

## 「工芸」の岐路——高村豊周・今和次郎・柳宗悦

土 田 眞 紀\*

### はじめに

柳宗悦の最初のまとまった民芸論、工芸論である『工藝の道』は、学習院時代からの友人である武者小路実篤が発行する雑誌『大調和』の創刊号から連載され、翌年に単行書として神戸のぐろりあそさえてから刊行された。柳宗悦が京都に移り住んで河井寛次郎と知り合ったのが1924年4月、「日本民藝美術館設立趣意書」を配布したのが1926年4月、連載開始は1927年4月であった。「民芸」という言葉を世に出して1年足らずで、もともと専門分野ではなかった柳が本格的に工芸について論じることになったが、ちょうどこの前後は工芸についての議論が最も盛んに行われた時期であり、柳もまた民芸運動の開始とともに最も積極的に工芸を語るひとりとなっていく。

もともと明治政府が殖産興業のために便宜的に設けた領域である「工芸」が、1920年代後半に至って積極的に語るべき対象になった状況は、1930年にアトリエ社から刊行された『工藝美術を語る』が如実に反映している。その刊行趣旨は次の通りである。

我が工藝美術界が潑刺たる活動期に入り始めた今より數年以前に於いて、勇敢なる闘士を任じてその陣頭を駆けめぐつた舊「工藝時代」の名は、われわれの記憶から未だ遠いものではない。其後に於いては、繪画中心なりし「アトリエ」誌が、多くのページを工藝美術のために割いて、専ら微力を盡くしてゐる。本書はその兩誌に掲げられた有益な記事を抜萃して、一卷の讀物に整理し、それらを通讀する機會を持たなかつた熱心な讀者のために何等か獻ずるところあらんとするものである<sup>1)</sup>。

『工藝時代』は1926年11月に創刊されわずか1年足らずで休刊となったが、全部で11号刊行された同誌、および1930年以前の美術雑誌『アトリエ』に掲載された工芸関係の記事のなかから選ばれた39編が、「思潮」、「講話」、「感想」の3部に分けて再録されている。1926年以

---

\*つちだ まき 同志社大学

降『工藝時代』に続いて『帝國工藝』、『工藝ニュース』、さらには『无型』、『工藝』など定期刊行物が次々と刊行され、そこに柳の『工藝の道』も加わり、工芸をめぐる「語り」は量的にも質的にも飛躍する。そのなかであらためて「美術」に対する「工芸」の位置、「芸術」か「産業」か、「鑑賞」か「実用」か、といった工芸のアイデンティティをめぐる問題が浮かび上がり、工芸家、研究者、評論家、工芸教育関係者、農商務省・商工省関係者等、多くの書き手が多様な立場からそれぞれの工芸論、工芸観を語るという状況であった。

そのようななか満遍なくとはいえないにしても、「工芸」の何についてどのように語られたかを知る恰好の資料が『工藝美術を語る』である。「工芸を語る」ではなく「工藝美術を語る」である理由については後ほど触れるが、全39編のなかで柳宗悦の初期の工芸論との関係においてとりわけ興味深い工芸論は高村豊周「作者から観る者へ」と今和次郎「工藝全野の讚美」である。前者は『アトリエ』の1929年6月号に、後者は『工藝時代』の1927年7月号に掲載され、時期的にもちょうど柳の「工藝の道」連載と前後する。同時期に東京美術学校の鍍金科と図案科にそれぞれ在籍し、1919年にはともに装飾美術家協会の結成に参加したふたりが、対照的な工芸観を抱くに至っている点でも非常に興味深い。

奇しくも高村の文章のタイトルは「作者から観る者へ」であるが、高村と今の距離は、「作者」としての立場をこれまで以上に強く主張する高村と、民家研究や震災後のバラック建築をめぐる活動を経て「考現学」へと向かうなかで、「作者」よりも「観る者」の立場を選択した今のあいだに生じたもの、とひとまず考えることができる。それに対して「直観」を自らの立場と明言する柳の工芸論が何よりも「観る者」としての柳の見方を強く反映しているのはまちがいない。その一方で民芸運動は陶工の河井寛次郎、濱田庄司、木工の黒田辰秋らとともに始まった「作者」の運動でもある。さらには当初から柳が「美」とともに「用」という概念を重視していることから、当然「使う者」の立場が加わっていると考えられる。工芸のアイデンティティや存在意義、向かうべき方向をめぐる各方面の工芸観の違いが際立ち、様々な思惑が交錯する時点において、「観る者」、「作者」、「使う者」という三つの立場をめぐる高村豊周、今和次郎、柳宗悦という三者の工芸観の関係性を本論文で明らかにしたい。それは間接的な形ではあるが、民芸運動が京都で始まった理由を考えることにも繋がると思われる。

## 1 「工芸」の領域における大正時代

はじめに大正初期までさかのぼって「工芸」の領域がどのような経緯を辿って1920年代後半に「潑刺たる活動期に入り始めた」かを見ておく必要があるだろう。すでに触れたように高村豊周と今和次郎はともに明治末から大正初期に東京美術学校に在学していた。高村は1909

年に入学して1915年に卒業、今は1907年入学、1912年卒業である。無事に卒業にまで至っているが、在学当時から美術学校の旧態依然とした教育に不満を抱いていた点でも両者には通じるものがあつた。今によると当時の図案教育は江戸期以来の「大名工芸」に根ざしていた。

明治末年に私は工芸図案を学んでニヒルにおちたのだ。……島田先生は、出身地金沢の加賀侯の奨励に大名工芸の伝統を固守するに始終した方だったといえそうだ。それが美校創立の意図からみると先生の行き方は正道であつたわけだ。しかし、明治の末期から大正にかけて、工芸界は、大名工芸から市民工芸に変わったのだ。広川松五郎、斉藤佳三などはそこで正面から反抗したものだ。……私は市民社会——その場合ブルジョア階級、今日の言葉でいえばレジャー階級——その工芸というものに身を入れる心情にはなれなかつた<sup>2)</sup>。

島田先生とは当時図案科の教授であつた島田佳牟のことである。一方高村豊周も自伝『自画像』で学校時代を次のように回想している。

ところが鑄物の事が一通りわかってくるにつれて、だんだん学校でやっていることに疑問が湧いてきた。学校に入りたての気分が一応落ちついて、授業のことをゆっくり考えてみるだけの余裕が出て来たのである。そうすると、いろいろな希望と同時に、また不安や疑問が出て来るものだ。学校では二十一、二の青年の生活に、およそ縁のないクラシックな物ばかり作っている。たとえば、一年の時に作った筆筒は、自分の欲望から生まれたデザインでは決してない。……するとこの筆筒は、一体誰のために作るのだろうという疑問が起ってくる<sup>3)</sup>。

そうした空気のかなかで一筋の光明となつたのが、富本憲吉、バーナード・リーチ、藤井達吉、津田青楓らの存在である。彼らは明治期の工芸を特徴づける技巧主義に反旗を翻し、独学に近い形で活動を開始し、個人の趣味、感性から出発して新鮮な息吹を感じる工芸品を制作する新たな旗手として登場してきた。

明治四十五年から大正の初めにかけて、つまり私が三年から卒業する時にかけて、日本の新しい工芸の運動の発生といおうか、新興工芸の胎頭といおうか、全体にもやもやしていたものが、だんだん固まるようになってきた。丁度その頃、富本憲吉がイギリスから帰って来た。富本さんの帰朝は日本の新しい工芸の啓蒙にとっても、また私に新しいものの見方を教えてくれたことからいっても、非常に意味の深いことであつた。……富本憲吉のほか、新興工芸の啓蒙期に忘れられない恩人は藤井達吉と津田青楓である<sup>4)</sup>。

時期的には少し遅れるが、今も1919年にリーチが神田の流逸荘で発表した家具（図1）を見て次のような感想を記している。

僕最近に於て最も明確に工藝術品としての本當の力を教へらる、悦びを持つ事の出来たのが、この夏のリーチ氏の展覧會からであつた。……あの家具の力作がはつきり僕に工藝術



図1 バーナード・リーチ《棚》1918年 日本民藝館蔵  
 (出典：『バーナード・リーチ—生活をつくる眼と手—』，松下電工汐留ミュージアム，2007年)

品としての意味を教へてくれた<sup>5)</sup>

高村の文中に登場する「新興工芸」という言葉は当時は用いられていない。彼ら新しい工芸の担い手たちはむしろ「工芸」という言葉を用いず、自らを「美術家」と呼び(津田，富本)，積極的な意味合いで「工芸」に関わる言葉として、小美術(津田)，小芸術(富本)，農民芸術(バーナード・リーチ)，民間芸術(富本憲吉)，装飾美術(高村豊周)など、「美術」や「芸術」の一部であることを意識した言葉を用いている。

「小芸術」はウィリアム・モリスの用語で、モリスは「応用美術」や「装飾美術」よりも「大芸術」と対になる「小芸術」を意識的に用

いている。英語では lesser arts であり、身の回りにあって日常生活を美しく飾るものを指しているが、lesser の語感とは裏腹に「大芸術」を支えるなくてはならない芸術として肯定的な意味を帯びていた。1908年にイギリスに留学した富本はサウス・ケンジントン博物館(現在のヴィクトリア・アンド・アルバート美術館)で「絵と更紗の貴重さを同等のものとして云ふ事<sup>6)</sup>」を認識すると同時に、独学で染めや織りの技術を習得したモリスに大きな刺激を受けて1910年に帰国し、活動を開始している。イギリスで美術教育を受けて1909年に来日したリーチにとってモリスは馴染み深い存在であり、すぐにふたりは意気投合した。

いずれにしても彼らにとって陶磁器をはじめとする工芸品の制作は「自己の表現」であり、絵画や彫刻の制作と何ら違いがなく、明治期に万国博覧会参加をきっかけに登場した輸出工芸を中心とする「工芸」とは一線を画しているという自覚があった。同時にあらゆる慣習に囚われない彼らの制作態度や展覧会活動が、同世代および続く世代の工芸家に対して新しい活動の地平を用意したことはまちがいない。たとえば1910年代の終わりに京都と東京で明確な主張を掲げて2つの工芸団体が設立された。赤土会と装飾美術家協会である。このうち装飾美術家協会は1919年、東京美術学校の関係者を中心に「藝術品(OBJET D'ART)を制作発表し、従来のいわゆる工藝美術品の品位を高め、その帰趨を示すことをもって目的と<sup>7)</sup>」して結成され、洋画家の岡田三郎助をはじめ、高村豊周、藤井達吉、広川松五郎、今和次郎らが参加した。解散するまでの2年間に2度の展覧会を銀座の資生堂ギャラリーで開催し、藤井達吉が代表作となるような大作を出品するなど、実用性と芸術性をあわせ持った工芸品の制作を目指した。

赤土会(せきどかい)は1919年に京都市立陶磁器試験場の卒業生6名が結成した若手陶工の集団で、メンバーの楠部彌弐、八木一艸、河村喜太郎、道林俊正、荒谷芳景、河合栄之助は全

員京都市東山地区に住んでいた。翌年2月に発表された宣言文は、次のように過去からの離別と「芸術」としての陶器の誕生を謳っている。

忘我の眠りより覚めず、因襲的な様式に拘泥せる陶工を謳歌し讚美するは吾々の生涯として余りに悲惨なり。茲に赤土同人は、自然の美の深奥を各自の愛を以つて探求し、永遠に滅びざる美を陶器なる藝術に依つて表現せんとする己む能はざる真意の発動に神秘なる光を求めて生まれたるなり<sup>8)</sup>。

富本やリーチが基本的に個人で活動したのに対し、小規模ながら工芸家の集団による活動が始まったことは次の段階を告げている。いずれの会も「芸術」としての工芸作品を志向し、装飾美術家協会は「工芸美術品」と呼んでいる。明治期には日常的な工芸品と区別する際に「美術工芸」を主として用いていたが、これ以降「工芸美術」という言葉が意識的に用いられることが多くなる。それは文展を改組した帝展に工芸作品を出品するため、日本画、洋画、彫刻の三部門に加えて第四部を設置しようとする運動の始まりとも連動していた。また先に触れた『工芸美術を語る』というタイトルもこうした流れを反映していた。

そうしたなか装飾美術家協会に参加した高村らを中心に1922年5月に『工藝通信』が創刊された。雑誌というよりわずかに8頁の冊子であったが、「工芸」を冠したものとして重要であり、11ヶ月しか続かなかつたものの高村らにとっては大きな意味を担っていた。創刊号の「發刊之辭」は工芸史家の渡邊素舟が書いている。

日本に於ける工藝の文化運動は、極めて幼稚な域にあるから、實際運動としては、まだ一の何も始められてはゐない。帝展編入も、とまれ近く實現はされようが、それにしても、ちかごろのような生温さではと、気がめいる。しかし其処には極めて小さいが、それでいて力強い、真摯なしかも何よりも價値的な體驗を与えてくれるのは歡ばしい。眞に私共が希求する、工藝の藝術的文化運動を實現するためには、なほ限りない幾多の努力とその誠實を、ささげねばならぬといふことはいふまでもない。元より私共の運動は、美術としての文化運動に違ひはないが、實際的には、より多くの一般の家庭と直接提携することによつて民衆の美意識と、その情緒の洗練さを、より良く育みたいとおもふ、少なくとも、一般民衆の美に対する心の扉を拓くと共に、その鑑賞の眼をより高く導くことに骨折るのは、私共の希求する工藝文化への道として、一般的に大事なことだと信じておる<sup>9)</sup>。渡邊は自分たちの工芸文化運動が「美術としての」それであると同時に、一般家庭との連携によつて「民衆の美意識と、その情緒の洗練さ」を育むことの大切さを説いている。これに続いて高村が「藝術の生活化」を寄稿しているが、これについては後で触れる。

『工藝通信』掲載の文章には「工芸」という概念そのものに触れたものが含まれている。高村豊周「工藝のために」（1巻2号）と田辺孝次「分類に依り謬られたる美術と工藝の価値」（1巻3号）であるが、この頃から「工芸」が「芸術」の領域たり得るかどうかという議論が盛ん

になっているのは、すでに触れた帝展をめぐる問題が背後にあったからである。帝展への工芸部設置運動は1910年代から始まっており、『工藝通信』でもしばしば言及されているが、最終的に設置が決定されたのは1927年4月の帝国美術院総会である。それまで工芸家たちは1913年に開設された農商務省主催の「農商務省図案および応用作品展覧会」（略して「農展」）に出品してきた。この展覧会は新たに設置された商工省に引き継がれ、1926年から商工展となるが、いずれにしても工芸家たちにとって農展開始以来の不満がいつこうに解消されなかったことが最大の原因であった。

こうした工芸の地位向上のための運動に限らず、工芸をめぐる様々な動きが1925年頃から活発化してくる。主なものを年表としてまとめると以下ようになる。

- 1925年 5月、板谷波山ら工藝済々会を結成。
- 1926年 3月、高村豊周ら无型を結成。  
4月、『日本民藝美術館設立趣意書』発表。  
6月、日本工藝美術会結成。10月に第1回展を開催。  
7月、帝國工藝会設立。  
11月、『工藝時代』創刊。
- 1927年 1月、无型の同人誌『无型』創刊。3月に第1回无型展を開催。  
4月、柳宗悦「工藝の道」の連載開始。  
5月、『帝國工藝』創刊。  
6月、日本民藝品展覧会開催。  
10月、第8回帝展に第四部（工芸部）設置。北原千鹿ら工人社結成。
- 1928年 10月、蔵田周忠ら型而工房結成。  
11月、仙台に商工省工藝指導所創設。翌月、展覧会を開催。
- 1929年 6月、『工藝指導』創刊。
- 1931年 1月、『工藝』創刊。

確かにこの数年のあいだに工芸の領域においてかつてないような活況が生まれており、工芸の「美術化」と呼ぶべき動きに留まらず、帝國工藝会と商工省を中心とする「産業工芸」、すなわち工芸の「産業化」を目指す動きも同じ時期にはっきりと現れてきている。商工省による工藝指導所の創設も「産業化」に向けたものであったが、帝國工藝会はそれに先立って1926年7月に総会を開いて設立された。会長に阪谷芳郎、副会長に鶴見左右吉（元農商務省商品陳列館長）、理事に日野厚（大倉陶園支配人）、宮下孝雄ら東京高等工藝学校の関係者数人が着任している。設立の趣旨は次の通りであった。

従来我国ノ工業政策ハ、科学工業ヲ偏重シテ、美術工藝ヲ閑却シタル為メ、固有工藝ハ漸次産業ト隔離シ、単ニ少数富豪ノ玩賞ヲ目的トシ、一般民衆ト何等關係ナキモノトナレ

り。……今日ノ急務ハ、国家経済上ヨリ云ヘバ工藝ノ産業化ナリ。国民生活上ヨリ云ヘバ工藝の時代化ナリ。社会政策上ヨリ云ヘバ工藝ノ民衆化ナリ<sup>10)</sup>。

「工芸の産業化」はドイツ工作連盟やバウハウスに関する情報の流入とともにこの時期に一気に広がっていくが、それは「工芸の民衆化」でもあるという。「産業化」に関しては相反する立場に立つはずの民芸運動と「産業工芸」が「民衆化」という方向は共有していたことになり、民芸運動がこの時期に始まったことにも偶然ではない同時代性が見て取れるが、1873年のウィーン万博参加から50年余りが経ち、「工芸」に向けられた思惑が重なり合いつつもそれぞれ相異なる工芸観へと袂を分かち段階を迎えていた。

## 2 「作者」にとっての実用と美——高村豊周と「純粹工芸」

高村豊周は高村光雲の三男として1890年に東京に生まれた。高村光太郎は7歳上の長兄である。1909年に東京美術学校に入学するが、鑄金科を選んだのは将来何があっても食べていけるようにという父の助言に従ったからである。1915年、卒業の直前に美術学校の友人たちと黒耀社という小さな会を立ち上げ、1918年には柱人社、1919年には装飾美術家協会の結成に参加する。また1922年には上述の『工藝通信』を創刊し、編集に携わっている。東京の工芸界における若手の旗手としてめまぐるしく活動しながら、『工藝通信』にも『工藝時代』にも積極的に関わり、だれよりも熱心に工芸論を提示し続けたのが高村であった。

そのなかで1926年は高村にとってひとつの転換点と考えることができるだろう。東京美術学校鑄金科の助教授に就任し、聖徳太子奉賛展へ自身の代表作となる《挿花のための構成》(図2)を出品した年であり、新たな制作者の集団である無型を結成した年でもあるからである。無型は1926年6月、高村を中心に東京で結成され、創立時のメンバーは、金工の高村、杉田禾堂、豊田勝秋、漆工の山崎覚太郎、染織の広川松五郎らである。彼らはやはり結成にあたって力強い宣言文を掲げた。

無型は無形、型ナシだ。型を持たぬ。すべて自由に、各人各様の姿態を持つ。それならば何でもよいかというに、必ずしもそうではない。各人各様の姿態を通じて眼に見えぬ線の連鎖があるのでなければならぬ。燃え上がる情熱と生一本のムキな意気込みと牛のような根気と、そして美しい未来へのあこがれと、



図2 高村豊周《挿花のための構成》1926年 個人蔵  
(出典：『モダニズムの工芸家たち—金工を中心に』、東京国立近代美術館工芸館、1983年)

——これだけは是非ともなくてはかなわぬ。……今は即ち今だ。飛び去る瞬間だ。この瞬間を愛せよ。この瞬間に息づく工藝美術を作れ。守れ。大宮人が桜をかざして歩いた時代を憧憬する者よ。まず死ぬ<sup>11)</sup>。

冒頭に「无型は無形、型ナシだ。型を持たぬ」という鮮烈な主張がおこなわれている。工藝の領域において「無形」ということはもちろん形そのものがないということではなく、「型」がない、具体的には壺や皿や鉢といった慣習的な形式を脱することへの強い意志を示している。この宣言を作品として具現化しているのが《插花のための構成》である。鑄金科の出身で、美術学校時代に身につけた鑄造の技法による青銅の作品を主に制作してきた高村が、ここでは板状の金属で構成された作品に挑戦している。その幾何学的な形態は壺や鉢といった既存の形式を脱しているのみでなく、《插花のための構成》というタイトルが示唆するいかなる花瓶の形をも想起させない。その一方でロシア革命後に登場した前衛美術における構成主義の影響はタイトルからも明らかで、高村のことを知らなければ彫刻の作品にしか見えないだろう。ただし「插花」のために必要な要素はかろうじて残されており、半円筒形の部分は空洞になっている。同じく无型同人の杉田禾堂による《用途を指示せぬ美の創案 完成期・原始期・過渡期》(1930年)をはじめ、これ以降金工の作家によって形式上も用途を離れた作品が制作されるようになるが、《插花のための構成》の獨創性はそのなかでも際立っており、素材、技法を含めて高村における最も「无型」の理想に近づいた作品であることはまちがいない。

1926年はまた高村の工芸論においても方向転換の年であった。12月に創刊された『工藝時代』の巻頭に掲載された「工藝時評」で「純粹工芸」という概念を新たに提示したのである。

純粹工藝、即ち工藝美術は絵や彫刻と同じ意味での鑑賞を旨とするものである。形骸は実用品を借りる。しかし實用第一ではない。量、面、線、色——さう言つたものに就いての作家の感覺の深さ、鋭さを見なければならぬ。更にその上に圖案と構成との感覺にまで味到せねばならぬ。同じ繪が二枚描けぬと同じやうに、同じ花瓶は二つ出来ぬ。繪や彫刻がそれ自身價格を持たぬと同じやうに、工藝美術も本当はそれ自身に價格を持たぬ。作品は美術館に保管されるか少數の個人の手にも所有されるか作家自身が藏つて置くかの三つで一般民衆のそれぞれの手には渡らぬ<sup>12)</sup>。

この一文で高村ははっきりと「實用第一」の工芸を「工芸美術」とは區別し、「形骸は実用品を借りる」とまで明言するほど「實用」よりも「鑑賞を旨」とする「純粹工芸」こそが「工芸美術」であると断定している。「純粹工芸」は「純粹美術」に対応する概念と考えられるが、「それ自身に價格を持たぬ」、「一般民衆のそれぞれの手には渡らぬ」とまで言い切っている。

ところがこれは高村自身の数年前の工芸論とは真逆の主張であった。以下はすでに触れた1922年の『工藝通信』創刊号に寄稿した「藝術の生活化」の一節である。

帝展に工藝部を設置する運動はもとよりいい。しかしもつと實際生活に直接して、作家を



督勵し家庭の趣味を向上するといった意味の仕事をする人はいないかと思ふ。……私は工藝通信が新しく生れた趣旨の如きも恐らくはそこにあるのではないかと想像する。そして私が切に希望するのは、工藝通信がペンを以て工藝を高唱するばかりでなく、一步進んで、實際運動を以ていま私が述べたやうな意味の仕事に盡瘁してくれることである<sup>13)</sup>。

先に触れた同じ創刊号に掲載されている渡邊素舟の文章とも趣旨が一致する。日常生活の美化（「藝術をわれわれの社会、われわれの日常生活と結びつけて味ふ、つまり、われわれの生活環境の一員として藝術を取り込む」）もまた工芸家の役割として重視する必要があることが高村の周辺で共有されていたのである。

「芸術の生活化」、別の言葉でいえば「生活と芸術」というテーマは、「新興工芸」の担い手たちから連続している。リーチが手がけた家具についてすでに触れたが、彼らが制作するものはほとんどすべて実用品であったばかりでなく、富本憲吉は1920年代になると量産陶器の絵付けも何度か試みている。高村も灰皿や一輪挿しなどを毎回展覧会に出品しており、「工芸美術」の作家が担うべき仕事のひとつとして認識し実践していた。

しかし1926年に先頭を切って「純粹工芸」を推進する役割を担い始めるとともに、作家が実用的な工芸品を自ら作ることに否定的になる。『アトリエ』1929年6月号に掲載後、『工芸美術を語る』に再録された「作る者から観る者へ」はその姿勢をはっきりと表明した一文である。

若し工芸美術家が例へば灰皿や薬罐を作るとしても、結果はやはり花瓶や壺を作った場合と同じことになつて了つて、出来上がった薬罐や灰皿は、少しも日常使はれてゐる安いのにはなりません。ですから工芸美術家にさういふ要求をするのは、まるでがはずれてゐるのです。美しい日常工芸品を生産的に作ることを相談された場合に、工芸美術家がそれを拒絶するならば、その工芸美術家はせめられてもいいのです。然し工芸美術家それ自身の手をもつて、安い日常品を作るといふことは全般的はずれの注文だと思ひます<sup>14)</sup>。

高村はここでは「美しい日常工芸品」を作るのは「生産工芸」、すなわち「産業工芸」の役割だとしているが、上述したような1920年代後半の動きを見れば役割分担を当然と考えざるを得なくなっていたことが理解できる。そのうえで実用品の指導に関わることは否定せず、むしろ関わるべきだとしている。

高村が「作る者」として「観る者」にこのように宣言せざるを得ないのは、おそらく価格の問題も含めて「観る者」の側から批判が繰り返され、実用と美のどちらを優先するかという問題に「工芸美術家」として長いあいだ葛藤を抱えてきたことの裏返しであるだろう。この文章そのものがそうした批判に対する一種の自己弁護の響きを帯びており、たとえ実用から出発しても次第に美の表現が主体になる過程が「作る者」にとってはきわめて自然であることを繰り返し説明しようと努めている。

そうすると實用品を土臺として、その形を借りて美しいものを作らうとする慾望が必然的に強くなってきます。その作者の頭が敏感になつてくると、あらゆる自然現象や何かの中に、自分の作つてゐる壺なら壺の線を獨りてに美を発見するのです。あらゆるもののうちに美が潜んでゐる事を發見します。そのうちに形といふものの美しさが深められてゆくのです。その時に、作者は實用といふ事を忘れるのです<sup>15)</sup>。

さらには「かかる工藝美術の美は、他に類がないものです。繪でも彫刻でも現はし切れない美があると思ふのです。これが工藝美術の一つのシッカリした存在であると思ひます」<sup>16)</sup>と述べ、「純粹工芸」のアイデンティティは美そのものにあると規定している。

このように「純粹工芸」を軸とする工芸論、無型の結成、《插花のための構成》は同じ年に集中しており、言葉と行動と作品が一体となって「実用工芸」から「純粹工芸」への轉換を高村は遂行しようとしていた。そして翌 1927 年に帝展に第四部が設置される。帝展という晴れ舞台を得た高村をはじめとする「工芸美術」の作家たちが鑑賞主体の作品へ向かっていくのは必然であった。

### 3 「作者」から「観る者」へ——今和次郎と「工作物」

高村豊周の 1922 年と 1926 年の 2 つの文章の間には、明らかに方向轉換、あるいは少なくとも重心の推移があったことが見て取れる。高村の自伝『自画像』からは、金工の師である津田信夫が 1925 年にフランスから帰国し、同年にパリで開始された現代産業裝飾芸術国際博覧会（アール・デコ博覧会）をはじめヨーロッパにおける新しい工芸の潮流を伝えたことに大きな刺激を受けた様子が窺えるが、帝展第四部の設置運動が実現へと向かい、それに伴って商工省中心の産業工芸政策とはあらためて一線を画する必要があるという状況の変化もあつただろう。加えてこの間に関東大震災が起きている。自伝では震災が工芸観に与えた影響には触れていないが、日常生活が一旦すべて崩壊したことは少なからぬ影響があつたはずである。少なくとも今和次郎の場合、関東大震災は彼の活動の行方に直接の影響を与えた。ただし震災以前から今はすでに工芸図案とは一見無縁に思われる仕事に没頭し始めていた。まずは簡単に年譜的事項に触れておきたい。

今和次郎は 1888 年に青森県弘前市に生まれ、1907 年に東京美術学校図案科に入学、1912 年に卒業した。卒業制作は《裝飾図案十八》(図 3) と題された図案作品である。卒業後は早稲田大学建築学科の助手となり、デッサン、裝飾図案、透視図法の授業を担当する。順当な進路であつたが、1917 年に柳田國男を中心とする白茅会のメンバーとして農村調査に参加し、以後民家調査にのめり込んでいく。その成果として 1922 年に『日本の民家 田園生活者の住家』（鈴木書店）を出版するが、その翌年に関東大震災が起きると、今は震災後の東京に出現したバ

ラック建築の研究を開始すると同時に数人の仲間とともにバラック装飾社を結成し、新たな創作活動を開始する。1925年には復興し始めた東京で多様な手法を駆使して人々の生活の実態調査を開始し、「考現学（モデルノロヂオ）」と名づける新しい学問の手法を確立している。

こうした年譜的事項からわかるとおり、美術学校卒業後、今は創作活動よりもフィールドワークの手法を用いた調査研究に力を入れるようになった。調査の対象は民家からバラック建築、さらに震災後の東京における人々の生活へと移行しているが、いずれも日本では先例のない活動であり、民家調査では柳田國男の主導のもとに今自身は得意とする「ドローイング」の手法によって民家のスケッチを担当した。すでに触れた彼の卒業制作《装飾図案十八》も「ド

ローイング」を基本としているが、「ドローイング」に対する今自身の姿勢は美術学校時代と民家調査以降では大きく異なっている。図案科の学生としての今にとって装飾図案を描くことは当然ながら「作者」の立場からおこなわれており、美術教育と結びついた創作活動の一環であった。ところがこのときすでに今自身は「作者」の立場に強い懐疑を抱き始めていた。図案科時代の彼の葛藤についてはすでに触れたが、工芸図案を描くことについても「私は市民社会——その場合ブルジョア階級、今日の言葉でいえばレジャー階級——その工芸というものに身を入れる心情にはなれなかった。それで工芸図案という概念をはなれた文様芸術、つまりアブストラクト・パターンというものの追求におちたわけだ<sup>17)</sup>と後に語っている。

「アブストラクト・パターン」というのは、今の場合には具体的な工芸品とは無関係な純粋な装飾文様を指している。今の卒業制作は、作品を見れば彼がそこに持てる力を注いだことは明らかである。にもかかわらず今自身はそこに「作者」としての確固とした立場を見出せずにいたのである。ところが白茅会に参加して民家という対象に出会ったとき、今は再びドローイングに没頭し始める。

スケッチは便利である。……ただ常に注意を要することは、形そのもののプロポーションとパースペクティブをそこねぬこと、そして家の配置も間取りも構造も、また細部の手法をも知ってかくこと、これだけは家屋の造型技巧を研究するものが、スケッチをする際の用意として、どうしても必要なのである<sup>18)</sup>。

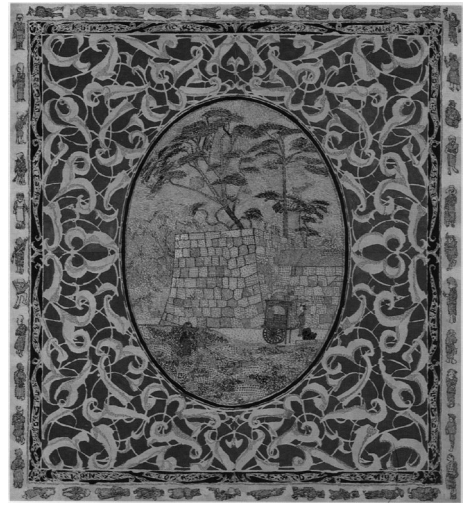


図3 今和次郎《卒業制作「装飾図案十八」より「古城の址」》1913年 東京藝術大学蔵（出典：『日本の眼と空間Ⅱ もうひとつのモダン・デザイン』、セゾン美術館、1990年）



図4 今和次郎《埼玉県秩父郡浦山村調査スケッチ「冠岩 掛小舎内部」》1922年 工学院大学図書館今コレクション蔵  
(出典：『今和次郎採集講義』，青幻舎，2011年)

文字も含め黒の線によってすべてを描く今のスケッチは、限られた時間のなかで建物の全体図や細部のみでなく、床下などの隠れた部分や人々の暮らしぶりに至るまでを臨機応変かつ的確に捉えている（図4）。美術学校時代に鍛えられたデッサン力が冴え渡りそれぞれ一枚の絵としても魅力を備えているが、今自身の意識は目の前の事実を正確に伝えることに集中しており、何を描き何を省略するかに際しても主観を極力排している。「観る者」としてできる限り客観の立場を保つためには「知ってかくこと」、すなわち正確な知識が必要であるということであり、ここで今は「作者」の立場と「観る者」の立場を峻別しているように思われる。

こうした「観る者」の立場から「工芸」と呼ばれる領域を顧みるとき、今は「工芸」に代えて「工作物」という語を用いるようになる。民家にしてもバラック建築にしても必ずしも専門家だけが作るわけではない。必要に迫られて作るものはだれでも作ることができるし、美術家や工芸家、職人など専門家が不在でも作られる。「使用者」＝「作者」であるような自給的なものも含めて作られるものをすべて指すには「工芸」よりも「工作物」がふさわしい。「工芸全野の讚美」はそうした立場から語られた工芸論といえる。

作られたるものは何んであつても鑑賞せられ、それをば讚美しなければなるまい。どんな馬鹿氣たものでも、それは何等かの役をし、してくれるものなのであらう！<sup>19)</sup>

實に、工芸全部の活動は、行はるべくして行はれてゐる。それら全部の汎論は然しなさるべくしてなされてゐない。各自が各自の立場に餘りにいそがわしい。詩人でもいい、學者でもいい、總ての作られたるものを尊重し、觀察するものの部類がそこにあつてもいいではないか<sup>20)</sup>。

今にとって「工芸」とは「作られたるもの」すべてであつて、ものを作ることはすべて何らかの必然性を伴うがゆえにそこに優劣はないという見解が表明されている。これに対して今自身「何たる詩人的な考へだ、いや理想と云ふものをまるで持たぬ奴の考へだ、……とあつけにとられ、けなされてしまうかも知れない」<sup>21)</sup>と付け加えている。

なかでも今が特に愛着を寄せる工作物があつた。それは「工芸全野の讚美」と同じ年に刊行

された今の著書『民俗と建築』のなかで「田舎の工作物」あるいは「平民工芸」と呼ばれている。具体的には木曾谷に新しく建てられた住宅、村の橋、無名のブリキ屋のつくるランプなどである。規模の大小はあるが、いずれも大上段に構えた造形物ではなく、作り手が身近にある材料で身に付けた技術に創意工夫をこらして思い思いに作り上げたものである。民家調査で出会ったそれらのものに今は特別に美を見出し、愛情をもって見守った。こうした「工作物」においては「作者」と「使用者」が一致しているか非常に近い関係にある。と同時に純粋に鑑賞の対象として「観る者」は存在しない。存在するとすれば今自身のような部外者であるが、部外者は「尊重し、観察する」ことしかできない。「工作物」は彼らのものであって「観る者」のものではないからである。

「工芸全野の讃美」は『工芸時代』に発表された文章であるが、今は高村豊周らの「純粋工芸」に対して容赦なく批判を向けている。

例へば、アトリエに閉じ籠もつてゐる作家のもつ理想は、作品を作らねばならぬときの考へは、藝術品としてのよきものを作らうとのそれであらう。……アトリエ内に於て、藝術家らしい態度で作る物、そこから生れて来るものには、それ相當の限界を持つ理想が含まれてゐていい、そうしなければならぬであらう。即ち、繪畫彫刻と手を携へてわれへは進まん……とのそれがである<sup>22)</sup>。

すべてのつくる営為に優劣はないとする今の立場からすれば、高村らの理想は「それ相當の限界をもつ」限定的なものにすぎない。「一人の人間が、限られたる立場の中で、製作するときに、それぞれの理想と云ふものは生れるのだ、理想にはかかる前提がある」と語り、「作者」としての工芸美術家の立場を相対化しているのである。ただしこの短い一文のなかで批判の矛先は高村らの「純粋工芸」だけに向けられているのではない。今は「漠然とした實用と云ふモリス流を汲んで、それを信じ、そこへ關涉せしめて全部的な満足をしてゐる人々、またバウハウス流に所謂「大建築」の信條の下に、材料そのものを生かし、空間に美を創造せんと頑張る人々、尚クラシックに生きる事に立籠る人々」<sup>23)</sup>も等しく批判する。それぞれ民芸運動、「産業工芸」（特に型而工房）、日本工芸美術会を中心とするいわゆる大家たちを指しているものと思われる。いずれにしてもその批判の根底にあるのは、外部に対して閉じたサークルの内側で何らかの理想を掲げ、その理想に応じて「工芸」を都合よく限定しようとする専門家=エリート集団の純粋主義への懷疑である。もともと明治政府の主導による殖産興業のための便宜的な用語であった「工芸」が、様々な立場から理想や理念を盛る器へと変貌したこの時点で、今はそれぞれの集団によって閉じられた限定付きの工芸観として批判したのである。主観や特定の立場を排して「観る者」に徹しようとする今にとって「工芸」とは單純に「つくられたるもの」、すべての「工作物」にほかならない。ものを作る行為は万人に開かれており、一部の作り手の専有物ではないという異議申し立てであった。

#### 4 「観る者」と「作る者」と「使う者」の運動——柳宗悦と「民芸」

「芸術の生活化」を工芸家の仕事のひとつと考えていた高村が鑑賞を第一とする「純粹工芸」へ方向転換するのと入れ替わるように、日常的な生活道具の美に新たな光をあて、「純粹工芸」では「美」の背後に隠れた「用」こそが工芸ならではの「美」が生まれる条件であるという工芸観のもとに始まったのが民芸運動である。その始まりの場所は京都であり、今が震災後の東京で再びスケッチを始めていたとき、柳は東京を離れて京都に移り住み「下手もの」に出会った。もとの居場所を離れて使い手を失い、京都の朝市や骨董屋の店先で「下手もの」として売られていた身近な生活道具に美を見出して買い集め、美術館を設立して広く人々に普及する場として提示する。それが民芸運動の最初の目標であった。

こうして運動が展開されていくごく初期に、これらの実践行為をめぐる考えを書き留めた柳の文章がある。表題は「器物七則」で、生前には公刊されることがなく没後に遺稿として活字になった<sup>24)</sup>。そのせいか全集には収められているもののあまり取り上げられることがなかった。もともと私的な覚書であったことは、残された手書きの原稿の冒頭に柳自身が「宗悦雜稿」と記し、「吾が心に閃くものを捕へて書き下さんとする也。……筆とるは自らを養ひて、更に深きを識らむ爲也。」と書いていることからわかる。「昭和元年十二月二十七日稿 昭和貳年正月十一日追補」と日付が明記され、「器物七則」は「追補」の部分に当たると推測されている<sup>25)</sup>。いずれにしても「日本民藝美術館設立趣意書」, 「下手もの、美」に次ぐ非常に早い時期に執筆されている。

ここでの「器物」はやはり具体的には「下手もの」を指しているが、柳のいう「七則」は次のとおりである。

見るは一也 観  
 購ふは二也 求  
 有つは三也 集  
 示すは四也 展  
 用ゆるは五也 實  
 楽しむは六也 愛  
 學ぶは七也 想<sup>26)</sup>

最初にこの七つの行為を挙げ、続いてそれぞれについて詳細が述べられている。七つの数字は単なる列挙ではなく順序であり、これらの行為に単なる実践の次元に終わらない規範的な意味を籠めて「則」と位置づけ、「筆とるは自らを養ひて、更に深きを識らむ爲」とするところに柳ならではの宗教的性格が垣間見える。第一に来るのが「見る＝観る」で、やはり民芸運動の始まりは「観る」こと、「直観」によって美を感じることであることがここでも示される。そ

の「見る」から始まって「購う」、「有つ」、「示す」と続くのは、すでに雑誌『白樺』および朝鮮民族美術館設立運動で実践したきたことと連続している。6番目の「楽しむ」、7番目の「学ぶ」も同様であるが、5番目の「用ゆる」は民芸運動において初めて示された。この「用ゆる」について柳は次のように述べている。

されど示すのみにては足らず。器を如何に用ゆるかを知るは緊要なり。用ゐずんば愛を増さず、又器の美を増さず。器はよく用ゐるを知る人に屬すべき器なるべし。福音を口に説くも、自ら経験せざれば空なるに等し。日々用ひよ、見るのみにてはよろしからず。如何に用ゐて活かす事を知る人の少なき。器は用ゐられん爲に作られしに非ずや。否、用に堪えざるものは、よき器には非るべし。若し器に美あらば、必ず用にも堪へるべし。堪えざるものは美に弱し。器は既に準備をととのへて、用ゐられん事を待てるに非ずや。今は用ゆる吾等の義務のみ残る。用ゐるとは只使用する義には非ず、寧ろ器に仕える所以なるべし<sup>27)</sup>。

「見る」から「示す」までを補う行為として「用いる」が重視されている。この時点での「器物」は主に柳たちが蒐集していた古い道具類であり、それらを単に蒐集して展示するに留まらず再び用いることは、直観による美の認識を経由して「下手もの」が一度は失った用を回復することである。その意味で柳にとって「見る」から「用いる」へ向かうのは必然でもあるが、「用いる」ことをここまで真正面から語った文章は柳でも珍しい。このなかで「福音を口に説くも、自ら経験せざれば空なるに等し」というとおり、何よりも実践を重視する民芸運動においてもとりわけ「用いる」ことに関しては実践こそが重要だということを自ら肝に銘じるかのように書き留めたように思われる。

しかしながら初期民芸運動において蒐集したものを生活のなかで実際にどのような用いていたかを知る資料はあまりない。そのなかで1928年8月16日の日付のある吉田神楽岡にあった柳邸の写真にはかなりの数の陶磁器が写っており、一部はこの場で食器として用いられているようで食べ物が盛られている様子も窺えるのは貴重である。もちろん「漠然とした實用と云ふモリス流を汲んで、それを信じ、そこへ關涉せしめて全部的な満足をしてゐる人々」と今和次郎が皮肉めいた表現で民芸運動を示唆しているように、新たに「作る」という側面、すなわち新作運動として考えると、参加した作家たちは専ら実用的なものを制作してきた。なかでも河井寛次郎の場合、1925年以前と以降で大きな変化があり、実用的な器の制作は運動の開始以降である。1922年の最初の個展から柳と出会うまでは、中国や朝鮮の古陶磁に触発された花瓶や壺が中心で、1915年に結成された彩壺会の活動によって確立された「鑑賞陶器」という陶磁器の新たな研究および評価基準の延長上にあった。形式として花瓶や壺であっても鑑賞を第一とする作品群であり、その点では「工芸美術」の作家たちに近く、単なる写しに終わらない独創性によってデビューと同時に高い評価を得ていた。ところが1925年以降、一時的なス



図5 河井寛次郎《草絵紅茶碗》1929年 河井寛次郎記念館蔵  
(出典：『河井寛次郎の陶芸—科学者の眼と詩人の心—』，  
東大阪市民美術センター他，2013年)

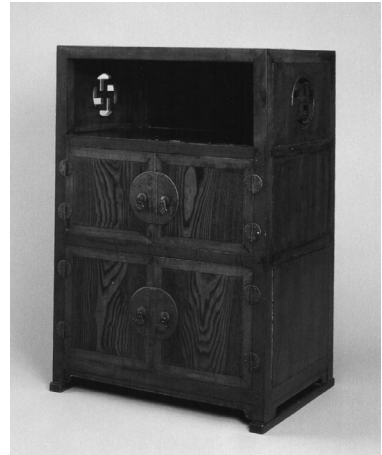


図6 黒田辰秋《拭漆真鍮金具三段棚》  
1928年 アサヒビール大山崎山  
荘美術館蔵  
(出典：『黒田辰秋展』，豊田市美  
術館，2000年)

ランプを経て食器などきわめて実用的な陶器の制作が始まり(図5)，花瓶や壺に関してもより実用にかなう作風に変化している。

上加茂民藝協団に参加した黒田辰秋と青田五良は，設立からまもなくして1928年3月に東京上野で開かれる大礼記念国産振興博覧会に出品する住宅のため，黒田はテーブル，椅子等の家具(図6)や手箱，青田は敷物や座布団などの制作に取り組んでいる。最終的に「民藝館」と名づけられたこの住宅は一種のモデルハウスであり，新旧の工芸品によって設えられ，「観る」ことから始まった運動がそれらを生活のなかで実際に「用いる」ことを提案していく最初の場となった。そのために「民藝館」の隣には新作の民芸品を即売する販売所も設けられ，ここから民芸運動は柳が「器物七則」に記した七つの実践的な行為をひとつに結びつけて一般へ普及する工芸運動へ展開していく。

## 5 近代デザイン運動のなかの京都

「民藝館」のような試みに対して最初に想起されるのはウィリアム・モリスのレッド・ハウスであり，モリスの影響下で始まったイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動，およびヨーロッパ大陸のアール・ヌーヴォーの住宅群である。レッド・ハウス(図7)は1860年に完成したモリスの自邸である。その設計と内装に友人たちと取り組んだことがデザイナーとしてのモリスの出発点であり，その完成直後にモリス・マーシャル・フォークナー商会が設立されている。設立メンバーはレッド・ハウスにも参加したエドワード・バーン・ジョーンズ，ダンテ・ガブリエル・ロセッティ，ホルマン・ハントらラファエル前派の画家たち，建築家のフィリップ・ウェップらである。画家たちはオックスフォード大学の学生時代からの友人，ウェップは



卒業後にモリスが徒弟となった建築事務所の同僚で、いずれも早くからモリスと親交があった。彼らを結び付けたのはゴシック建築はじめ中世芸術に対する強い憧れであり、レッド・ハウス以前に取り組んだオックスフォード大学学生会館の天井装飾などにすでに彼らの中世趣味が色濃く現れている。柳宗悦は『工藝の道』で工芸美論の先駆者としてジョン・ラスキンとともにモリスの名前をあげているが<sup>28)</sup>、手仕事に価値を置く工芸運動としても、運動初期の人間関係や協力体制にも様々な共通点が認められる。また美的理想の共有を出発点として観ること、作ること、使うことが一体となった運動として展開していく点においても両者はきわめて似通っており、今和次郎の「モリス流」という示唆は的を射ていた。

レッド・ハウスは壁面装飾や造り付けの家具、椅子やテーブル、タペストリー、食器、タイル、ステンドグラスなど、生活環境を一からつくり上げるために必要なものができる限り自分たちで制作、あるいはデザインし、「世界でいちばん美しい家」を目指していた。こうした生活の場でありかつ総合的な芸術作品としての住宅は、アーツ・アンド・クラフツ運動からアール・ヌーヴォーへと引き継がれる近代デザイン運動にとって最重要の課題のひとつであったが、大札博の「民藝館」はまさにこの課題に日本において取り組んだ試作品であり、その点で民芸運動を近代デザイン運動という大きなうねりの位相において捉えることができるのみでなく、小規模ではあってもその始まりの地である京都を近代デザイン運動の舞台となったロンドン、パリ、ブリュッセル、ミュンヘン、ウィーン、バルセロナ、グラスゴー、プラハなどと並列して考えることができるのではないだろうか。

これらの都市はいずれも各国の首都およびそれに準ずる規模の都市で、政治あるいは経済の中心であると同時に文化的な伝統も色濃く、19世紀後半には急激な近代化に伴って人口が増大し、自由な経済活動の担い手として台頭した富裕な市民階級の生活の場として変貌しつつあった。この市民階級に支えられて「純粹美術」のみでなく「応用美術」あるいは「装飾美術」と当時呼ばれていた工芸・デザインの領域における運動が可能になったのである。そのなかで都市の規模や歴史の点で比較的京都に近いと考えられるのがウィーンである<sup>29)</sup>。ハプスブルク家の支配するオーストリア・ハンガリー帝国の首都として伝統を重視する文化的風土でありながら、19世紀半ばの大規模な都市改造とともに帝国内から多彩な人材が集まり、世紀末には分離派が結成されて伝統否定の芸術運動が始まった。分離派の初代会長はグスタフ・クリ



図7 フィリップ・ウェッブ《レッド・ハウス エントランスホール》1859年  
(出典：Linda Parry(ed.), *William Morris*, London, 1996.)

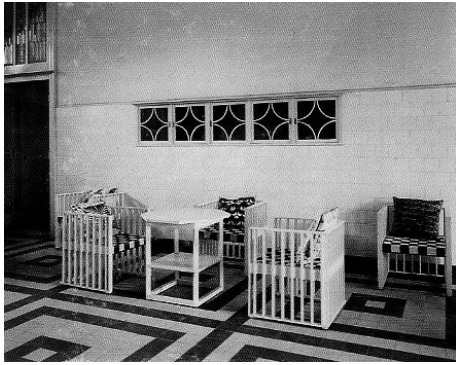


図8 ヨーゼフ・ホフマン《サナトリウム・ブルカースドルフ エントランスホール》1904-05年  
 (出典：『ホフマンとウィーン工房』、豊田市美術館、1996年)

ムトであるが、画家のみでなく建築家やデザイナーが参加しており、その一員であった建築家のヨーゼフ・ホフマンらによって1903年にはウィーン工房が設立される。家具や銀器、テキスタイル等を中心に、手仕事の伝統を生かした質の高い製品づくりを目標としたが、活動資金を提供したフリッツ・ヴェルンドルファーはじめ大小の支援者に恵まれ1932年まで工房は続き、個人の住宅やサナトリウム(図8)、ウィーン市内の店舗など、建物から室内装飾全般にわたる総合的な仕事を数多く手がけている。生活と芸術が結びついた美的な理想の実現は「観る者」

「作る者」、「使う者」の関係が近いこうした

環境にあってこそ可能であり、文化的な伝統と近代化の併存の点でも、また文化運動への支援者の存在という点でも、アール・ヌーヴォーの舞台となったその他の都市と同じく、京都は関東大震災後の日本で数少ないそうした条件を備えた都市であったのではないだろうか。

しかしすでに触れたように民芸運動に対しても今和次郎の批判は向けられていた。今は「一人の人間が、限られたる立場の中で、製作するとき、それぞれの理想と云うものは生れるのだ、理想にはかかる前提がある」<sup>30)</sup>と「工藝全野の讚美」で述べているが、「限られたる立場」は「一人の人間」あるいは「製作するとき」のみに限定されないだろう。モリス商会やウィーン工房の活動と同じく民芸運動も、「観る者」、「作る者」、「使う者」の関係が密接であればあるほど、美的な理想の追求が一定の閉じたサークルのなかで循環、完結する危険性を孕んでいた。モリスが掲げた「民衆による民衆のための芸術」というスローガンとは裏腹に、モリス商会は中流階級以上の富裕な層の支持によって成功を取めた。ウィーン工房も同様であり、今和次郎よりはるかに辛辣な批判が同じウィーンの建築家アドルフ・ロースによってホフマンらのエリート主義に浴びせられた<sup>31)</sup>。今の「工作物」や「平民主芸」と「民芸」は「工芸の民衆化」を志向している点では一致するが、1920年代の終わりには両者のあいだに決定的な距離が生じており、「作る者」から「観る者」に転じた今は高村豊周が掲げる「純粹工芸」の理想のみでなく「民芸」の理想もまた「それ相当の限界をもつ」と考えていたのである。

### おわりに

『工藝美術を語る』に再録された「作る者から観る者へ」で、「作る者」としての高村豊周は

「観る者」に対し、「工芸美術」の存在意義は「繪でも彫刻でも現はし切れない美」,「他に類がないもの」であって,「工芸美術家の作ったもの」は,「壺でも香爐でも水盤でも, 実用品であって実用品ではない」,「実用品の形を借りた工芸美術品で實用は第二で鑑賞が主になつてゐる」と語った。一方, 今和次郎は「工芸全野の讚美」で,「観る者」として「作られたるものは何んであつても鑑賞せられ, それをば讚美しなければなるまい。どんな馬鹿気たものでも, それは何等かの役をし, してくれるものなのであらう!」,「一人の人間が, 限られたる立場の中で, 製作するとき, それぞれの理想と云ふものは生れるのだ, 理想にはかかる前提がある」と語り,「作者」の立場を限定的なものを見なした。

1920年代後半に「工芸」という概念をめぐって両者は「作者」と「観る者」という相異なる立場に立った。それにともない高村と今が提示する「工芸」の中身も大きく隔たっている。「民芸」,あるいは本論文では議論の対象としなかった「産業工芸」も含めて, 大正期にはいまだ未分化で曖昧であった「工芸」という領域が岐路に立っていることがこのときあらためて浮き彫りになったのである。その岐路を前にしてそれぞれ別の道へ歩みを進めたその先に行き着いた地点がどこであったかを我々はすでに知っているが, ここでは岐路の地点にまでさかのぼることを通じて, その時点でそれぞれの工芸観において「観る者」,「作者」,「使う者」という「工芸」をめぐる3つの立場がどのように作用しているかに光を当てようと試みた。またその作業を通じて民芸運動の出発点が京都であったという事実に対しても新たな角度からのアプローチを試みたいと考え, 近代デザイン運動という文脈に民芸運動を置いてみたものの, その試みはきわめて不十分な段階に留まった。近代日本に登場した「工芸」という領域の辿った道筋を近代デザイン運動と重ね合わせることにどれほどの意味が見出せるか, 筆者にもまだ不明であるが, そうした試みを通してそれぞれの特殊性を照らし出すことができるのではないかと考えている。

#### 注

- 1) 「序」『工芸美術を語る』, アトリエ社, 1930年, 1頁。執筆者名は記載されていない。
- 2) 初出は日本デザイン小史編集同人編『日本デザイン小史』, 1970年。川添登「解説」『今和次郎集 第9巻』, ドメス出版, 1972年, 471頁より引用。
- 3) 高村豊周『自画像』, 中央公論美術出版1968年, 93頁。
- 4) 同上, 124-125頁。
- 5) 今和次郎「立派な工芸美術品を欲しい」『装飾美術家協会 第一回製作品発表会目録』, 1919年, 39頁。
- 6) 富本憲吉「工芸品に関する私記より (上)」『美術新報』11巻6号, 1912年4月, 8頁。
- 7) 渡辺素舟「偶感」『装飾美術家協会 第一回製作品発表会目録』, 1919年, 14頁。
- 8) 「宣言文等再録」『日本工芸の青春期 1920s-1945』, 美術館連絡協議会・読売新聞社, 1996年, 137頁より引用。
- 9) 渡辺素舟「發刊之辞」『工芸通信』1巻1号, 1922年5月。

- 10) 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, 161頁より引用。
- 11) 高村豊周「无型の誕生」『无型』第1号, 1927年1月。「宣言文等再録」『日本工芸の青春期 1920s-1945』, 美術館連絡協議会・読売新聞社, 1996年, 137頁より引用。
- 12) 高村豊周「工藝と工藝美術の問題」『工藝時代』第1巻第1号, アトリエ社, 1926年12月, 4頁。
- 13) 高村豊周「藝術の生活化」『工藝通信』1巻1号, 1922年5月。
- 14) 高村豊周「作る者から観る者へ」『工藝美術を語る』, アトリエ社, 1930年, 276頁。
- 15) 同上, 272-273頁。
- 16) 同上, 273頁。
- 17) 注2を参照。
- 18) 今和次郎『民家採集 今和次郎集 第三巻』, ドメス出版, 1971年, 382頁。
- 19) 今和次郎「工藝全野の讚美」『工藝美術を語る』, アトリエ社, 1930年, 295頁。『造形論 今和次郎集 第九巻』, ドメス出版, 1972年所収。
- 20) 同上, 298頁。
- 21) 同上, 295頁。
- 22) 同上, 296頁。
- 23) 同上, 296頁。
- 24) この原稿は現在は失われているが、『民藝』第181号(日本民藝協会, 1968年1月)に全文が掲載された。
- 25) この原稿には「器物七則」の前に「工人銘」と題された別の文章が含まれているが、『柳宗悦全集 第八巻』(筑摩書房, 1980年)の巻末に付された「解題」(642頁)によると, 1926年12月27日に書かれたのは前半の「工人銘」の方である。理由は同じ日付のある別の原稿のちに発見され, そこには「工人銘」だけが書かれていたからである。
- 26) 柳宗悦「工人銘 器物七則」『柳宗悦全集 第八巻』, 筑摩書房, 1980年, 39頁。
- 27) 同上, 42頁。
- 28) 『柳宗悦全集 第八巻』, 筑摩書房, 1980年, 194-195頁。
- 29) 大正期の京都の市街地とウィーンの旧市街では前者の方が大きい, ウィーンでは1858年から市壁の取り壊しが始まり, 市街地が一挙に広がった。人口は1880年のウィーンが73万人(ただし1900年には160万人を超えている), 1925年の京都が68万人である。
- 30) 今和次郎「工藝全野の讚美」『工藝美術を語る』, アトリエ社, 1930年, 296頁。『造形論 今和次郎集 第九巻』, ドメス出版, 1972年所収。
- 31) アドルフ・ロースはヨーゼフ・ホフマンと同世代の建築家で同時期にウィーンで活動したが, 1908年に発表した「装飾と罪悪」で近代の都市に装飾は不要であるという持論を展開するとともに, ホフマンらウィーン工房の活動に対しても批判をおこなった。「これらのほんのひとにぎりの人達が, 新たな装飾をつくりだすことなど, 到底不可能な健康な職人達を支配しているのである。自分のデザインした装飾を, いろいろな材料を用いて作るように職人達に強要しているのだ」(アドルフ・ロース, 伊藤哲夫訳『装飾と罪悪』, 中央公論美術出版, 1987年, 77頁)。

## 要 旨

1920年代は工芸の領域においてかつてないような活況が生まれ、帝展に第四部（工芸部）を設置する運動と連動して工芸の「美術化」と呼ぶべき動きが顕著になる一方で、帝國工藝会と商工省を中心とする「産業工芸」の振興、すなわち工芸の「産業化」を目指す動きも活発化した。また京都における民芸運動の始まりもこの時期に重なっているが、そうした実践的な活動のみでなく、工芸をめぐる議論もこの時期に最も盛んに行われた。もともと明治政府が殖産興業のために便宜的に設けた領域である「工芸」が、1920年代後半に至って積極的に語るべき対象になり、「美術」に対する「工芸」の位置、「芸術」か「産業」か、「鑑賞」か「実用」か、といった工芸のアイデンティティをめぐる問題が浮かび上がったのである。

そのなかで柳宗悦の『工藝の道』（1928年）と並ぶ重要な工芸論を展開したのが高村豊周と今和次郎である。三人は「工芸」の領域における「観る者」、「作る者」、「使う者」という三つの立場をめぐるそれぞれ異なる考えを展開した。金工の個人作家である高村は「作る者」としての立場から「実用」よりも「美」を重視し、絵画や彫刻と同じく鑑賞優先の「純粋工芸」を理想として掲げた。一方、工芸図案を学んだ今和次郎は、民家研究やバラック建築をめぐる活動を経て「考現学」を確立する過程で「作る者」よりも「観る者」の立場を選択し、「作られたるものは何んでもあっても鑑賞せられ、それをば讚美しなければなるまい」という考えから高村らが掲げる理想の限界を指摘した。

これに対して「下手もの」を「観る」ことから出発した民芸運動は、「観る者」と「作る者」と「使う者」が一体となった工芸運動を目指した。それはウィーンをはじめとする近代デザイン運動の舞台となった都市と同じように、文化的な伝統と急速な近代化が共存する京都においてこそ可能であったと考えられる。

キーワード：近代工芸、近代デザイン、高村豊周、今和次郎、柳宗悦

## Abstract

The 1920s was the most active period in the history of modern Japanese *kogei* (craft or applied art in English) when the various movements towards the different goals arose simultaneously and their promoters expressed their own ideas on *kogei*. For example, the *kogei* artists like Takamura Toyochika wished to produce *kogei* works as fine art like paintings and sculptures. For him most important for *kogei* works is not utility but beauty. On the other hand, Kon Wajiro, who started his career in the field of *kogei* design, after he took part in the research of vernacular houses all over Japan, became a scholar and expressed very unique idea of *kogei*. According to him, the word *kogei* should include not only the works by *kogei* artists but also all the products made by every person as needed. At the same time in Kyoto, Yanagi Muneyoshi, who created the new word *mingei*, that means *kogei* for common people made by common people, tried to construct a new theory on *kogei* and started new craft movement by uniting artists, craftsmen and users with the new standard of beauty which he found in *mingei*. Kyoto was the most favourable city for such a movement at that time. These variety of thinkings and movements of *kogei* as well as the starting of industrial design by other groups indicated the new stage of modern Japanese *kogei*.

Keywords : modern craft, modern design, Takamura Toyochika, Kon Wajiro, Yanagi Muneyoshi