヴェネチアビエンナーレでの受賞が影響している。私的な交流もあった二人が国際的な評価をこのよ

うに高めていったことを評価するこの発言には、保田自身がそれら海外の評価を強く意識していたことを見て取ることができよう。それはまた保田の「民族」を巡る言説がその表層的な印象とは裏腹に比較的広い視野の下になされていたことをも意味している。そうした国際性に対する意識は、『日本浪漫派』結成以前、日本文学に世界文学としての地位を与えようと苦心していた若き日の保田の姿とも符合する。日本の芸術が国際的な評価を獲得するという保田の悲願は、戦争を挟んで、また、美術と文学というジャンルの差を超えて、河井らの作品によって成就されたのである。そして、ここまでの考察を踏まえて端的に述べるならば、保田における「民族」という用語は具体的な何物かを示しているわけではないのであって、この言葉について考える上で重要なのは、その意味するところというよりはむしろ、「個人」を重視することにより生じるある種の排除の構造を打破しその他の可能性へと開きゆかんとする意思なのである。すなわち、日本の現状を憂いつつ未来をより良きものへと変革していこうとする保田自身の意思であり、同時代に古代研究を行った折口信夫（1877–1953）らにも通じるものであるといえるだろう。

「はじめに」でもふれたとおり、保田についての研究は近年新たな関心を引き起こしつつある。とはいえ、彼と美術との関係についての研究は、文学研究と美術史研究というジャンルの違いもあって、後藤文子「保田與重郎のパウル・クレー論⁽²⁸⁾」やいくつかの拙稿を除いては未だ十分には行われていない。また、民芸運動についても、関連する展覧会が相次いで開催されるなど、これまで以上に注目が集まっている。とはいえ、それらに関する考察は、専ら柳の言説に着目して行われている。本研究は同時代を代表する芸術運動である民芸運動について、柳だけでなく河井から保田への影響についても考察し、保田における文学と美術の相互の関係や民芸運動のジャンルを超えた影響を明らかにしたことにより、文学研究、美術史研究のいずれにおいても有意義なものであると考える。

注

- (1) 橋川文三『日本浪漫派批判序説』未来社、1960年。
- (2) 渡辺和靖『保田與重郎研究』ベリかん社、2004年。
- (3) 前田雅之『保田與重郎 近代・古典・日本』勉誠出版、2017年。
- (4) 谷崎昭男『保田與重郎』ミネルヴァ書房、2017年。
- (5) 坂元昌樹『文学史の哲学』翰林書房、2019年。
- (6) 柳宗悦『工芸の道（1928）』講談社学術文庫、2005年。
- (7) 保田與重郎「現代日本文化と民藝（1940）」『保田與重郎全集 第四巻』講談社、1986年、403頁。
- (8) 同書、406頁。
- (9) 保田與重郎『萬葉集の精神（1942）』『保田與重郎全集 第十五巻』講談社、1987年。
- (10) 保田與重郎「戴冠詩人の御一人者（1936）」『保田與重郎全集 第五巻』講談社、1986年、14–66頁。
- (11) 保田與重郎『後鳥羽院（1939）』『保田與重郎全集 第八巻』講談社、1986年、9–274頁。
- (12) 保田、前掲註（7）、406頁。
- (13) 保田與重郎「民芸運動について（1965）」『保田與重郎全集 第三十六巻』講談社、1988年、385頁。

- (14) 同書、386 頁。
- (15) 同書、389–390 頁。
- (16) 保田與重郎「河井寛次郎作陶展を見て (1940)」『保田與重郎全集 第十二卷』講談社、1986 年、213–214 頁。
- (17) 同書、215–216 頁。
- (18) 保田與重郎「河井寛次郎 (1954)」『保田與重郎全集 第三十卷』講談社、1988 年、344 頁。
- (19) 拙稿「保田與重郎の初期の文業における美術の影響——古美術と棟方志功に着目して」『美学』260 号、美学会、2022 年、37–47 頁。
- (20) 保田、前掲註 (18)、353 頁。
- (21) 保田與重郎「民族の造型といふこと (1958)」『保田與重郎全集 第三十一卷』、495–496 頁。
- (22) 保田、前掲註 (13)、388 頁。
- (23) 保田與重郎「工芸について (1939)」『保田與重郎全集 第七卷』講談社、1986 年、78 頁。
- (24) 保田與重郎「随筆日本美術 (1951)」『保田與重郎全集 第三十一卷』講談社、406–446 頁。
- (25) 保田與重郎「琉球紀行 (1940)」『保田與重郎全集 第十六卷』講談社、1987 年、319–323 頁
- (26) 保田與重郎「西行とデュフィ (1939)」『保田與重郎全集 第七卷』講談社、1986 年、114–125 頁。
- (27) 保田、前掲註 (21)、491 頁。
- (28) 後藤文子「保田與重郎のパウル・クレー論——西洋近代絵画受容についての試論」『芸術学』11 号、三田芸術学会、2017 年、3–19 頁。

※保田與重郎のテキストからの引用においては、旧字体のものは人名を除き全て新字体に改めた。また、引用文中の傍点は保田による。