

柳宗悦の展示創作活動に関する研究：大正記念国産振興東京博覧会出品「民藝館」を中心に

| | |
|--------|---|
| 著者 | 原田 喜子 |
| 発行年 | 2019-03-31 |
| 学位授与機関 | 関西大学 |
| 学位授与番号 | 34416甲第744号 |
| URL | http://doi.org/10.32286/00018660 |

2019 年 3 月学位授与 関西大学審査学位論文

柳宗悦の展示創作活動に関する研究

— 大正記念国産振興東京博覧会出品「民藝館」を中心に —

関西大学大学院

東アジア文化研究科 文化交渉学専攻

原田 喜子

HARADA Yoshiko

もくじ

| | |
|---------------------------------|-----|
| 序論..... | 1 |
| 第1部 大礼記念国産振興東京博覧会パビリオン 民藝館..... | 9 |
| 第1章 民藝館の概要 | 9 |
| 第2章 民藝館の計画 | 13 |
| 第3章 「民藝」の誕生と定着 | 18 |
| 第2部 民藝館の先行研究と本研究の課題..... | 25 |
| 第1章 民藝館の建物 | 25 |
| 第2章 民藝館出品の背景 | 27 |
| 第3章 民藝の展示 | 33 |
| 第4章 本研究の課題 | 35 |
| 第3部 1928年の日本と展示 | 37 |
| 第1章 近代日本の社会 | 37 |
| 第2章 博覧会の展示 | 40 |
| 第3章 大礼博の展示 | 60 |
| 第4章 美術工芸の展示 | 65 |
| 第5章 室内装飾の展示 | 67 |
| 第6章 近代日本の博覧会と民藝館 | 82 |
| 第4部 柳宗悦と展示 | 89 |
| 第1章 柳の概念形成の考察 | 89 |
| 第2章 柳の展示作品の特徴 | 111 |
| 第3章 日本民藝館と柳の展示創作技術 | 133 |
| 第4章 民藝館の展示創作 | 144 |
| 結論..... | 165 |
| 画像..... | 171 |
| 参考文献 | 201 |
| 資料 大礼博出品民藝館関連年譜 | 205 |

序論

本研究の目的は、民芸運動の中心人物である柳宗悦（1889－1961）が 1928（昭和 3）年に制作した展示施設「民藝館¹」を主な研究対象とし、柳の展示創作活動を明らかにすることである。

当時の日本の産業は、欧米列強に並ぶ近代化を遂げたように思われ、大正から昭和へと元号が変わったことを契機に、新しい時代を創り上げようと、政府も市民も活気づいていた。その活気と相乗して、日本国内の博覧会事業は 1928（昭和 3）年に隆盛を極めていた。大礼記念国産振興東京博覧会（以下、大礼博）は、3 月 24 日から 5 月 22 日までの約半年の開催期間に、2,233,487 人の入場者数を記録した大規模な博覧会であった。会場の正門から望む大通り沿いには、近代的な西洋風の大きな建物が立ち並び、通りの中央には大礼博の象徴である大禮記念館が建っていた。大禮記念館は、平面八角形で、高さは約 30 メートルあり、ガラスの欄間や鉄格子の扉を備え、当時の最先端技術を懲らした建物であった。大禮記念館を通り過ぎ、裏門から会場を抜けようかというところに、小笹の垣に囲まれた木造平屋建ての民家が一軒建っていた。それが、民藝館と名付けられたパビリオンであった。一見するとどこにでもありそうな伝統的な日本建築の小さな民家であった。それが、近代的な西洋風の大きな建物が建ち並ぶ大礼博会場の大通り沿いでは特殊な存在として注目を集めた。

この民藝館は、思想家の柳宗悦とその同人が起こした民芸運動の一環として制作された展示作品であった。民藝館の展示としての特徴は、本格的な建物の中に実際の生活様式に則って工芸品を展示したことであった。床の間には掛軸が飾られ、テーブルの上には今まさにお茶会が開かれているかのような状態で、茶器が展示された。民藝館以前の博覧会に出品された工芸品は、建物内に展示用のガラスケースや展示棚を設置して、その中へ陳列することが主流であった。しかし、民藝館では、ガラスケースや展示棚を設置せず、床の間やテーブルの上などに工芸品が展示された。生活空間をそのまま展示空間として扱うことは、工芸品の展示方法として当時では珍しいものであった。この民藝館の出品によって、柳らは「民藝」という言葉を初めて公に知らせることができた。

1 本論文において「民藝館」とは、特に記載がない限り、民藝の展示施設としての一般名称ではなく、大礼博に出品されたパビリオンとしての固有名詞として使用する。また、民芸を一般名詞として扱い、固有名詞以外は「民藝」ではなく、「民芸」を使用する。

「民藝」とは、民衆的工藝を意味する造語であり、柳を中心とした同人たちによって 1925（大正 14）年に造られた。当時の日本社会は、西洋文化の流入、機械製品の普及、美術至上など、開国以降の様々な要因によって、日本人の価値観が混沌としていた。その中で、柳らは日本の未来に必要な新しい美の標準を追求した。民芸品とは、柳ら民芸同人によって美的価値があると認められた品物の呼称である。柳らは、その美的価値が無銘の工人の手仕事により生み出された日常の雑器にあると気付いた。柳らは、日常の雑器に美的価値を発見したのは自分たちが初めてであると認識し、新たな美の発見であると主張した。この新たな美を論理的に説いたものが民芸思想として語られるようになる。民芸思想は、未来の日本の工芸、特に日本の伝統的な手作業による工芸に対する警鐘であった。日本の産業は近代において、資本主義の台頭により機械生産が普及し、大量生産を行うことで発展を遂げた。その陰で、近代以前に培われてきた日本の伝統的な産業は市場を奪われ、特に伝統的な工芸産業は、幕藩体制解体による影響に追い打ちをかけるように、打撃を受けていた。未熟な機械製品の品質への不満は、日本国内において高まりを見せていたが、伝統的な技術を引き継ぐ手作業によってつくられた工芸品の高い品質を顧みる人は少なかった。そのような現象に対し、柳らは危機感を募らせ、危機を払拭し、未来の日本の工芸を正しい方向へと導くために、民芸運動へと乗り出したのであった。

民芸運動は、1926（大正 15）年に『日本民藝美術館設立趣意書』²（以下、『趣意書』）を柳らが発行したことが嚆矢とされる。『趣意書』には、柳と連名で河井寛次郎（1890－1966）、濱田庄司（1894－1978）、富本憲吉（1886－1963）など、後に日本の工芸界を代表する陶芸家が名を連ねた。『趣意書』には、民芸の美は自然の美であること³、その美が当時の日本から忘れられようとしている危機⁴など、民芸運動における思想的な根幹が語られた。そして、民芸の美を具体的に示す必要性を説いた。そして、常設の民芸品展示施設を開設することを目的に運動を開始することを宣言した。『趣意書』は私家版で、柳らの周辺の友人へ配布するという小さな運動から民芸運動は始まった。しかしながら、『趣意書』に記された内容はその後の民芸運動に通じており、重要な位置にあることが学術研究の上でも認めら

2 柳宗悦「日本民藝美術館設立趣意書」（私版本、1926 年）『柳宗悦全集』第 16 卷（以下、『全集 16』）、筑摩書房、1981 年

3 前掲註 2、6 頁

4 前掲註 2、6 頁

れている。展示施設開設のための活動計画が「仕事」として記された。それは、3段階に分けることができ、第1段は蒐集、第2段は展示、第3段は出版活動であった。

やがて、民芸運動は社会の風潮と相まって、日本全国へと広がり、運動開始から約90年以上が経過した現在では、国外へも広がりを見せている。美術史においては、民芸思想に対して賛否はありながらも、美的な価値概念の一つとして認識されている。民芸の学術研究の成果は年々増加しており、国立情報研究所運営データベースCiNiiにおける「民芸(藝)」の研究論文の検索結果は、2018年11月1日時点で1,300件ある。その研究対象の多くは、民芸運動に参加した人物の言語資料、蒐集品、制作品に分類できる。言語を資料とする民芸思想や概念に関する研究は、『趣意書』に記された民芸運動の計画第3段の出版活動の資料を対象にしたものが多い。民芸という特殊な美意識を理解するためには、柳ら民芸同人の言語資料を元にした思想の研究は欠かせないものである。しかしながら、美術史研究においては、具体的な美術作品を研究対象とすることが必要である。具体的な美術作品として研究対象となるのが民芸同人の蒐集品と制作品である。蒐集は、民芸運動の計画第1段にあたる。蒐集研究は、柳が蒐集した民芸品が研究対象の中心になっている。柳の蒐集品の多くは、1936(昭和11)年に東京・駒場に開設された日本民藝館に所蔵されている。制作品は河井寛次郎や濱田庄司、バーナード・リーチ(Barnard Reach、1887-1979)らの作品で、民芸品の展示施設に限らず、国内外の美術館で所蔵され、多様な研究成果があげられている。民芸運動はこれだけの広がりを実現しながらも、その過程には、民芸思想に対する賛否両論様々な意見が交わされてきた。民芸運動は失敗した芸術運動のように語られることもある。しかし、中心人物であった柳の死後50年が過ぎてもその思想と蒐集品は受け継がれ、今なお多くの研究者に追究される芸術運動が失敗だというならば、成功した芸術運動はないと思われる。

民芸の価値概念は、美術史の学術研究において受け入れられ難いとされる意見がある。その理由は簡単に二つが挙げられる。一つは、柳が民芸を美術とは異なる概念であると提起していたためである。つまり、非美術である民芸を美術史の研究として認めるべきではないという理由である⁵。もう一つは、民芸という美の概念が未だに確固たる定義を持たないことにある。柳自身は民芸品を以て視覚的に、執筆や講演を通して言語的に多くの事例で民芸の概念を示したが、学術研究において認められるような客観的な定義を示すことが

5 稲賀繁美「前衛と藝道との路—フランス人の眼を借りて民藝を考える」『比較文学研究』54号、すずさわ書店、1988年12月、154頁

なかった。ただ、民芸は美に関する概念であることは証明が可能であり、民芸は非美術という位置づけで美術史上に認識されてきた。筆者は、柳の思想全てを肯定するつもりはなく、柳に対する疑念が本研究の探求心になっていることは事実である。しかし、民芸品と言われる品を目にして、それらの品に惹かれたことも事実である。それらの状況を踏まえつつ、本論では、民芸の美を具体的な作品の中で捉え、美術史上で民芸の位置づけを再認識したい。

本論文で取り上げる民芸の具体的な作品として、陶器や漆器、木工品など、従来の民芸研究において工芸品として研究されてきた作品に加え、工芸品が置かれた建築も研究対象とする。近年の学術研究では、分野を越えた様々な研究がなされており、民芸においては建築と工芸を総合的に研究する試みが起きている。柳は、建物と工芸品は常に結合される必要があり、建築は総合的工芸でなければならないと主張していた。その主張の通り、1928（昭和 3）年に大礼博に出品した民藝館は、内部に展示した工芸品だけではなく、建物も民芸の趣旨に沿って総合的に計画を行った。大礼博に民藝館が出品されたのは、民芸運動を開始してわずか 2 年後のことであった。柳は民藝館を「総合的作物の最初の試作⁶」と位置付けた。

さらに、工芸品と建築の総合によって作られる展示自体を一つの作品として研究対象とする。展示は一つの創作物であると、柳は生涯において繰り返し述べた。柳は思想家として活動し、工芸品などの制作物を自身の作品として発表していないが、自身が制作した展示を創作物として提示した。民芸の学術研究においては、展示は民芸運動開始の目的であったことに注視し、展示は民芸思想の体现であることを認め、展示の重要視が先行研究において説かれてきた。しかしながら、展示に関する研究成果は非常に少ない。先述の CiNii における「民芸（藝）」の研究論文の検索結果 1,300 件中、さらに「展示」をテーマに含めた論文は、2018 年 11 月 1 日時点でわずかに 11 件だけである。民芸の展示施設を広義に意味する「民藝（芸）館」をテーマにした論文は 81 件にとどまる。つまり、民芸の展示活動全般をまとめた研究成果は少ない。特に、民芸運動の中心人物であり、展示活動の実働主体であった柳の展示活動を生涯に亘って俯瞰し、その作品と技術を総合的に研究した成果

6 柳宗悦「三國莊小史」（『工藝』60 号、日本民藝協会、1936 年）『全集 16』、筑摩書房、1981 年、24 頁

は極めて少ない。さらに、柳の展示作品を美術作品として認識し、創作性について言及した研究はほぼ皆無に等しい。

展示の実績や方法の分析に関する研究は、博物館学の分野に属し、美術作品として捉えたものではない。それらの課題も踏まえて、本論は、柳による展示の実績や方法の分析、民芸思想との関連などに加え、柳が展示制作に込めた創作性にも注目し、柳の展示活動を総合的に明らかにする。

実際に、現在の民芸普及活動において、展示は今もなお重要な位置を占めている。日本民藝協会に所属する民芸品専門の展示施設は日本全国に14件存在し、活動を続けている。また、民芸品専門の展示施設以外の美術館などでも、民芸をテーマとする展覧会が頻繁に開催されている。そして、日本民藝協会に所属する展示施設では、柳が創作した展示技術が学芸員を中心に、実践的に受け継がれ、民芸の美を視覚化するために欠かせない技術となっている。

柳による工芸と建築の総合的な計画による展示制作は、1936（昭和11）年に開設した日本民藝館に代表される。日本民藝館は、民芸運動の目的の実現という極めて重要な意味を持ち、現在も活動を続ける生きた資料である。一方で、大礼博の民藝館は博覧会のパビリオンという一時的な施設であり、展示としては現存せず、当時の実態はわずかに遺された写真からしか窺い知ることができない。しかしながら、日本民藝館の計画は、大礼博の民藝館での試みが基礎になっていることが、先行研究で指摘されている。つまり、民芸運動の目的に影響を与えているという点で、大礼博の民藝館は重要な意味を持つ。以上のことを考慮し、本研究の対象は、1928（昭和3）年に開設された大礼博の民藝館の展示を中心とする。

『柳宗悦全集』の第16巻（以下、『全集16』）には、1936（昭和11）年に柳が東京・駒場に開設した日本民藝館に関する文書資料の代表的なものがまとめられている。そして、日本民藝館に紐づく形で、大礼博の民藝館や蒐集など、柳の展示活動に関連する資料が収録されており、柳の展示創作を探る上で重要な資料がまとめられている。現在の民藝館は、改修が加えられた建物と展示品が個々に遺るのみで、当時の様子を留めた資料は数枚の写真のみである。筆者がこれまでに確認できた民藝館の写真は15点である【写真A-1、3-13、16-18】。そのうち、主人室と応接室の写真【写真A-1】は展示の特徴を最も捉えている。主人室と応接室の創作に柳が特に創意を注ぎこんだと推測できる。民藝館の展示の全

貌は明らかになっていない部分が多い。二次元的な写真資料を柳の蒐集品などと照らし合わせるにより、三次元的な造形として捉え直していく。展示品の選定の意図、配置の方法と効果などを考察し、民藝館の展示の全貌を明らかにする。

さらに、日本民藝館に関して著した資料も『全集 16』にほぼ集約されている。また、民芸同人が発行した雑誌『工藝』の六十号と七十号には日本民藝館開館までの経緯と開館当初の写真も掲載されている。また、柳が構想途中に記した図面なども一部公開されている。しかし、柳は、展示の重要性を語りながらも具体的な制作意図は明らかにしていない。また、展示は一つの創作物であると柳は繰り返し述べながらも、その創作性について具体的に述べた資料は極めて少ない。

また、民藝館は博覧会への出品物であり、博覧会の展示との関係性も重要であると考えらる。博覧会は、近代日本において重要な情報媒体であり、工芸の発展と密接な関係を持つ。大正博覧会が行われた当時、日本の博覧会事業は隆盛を極めていた。柳が当時の博覧会から展示に関する影響を受けていたことは十分に予想されるため、博覧会の展示にも目を向ける。本研究は民芸思想の是非を問うものではなく、民藝館の造形に込められた意図の裏付けとして、民藝館の計画の中心人物であった柳の著作物やメディアに残る記録を読み解く。民藝館を詳細に考察することで、これまでに語られることのなかった柳の展示創作活動の全貌を明らかにする。

民藝館以外の研究対象は、民芸運動開始以前の展示活動も含める。民芸運動は『趣意書』の発行が契機とされるが、柳の民芸思想の構築はそれ以前に始まっていたとされており、展示活動については、柳が学習院大学に在学中に参加した同人誌『白樺』発行の時代から実績が確認させている。さらに、民藝館出品前の 1924（大正 13）年に朝鮮で朝鮮民族美術館を開館した実績もあり、民芸に限定せず、柳の展示活動全体に目を向ける。

研究方法として、画像分析、民藝館以外の展示との比較、文書資料の考察の三つの方法を主にとった。

画像分析では、展示の様子を写した写真を第一資料とし、画像内に写されている個々の事物が何かを調査する。ここでの事物とは、展示物、展示台、壁や床、窓、及びそれらの配置方法など展示空間全てのことである。展示は展示品だけでなく、展示台や照明、壁面など空間全体で成立する。しかしながら、民藝館に限らず、他の民芸の展示も博覧会の展示も空間全体として実物は現存しない。そのため、当時の展示を写した写真を第一資料と

して扱う。また、展示の様子が描かれた絵画も補足的に採り上げる。民芸の展示に関しては、展示物が現存する民芸品と一致する物がないかを調査する。さらに、その展示が行われた背景、その展示によって起きた影響、来場者が写されている場合はその様子も含める。例えば、応接室の茶器。湯呑の模様と形が似た品を現存する民芸品から発見された。急須はおそらく異なる。

以上の画像分析を元に民藝館と他の展示との比較を行う。比較対象は、近代の博覧会における展示と柳宗悦による民藝館以外の展示の二つに分類する。民藝館が博覧会パビリオンであった側面に焦点を当て、近代に開催された博覧会の展示と比較することで、民藝館の展示の特徴を明らかにする。そして、柳宗悦による民藝館以外の展示は、対象を時系列で考察し、それらのなかで民藝館の位置づけを示す。

文書資料の考察において、柳が展示について記したわずかな資料から内容と実際の展示との一致する点、相違する点などを洗い出す。また、直接展示について記したものでない資料からも展示創作の意図に関係する文書を調査し、考察を加えながら柳の創作性について述べる。また、大礼博の博覧会資料から民藝館に関するものを調査する。大礼博については政府の公式記録の他に当時の新聞や雑誌にも取り上げられている。さらに、近代の博覧会に関する研究資料にも及ぶ。以上の画像分析を元に民藝館と他の展示との比較を行う。比較対象は、近代の博覧会における展示と柳宗悦による民藝館以外の展示の二つに分類する。民藝館が博覧会パビリオンであった側面に焦点を当て、近代に開催された博覧会の展示と比較することで、民藝館の展示の特徴を明らかにする。そして、柳宗悦による民藝館以外の展示は、対象を時系列で考察し、それらのなかで民藝館の位置づけを示す。

文書資料の考察において、柳が展示について記したわずかな資料から内容と実際の展示との一致する点、相違する点などを洗い出す。また、直接展示について記したものでない資料からも展示創作の意図に関係する文書を調査し、考察を加えながら柳の創作性について述べる。また、大礼博の博覧会資料から民藝館に関するものを調査する。大礼博については政府の公式記録の他に当時の新聞や雑誌にも取り上げられている。さらに、近代の博覧会に関する研究資料にも及ぶ。

第1部 大礼記念国産振興東京博覧会パビリオン 民藝館

第1章 民藝館の概要

1928（昭和3）年、東京の上野恩賜公園で大礼記念国産振興東京博覧会（以下、大礼博）が開催された。会場の正門から望む大通り沿いには、近代的な西洋風の大きな建物が立ち並び、通りの中央には大礼博の象徴である大禮記念館が建っていた。大禮記念館は、平面八角形で、高さは全長で約30メートルあり、ガラスの欄間や鉄格子の扉を備え、当時の建築の最先端技術を懲らした建物であった。大禮記念館を通り過ぎ、裏門から会場を抜けようかというところに、民藝館があった。民藝館は、木造平屋建てで、小笹の垣に囲まれ、一見するとどこにでもありそうな日本風の小さな民家であった。しかし、近代的な西洋風の大きな建物が建ち並ぶ大礼博会場の大通り沿いでは、伝統的な日本建築は特殊な存在であった。

民藝館の趣旨や出品までの経緯については、柳を中心とした民芸同人の記録から知ることができる。民藝館の趣旨が簡潔に記され、尚且つ計画当時の柳の意図を最も率直に書き著したのが「民藝館に就て」である⁷と考える。本文書は、大礼博開催中の1928年5月4日と5日の2回に分けて『東京日日新聞』に掲載された柳の寄稿文である。柳は、民藝館の趣旨の第一は、「家屋及び家具の総合的展覧である。⁷」と記した。政府の報告書や新聞、雑誌に掲載された大礼博の記録からは、第三者的な情報を得ることができる。そして、近年の研究において、民藝館に関わった人物や制作経緯、社会背景が明らかにされてきた。1996（平成8）年に、アサヒビール大山崎山荘美術館に、民藝館の後身である三國荘の伝来品が寄贈された。三國荘の伝来品には、民藝館で展示された工芸品も混ざっており、それらの工芸品は再び展示品として姿を現すことになった。さらに、焼失したと伝えられてきた三國荘の建物が、1998（平成10）年に発見された⁸。それを機に、三國荘としての調査・研究が建物を中心に行われ、それに付随して、民藝館について明らかにされた部分もあった。しかし、民藝館を主体として建物と工芸品を総合的に捉え、初期の民芸思想を反映した一つの展示作品として、その造形について詳細には語られてはいない。

7 柳宗悦「民藝館に就て」（『東京日日新聞』、1928年5月4日）『全集16』、筑摩書房、1981年、13頁

8 川島智生「三國荘の発見」『民藝』548号、日本民藝協会、1998年、14頁

民藝館は、大礼博出品当時、「変わった建物」⁹などとメディアで評された。その民藝館の様子を、わずかに残された写真から窺うことができる。主人室と応接室を写した【写真 A-1】からは、近代日本における和洋折衷様式の室内装飾という印象を受ける。柳は民藝館を当時の中流階級の庶民の住宅として制作した。民藝館の外観は純然とした日本風に見えたが、応接室は、当時の庶民の住宅ではまだ珍しかった西洋風の様式を採り入れ、新しい生活空間の提案とした。一方で、応接室に隣接した主人室は日本風で、日本古来の伝統が示された部屋であった。このように、一つの建物内に日本風と西洋風の様式が混在する造形は、当時の日本建築に広まりつつあった。しかし、【写真 A-1】に写る障子やテーブル、椅子、紅茶器などの一品一品を見ていくと、日本と西洋だけにとどまらない様々な国の様式が見えてくる。そのことによって、民藝館は日本風、西洋風、和洋折衷など特定の様式に断定できないことが特徴と言える。

当時の日本社会は、明治期以来取り組んできた国際化をより一層進めると同時に、朝鮮と台湾を植民地化するなど、帝国主義の色を強めていった。大礼博のパビリオンには、朝鮮館、臺灣館が出品され、日本政府が示す日本を盟主とするアジア主義の世界観が反映された。展示は、制作者の世界観が反映してつくられるものであり、民藝館に見られる様々な国の様式には、柳が持つ世界観が反映されたものである。本研究は、その柳の世界観を読み取ることを試みる。

民藝館の外観は、一見すると、当時ではどこにでもありそうな日本風の民家であった【写真 A-3、4、16、18】。建坪 35.75 坪、木造、鍵型平面の平屋建てに、浅瓦葺の切妻屋根を持ち、竹と小笹でできた垣が来館者を出迎えた。外観の様子は、当時の複数のメディアに写真が掲載された。間取りは、畳の部屋や応接室、近代的な台所を備え、都会に住む中流階級の人々が理想とする生活様式に沿ったもので【図 A-2】、予算一万円も中流階級の家計に相応しかつたとされる。

『工藝』六十号に掲載され外観写真 2 点【写真 A-3、4】を含め、民藝館を撮影した写真 12 点が、2015（平成 27）年 12 月から大山崎山荘美術館で開催された「三國莊一初期民藝運動と山本爲三郎一」展の図録に掲載された。その他、2 点は『国産振興東京博覧会出品大観』（1928 年）に掲載された外観と主婦室の写真である。残りの 1 点は、『アサヒグラフ臨時増刊 大禮記念博覧會號』に外観と周囲を行き交う人々が掲載された。

9 『アサヒグラフ臨時増刊 大禮記念博覧會號』東京朝日新聞、1928 年 4 月、26 頁

15 点の写真を見る限り、主人室と応接室に最も多くの工芸品が展示されていた。図面【図 A-2】に見る間取りの広さからも、主人室と応接室が民藝館の中で最も特徴的な部屋として創られたと考えられる。主人室と応接室の写真【写真 A-1】は、鈴木直之著の『幻の日本民藝美術館―遠州の民藝運動とその群像―』（1992 年）など、民芸の研究誌や民芸品の展覧会図録などに度々掲載されている。つまり、柳の世界観は主人室と応接室に最も強く反映していると考え、詳細に考察する必要がある。

接客空間が日本風か西洋風かという問題は、当時の住宅の様式に関して代表的な問題であった。民藝館の応接室は木床の間にテーブルと椅子を置く西洋式で、隣接する主人室は、床の間を備えた畳敷きの日本風の部屋であった。応接室と主人室の間には 28 cm の段差があるが、これは、応接室の椅子座の人と主人室の床座の人との目線を合わせ、居住空間の和洋折衷を図る方法として、民藝館建設以前より日本の住宅に用いられていた。応接室と主人室の間にある障子のはめ殺しで、主人室と応接室は完全に間仕切ることはいできない。民藝館の平面図でも、二つの部屋は仕切られていない。つまり、主人室と応接室は、つながりを持った一つの空間として捉えることができる。

応接室の机と椅子【写真 A-20】は、中世西洋の家具に見られるような、素朴で重厚感のある形をしている。椅子の背もたれは脚部よりも背が高く、中央にあてた縦の板に上加茂民藝協団の印である井型紋の透かし彫りがある。座面は座る側に向かって広がる台形をしている。このような意匠は中国・明朝の椅子にもよく見みられる。背もたれ上部に施された如意型のアーチも中国の家具によく見られる意匠である。中央のペンダント型の照明器具は電気という西洋から採り入れた近代文化の象徴の一つである。その造形は木材と紙を素材に六角形の側面に卍紋を施し、東洋的な印象を与える。また、サイドテーブル《六角家紋透彫卓》【写真 A-22】はイスラム風の形をしており、西洋と東洋以外の様式も見える。テーブルの上の器からは、今まさに誰かがここで茶会を開いているような臨場感が感じられる。急須や湯呑といった、日本で馴染みのある品が並んでいる。その中に、朝鮮の祭器に用いられる高坏が混ざっている。

日本の様式と西洋の様式に並んで、民藝館に見られる主要な様式に朝鮮の様式がある。柳は当時、朝鮮文化に大変な興味を寄せていた。応接室と主人室の空間においては、障子の棧の意匠は朝鮮の建具の意匠に倣ったとされる。また、応接室に置かれた飾り棚など、家具類にも朝鮮様式を確認することができる。

柳が文化による様式の違いを意識しながら民藝館を計画したことは明らかであった。しかし、民藝館の様式を尋ねられることを疎んじて、「かゝる問いは建築に対する奇怪な因襲に過ぎない。¹⁰」と非難したが、様式に対する問いに以下のように答えた。

私達に様式はない。正しいと思ふ形において構成したまでに過ぎない。(中略)形において東洋の傳統が多分なのは、吾々が東洋人なるによる。それは必然さであつて意考によるのではない。¹¹

様々な文化様式の混合は、現代の日本の住宅ではよくみられる光景である。しかし、民藝館が作られた昭和初期では、中流階級の庶民にとっては、西洋だけでなく他の国の文化様式を住宅に採り入れることは普及しつつあった贅沢な趣味であった。民藝館を簡単に解釈すると、当時の流行に則った洒落た展示品ということであるが、当時のメディアには、特別な反応も見受けられる。また、柳にとってこの民藝館の出品は民芸運動の大躍進が掛った一大事業であり、「國民性の発露」とまで言及していた。当時の柳の思想と関連付けて造形の考察を行う必要があると考える。

柳は、民芸思想とどのように関連付けて民藝館の造形を創り出したのであろうか。柳の言葉によると、民藝館で表現したのは、当時の生活に最も適した住宅であり、既存の様式だけに囚われない新しい生活を創造したのであった。絵画や彫刻などの創作作品から作者の意図を汲み取るように、展示という柳の創作作品から柳の理想を明らかにしたい。

10 前掲註7、15頁

11 前掲註7、15頁

第2章 民藝館の計画

民藝館の制作経緯については先行研究で詳らかにされているため、本論文では詳細に述べることは省略し、経歴をまとめた年譜を添付するに留める【資料1】。本節では、民藝館出展当時前後に発行された文書資料から、民藝館の計画についてまとめつつ、考察を述べる。

2-1 計画者と展示対象者

『国産振興東京博覧會事務報告』（1929年、以下『事務報告』）の民藝館の項に「本館は當博覧會が柳宗悦氏等日本民藝美術館同人諸君に依嘱して完成したもの¹²」と記された。柳が民藝館の計画の中心人物であったことは公認されていた。

「同人諸君」には、陶芸家の河井寛次郎（1890－1966）と濱田庄司（1894－1978）、上加茂民藝協団に属する染織家の青田五良（1898－1935）、漆芸家で木工家の黒田辰秋（1904－1982）がいた。上加茂民藝協団とは、民芸思想に基づく新作を制作するために、1927（昭和2）年に結成された制作集団であった。協団にとって、民藝館は初めての大きな仕事であった。さらに、初期民芸運動のパトロンとして知られる高林兵衛（1892－1950）は、医師でありながら建築に関する知識が豊富で、民藝館の設計において大きな役割を果たしたとみられている¹³。その他にも、陶芸家の富本憲吉（1886－1963）や、朝鮮在住の浅川伯教（1884－1964）・巧（1891－1931）兄弟ら多くの人物がかかわった記録が残っている。

柳は、民藝館の建物を建設の際、民家風の建物に適した大工として、都会よりも親切心で勝る、田舎の大工に依頼することを決めた。そして、浜松に住む高林が懇意にしていた大工に依頼することとなった。柳ら民芸同人に建築の専門家はいないため、いわば、素人の構想を現実のものに仕上げるのも、技術を要する仕事であった。「三國莊小史」に大工の吉田徳十（生没年不詳）と瓦師の川合梅次郎（生没年不詳）の名を記した。

民藝館には柳以外の人物の思想が反映されたことは十分に考えられるが、本論文では、中心人物であった柳に注目して考察する。

12 国産振興東京博覧會編『国産振興東京博覧會事務報告』、大札記念国産振興東京博覧會、1929年、377頁

13 川島智生「三國莊 大札記念国産振興東京博覧會『民藝館』」「民芸運動と建築」、淡交社、2010年、138頁

柳が民藝館の展示の対象として特に意識したのは、当時の日本社会で台頭していた新興市民の中流階級であった。柳は江戸時代の庶民が文化を牽引したように、これからの日本も庶民が新しい文化を創り出していくことを理想としたのではないだろうか。「民藝館に就て」では、「識者に省みてもらはうと思つて¹⁴」と記された「識者」とは、「民藝館に就て」が掲載された新聞の読者層の多くを占めた中流階級の人々に訴えたと考える。本稿で述べる中流階級の定義については第3章第1節で述べるが、柳も中流階級に属する一人であったと考える。そのことから、民藝館は柳自身が求める理想の新しい生活空間の体现であったと考えられる。

2-2 「総合的展覧」

柳が「民藝館に就て」で第一に挙げた趣旨は、「家屋及び家具の総合的展覧」ということであった。建物と工芸品は常に結合される必要があり、建築は総合的工芸でなければならないと柳は主張した。そして、建築と工芸の分離は近代の欠陥であると語った。

本論文では、現代の一般的認識として、地面に定着する構造物とその付属品を「建物」、建物の中にある家具や食器類を「工芸品」と述べる。柳は「展示」という呼称は用いずに、「展覧」または「陳列」の語を用いた。「総合的展覧」とは、現代の博物館学などで示す総合的展示に値すると考える。

柳は、民芸品が美術品と比べて良い点は、民芸品は他の品と調和する点であると述べた。実際の生活は、様々な品と伴にあり、それぞれの品が個々に主張しすぎず、調和が保たれることで、生活が美しいものになるという理論であった。実際の生活に則してモデルルーム式に民芸品が展示された民藝館は、その理論を具体的に示した作品であった。

2-3 「國民性の発露」

「民藝館に就て」において、「民藝には、最も著しい國民性の發露がある。否、民藝とならずば工藝に民族の固有性は出ない¹⁵」と柳は記した。民芸品は、作る者、使う物の生活に密接しているため、作る者、使う者の民族性が反映されるという柳の考えであった。また、同著で「西洋の模倣ではなしに、日本の姿において生きねばならぬ。¹⁶」と著し、「三國莊

14 前掲註7、14頁

15 前掲註7、15頁

16 前掲註7、15頁

小史」では和風を旨としたことを述懐し¹⁷、民藝館の造形で物理的に最も大きな範囲を占める建築が日本の様式に則っていることなどから、柳が民藝館に対して日本という国民性を強く意識したことは確かである。しかしながら、民藝館には日本以外にも様々な国の様式が採り入れられており、日本のみの国民性を表現したとは言い難い。柳は民藝館の様式について次のように語った。

私達に様式はない。(中略) 東洋の傳統が多分なのは、吾々が東洋人なるによる。それは必然さであつて意考によるのではない。この必然さにおいて東洋の精神を現代生活に活かす事は、誇るに足りる仕事である。¹⁸

柳にとって日本は東洋に包括され、西洋とは区別されるものとして捉えられていたことがわかる。

近代において日本は、国民が日本という国をどう捉え、世界に日本をどう示すべきかが模索され続けていた。その具体的な取り組みは万国博覧会をはじめ、世界各国で開催された博覧会においてその成果を示してきた。大礼博は昭和天皇の大礼の意と日本の国産振興を目的としており、日本という国民性が強く意識された博覧会であった。

当時の日本政府にとって、帝国主義的な国民性を構築することは重要な課題であった。そのため、大礼博の展示には、日本政府が意図する日本の国民性が体现された。【図 C-1】第一会場には、内地と称する日本本土の都道府県や企業のパビリオンが集められた。第二会場には、北海道館、樺太館と日本本土以外の地域のパビリオンが集められ、朝鮮館、臺灣館と植民地のパビリオンも隣接していた。他にも、第二会場には、国防館や大砲、機関銃の展示など、軍事色が強い展示が目立った。民藝館は、第一会場のメインストリート沿いに位置し、『事務報告』には、民藝館は「生活改善の上にも一つの指針となり、而も國産を奨励振興すべき施設¹⁹」とある。そのことから、博覧会側も民藝館に示された日本の姿を高く評価したことが分かる。以上のことから、民藝館が計画の中心人物である柳にとっても、博覧会側にとっても、日本の国民性の象徴するパビリオンとして捉えられたと確認できる。

17 前掲註 6、18 頁

18 前掲註 7、15 頁

19 前掲註 12、377 頁

しかし、柳と日本政府のそれぞれが示した国民性に共通点や差異があるのかを検証する必要がある。柳は、「日本は朝鮮のような半島ではなく、島国である。」と、第二次世界大戦中に執筆した『手仕事の日本』（靖文社、1948年）において表現した。この時、柳には日本と朝鮮を独立した地理にあることを認識していた。この一文の朝鮮に関する部分は、検閲によって削除されたという²⁰。柳の認識と当時の日本政府の認識に相違があったことがわかる。大礼博では政府の意図に反する展示が博覧会に出品できたとは考え難く、民藝館が表現した国民性は政府の意図に反したものではなかった。また、民藝館の計画に対して、政府や博覧会側から柳が望まない干渉を行うこともなかったようである。柳は「民藝館に就て」の最後に「倉橋藤治郎氏（中略）の拂はれし理解と援助とを深く感銘する。²¹」と記し、「三國莊小史」でも倉橋について「同氏の理解と援助が無かつたら、（中略）自由に凡ての設計を進めることが出来なかつたであらう。²²」と記した。倉橋藤治郎（1887－1946）は柳に大礼博へパビリオンの出品を依頼した人物で、大礼博の事務総長を務めた。倉橋が柳に協力的であったということから、民藝館には柳の個人的な考えが反映できたことを示している。

それが許された理由として、第一に、倉橋が柳の思想に理解と信頼を持っていたことが考えられる。さらに、倉橋が大礼博において大きな権力を持っており、大礼博側の他の人間は民藝館へ干渉しづらかったと推測する。第二の理由として、民藝館は私設陳列館という分類に属したことが要因と考えられる。私設陳列館は、大礼博で宣伝の機会が与えられる代わりに、博覧会を盛り上げることが期待された出品物であった²³。出品者は公募によって選出され、申し込みは殺到したとある。民藝館は私設陳列館で唯一博覧会側の招待によって出品された。ここにもまた、倉橋の力を感じる。私設陳列館は官廳特設館、組合特設館、個人特設館の三つに分類され、民藝館は個人特設館に含まれ、他には日本石油株式会社、森永製菓株式会社などがあった。官廳特設館には朝鮮館や臺灣館、國防館があった。組合特設館には、百貨店協會、日本羊毛工業會などがあった。これらの分類から想像するに、官廳特設館はともかく、組合特設館と個人特設館は企業の見世物という位置づけで、

20 柳宗悦『手仕事の日本』（靖文社、1948年）、岩波書店、2009年、6頁

21 前掲註7、16頁

22 前掲註6、17頁

23 前掲註12、369頁

博覧会側の強い干渉を受ける対象ではなかったと考えられる。したがって、民藝館には柳の意図による日本の国民性が反映されたと考える。

ただ、柳は民藝館の様式については特定しなかった。この含蓄のある表現に、柳が民藝館に込めた意図を考えさせられる。

2-4 民芸運動における民藝館の意義

柳は民藝館を「総合的作物の最初の試作²⁴」と位置付けている。柳が展示作品の代表作に位置付けたのは日本民藝館であり、柳から見た民藝館は展示作品としては未完成であったという評価が読み取れる。さらに柳は民藝館の計画について、「何かの折に一度試みたい念願が前からあった。²⁵」と記していることから、民藝館は突発的な計画ではなく、以前から構想が練られていたということである。民藝館以前の柳の活動から、民藝館の計画の構想がどのように練られたのかを紐解く必要がある。

民藝館は大礼博終了後に大阪・三国に移設され、土地の名をとって三國莊と名称を改めた。そして、建物に多少の改善を加えた後に実際の住宅として使用された。民藝館に展示した工芸品は、日本の伝統的な古作から選んだ品が中心であったが、三國莊の工芸品は民芸同人が制作した新作が中心であった。そのことについて柳は、「そこに私達は少なからぬ意味を感じた。²⁶」と語った。民藝館と三國莊の建物はほぼ同じではあるが、それぞれで試みた柳の活動は異なったものと捉えるべきである。

民芸運動における民藝館の意義は、初めて公に向けた民芸思想の具体的提示いうことであった。柳はそれまで同人たちと私的な展示は日本でも行ってきたが、博覧会という公に向けての展示は民藝館が初めてであり、しかも、建物から設計するという総合展示は全くの初めてのことであった。民芸運動が始まってから間もない時期であり、日本全国にわたる大規模な民芸品の調査も、これが初めての機会であった。また、上加茂民藝協団による民芸品制作も初めての大きな仕事であった。友情関係や思想の共有の無い来場者に、柳らは民藝館の展示という造形によって民芸思想を伝えなければならなかった。初めての試みが多く行われた民藝館は当時の柳らにとって、理想の実現に向けた大きな第一歩であった。

24 前掲註 6、24 頁

25 前掲註 6、18 頁

26 前掲註 6、25 頁

第3章 「民藝」の誕生と定着

柳は民芸運動において、「民藝」という造語を世に広めた。ところが、言葉は時代の流れとともに変化しており、民芸も例外ではなく、造られた当初は「民藝」であった表記が、現在では「民芸」と表記されることが一般的となっている。また、現在では民芸が伝統工芸と同意義で捉えられることが多く、それが誤解であることはあまり知られていない。

民芸の学術的研究における最大の課題は「民芸（藝）とは何か」というものである。柳も同じ課題に取り組み、蒐集や展示、出版や講演など様々な活動を行い、中でも執筆活動は晩年まで務めた。柳が残した言語資料は膨大な量で、民芸に限らず、美とは何かという課題に生涯をかけて取り組んだ痕跡を辿ることができる。しかしながら、柳の結論には言語だけでなく、視覚的な情報が伴ことも多い。柳晩年の著書である『法と美』では、仏法の解説に工芸品の写真を添え、「こういう説き方から、何かを汲取って頂ければ、緒論が具体化を伴います²⁷」と述べた。つまり、具体的なことすべてを自身の言葉で表現せず、結論の一部を読み手に委ねる形であった。柳は、自らの眼で観てそのものの価値を確かめる「直観」を知識よりも重視していた。

民芸の概念に関する研究成果は多く挙げられており、賛否を含む多様な意見があり、「民芸とは柳のみが知り得た価値観である」という意見も少なくない。このように民芸は、多様な展開を望めることが、学術研究として一つの魅力になっていると筆者は考える。

しかしながら、学術研究においては明確な論述による結論が求められる。本論文は民芸の造形について語ろうとするものであるが、造形に込められた意図を読み解くためには、民芸思想について把握しておく必要がある。柳の真意を理解するには、彼の言語表現を表面的に捉えるのではなく、その語が示す概念について慎重に考察する必要がある。本節ではその試みの一端として、民芸の定義について述べる。

柳は生前 36 年に渡って民芸運動に取り組んだことになるが、美への追究は民芸運動以前から始まっており、柳は一生に渡って美を追究したと言える。民芸思想は長い時間をかけて構築されたため、時代によって多少の変化が見られる。岡村吉右衛門は「民芸運動発生当時と、柳師晩年とを同時代に見たため起こった異解釈が、柳師の輦轡を買った²⁸」と指摘した。民芸を正しく解釈するためには、時代を考慮する必要がある。民藝館を例にと

27 柳宗悦「法と美」（日本民藝館、1961 年）『新編 美の法門』岩波書店、1995 年、252 頁

28 岡村吉右衛門『柳宗悦と初期民藝運動』玉川大学出版部、1991、11 頁

ってみても、出品当時の柳は民藝館について「日本全土に今尚残る正しい民芸品も集めました。²⁹⁾」と自信のほどを覗かせた。しかし、民藝館について回想した「三國莊小史」では、「限られた予算で、急ぎ設計し起工したものであるから、不十分な點が多々あつた³⁰⁾」と述べており、民藝館に対する評価に出品当時と変化が見られる。本論文では民藝館出品当時を中心に、民芸運動が開始された 1926（昭和元）年から大正博終了後に民藝館が三國莊として移設される 1928（昭和 3）年末までの期間を主な研究対象とする。

その期間の柳の主な著作物は、「下手ものの美」（1926 年）、『趣意書』、「民藝館に就て」（1928 年）、「工藝の道」（『大調和』1-8・10、1927-28 年）がある。以上の著作物と『柳宗悦全集』（1981 年）に掲載された柳の書簡から、対象期間における柳の民芸思想を以下にまとめる。

民藝の造語の経緯については、柳らの証言によって明らかにされた。柳らは当時、骨董市で目にした古い工芸品に夢中になっていた。それらは煌びやかな装飾品でもなく、希少な嗜好品でもなく、日常の生活に用いられた素朴な品であった。それらは骨董市で「下手物^{げつもの}」と呼ばれていたが、柳らは「下」という否定的な表現ではなく、自分たちの間で交わす新しい名称を付けようとして考案したのが「民藝」であった。

「下手ものの美」は、民芸同人が民芸の美について語った論文集『雑器の美』（1927 年）に収録された。柳が民芸について初めて語った論文である。文中、題目にある通り「下手もの」の語が全編に見られ、「民藝」は「下手もの」を示す語として中盤から現れる。「下手もの」の美は、人々の生活に密接していることから生まれるということが、本論文の主な訴求であった。そして、無銘の工人が作った日常の雑器に美があることも説かれたが、それはあくまで、機械生産の台頭、美術至上、西洋への傾倒といった、日本の工芸の危機に対抗しうる品の象徴として取り上げられたように読み取れる。しかし、これにより、柳の民芸思想は機械生産や美術への批判ととられることが多い。

『趣意書』では、冒頭で民芸について「民藝 Folk Art」と記して以降は、民芸とは何であるかを直接説明された記述はなく、間接的に語られた。その要点は、以下の三つにまとめられる。一つは、民芸には美の本流が貫いているということ。二つ目は、民芸は民衆に用いられた日常の雑具であるということ。そして三つ目は、民芸には純日本の自然の美があ

29 柳宗悦「加藤與吉宛書簡」1928 年 2 月 28 日、『全集 21 上』、筑摩書房、1981 年、334 頁

30 前掲註 6、24 頁

るということである。民芸を新しい美の標準とすることを主張しているが、論理的な根拠は見当たらない。民芸の美を見出す対象は、無銘の工人が作った古作品に限らず、「個人的作品たると工業的作品たるを問わない。³¹⁾」と記した。

「工藝の道」は、1927（昭和2）年4月から1928（昭和3）年1月の間に9回にわたって雑誌『大調和』で連載された。柳にとって初めての体系的な工芸論であり、日本で初めての工芸論ともいわれている。「工藝の道」の連載中に、民藝館は計画された。「工藝の道」において「民藝」の語は、1927（昭和2）年5月3日に書き起こされた連載3回目の「誤れる工藝」の文中に突如として現れた³²⁾。「作者が作るもの」の反対語として用いられたが、語彙の説明は特にない。それ以前にも、「民器」、「民衆の工藝」などの言葉が「民藝」と同様の意味として使われているように読み取れるが、統一されている様子がない。それ以降も「民藝」は頻出するが、同時に「民器」、「民衆の工藝」も使用された。「民藝」の語彙について説明されたのは連載の最終回においてであった。柳は「工藝の道」の中でも、無銘の工人が作った日常の雑器に美があることを主張するが、機械生産や美術品の美を全て否定しているわけではないことも繰り返し主張した。

「民藝館に就て」は、『東京日日新聞』に柳の寄稿で掲載された。文中、民芸の説明を「民衆的工藝の義」、「民間に生まれ民間に用いらるる工藝」、「正當な工藝の本道」、「『用』と『美』と『廉』との三個の價值の結合」と記した。その説明は、『趣意書』や「工藝の道」に比べてやや不十分のように思える。「民間に生まれ民間に用いらるる工藝」とあるが、民芸品のなかには上手ものや作家の作品も含めることを柳は『趣意書』の中で明記している。しかし、ここでは無銘の工人による日常品のみを示したように捉えられる。「民藝館に就て」の冒頭で柳が読者の真理を推測する記述がみられることから、新聞記事という限られた文字数のなかで、読者に理解してもらうために内容を簡略化したと推測する。ここでは、民芸について深く理解してもらうよりも、民藝館が大礼博の他のパビリオンとは異なる趣向を採ったことの訴求を重視したと考えられる。

31 前掲註2、8頁

32 柳宗悦「工藝の道（第3回）」『大調和』六月号、春秋社、1927年、154頁

民芸を美術史に位置づけるか否かという問題も存在する。稲賀繁美は「『美術』(Fine art) に対する反措定たる『民藝』(popular-craft) を『美術史』博士号論文とする自体、尋常ではない。³³⁾」と述べた。

筆者はこれについて、部分的に肯定的な意見を持っている。柳は美術を否定してはいないが、民芸と美術は別の道にあることを示した。「工藝の道」で柳は、「工藝は美術と異なり³⁴⁾」と記した。そして、工芸に民芸を含める定義をしている³⁵⁾ことから、間接的にはあるが、民芸と美術を区別したことになる。さらに、柳が民芸と美術を区別する考えは次の一文にも見られる。

美は一つであるが、美の都へ至る道は二つであると考えられる。一つは「美術」Fine Art と呼ばれ、一つは「工藝」Craft と呼ばれる。³⁶⁾

この一文は、1954(昭和29)年に「工藝の道」が一冊にまとめられて発刊された際の諸言に見られる。『大調和』に連載された際の諸言には見当たらないため、「工藝の道」を民芸運動の理論的基礎³⁷⁾として新版した際に、柳によって書き足されたものと推測する。つまり、柳は「工藝の道」を最初に執筆してから27年後に、民芸と美術を区別することを明確に示したことになる。

柳が追究する「美」と、Fine Art の日本語訳である「美術」の「美」は、同じ文字を用いられているが、それぞれが意味するところは微妙に異なり、同一には捉えられない。中国由来の漢字本来が示す「美」には、「美しい」という意味の他に、「良い」という意味がある³⁸⁾。また、明治期に西洋から採り入れた哲学においては、「知覚・感覚・情感・を刺激

33 前掲註5、154頁

34 柳宗悦「工芸の道(第9回)」『大調和』正月号、春秋社、1928年、46頁

35 前掲註34、47頁

36 柳宗悦『工藝の道』、講談社、2009年(初版1954年)、22頁

37 前掲註36、3頁

38 並木孝『国語大辞典(新装版)』小学館、1995年、2018頁・

小駒勝美『新潮日本語漢字辞典』新潮社、2007年、1781頁

増井金典『日本語源広辞典[増補版]』ミネルヴァ書房、2012年、894頁

して内的快感を惹き起こすもの³⁹⁾」という意味もある。前者も後者も精神や感情といったものに依拠し、視覚的な意味合いだけにとどまらない。

Fine Art の Fine は、「素晴らしい」、「優美な」、「洗練された」、「高級な」を意味し、上記に述べた両方の意味を含めて、日本語訳に「美」が用いられたと考察する。明治期の「美術」の語には、造形美術の他に小説や詩歌、音楽を含めて広い意味で用いられた⁴⁰⁾。それらは江戸時代までは、中国由来の「工藝」の語で示されていたものであった。「美術」で示されたものが、大正期にかけて分化していき、絵画を中心とした造形を指すようになった。つまり、「美術」という語は、複雑な変遷を持つ。工芸を美術に加えようとする運動のなかで、美術の「美」の意味を視覚的な意味にのみ捉えて、工芸品に優美で高級な術を施すことで、工芸が美術に高められると誤認された現象が起きた。この現象から生まれたのが、柳が危険視した「美術的工藝」であった。しかし、柳が初期民芸運動において示した「工藝」は、生活で用いる道具という、中国由来の「工藝」より狭義な意味で使用された。

柳は、文化を一問題として考察し、「私が進もうとするのも精神的な一道である。美を全く物質にのみ還元して考へる事は僭越なる企てと云へよう。⁴¹⁾」と述べた。柳が美の追究を視覚においてだけでなく、精神性を必要としたことが示されている。

また、柳は工芸の美を語る上で、神道、仏教、キリスト教などの宗教的表現を採り入れている。柳の美の宗教的表現は、『白樺』期の西洋美術に関する論文の中にも見られる。つまり、柳は工芸と美術の両方の美に宗教的なものを感じ取っていたのであった。さらに柳は、哲学・宗教学の道から外れて美の道へと進んだのではなく、哲学・宗教と同じ道に美があると主張した。柳が追究した「美」が指し示すものは、視覚的な意味合いだけでなく、精神的な意味合いが含まれる。

以上に見るように、柳が書き著した初期の民芸論には、言葉の用い方に不確定な部分が見られる。特に「民藝」は同人による造語であるにも関わらず、読者に向けて十分な説明がなされないまま使用された。そして、民芸の美を表現する「親しみ」は、『趣意書』の中で「工藝の美」を指した⁴²⁾。柳のなかで、民芸の定義は民芸運動開始以前に確立しつつあ

39 新村出『広辞苑 第4版』岩波書店、1991年、2131頁

40 惣郷正明・飛田良文『明治のことば辞典』三秀舎、1989年、479頁

41 柳宗悦「工芸の道（第1回）」『大調和』創刊号、春秋社、1927年、12頁

42 前掲註2、6頁

たが、「民藝」の語については、「工藝の道」を執筆する過程で思想と結実していったように読み取れる。また、『趣意書』で計画された日本民藝美術館は、1936（昭和11）年に計画が実現した際に日本民藝館になった。民芸と美術の区別を主張しながらも、民芸の展示施設の名に「美術」が使われたことに矛盾があったのである。この一件にも、民芸運動初期における言葉の使用の不確定さがみえる。

しかし、柳が民芸品としてその美を生涯讃えた古信楽の茶壺や染付の猪口は『趣意書』ですでに紹介されていた。『大調和』で紹介された民芸品も生涯に渡って柳が讃えた品ばかりであった。つまり、初期の民芸運動は、言葉による表現は不確定な部分がみられるが、造形の選択は後の民芸思想に一貫する理念が確立されていた可能性がある。

やはり、初期の民芸思想を捉えるには、言語資料に加えて柳が選んだ造形も読み解いていく必要がある。

第2部 民藝館の先行研究と本研究の課題

大礼博の民藝館に関する先行研究に共通して見られるのが、民藝館は「最初の民芸館」であり、民芸展示の基礎となったという位置づけである。また、民藝館の造形には複数の文化の融合が見られること、新しい生活を提案したモデルルームであったことが示されている。本章では、民藝館と柳の展示活動に関する先行研究を辿る。

第1章 民藝館の建物

第二次世界大戦中に焼失したと伝えられていた三國荘の建物が、1998（平成10）年、建築学者の川島智生によって現存することが発見された。発見当時の建物は、当時の持ち主によって一部が改築されていたが、ほとんどは三國荘として使われていた時のままであったという。川島は、建築学の見地を中心にかつての三國荘としての建物について研究し、の集大成として2005（平成17）年にヴィクトリア&アルバート博物館で、三國荘の主人室と応接室の再現展示を行った。床、柱、壁などの建築構造が美術館の展示室内に再現され、テーブルなどの工芸品の一部は実際に三國荘で使用された品が展示された。この三國荘の再現展示は、前身の民藝館の再現としても知る得る点が多分にある。民藝館は現存せず、数少ないモノクロ写真からはわからなかった色合いや、写真とは異なる角度からの視点を参考にすることができる。そして、この再現展示【写真 F-13】は2008（平成20）年から2009（平成21）年にかけて日本国内でも複数の美術館で巡回展示された。

川島は、内部の建具の意匠が重要視されていたことを指摘する⁴³。高林兵衛が描き遺したノートには、建物の平面図や立体図に材質や寸法が書き込まれており、建築の専門家に近い水準があると分析した。そして、柳が基本構想を描いたが、建築に関しては専門ではないので、実施設計は高林が一手に担い、お抱えの建築職人たちとの意思疎通により実現に至らしめたのではないかと推測する⁴⁴。

三國荘の特徴として、民家・朝鮮・西洋の三つの要素を川島は挙げる⁴⁵。そして、その要素は室内空間に多く存在すると主張する。民家の要素で最も目立つのは色彩で、柱、梁、

43 「浜松の民芸運動 もう一つの『ものづくり』」第一部『中日新聞プラス 静岡 地域特集』、中日新聞、2013年12月21日

44 前掲註43、2013年12月28日

45 前掲註13、134頁

建具、天井まで、木部に塗られた黒に近い焦茶色を挙げる。この色彩感覚は後の民芸の建築に広く用いられている。また、主人室に見られる、幅広の板による網代の格天井、雑木の床柱、孟宗竹の煤竹の床框は、民家から茶室に転用された意匠であることを指摘している。朝鮮の要素は、建具と照明器具の意匠に現れており、特に、主人室と応接室に集中して見られるという。例として、主人室の書院の障子の棧に施された紗綾形・卍崩し文様を挙げる。さらに、主人室と応接室の間の障子の棧、応接室の扉とガラス戸、照明器具にある卍崩し文様もあげる。これらは梵字に由来するもので、日本の障子にあまり見られない意匠であるという。応接室の木床は、朝鮮張りが用いられている。洋風の要素の象徴として応接室の暖炉を挙げているが、暖炉は民藝館には設置されていなかった。一方で、民藝館では、主人室に造り付けのソファ【図 A-19】が設置されていたが、三國荘ではなくなったことも本研究で明らかにされた。応接室のガラス窓の棧の菱型模様は、昭和初期では、和風建築の外観にも似合う洋風意匠として用いられていたという。以上の三つの要素の内、民家と洋風の要素は、後の民芸の建築にも用いられているが、朝鮮の要素は徐々に少なくなっていくと述べている⁴⁶。

川島は民藝館および三國荘を、民芸思想を可視化させる、民芸運動の実践と発表の場として捉えている。さらに、民藝館と三國荘は民芸思想に基づく建築の基礎を創り上げた位置づけている⁴⁷。また、広義の意味で、西洋化一辺倒の社会風潮に対する異議申し立てであり、新たな生活の提案としても評価している⁴⁸。しかし、柳は民藝館で様式の確立を否定したにもかかわらず、民藝館が民芸の建築様式の基礎となってしまった運命を皮肉に捉えている⁴⁹。

46 川島智生「最初の『民藝館』三國荘 ―『民芸建築』の出発点―」『生活と工芸―アーツ&クラフツ展』、朝日新聞社、2008 年、212 頁

47 前掲註 13、139 頁

48 前掲註 13、139 頁

49 前掲註 46、216 頁

第2章 民藝館出品の背景

2-1 大礼博の目的と社会背景

大礼博は1928（昭和3）年に東京の上野恩賜公園にて開催された。開催期間は3月24日から5月22日までの約2か月間で、入場者数は2,233,487人を記録した。日本の近代化のために始まった日本国内で開催する博覧会事業は1928（昭和3）年に最盛期を迎え、同年には大礼博を含め18の博覧会が開催された。大礼や御大典を掲げた展覧会が多数を占めたが、その中でも本論文で取り上げる大礼博が最も大規模な博覧会となった。国産振興を図ることで、昭和天皇の即位を祝うことが本博覧会の趣旨であったが、実際のところ、大礼記念の趣旨は、国産振興を旨とした博覧会の計画途中に付け加えられた。国産振興のための博覧会計画は大正期に始まったが計画途中で大正天皇が崩御したため延期となり、そして、昭和天皇が即位したことにより、大礼記念の趣旨を兼ねることとなった。『事務報告』に掲載された大礼博の趣意書には「全國民ノ協力贊助ヲ得滿腔ノ熱誠ヲ以テ（中略）國産振興ヲ計リ國運ノ發展ニ資センカ爲メ⁵⁰」とあり、産業の発展を一義に唱えた。出品物は国産品に限られ、日本と植民地の各地から食料品や工業製品など60,017点が出品された。出品人員10,090名の内1,735名に優良国産賞牌が与えられた⁵¹。審査基準は、西洋の品に並ぶかまたは優っているかであって、国内に流入する西洋の品に替わる品が優良とされた。

『国産振興東京博覧会審査報告』（1929年、以下『審査報告』）には、日本が西洋を産業で超えることを奨励する様がありありと綴られている。

日本近現代史学者の成田龍一は、日露戦争後の1905（明治38）年から満州事変の1931（昭和6）年までの日本の社会を大日本帝国の展開とそのもとでの社会運動と大衆社会化を主軸に捉えている⁵²。本論文はその日本社会を、大礼博を通して垣間見る。

帝国主義のプロパガンダとしての役割が博覧会事業において顕在化を示したことは大礼博の特徴であった。その象徴といえるのが国防館である。国防館は日本の博覧会事業において初めて出展され、大礼博第二会場の目玉であった。入り口の横には戦闘機が展示され、

50 前掲註12、2頁

51 国産振興東京博覧会編『国産振興東京博覧会審査報告』、大礼記念国産振興東京博覧会、1929年、序文1頁

52 成田龍一『大正デモクラシー シリーズ日本近現代史④』岩波新書、2015年、vi頁

内部には陸軍の科学的新兵器や海外諸国のガスマスクなどが展示された。さらに、第二会場に展示された朝鮮館、臺灣館、樺太館は日本の植民地政策の成果として出展された。

現代の博覧会の学術研究において、朝鮮館、臺灣館、樺太館などは「植民地パビリオン」と総称され、帝国主義の日本におけるプロパガンダという側面で研究が行われてきた。それらの研究において問題視されているのは、当時の日本国民は植民地パビリオンを、支配者的な優越感を植民地に対して意識させる媒体となっていたことである⁵³。同時に、パビリオンの制作にあたって、現地の国民がそれまで知りえていなかった自国の文化を認識させる機会となったことも指摘される。そして、パビリオンの出展によって韓国と台湾にとっては自国の産業を日本市場とその先にある世界市場へ宣伝できるという利害関係にあったことも目されている。

大礼博の『審査報告』では、植民地産業を高く評価している。一例として、台湾産のウーロン茶の品質に対する評価は日本産の茶に対する品質評価に比べて最も高かった⁵⁴。植民地の現地文化の全てに対して、日本人が優越感を抱いたとは言い切れない。むしろ、『審査報告』に見られる日本企業の製品への評価は、辛辣なものが多い。これには、政府から企業に対する激励や期待の意味もこもっていたのかもしれない上に、朝鮮も台湾も政府にとっては自国であり、これから売り出そうとする産業をおとしめるような評価を与えなかったとも考えられる。そのような政府の意図と切り離して、市民にとっての植民地パビリオンの意味を考えるならば、知的欲求と好奇心を満たすことに大きな意味があったと考える。それは、先述の見世物文化の延長としての娯楽であった。また、柳が「識者」と示したような市民は教育水準の向上に伴って知的欲求と好奇心も上昇していた。それに対して、外国の文化見聞きする情報は限られており、博覧会のパビリオンは最も有効な情報媒体であり、多くの市民から関心を集めた。

大礼博の朝鮮館は景福宮ギョフグクンを模った朝鮮風の建物で、「朱塗りで美しい建物⁵⁵」とメディアで讃えられ、不忍池を含めて第二会場の代表的な風景として注目された。そして、台湾館の食堂で民族衣装に身を包んだ台湾人に給仕されるウーロン茶を楽しみ、販売所にて各国の製品を買い求め、普段の生活では接する機会の少ない異国の文化に浸ったのであった。

53 松田京子『帝国の視線 博覧会と異文化表象』吉川弘文館、2003年、81頁

54 前掲註51、117頁

55 前掲註9、32頁

当時は、国民性という意識が市民にとって現実味をもって迫っていた。朝鮮や台湾、満州など中国本土の市民らが日本にわたり、日本の市民と接するようになっていた。また逆に、日本の市民も海を渡り、各国の市民と接するようになった。人として接するうちに、互いの国民性が意識されることは自然な現象であり、そこには、差別や衝突が生まれ、尊敬や理解も生まれ、同時に自分自身の国民性について意識することが市民生活の一場面となっていた。1925（大正 14）に制定された普通選挙法は法の上で国民を強く意識させる機会となった。大日本帝国憲法が適用されない植民地では、普通選挙法は適用されなかった。日本の内地とされる場所に居住条件を満たした植民地民にのみ、参政権が与えられた。自分がどこの国に属し、どこの土地に住むのかが人にとって大きな意味を持つことを示唆した。多くの市民が、日本とは何か、世界とは何かを自分なりの世界観を築こうとしていた段階であって、大礼博などの博覧会での世界各国の文化に関する展示は情報として大変有意義であった。

近代日本における博覧会事業の隆盛は、江戸時代における見世物文化の普及と関連しているという指摘もある。庶民に普及した見世物文化は仮設の場所で披露される事物を見学するという習慣を娯楽として広く認識させていた。それが、近代において市民は見世物の役割を博覧会に求めるようになったというわけである。博覧会の来場者は事業開始当時では一部の人間に限られていたが、時代が経るにつれ多くの市民が訪れるようになっていた。大礼博には演藝館や飲食店街などが立ち並ぶ余興館街が設けられ、博覧会側も娯楽を目的とする来場者を歓迎していたのであった。

幕末から明治にかけて、日本の殖産興業のために始まった博覧会事業は、昭和初期には市民の娯楽としての性格を強めていた。これもまた、当時の日本社会の風潮を代表する「民本主義」の流れとみる。

結果からみて、大礼博後の日本社会は、帝国主義が強さを増し、博覧会事業も一体化となって戦争の正当化を訴えるようになる。大礼博はその転換への境界地点にあったといえる。国民総動員で戦争へと突き進むための準備が実行されていたことを大礼博にも見ることができる。それを博覧会という娯楽の場で享受した市民に、政府に意図に十分に副わなかった。とりわけ、中流階級の知識人は、政府による国民性の誘導を客観的に捉え、自由な世界観を持とうとしていた。

柳が民藝館だけではなく、大礼博をどのように捉えたのかは、資料が見つからない。しかし、民藝館には、朝鮮文化が随所に取り入れられており、そこから当時の柳の考えを読み取れる可能性がある。

2-2 倉橋藤治郎と民藝館

大礼博の大事業を取り仕切っていたのが、事務総長の倉橋藤治郎（1887-1946）であった。倉橋については、初期民芸運動の支援者として、とりわけ大礼博への民藝館出品の立役者として研究が挙げられている。

倉橋は、大礼博の事務総長だけではなく、同時に工政会の常務理事と国産振興会の理事も務め、実業家でありながら日本の国産振興運動の理論的実践的な人物⁵⁶として政策の中心に位置していた。さらに、倉橋は自らが主宰で古陶磁の鑑賞会を開いていたことから、陶磁器に対して、産業製品としてだけでなく、美的な関心を寄せていたことで知られる。民藝館出品の背景に、倉橋の協力があったことを柳は明らかにしていた。そして、倉橋の国産振興に対する思いと尽力の程は長田謙一の研究に詳しい⁵⁷。また、倉橋は民藝館出品にとどまらず、初期民芸運動の支援者であったことを藤田治彦が明らかにしている⁵⁸。さらに、柳が1920（大正9）年に発表した「余の知れるリーチ」を端緒に、富本や河合、濱田庄司を紹介した文章「芸術としての陶器」（『大日本窯業協会雑誌』第28集第335号、1920年）は、倉橋の著作であることを濱田琢司が明らかにした⁵⁹。東京高等工業学校窯業科で学んだ倉橋は河井と濱田とも以前から親交があったとされる⁶⁰。これにより、倉橋と柳の接点が大礼博出品の8年前にすでに存在していたことがわかる。倉橋と柳の間の次なる接点

56 長田謙一「＜『眼』の住居＞と『新日本文化建設』—1928年『大礼記念国産振興東京博覧会』出品『民芸館』」『収集・展示：＜もの＞から＜美術＞へ』千葉大学社会文化科学研究科研究プロジェクト報告書 第44集、千葉大学大学院社会文化科学研究科、2002年、78頁

57 前掲註56、69～97頁

58 藤田治彦「民芸運動と建築」『民芸運動と建築』、淡交社、2010年、5～24頁

59 濱田琢司「大日本窯業協会・工政会の倉橋藤治郎と胎動期の民芸運動—美術と産業の間の視線」『アカデミア 人文・社会科学編』91号、南山大学、2010年、249～302頁

60 前掲註58、8頁

前掲註59、261頁

は、柳ら民芸同人が民芸に関する初めての単行書籍として 1827（昭和 2）年に出版した『雑器の美』にあった。出版にあたって、柳は新潟で呉服商を営んでいた吉田正太郎（1887－1971）に出版社を紹介してほしいという依頼を行った経緯があった⁶¹が、吉田と倉橋の接点は見られない。『雑器の美』を出版した工政会出版部は工政会常務理事を務める倉橋の采配の基にあった。倉橋が柳に大礼博への出品を依頼するに至ったのは、山本爲三郎（1893－1966）が接点であったとされる⁶²。すでに民芸運動の支持者となっていた山本は倉橋と旧知の仲であった。さらに、山本が営み、倉橋が一時勤めていた山爲硝子製造所に、濱田庄司が東京高等工業学校在学中に実習生として訪れていた⁶³。つまり、倉橋と柳は互いの周囲にあった小さな接点が集合体となって、やがて引き合わされたといえる。

以上の先行研究では、倉橋と柳は、日本の発展のために産業の力だけでなく、文化の力が必要だと主張した点が共通すると指摘されている。さらに、西洋の模倣を脱却し、日本独自の文化を生み出す必要性を主張した点も、倉橋と柳に共通してみられることがあげられている。

倉橋は工政会の発行物『工政』において、自らの国産振興政策の方針を以下のように述べた。これは、大礼博について綴った文書の中にみられるもので、倉橋にとっての大礼博の趣旨ともとれる。

今日の人類社會に於て第一義の必要は人口移動、食糧分配の自由で、貿易の自由は之に比べて第二義である。⁶⁴

つまり、倉橋の国産振興政策は、国民の生活の向上を第一に、産業の発展はその次と訴えていた。また、国産品の過度な保護や外国品の排斥運動にも異を唱え、産業の上で外国と調和を保つことを主張した。これは、大礼博が対西洋諸国の貿易対策を第一義に置くことに異を唱えただけではなく、日米修好通商条約解消に向けて奔走してきた日本の近代政策にも物議を醸しているように捉えられる。倉橋は 1918（大正 7）年から 19（大正 8）年

61 柳宗悦「吉田正太郎宛書簡」（1927 年 1 月 21 日）『全集 21 上』、筑摩書房、1981 年、314 頁

62 山本爲三郎「民藝運動の初期—三國莊の由来—」『三國莊—初期民藝運動と山本爲三郎展』アサヒビール大山崎山莊美術館、2015 年、11 頁

63 前掲註 59、262 頁

64 倉橋藤治郎「大禮記念國産振興東京博覽會について」『工政』101 号、1928 年、3 頁

のあいだアメリカに留学経験があり、1926（大正 15）年にスイス・ジュネーブで開催された国際経済会議に国際経済委員として出席していた。国際的な活動を経ている倉橋には独自の世界観があったと見える。当時の日本政府は帝国主義を押し進めていたが、それに抗う葛藤が政策中心部にもあったことが窺い知れる。そして、この時の日本はまだ、政策に反する考えを堂々と訴求できる状況にあったと推し量れる。

いくつもの事業に関わっていた倉橋が、柳に依頼したのは展示制作であった。大礼博が閉会して間もない 1928（昭和 3）年 7 月に倉橋は柳とともに朝鮮に渡り、朝鮮民族美術館で「朝鮮陶器の行く道」を講演した⁶⁵。倉橋は柳に大礼博への出品を依頼したのは、柳の展示創作力を見抜きその力に期待していたと察せられる。

65 森谷美保「柳宗悦と朝鮮民族美術館―その設立と消滅まで」『日本民藝館所蔵 李朝の工芸』そごう美術館、2002 年、14 頁

第3章 民藝の展示

民芸の学術研究において、展示活動は重視されつつも、その研究成果が少ないことは序論で述べた通りである。

金谷美和は、民芸運動における実践的な取り組みのなかで、展示活動が最も重要であると主張する⁶⁶。民芸品の展示は、既存の工芸の価値を民芸へと転換させ、民芸品を社会へ受容される役割を担ったという。金谷は民芸品の展示をモデルルーム式展示・物産展式展示・美的展示の三つに名づけて分類した。物産的転展示には百貨店での展覧会活動を分類し、美的展示には日本民藝館などの常設展示を分類した。そして、民藝館をモデルルーム式展示に分類し、モデルルーム式展示における早い時期の成功例としている。モデルルーム式展示は、民芸品と生活との接点を具体的に示したことが、他の二種類とは異なる特徴であると読み取れる。さらに、「民芸運動展覧会年表」と題して1927（昭和2）年から1945（昭和20）年の間に開催された展示活動の記録を添付している。

川島や長田の論文においても、民藝館を「モデルルーム」と表現している。民藝館は先行研究において、住居というよりは、展示施設として捉えられていることが窺える。

藤田治彦は、民芸の建築と現代美術の典型的な展示空間であるホワイト・キューブは対極にあると述べている⁶⁷。藤田は、ホワイト・キューブの展示には、容れる物と容れられる物との支配関係があるとし、国際主義における西洋と非西洋の関係性になぞらえている。それに対して、民芸の建築は、体験型の展示の機能を持ち、容れる物と容れられる物とが調和的であり、反権威主義で反植民地主義理念があるという。藤田は、ニューヨーク近代美術館をホワイト・キューブの代表とし、民藝館を民芸の建築の代表とし、二つの創設時期が近いことから、同時代における二つの対極する潮流を示唆している。

小野絢子は、昭和40年代が全国の民芸（藝）館開館のピークであり、日本民藝館、倉敷民藝館、鳥取民藝美術館以外の民芸館は、柳宗悦の死後に開館していることを指摘した。この現象の裏には、「民芸ブーム」と「民芸ブーム」によって柳が守ってきた民藝美の水準を矯正しようとする民芸同人の使命感があったと述べる⁶⁸。さらに小野は、日本民藝館で

66 金谷美和「文化の消費—日本民芸運動の展示をめぐる一—」『人文学報』77号、京都大学人文科学研究所、1996年1月、77頁、66頁

67 前掲註56、20頁

68 小野絢子「関西における民芸運動の展開」『古事：天理大学考古学・民俗学研究室紀要』19、天理大学考古学研究室、2015年、21頁

博物館実習を行った際に柳の展示制作方法を学芸員から教わっていた。その方法とは、展示の中心となる品を一点決めて、それに合わせて展示台を選び、次に、中心の品と合う品を周りに配置する。そうして一つの展示台が出来上がると、その展示台に合う展示台を同様の方法で作るという方法であったと語った⁶⁹。この方法は、柳本人が他者に明確に教えた可能性もあるが、柳の制作風景を観た柳以外の人物が分析して方法論として確立した可能性も考えられる。どちらにしても、柳の展示制作の具体的な経過を語った貴重な証言であり、現在も日本民藝館でそれが受け継がれていることは、柳の創作活動が一つの技として現在にも受け継がれていることの証明である。

2005（平成 17）年にヴィクトリア & アルバート博物館に端を発した三國莊の主人室と応接室の再現展示が、2015（平成 27）年にアサヒビール大山崎山荘美術館にて再び行われた。当展覧会は、三國莊を山本爲三郎の視点で明らかにされた。その中で、民藝館の子供室を再現するように、机と椅子、クッションと燭台、急須が、子供室の写真【写真 A-9、10】に写る形のように組み合わせて展示された。壁や床などの建物の再現は行われなかったが、柳が創作した展示作品の一部が可視化された。優れた絵画が時代を経て模写され続けるように、柳の展示作品も時代を経て再制作されている。

濱田琢司は 1920 後半から 30 年代にかけて開催された民芸品の展覧会のうち、百貨店で開催されたものに着目し、民芸の消費の場としての重要性を説いた。そして、駒場の日本民藝館開館以前の民芸の展示空間の種類には、ギャラリー・公共の会館、大礼博の民藝館などの短期間の特定の施設、百貨店のおよそ三つがあると述べた⁷⁰。

69 大阪日本民芸館イベント「はじめての『民藝』第 2 回『民藝運動の広がり』と全国の民芸館」、2017 年 11 月 12 日開催、講師・小野絢子

70 濱田琢司「工芸品消費の文化的諸相と百貨店」、岩淵令治 編『国立歴史民俗博物館研究報告』第 197 集、国立歴史民俗博物館、2016 年、271 頁

第4章 本研究の課題

以上に挙げた先行研究において、民藝館は最初の民芸館という位置付けの上で、初期民芸運動の代表作として、民芸思想や社会背景との関係が明らかにされてきた。また、建物や工芸品については、民藝館の後身である三國莊の研究を通して明らかにされたことが多い。そして、民芸の展示の研究においても民藝館は取り上げられ、主人室と応接室を写した写真【写真 A-1】は、民藝館の特徴を示す資料として度々取り上げられながらも、そこに写された造形については明らかにされていないことが多い。そして、民藝館出品にかかわった人物として、倉橋藤治郎に注目が集まる。

本論文の目的は、柳の展示創作活動を明らかにすることである。民藝館を研究対象とすることで、柳の展示創作活動の特に民芸の展示活動の原点を捉えられることが期待できる。造形を研究対象の主体とし、作品として民藝館の実態を捉え直し、視覚的情報から 1928（昭和 3）年当時の柳が抱いていた世界観を考察する。

研究にあたり、最も弊害となるのは、民藝館が現存しないことである。三國莊など民藝館の実態を知る作品や再現展示を調査することは可能であるが、総合的な展示として完成された状態ではない。この弊害が、民藝館を主体とした研究が少ない原因であると考えられる。そこで、本研究では、写真資料に写る造形を現存する作品と比較し、その実態を可能な限り明らかにする必要がある。

民藝館は民芸の展示活動の始点であって、民藝館以前の民芸以外の柳の展示活動にも注目する必要がある。民芸運動開始から民藝館出品までの間に開催された記録が残る民藝の展示は、1927（昭和 2）年に銀座鳩居堂で開催された日本民芸品展覧会だけである。しかし、それ以前にも柳の展示活動の実績としては、白樺同人とともに開催した展覧会や、1924（大正 13）年に京城に開館した朝鮮民族美術館があった。しかし、これらもまた展示としては現存せず、写真などの記録も乏しいが、貴重な資料として考察する必要がある。

そして、柳が展示計画を行うにあたり、参考とした作品について調査する必要がある。柳は民芸について語るうえで、美術との比較で表現することが多かった。同様に、柳は日本民藝館の展示の特徴を美術館の展示と比較して述べた例が散見される。美術館と民藝館の展示の比較を試みることで、民藝館に通じる手掛かりが得られる可能性もある。さらに、民藝館は博覧会のパビリオンであった。博覧会は当時の中流階級で注目された娯楽であり、特に知識人にとっては有意義な情報媒体であった。東京近郊や京都に在住し、多くの知識人と交流を持っていた柳は当時開催されていた博覧会に訪れていた。柳が李朝の陶磁器や

スリップウェアに関心を寄せるきっかけとなったのが、1912（明治 45）年に東京・上野で開催された明治記念拓殖博覧会であった⁷¹。柳は展示品から新たな美的感性を受けるのと同時に展示創作に関する着想を得ていたことは十分に考えられる。つまり、本研究において、民藝館を民芸の展示だけではなく、博覧会の展示としても考察し、同時代の博覧会の展示にも着目する必要があると考える。民藝館は計画当初から会期後に実際に住宅として使用されることが決定しており、民藝館は住居として展示される必要があった。しかし、実際は住居としてよりも展示施設としての機能が優っていることを長田⁷²と川島も指摘しており⁷³、柳自身も認めていた⁷⁴。当時の住宅、そして展示との違いについても探る必要があると考える。

美術に限らず多角的な分野にわたる研究を試みるが、その分、対象とする年代を民藝館が出品された 1928（昭和 3）年に絞る。必要に応じて、前後の年代にも及ぶが、一定の時点から観察することで、より明確に民藝館の実態を明らかにできるのではないかと予想する。

71 土田真紀「柳宗悦における『眼』と『物』の位置」、三重県立美術館『「平常」の美・「日常」の神秘 柳宗悦展』三重県立美術館協力会、1997 年、197 頁

72 前掲註 56、90 頁

73 前掲註 46、214 頁

74 前掲註 6、25 頁

第3部 1928年の日本と展示

第1章 近代日本の社会

近代における日本社会は、非常に複雑な構造を持つことが歴史研究から読み取れる。ここでは、1928（昭和 3）年の大礼博の社会背景とつながるとされる歴史上の出来事とその要因を紡ぎ取り、簡単に概観する。

1868（明治元）年に誕生した明治政府は、新しい国とそれにふさわしい文化を形成し、それらを国内外に示す必要があった。富国強兵と殖産振興を掲げた明治政府は、西欧諸国を模範に日本の近代化を推し進めていった。そして、日本は 1894（明治 27）年に開戦の日清戦争、1904（明治 37）年開戦の日露戦争を経て、朝鮮と台湾を植民地とし、1914（大正 3）年に勃発した第一次世界大戦を契機に資本主義の重工業化を強化していった。日本の新政府は、誕生からおおよそ 50 年で西欧の列強諸国と並ぶ近代化を遂げたと認識を得たが、1920（大正 9）年には戦後恐慌が発生し、1923（大正 12）年に起きた関東大震災でさらなる打撃を受けた。以降、日本の経済不況は慢性化し、市民生活と労働環境の悪化がさらなる問題を引き起こしていった。外交においては、1919（大正 8）年に締結したヴェルサイユ条約を経て、1920（大正 9）年に成立した国際連盟により、新しい世界秩序が形成されていった。ワシントン会議などを通じて、日本は諸外国と複数の条約を締結し、諸外国と協調する姿勢を見せつつも、中国と朝鮮との間では、植民地をめぐる緊迫した情勢が続いた。

近代思想の醸成によって日本国内で発達した多様な主義は色濃さを増し、1920 年代後半には、民本主義とマルクス主義・社会主義と国粋主義の三つが特に社会に大きな影響力を持っていた。1926（昭和元）年には、元号が改められ、日本政府はさらなる進化であると信じて帝国主義を推し進め、1931（昭和 6）年に満州事変を引き起こし、太平洋戦争へと歩を進めていったのであった。これらの繰り返された戦争には、1858（安政 5）年に締結した日米修好通商条約における不平等条約の解消が大義として挙げられる。しかし、そこにもまた、不平等条約の解消だけを理由にできない、また日本政府だけが主体ではない様々な要因が潜んでいた。

「大正デモクラシー」と称される時代概念は、期間や内容が諸説存在し、一律な定義はないが、おおよそ、第一次護憲運動が行われた 1912（大正元）年から普通選挙法が成立した 1925（大正 14）年または満州事変が起きた 1931（昭和 6）年の期間を指す。吉野作造（1878－1933）はデモクラシーを民本主義と訳し、国民を起点し、一人一人の自主性の萌

芽を促した。このような自主性の独立と尊重は、高村光太郎（1883－1956）が 1910（明治 43）年に著した随筆「緑色の太陽」が代表するように、芸術の世界でも一つの思想の基盤として成長していった。そこに来て、1910（明治 43）年に創刊された『白樺』は、個人の自由な思想を同人誌によって拡散し、同時代の青年層から共感を得た。

第一次世界大戦がもたらした好景気が日本国内の地方都市の発達を促した。新政府は都市計画に西洋化を積極的に取り入れていたため、1920 年代の都市では、衣食住の様々な面で急速な西洋化が進んでいた。江戸時代までは特権階級しか、なかなか触れることがなかった西洋文化は、蒸気機関車や路面電車、ガス灯など新しい近代的文明として、都市という公共的な空間において、市民に受容されていった。都市の景観は、木造に屋根瓦を配した日本建築の中に煉瓦造りの西洋建築が散見し始め、その間を和装の人々と洋装の人々が行き交った。都市では、日本の伝統的な生活様式と西洋から採り入れた新しい生活様式が混在する状況が、1920 年代後半には一般化していた。

都市生活者の中には、会社員や公務員といった俸給生活者が大量に現れ、医師や弁護士、大戦景気により財を成した資本主などを含め、中流階級と呼ばれる新しい階級層が誕生した。この中流階級は、新政府の教育制度によって学力を身に付け、農業や商業、工業などに従事する労働者階級よりは財力を持ち、都市において新しい文化を牽引し、歴史上で語られる「時代」を築くまでに成長した。さらに、1925（大正 14）年に成立した普通選挙法によって、中流階級の人々は政治へも影響力を持つようになり、「大正デモクラシー」の中心的存在となった。

しかし、都市の発達の陰で、都市と都市以外が二極化し、都市から都市以外の生活に対する差別意識が生まれた。農村から都市へ進出した人々が労働者として劣悪な生活を強いられるようになったことは社会問題と目されるようになった。

都市と都市以外の二極化のように、近代の日本社会を歴史として読み解くうえで、対立的存在が目に着く。西欧諸国と日本、外交における協調と侵攻、帝国主義と民本主義、資本主義と社会主義、生活様式の西洋化と日本の伝統の保持などである。華やかな印象を与える大正デモクラシーも、その後に来る 15 年の戦争という重苦しい時代と対立する概念とも捉えられる。しかし、このような対立構造は、歴史を理解しやすくするために、学術によって整備されたものであり、実際には、簡単な対立構造の中ではとらえきれない複数の出来事と要因が絡みあっていたということも歴史の中で語られている。

人道主義の言葉に代表される白樺派は、帝国主義と対立する主義として認識される。

『白樺』の代表であった武者小路実篤（1885－1976）は、1927（昭和 2）年に創刊した『大調和』の発刊の辞で、自主独立を宣言したのちに以下のように述べた。

人類はすべての人を同一色にすることをのぞまない。いろくの人があることをのぞむ。
すべての人の生命を本来の姿で愛する。⁷⁵

『大調和』のタイトルには、一人の人としての尊厳に目覚め、広い世界へと眼を向け、人類の大きな調和によって世界が平和になるという武者小路の想いが込められていた。武者小路は、この時にはすでに理想とする大きな世界観を持っていたことが窺える。『大調和』の創刊号では、発刊の辞に続けて「工藝の道」第一回が掲載された。それから「工藝の道」は 9 回にわたり連載された。武者小路と柳が強く共感する思想や世界観を抱いていたことが想像される。

現代の学術研究では、柳は人道主義的で、個々の文化の存在を尊重した人物として位置付けられている。特に、朝鮮文化には深い理解と愛情を示していたことで当時から知られていた。しかし、柳が朝鮮の美に「悲哀の美」を見出したことへの批判⁷⁶や、柳の論は宗主国と植民地との非対称性の力関係には想いが及んでいないとの指摘もある⁷⁷。

75 武者小路実篤「発刊の辭」『大調和』六月号、春秋社、1927 年、巻頭

76 崔夏林／高崎宗司訳「柳宗悦の韓国美術観」『展望』筑摩書房、1976 年、94～104 頁

77 前掲註 52、154 頁

第2章 博覧会の展示

民藝館が出展されたのが博覧会という場であったことは重要な意義を持つ。

なぜならば、博覧会は、日本に限らず世界中を通して、近代社会における有用な情報媒体として発展していた。西欧諸国での博覧会は、18世紀末から19世紀前半にかけて、知識と技術の情報交換の場としての機能が確立し、1851（嘉永4）年には、世界で最初の国際博覧会であるロンドン万国博覧会が開催された。以来、万博は国際的な情報媒体の最高峰として世界中で認識されるようになっていく。鎖国中の日本にも、ロンドン万博開催の情報はオランダを通じて徳川幕府に知らされていたが、徳川幕府が実際の博覧会に初めて接したのは、1862（文久2）年に開催された第2階ロンドン万博であった。日本の使節団は会場で目の当たりにした西洋の近代文化にも衝撃を受けたが、それだけ有益な情報が集まる博覧会という場にも大きな興味を持った。

展示された物を観るという文化は、日本では江戸時代に見世物によって広く浸透していた。見世物は、人形や装置で作った物語場面、海外から来た珍獣などを見せる興行で、街や農村にも広がっていた。観覧者は興味や好奇心を満たす娯楽として利用した。また、大坂の豪商であった木村兼葭堂（1736－1802）が、本草学の名のもとに国内外から蒐集した絵画や生物標本などを自宅で公開し、見物に訪れた文化人と知識的な交流を広げ、博覧会に通じる場を提供した。これらは、産業の発展や政治的な思想統制に目的が置かれていない点が、近代の博覧会と機能的に大きく異なる。しかしながら、物を介して文化を広げる展示としての成立と、展示を観るという習慣が前近代の日本において存在していたことが確認できる。

1868（明治元）年に誕生した明治政府は、1873（明治6）年に開催されたウィーン万博に満を持して参加した。以降の博覧会と日本社会の関係を簡単に概観すると、日本は万博によって世界市場への突破口を開くことができた。万博で得た外国からの日本文化への反応は、日本に自国の文化を認識させ、日本文化の形成に役立てられた。やがて、万博の訓練として開催されていた日本国内の博覧会は、政府の勸業政策や思想統制を支持する情報媒体として急速に成長した。また、政府だけでなく、民間の企業や団体も博覧会事業に積極的に参加することで、それぞれが抱える課題を博覧会において提示し、解決へと導くのが重視されるようになった。それにつれて、博覧会の企画内容や展示方法の工夫充実が図られ、設備や技術にも当時の最先端のものが投入された。そして博覧会は、第二次世界大

戦までは、産業に限らず国民の生活改善や教育、娯楽、やがては帝国主義の促進などに利用されるようになった。

つまり、近代の日本における博覧会は日本社会が抱える課題とともに歩んできた。大礼博には1928（昭和3）年当時の日本社会が抱える課題が投影されており、産業と文化、西洋と東洋、帝国と民主など二極化された価値観が散見される。そこで、試みに、大礼博以外の博覧会の展示にその当時の社会背景がどのように投影されてきたのかを探る。

現代では、博覧会自体の学術的研究が進み、展示品や開催当時の社会背景、その後に与えた影響など産業や文化の歴史を明らかにすることが研究の中心となっている。特に、第二次世界大戦以前の日本の産業に多大な影響を及ぼしていた工芸品については、展示品それぞれの作者、産地、制作技術、評価、流通などが様々な学術分野で研究されている。しかしながら、博覧会の展示自体について注目した研究は少なく、展示を作品として言及した例はほとんどない。本論文では、個々の展示物とそれらを包括する建物や空間、パビリオンあるいは会場全体を俯瞰し、それらの視覚的情報を展示作品として考察する。考察には、事実が明確に示された資料として写真を使用するが、表現の投影としてイラストも補助的な資料として使用する。

博覧会研究は開催地を国内と国外に大別して語ることが多い。これは、国内と国外とでは展示の対象者が大きく異なったためである。しかし、政策としての博覧会は国内外ともに、順次、開催・参加を行っていたのが実際であった。ここでは近代日本を通して展示における日本文化の表現の遍歴を考察するため、考察対象を開催地の国内外で大別しないことにする。また、国内の博覧会でも国外からの来場者を意識し、国外の博覧会にも日本人が訪れていたことも事実である。国内と国外、展示の主な対象者は異なるが、日本の歴史の同一線上に存在する。さらに、文化の形成という面では、国内と国外の展示活動を相互に行ったことによる経験値は大きかったといえる。国外の評価を国内で消化・醸成させ、また新たな日本の文化を国外に発信した。この繰り返しのによって日本の文化は形成されてきた。その繰り返しの中には、西洋文化の一方的な流入だけでなく、前近代における日本文化の継続と融合と分化が複雑に相まっていた。その表象は社会の投影である博覧会の展示にも表れているはずである。

以下の七つの博覧会は、博覧会の歴史上で社会的な意義を呈した事例である。いずれにおいても、日本の文化を表現した展示が行われた。これらの展示を考察し、当時の日本社会が産業と文化においてどのような課題を抱えていたのかを浮き彫りにする。

1. 1862（文久2）年 第2回ロンドン万国博覧会
2. 1867（慶応3）年 第2回パリ万国博覧会
3. 1873（明治6）年 ウィーン万国博覧会
4. 1877（明治10）年 第一回内国勸業博覧会
5. 1893（明治26）年 シカゴ万国博覧会
6. 1900（明治33）年 第5回パリ万国博覧会
7. 1922（大正11）年 平和記念東京博覧会
8. 1937（昭和12）年 パリ万国博覧会

2-1 1862（文久2）年 第2回ロンドン万国博覧会

本博覧会は、記録上、日本が初めて実際に目にした万国博覧会であった。徳川幕府は条約の交渉を目的に、竹内保徳（1807-1867）を中心とする38名の使節団をヨーロッパに派遣していた。使節団はロンドンを訪れた際、賓客として万博に招待され、予定外に万博会場を視察することとなった。髷頭に袴姿の使節団は草履で会場に足を踏み入れ、蒸気機関車や綿糸を製造する機械など西欧諸国の近代文明にして驚嘆したのであった。

各国の展示が並ぶ中に日本の工芸品が展示されたコーナーがあった。それは、日本との初代公司を務めていたイギリス人のラザフォード・オールコック（Rutherford Alcock、1809-1897）が、日本で収集した品を展示したコーナーであった【写真 B-1】。本展示は西洋の人々に好評を博し、以後ヨーロッパを席卷するジャポニズムの前兆を示したと位置付けられている。ところが、これを見た使節団は、これらの出品物に対して賛否両論であった。批判的な意見の中には、展示品が「雑具」や「粗物」だとして嘆いた。この批判的な意見には、日本の文化における品物の格について言及しているように捉えられる。例えば、笠と蓑は農民が使用する雑具であり、日本の文化において、品物としての格は高くない。他の国々が自国の文化を代表するいわゆる一級品を出品しているなかに、そのような品物を展示されていたことに使節団は恥ずかしさを覚えたのではないかと考える。しかしながら、オールコックは日本の習慣にある格式よりも、異文化としての興味に重点を置いたのではないかと考える。家紋と漢字が付された提灯と笠と蓑をとりわけ目立つように配置されており、展示作品としての造形の柱となっている。オールコックは品物の用途や格式よりもそれらの造形に興味を示していたのではないかと考える。

展示台は5段のピラミッド型を成しており、一番下の段はガラスの窓で覆い、内部に小さな展示品を配置されていた。台の角に飾り筆筒を用いて根付けと目される小さな品を展示していた。最上段には青銅製の花瓶を一对で配置し、上段ほど展示品の体積が大きく、数が少なくなるように配置された。小さい品は身近に、大きい品は仰ぎ見るように図られている。そして、「JAPAN」と記された幕を掲げた面を正面に意識した配置が行われている。最上段の一对の花瓶、提灯、笠と蓑はいずれも正面に向けて配置され、さらに、ピラミッド型の展示台の前の両脇に小型の台を付け加え、彫刻を配置した。これらは明らかに観る者の視線が意識されている。また、中心を意識した配置により、多くの品が細々と配置されても、一つの展示台全体にまとまりを持たせている。特に、正面の「JAPAN」の幕の下に配置された大型の絵皿3枚は、いずれも絵柄は異なるが、上から大中小と規則的な大きさの変化によって3枚につながりを見せ、展示の中央に縦の筋を描いている。皿の間に鯉の彫刻と瓢の置物を挟むことで、単調な連続を打ち消している。皿と鯉と瓢を組み合わせることに、日本の文化的な意味はない。オールコックは、これらの形と素材のみを観て、これらを組み合わせたと想像する。そして、中央の筋を挟んで、左右対称な配置が繰り広げられた。花瓶と提灯、笠と蓑は一对で展示台の角に配置され、それらのつながりは山形を描いている。上段から二段目には瓢型の焼物が一对、その下の段にも花瓶が一对、展示台の両脇に付された台の上の彫刻も一对で配置された。さらに、正面から左側の面でも、最上段の花瓶を中心に、その下の段は焼き物の花瓶を中心に、その下の段には中心を挟んで一对の花瓶が配置された。このように、対を意識した工芸品の配置は西洋の室内装飾の文化であった。

本展示には、オールコックの視座において日本という異文化が表現されており、日本の文化的な慣習とは切り離されて、西洋的な文化に則った展示作品へと造り上げられた。

2-2 1867（慶応3）年 第2回パリ万国博覧会

本博覧会は、明治政府誕生以前の日本が初めて出品した万博であった。日本は徳川幕府としての出品以外に各藩や商人から独立した出展を募った。そこで、薩摩藩商人で、博覧会出品人総代であった清水卯三郎（1829-1910）が茶店をパビリオンとして出品し、好評⁷⁸を得たことは万博史上で有名な出来事である。本万博より以前に開催された万博では、

78 INAX ギャラリー企画委員会 編・吉田光邦 監修『万国博の日本館「INAX BOOKLET Vol.10 No.1」』INAX、1990年、11頁

出品物は一つのメイン会場内に集約されたが、本万博からはメイン会場の屋外に、国別、部門別の建物を有したパビリオンが出品されるようになった。

茶店の建物【写真 B-2】は木造で、茅葺とみられる屋根の軒先に提灯を吊るした【図 B-3】。茶屋の周辺には中国建築や鉄塔などが立ち並んでいた。独立したパビリオンが出展されたことで、建築の多様性も万博会場で観られるようになった。茶店は、日本の庭園と建物の中で着物姿の日本人が接待をすることによって、日本文化を体験する空間を提供したことが展示としての特徴である。展覧時には、外壁となる障子戸を開け放ち、来場者は縁側越しに屋外から建物の中を見物していた。茶店の座敷内では、3 人の芸妓が茶を淹れ、扇子で仰ぎ、キセルで煙草を吸う姿などを披露した。その風情が西洋の人々には珍しいものであり、異文化として大きな関心を集めた。

万博における日本茶屋は単なる好奇な見せ物という評価もあるが、日本の文化を海外の人に印象付ける効果は大きなものであった。日本が初めて視察を行った 1862（文久 2）年の第 2 回ロンドン万博で、西洋の女性が各国の民族衣装を着てビールを給仕する様子を使節団は記録していた。このパフォーマンスと茶屋の展示には、民族衣装とその土地の飲み物を提供するという共通点がある。文化を提示するにおいて、衣と食が重要な要素であることが世界に共通の認識であったことが窺える。着物を着た女性は、洋服を着た女性とは自ずと所作が異なる。また、茶に対する作法も西洋と日本とでは異なる。茶屋では、擬似的な日本の空間の中で、西洋とは異なる文化として日本を体験させる展示であった。

日本は万博を通して、西洋文化との違いの中に日本の文化を見出すようになっていった。また、東洋文化の中における日本の文化を再認識したのではないだろうか。

2-3 1873（明治 6）年 ウィーン万国博覧会

本博覧会は、日本が明治政府として初めて参加した万博であった。本博覧会への出品物がジャポニズムを惹き起こした大きな要因として位置付けられている。また、本博覧会の出品目録に記載されたドイツ語の「Schöne Kunst」が和製漢語の「美術」と訳され、日本国内において使用と認識が始まったことでも、本博覧会は日本の歴史上で重要な出来事である。

明治政府は、参加目的を 5 項目で示し、その一番の目的は、日本が豊かな自然と優れた技術によって良質な製品を生み出せるということを世界に知らせるということであった。1862（文久 2）年の遣欧使節団の一員であった福沢諭吉（1835－1901）は英語の Exposition

を博覧会と訳し、日本が近代化を行うにあたり重要な情報媒体であることを日本に広めた。1867（慶應3）年の第2回パリ万博にて、博覧会の有用性をすでに認識していた新政府は、万博を頂点に博覧会を近代化の事業として重要視した。日本で初めての開催した博覧会は、1871（明治4）年に京都の商人が中心となって開催した第一回京都博覧会であった。そして、1872（明治5）年に湯島聖堂で開催した博覧会は、政府管轄の初めての博覧会で、文部省が主催であったことから文化的事業として取り組まれた。その目的は、翌年に控えたウィーン万博出展出品の演習とし、日本国内に広く出品を要請し、約600点を超える出品物が集められ、その中からウィーン万博への出品物の多くが採択された。

出品物の採択に多大な功績をもたらしたのが、ドイツ人お雇い外国人のゴットフリート・ワグネル（Gottfried Wagener、1831－1892）であった。ワグネルは自然科学の講師として日本に派遣されたが、日本の工芸品に興味を持ち、独自に研究を行い、それを聞きつけた明治政府が出品物を選ぶ顧問としてワグネルを迎い入れた。政府は初の万博参加で勝手がわからなかったため、ワグネル以外にも複数の外国人を雇い、助言を求めた。《頼光大江山入図大花瓶》を出品した二代横山彌左衛門（1845－1903）は、日本に滞在していたドイツ人医師のフィリップ・シーボルト（Philipp Siebold、1796－1866）から「大きな物を一對で」という助言を得た。これは、日本と西洋の室内装飾の違いを指摘しており、西洋では器物を対で飾る習慣があったのに対して、日本は一對となる飾り物が少なかったため、西洋の需要に対応させるためであったと考えられる。また、万博会場でも、展示制作にあたってパリ万博スタッフのフランス人から助言を受けた。ウィーン万博の成功には、複数の外国人からの援助があった。

さらに、万博への出品にあたり、日本は中国を意識せざるを得なかった。当時の清の工芸品の中でも特に磁器は世界市場を席卷していた。万博会場でパリ万博のスタッフに展示方法を助言された際も、清の大型の磁器に対して日本の磁器が見劣りしない展示方法が考えられた。そして、《染付蒔絵富士山御所車文大花瓶》の下に台を付けたのは、当時の日本の文化ではあまり一般的ではなく、清の文化に倣ったものであった。近代以降に輸出用に製造された観賞用の陶磁器類には台を伴ったものが多い。さらに、中国では西洋と同様に器物を一對で飾る習慣があり、西洋の室内装飾文化に対応するものであった。1867（慶應3）年の第2回パリ万博で徳川幕府が出品した会場の空間は清とシャムと共同であった。日本は単独の一国としてではなく、アジアの中の一国として西洋から認識されていた感が窺える。

日本の展示コーナー【写真 B-4、5】は、メイン会場となった建物内の一角に設けられた。大きな菊の御紋を付した幔幕で仕切ることで、西洋建築の中に東洋的な空間を即席で詠えた。会場の中央に名古屋城の金鯢が展示の目玉として配置された。金鯢は湯島聖堂博覧会にて人気を博し、ウィーン万博でも注目が期待された。その他、灯籠、有田焼《染付蒔絵富士山御所車文大花瓶》など大型の陶磁器類、槍など、出品物は工芸品と言える道具類が中心であった。額装された大爆図は刺繍絵であった可能性が考えられ、工芸品であった可能性がある。また、額という西洋文化における展示装置を用いことで、西洋の室内装飾への対応を図る試みが汲み取れる。他国は最新の機械製品など近代的な国力を示す品を中心に出品していたが、日本は未熟な機械製品よりも、伝統により成熟した工芸品を出品すべきであるとワグネルが提言していた。

展示の配置には中央と左右対称への意識が現れている。金鯢を中心に、灯籠と《染付蒔絵富士山御所車文大花瓶》は会場を左右対称に配置されていた。また、大爆図の対象側には驚図が配置されており、一対を成しているように見える。本展示は展示空間に無秩序に品物を配置したわけではなく、展示空間を一体と捉えた展示計画が見受けられる。しかしながら、本来一対である金鯢が対ではなく、片方だけが展示されたことに疑問がある。金鯢は湯島聖堂博覧会出品時も片方だけであった。これには、名古屋城から下ろし、運搬する際に膨大な労力と輸送費が掛るために片方のみの展示にとどめられたと推測する。帰朝時に金鯢は重量が重すぎたためにフランス郵船ニール号とは別の便に積まれた。

会場の壁面側の展示【写真 B-6】でも中心と左右対称への意識が現れている。最上部の雉図の額を中心に、小型の軸を一対に掛け、その外側に一回り大きな軸が一対で配置された。さらにその外側に一対の軸が掛けられたが、それらは壁面より前方に突き出た柱に掛けられていた。これらにより、雉の額を中心に、立体的に放射状に広がる展示空間を造り出している。また、柱を越えた右側の壁面は先述とは異なる連続性を以て配置されている。壁面最上段の中央に一枚の額を飾り、その両側に一回り小さい額を左右対称に、さらに中央よりも少し奥に掛けられた。その三枚の額と対応するように、その下に三枚の絵皿が配置された。中央の絵皿は、陶磁器類の目玉の一つであったことが配置から読み取れる。両側の皿との間に竹筒型の花瓶が一対で置かれ、まるでこの絵皿を囲むような配置である。このように、展示には秩序のある配置が行われていた。

しかしながら、すべてにおいてこのような秩序が見受けられたわけではない。例えば、先ほどの壁面の前には漆器類が展示されていたが、西洋風のテーブルに筵のようなものを敷き、その上に漆器の書院棚を配置していた。テーブルと書院棚が組み合わされた要因は何ら見受けられず、筵もテーブルを傷つけないための便宜上配置されたと見える。書院棚自体は細工の凝った魚々子と精緻な蒔絵が施された上質な品であったと推測されるが、下のテーブルのよりも嵩高い棚を配置したことで、これらの配置は不安定に見える。

秩序ある配置は出品物の記録写真の中にも見られる【写真 B-7】。陶磁器類の写真は中央に精緻な絵画が描かれた皿が配置され、その両脇に外へ向かってだんだんと嵩が大きくなるように器物を左右対称に一对で配置している。それらの背後には中央に前方の絵皿に隠れないように台が置かれ、その上にスープ皿と西洋式の食器が配置された。その台の両脇に一对の花瓶が配置されたが、一对は台を中心とした左右対称ではなく、隣に並べて配置されている。隣に並べた花瓶が台を中心に、右側に三対、左側にも三対が配置され、どちらも外側へ向かうほど嵩が大きくなり、両側で対応する器物の大きさはほぼ揃えられている。つまり、これら六対の花瓶が全体で一つの対となり、一つの谷型の造形を形作っている。さらに、前方に並んだ器物の高さが描く谷型の勾配は、後方の勾配よりも急角度で、その二つの谷型が、写真の画面に構図を描いている。漆器などの他の分類の出品物を記録した写真にも秩序ある配置が考慮されている。

これらの出品物の一つの特徴は、格式が高く、特別に作られた品物だということである。真に表装された軸、金彩を用いた食器、蒔絵が施された漆器、これらはいずれも日本でも一部の特権階級だけが手にできた高級品であった。ここに、1862（文久 2）年の第 2 回ロンドン万博にオールコックが展示したような笠や蓑への批判に込められた真意が推測される。日本の文化を示す際、ありふれた日常的な品物ではなく、特別な品物で示すことで日本の文化力の高さを誇示しようとする見栄を張るような意識が働いたのではないかと考える。また、これらの展示品は博物学的な日本の文化の展示ではなく、海外市場を獲得することを目的とした産業のための展示であった。額装や台の添付など、日本の文化にない要素も取り入れている。その点にも、オールコックの視座との違いが見受けられる。

日本はメイン会場以外に、日本庭園と称して、神社をパビリオンとして出品した。木製の鳥居を入口に建立し、敷地奥に木製の社を建設した。鳥居と社をつなぐ参道の両脇には軒下に提灯を下げた木造建築が立ち並び、日本の工芸品などをお土産物として来場者に販

売した。この展示空間は日本の寺社町の縮図のように見える。このパビリオンのために日本から植物や建築材料が持参され、ウィーンへ赴いた日本の職人によってつくられた。西洋の地に一時的に出現させたものであったが、実物の日本庭園であったといえる。このパビリオンは、植物や建築、工芸品などを総合し、空間として日本文化を展示した。そして、展示として重要であったのは、日本の事物を見せるだけでなく、空間の中で疑似的に日本の文化を体験してもらうことであった。

日本庭園にウィーンの王女が訪れた際の様子を西洋人の手によってイラストに描かれた【図 B-8】。画面中央に描かれた王女は社の手前にある池に架かった太鼓橋を渡っている。背景の中央には、メイン会場の正面の屋根と目される部分が描かれている。実際の位置関係としては、このような構図はあり得ないが、このイラストは作者の興味の表象として捉えられる。背景に西洋建築を描くことで、日本庭園がこの万博会場において異なる様式を持つことを如実に示している。画面手前に描かれた法被姿の日本の職人は王女に向かって手を合わせ、頭を下げている。太鼓橋の王女の視線はその職人らに向けられている。西洋人の目には日本人のお辞儀の仕草にも興味が持たれたことが示唆される。日本庭園の完成は万博の開会日に間に合わず、開会後は来場者の前で職人たちの制作作業が続けられた【写真 B-9】。そのことが、インスタレーションの効果を発揮し、日本の職人たちの仕事ぶりにも注目が集まった。特に、鉋を用いる姿が来場者の興味を惹き、オーストリアの女王は鉋の削りくずを持ち帰ったという逸話が現在に残るほどである。イラストには、社は画面左端に一部分だけが描かれたが、三つの燈籠は全体の姿が明確にわかるように描かれている。一番手前に描かれた燈籠は装飾も仔細に写し取られ、その奥に同じ形の燈籠のシルエットを描き、手前のものと対であったことも示されている。燈籠がこのイラストの作者に造形的に興味があったことが汲み取れる。一番左に描かれた雪見燈籠は他のイラストでも確認でき、西洋人から特に注目されたと窺える。大きな屋根と二つの並んだ窓を持つ家屋の形燈籠は複数のイラストに描かれており、特に興味が持たれたようであった。

西洋における庭園の設計美が、左右対称の配置や人工的に手入れされた植物の枝葉の形にあったのに対して、日本の庭園の設計美は左右非対称の配置や、手入れをしたとしても、自然のままに近い状態で植物を生かすことにあった。西洋と東洋とでは、庭園に対する美的観念は真逆であったからこそ、西洋とは異なる日本らしさを打ち立てることができた。

日本の展示は、産業においては西洋文化との融合を図りながら、一方で神社という宗教によって日本文化の独自性を発揮した。どちらの展示にも、個々の出品物だけでなく、空間全体を総合的に捉えた計画性が見受けられる。

2-4 1877（明治10）年 第一回内国勸業博覧会

明治政府は、日本国内の産業発展の啓蒙を目的に、また、次に参加する万博の予行演習も兼ねて、内国勸業博覧会を開催した。第一回は、1873（明治6）年のウィーン万博を主な規範とし、展示品の分類や展示方法は西洋式を模倣して計画された。そして、この博覧会で行った展示が、以降に日本国内で開催された博覧会の展示の基礎となり、博覧会の研究において非常に重要な位置にある。

この博覧会で注目すべき展示は、美術館【写真 B-10】である。これが、日本で初の美術館となった。過去に参加した万博を機に、日本の美術は輸出産業において重要な位置を占めていた。その状況を反映し、美術館は博覧会会場の中央に建設され、最も広い敷地が与えられた。さらに、美術館以外のパビリオンが仮設であったのに対し、美術館は閉会後も使用できるように設計された。方円舎清親（1847-1915）の《内国勸業博覧会之図》においても、美術館はひととき大きく描かれ、入口から連なる群衆は美術館へ向かっているように見える。美術館の建物は、イギリス出身の建築家であったジョサイア・コンドル（Josiah Conder、1852-1920）によって設計された。本論では、建物内部の展示空間【写真 B-11】に注目する。写真に写る展示室の様子は、額縁やガラスケースといった西洋の展示設備を用いて、壁面や天井部にまで作品が展示されており、万博会場の展示方法を参考にしていることがわかる。ガラスケース越しに物を観賞する習慣は博覧会によって日本にもたらされ、博覧会とともに普及していった。

安藤広重（1797-1858）の《第一回内国勸業博覧会美術館之図》【図 B-12】には、美術館内部の賑わいの様子が表現された。額やガラスケースなど西洋式の展示設備を用いながらも、展示品自体は着物姿の女性の絵画や漆器の筆筒など、日本の伝統的な品であったことがわかる。そして、展示を見物する群衆の姿は、洋服の人と着物の人が混合しており、日本と西洋の文化が混在していた様子が表されている。また、この横浜絵に表現されているのは、個別の展示物ではない。安藤の目には、個々の展示物と同時に、会場の様子、来場者の服装や表情まで、空間全体が捉えられていた。横浜絵は、大衆の興味を満たした情報媒体であったことから逆説的に考えると、当時の大衆が博覧会へ向けた興味は、その場の

賑わいにあったこと解釈できる。そして、博覧会が当時の日本社会の様子を投影する媒体であったことが確認できる。

並河靖之（1845－1927）は、本博覧会に《舞楽図花生》を出品し、鳳紋賞牌受賞した。この受賞制度と、メダルの授与制度も万博に倣ったものであった。1875（明治 8）年の京都博覧会と 1876（明治 9）年のフィラデルフィア万博においても並河は受賞歴があったが、第一回内国博での受賞は明治政府との関係を強め、宮内庁御用達の七宝家として国内外の博覧会への出品が推奨された。そして、内国博で高い評価を得た作家が、万博に出品する機会を優先的に得るという流れが、工芸市場にできていった。並河は国内外の博覧会での受賞を重ねるに連れ、日本を代表する工芸家としての地位を固めていき、1896（明治 29）年に帝室技芸員に任命されたことで、その地位を確固たるものと証明された。並河は博覧会で自身の作品を発表するだけでなく、他の作品を研究するために万博会場に足を運んでいた。そして、そこで学んだことを次の博覧会の出品作に生かすということを繰り返した。同じく七宝家として帝室技芸員に任命された濤川惣助（1847－1910）が七宝制作を志したきっかけは、第一回内国博で七宝作品を見たことであった。

内国博は第一回目にして、展示という情報によって産業の発展を促すという、博覧会の機能を西洋から入植することに成功したといえる。以降、内国博は 1903(明治 36)年に大阪で開催された第五回まで、国内の博覧会事業の際たるものとして存在し、工芸の発展に多大なる影響を与え続けた。同時に、展示物技術の発展とも大きく関係しており、展示制作を事業とする企業も誕生した。

2－5 1893（明治 26）年 シカゴ万国博覧会

本博覧会では、メイン会場とは別に美術館が開設された。そこで、日本の工芸品の一部が美術品として出品が認められた。西洋では、絵画、彫刻を美術として敬うのに対して、工芸はその格下に位置付けることが一般的な認識であった。日本の工芸品の一部が美術館へ出品されたことで、日本の工芸品が格上げされたような認識を日本に与えた。当時の日本の美術界を牽引していた岡倉天心（1863－1913）は工芸こそが日本の美術に値するという、主張を行っており、それを証明することとなった。日本美術の支持者として本博覧会で重要な役割を担ったアーネスト・フェノロサ（Ernest Fenollosa、1853－1908）は万博会場内で日本人関係者に講演を行い、日本の美術と、美術としての工芸を鼓舞した。

フェノロサの講演で触れた工芸品の一つが、鈴木長吉（1848－1919）の《十二の鷹》であった。フェノロサは、本作品の精巧な写実性と多彩な金属による色彩表現だけでなく、日本の歴史に影響された力強い生命を体現している点に高い評価を与えた⁷⁹。また、濤川惣助の《富士図》は、七宝による山水画として高い評価を与えた⁸⁰。本講演においてフェノロサは、これらの工芸品を他の美術品と交えて評価しており、絵画や彫刻などと工芸を意識的に分類するような表現は見られない。フェノロサは日本の美術品が優れていると評価される点について、外国の影響の意識的導入が最も少ない東洋的特質にあると指摘しており⁸¹、作品の形態に基づく概念や分類よりも、個々の作品が持つ文化的な表現の濃度に評価の重点が置かれている。そして、西洋美術から悪影響を受けることなく、日本の伝統に忠実に従うことが日本の美術の正しい道であり、日本はその正しい道を歩んでいる⁸²と述べて、講演を締めくくった。

フェノロサが「当代東洋美術の珠玉の至宝⁸³」と述べたのが鳳凰殿【写真 B-13】であった。鳳凰殿は、日本の歴史的文化を展示したパビリオンで、メイン会場の正面にある池の中央部分の島に木造の日本建築を建設した。会場内の非常に目立つ位置に鳳凰殿が出品された理由には、日本政府がシカゴ万博に対して多大な出資を行ったためという見方もあるが⁸⁴、日本文化に対する海外での注目の高さも窺える。建物は三つの棟に分け、中央の棟は江戸時代の書院造、北の棟は平安時代の御所、南の棟は室町時代の銀閣を規範とした。そして、三つの棟の内部に、それぞれの建物の時代に応じた品物を展示した。つまり、壁や天井などの室内装飾や工芸品を総合し、日本の歴史的文化を空間で表現したのであった。

鳳凰殿の展示に関する詳細な考察は本章5項にて述べる。ここでは先にフェノロサが鳳凰殿に見た日本の国民性に関する評価について触れておく。フェノロサは講演において、鳳凰殿を「当代東洋美術の珠玉の至宝」と述べ、「当代日本美術の珠玉の至宝」と述べなかった。そこには、日本の歴史的文化には、東洋の様々な文化が影響しあっていることを示唆していたと考える。鳳凰殿の展示の中の例でいうと、パネル状の絵画を敷き詰めた天井

79 村形明子『アーネスト・F・フェノロサ文書集成—翻刻・翻訳と研究（下）』京都大学学術出版会、2001、128頁

80 前掲註79、132頁

81 前掲註79、128頁

82 前掲註79、134頁

83 前掲註79、133頁

84 前掲註78、45頁

画は二条城の建築の特徴ではあるが、中国や朝鮮など東洋の寺院建築にも通じるものがある。フェノロサは、東洋の文化を醸成し、独自の文化へと変容させ、当時まで受け継いできたことに日本の歴史的文化に価値を見出していたと捉えられる。

鳳凰殿に隣接して設置された日本茶屋【写真 B-14】では、庶民文化が体験型で展示された。万博での日本茶屋の出品は、1867（慶応 3）年の第 2 回パリ万博以来、日本のパビリオンの定番として万博に出品されるようになっていった。

本万博の日本茶屋の建物は木造二階建てで、瓦葺の切妻屋根を配した。二階部分の壁面は雨戸のような戸板で囲まれている。博覧会の建築は基本、仮設のため、この茶屋も外観は二階建てのようでも、実際には二階部分は造られていなかった可能性が予想される。一階部分は板葺きの屋根を配し、軒下に提灯が下げられた。写真右側にみえる障子戸は実用的な物であったと予想する。これらはいずれも日本の伝統的な建築要素であった。

茶を振る舞う日本人は座敷で茶を立て、外国人の客は縁側に置かれた椅子に座り、その段差を利用して座敷をテーブル代わりに茶を飲んだ⁸⁵。この様式は現在の茶道や煎茶道で、主に外国人にも対応する様式として日本に普及している。店先には竹の腰掛や石灯籠があり、日本庭園の様子である。また、鶴、番の雉らしき彫刻は、日本の象徴を写実性の高い彫刻という近代的な造形で表現している。店の中の袴姿の男は髷を結っているかもしれないが、西洋風に髷を蓄えているようにも見える。一見、近代化以前の日本を再現しているかのように見えるが、当時の要素も混在している。何より、写真に写る日本人はほとんどが短髪で、帽子やジャケットなどの洋装を採り入れている。この写真に映し出されているのは、西洋化と近代化を確実に意識し、自国の文化を更新しようとする当時の日本の姿そのものを象徴しているといえる。茶屋と庭園、彫刻、袴の男の組み合わせが実際の日本の風景で存在したかは疑問である。この空間は実際にあった日本の風景を再現したというより、西洋から期待されていたと予想する、いわゆる海外ウケを意識した日本文化の縮図であった。

美術館に出品された日本の工芸品が好評を得たのとは対照に、工芸館に出品された日本の工芸品は悪評を買った。これまで輸出工芸品として人気を得ていた京薩摩にも辛辣な評価を与えられた。七代錦光山宗兵衛（1868－1927）が出品した《色絵金襴手双鳳文飾壺》は、フランスのセーブル磁器が得意とした窓を設けて絵を描く技法を取り入れるなどして、

85 久保田米僊『閣龍世界博覧会美術品画譜 第三集』大倉書店、1894 年

西洋的な装飾性を高めた。本作は日本国内では高い評価を受けての出品であったが、シカゴ万博では装飾が過ぎる点が批判された。宮川香山（1842－1916）は輸出工芸品として人気を得ていた高浮彫ではない《黄釉銹絵梅樹花瓶》を出品した。中国陶器に倣った玉壺春の器形に、簡素で意匠化された梅の絵柄を墨色の輪郭線を用いて描いた。シカゴ万博の公式カタログの記載によると日本の工芸品は一部を除いて「商業的すぎる⁸⁶」と非難された。同誌に掲載された日本の展示の様子【写真 B-15】には、工芸品が無秩序に配置されている。展示場所が狭いため、屏風は不規則に折りたたまれ、花瓶は対とわかるように並べて配置はされているが、手前の物が塞いで奥の物がよく見えない物もあり、展示台の前の床に無造作に置かれた物もある。総じて、一つ一つの品を心地よく見せるという配慮に欠けていた点にも日本の工芸品への評価を下げた要因が考えられる。

本博覧会において、日本の工芸品は美術品として高い評価を得た品と装飾が多寡で、日本的な特徴に欠けるとして評価を下げた品と明暗が分かれた。当時の日本は古今東西の価値概念が混乱し、特に工芸品に対する概念の混乱が露出したのが本博覧会であった。明暗を分けた要因の一つに展示方法が影響していた可能性も考えられる。

シカゴ万博の会場には、本万博の象徴として世界初の巨大観覧車《フェリスの車輪》が建設された。その他、係留気球などの大型の遊具が出展され、参加者が万博に求める意義が世界的に変化し、巨大な建造物によって人々が持つ視点に変化していたことを象徴した。

2－6 1900（明治33）年 第5回パリ万国博覧会

本博覧会は、ジャポニスムの終焉とアール・ヌーヴォーの全盛を日本に認識させ、日本から訪れた多くの工芸家たちにデザインの重要性を気付かせたとされる。パリ万博は美術部門への工芸品の出品を除外し、工芸品は美術以外のしかるべき部門へと振り分けられた。日本の工芸品は旧態依然として新しさのないと評価されたが、すべての工芸品が不評であったわけではない。濤川惣助の《七宝製墨画月夜森林図額》が大賞を受賞するなど、各部門において高く評価された作品もあった。

日本初の美術史として配布された『Histoire de l' art du Japon』では、尾形光琳（1658年－1716）の《八橋蒔絵螺鈿硯箱》や奥田潁川（1753－1811）の《三彩兎觥形香炉》などの工芸品や日光東照宮の室内装飾も日本美術史を形成する作品として紹介された。西洋では

86 東京国立博物館デジタル情報「1893年シカゴ・コロンブス世界博覧会カタログ」(Hubert Howe Bancroft 『THE BOOK OF THE FAIR』 The Bancroft Co., 1893年、221頁)

美術と工芸を区別し、美術の上位概念が一般的であったのに対し、日本の美術には工芸を含むという独自の概念を主張した。しかし、含まれたのはすべての工芸品ではなく、限られた一部の品にだけ適用されることであった。『Histoire de l'art du Japon』編纂の目的は、対西洋の民族主義が核となっているとされる。1897(明治 30)年に、明治政府は古社寺保存法を制定し、1890(明治 23)年には帝室技芸員制度を設けるなどして、日本の伝統的な独自の美術を擁護し、新しい美術概念へ進展させようとする活動がフェノロサと岡倉を中心に行われてきた。つまり、当時の日本が意識すべきであったのは、西洋的概念における美術と工芸の分類や上位概念ではなく、それらの概念から独立した日本固有の美術概念であった。

しかしながら、日本の工芸界はデザインへの注力と工芸の美術化への傾向を強める結論を重視した。

2-7 1922(大正 11)年 平和記念東京博覧会

日本の博覧会事業は、1903(明治 36)年に開催された第五回内国勸業博覧会以降、庶民の娯楽としての要素が強まっていったとされる。明治期の博覧会は、日本の将来を見据える大義が込められた公的な場であったが、庶民の生活水準が高まるにつれ、庶民の娯楽習慣に迎合する私的な場へと変貌してきた観が窺える。これも、民主化を図ってきた近代日本を象徴する姿といえる。

本博覧会は、勸業の意図を控え、平和の啓蒙を前面に押し出すことで、対外的に文化国家としての日本というイメージ戦略を打って出た。会場設計には、当時西洋で流行していたセセッション様式が全体に取り入れ、娯楽施設も充実された。本博覧会では、14 棟の実物のモデルルームを展示する文化村住宅が出品され、大きな注目を浴びた。当時、柳は東京に住んでおり、文化村住宅を観覧していた。文化村住宅の展示については、本章 5 節で考察を述べる。

ここでは、朝鮮館と臺灣館と樺太館などの植民地文化を展示したパビリオンについて言及する。これらは現代では、日本の帝国主義を象徴する「植民地パビリオン」として学術的な研究が行われている。植民地の文化がパビリオンとして初めて出展されたのは、第五回内国博であった。日清戦争後初の国内の博覧会で、臺灣館は日清戦争の成果を示す象徴

であった⁸⁷。1912（明治 45）年に東京・上野で開催された明治記念拓殖博覧会では、台湾に続き、樺太、関東州、朝鮮に加え、開拓を要する土地として北海道も展示される対象となった。当博覧会には国民に植民思想を喚起させることが課題で、当時の国民は政府が推し進める植民地政策に関して情報も理解では十分ではなかった⁸⁸。そして、平和記念東京博覧会では、日露戦争の成果を示す朝鮮館と樺太館を加えて出品した。「植民地パビリオン」と呼ばれる展示が「平和」と題する博覧会に出展されたことに、現代の認識では違和感を覚えるが、当時の帝国主義のもとでは、植民地政策を国民に肯定的に認識させ、植民地を日本の領土として国内外にアピールする目的があった。

現代の学術的研究における植民地パビリオンの出展の目的は、明治政府にとっては、日本の文化の優位性を日本と植民地の両国民に知らしめることであったとする見解がある⁸⁹。また、植民地現地の政府や企業は日本市場での拡大を図り、自国の文化や産業を出品することに対して協力的であったとする見方もある。帝国主義とそれを実行した政策などは否定するに値する。しかし、これらのパビリオンに現地の人の希望や自国の文化を誇る意志が込められていた部分が含まれていたのであれば、展示の全てを否定的に捉えるべきではないと考える。

平和記念博覧会の臺灣館【写真 B-16】と朝鮮館【写真 B-17】は特に東洋的な情緒が重視され、それぞれの国の伝統的な建築様式でパビリオンが建設された。内部では、朝鮮産の工芸品や台湾産の果物などが展示され、それぞれの国の歴史において培われてきた文化と産業の特徴が示された。展示には、植民地文化を日本の文化よりも劣ることを示す目的があったとされるが、本博覧会の報告書には植民地パビリオンの展示物に対して高く評価している部分もある⁹⁰。

87 國雄行『博覧会の時代—明治政府の博覧会政策—』岩田書院、2005 年、175 頁

前掲註 53、57 頁

88 下中美都『別冊太陽 日本のころ 133 日本の博覧会 寺下勅コレクション』平凡社、2005 年、60 頁

89 前掲註 53、78 頁

90 須賀健吉 編「平和記念東京博覧会案内」公認平和記念東京博覧会案内発行所、1922 年（山本欣司『コレクション・モダン都市文化 第 76 巻 博覧会』ゆまに書房、2012 年）、146 頁

一例を挙げるならば、臺灣館で人気を博した喫茶店では、台湾産のウーロン茶を台湾人女性が台湾の民俗衣装姿で給仕した。このことは現代の学術的研究では、台湾人女性に対する差別意識であるという見方がある。しかし、日本も万博において日本人女性が着物で日本茶を給仕した実績がある。ここには、日本国内の性差別問題が存在しないでもない。しかし、この日本茶屋は結果として日本の文化を好意的に海外にアピールした。臺灣館の喫茶店にその実績がそれを参考にされていたとするならば、決して台湾を不利に表現するために行われたとは言い切れない。

また、本博覧会では、北海道館、琉球館なども出展された。さらに、英国館、東京館も出展された。パビリオンを出品のための調査が個々の文化の顕在化に寄与したとする見方がある⁹¹。何をもって「日本」とするのか、博覧会の展示からは現在も考え直すべき課題が多くみられる。異文化の差別化は、それぞれの文化の顕在化の一端でもあり、表裏一体の行為である。植民地パビリオン出品の目的や内容の是非とは別に、展示という成果に結実したことは貴重な価値を持つ。そして、日本の博覧会において自国の文化だけではなく、異国の文化を展示する際には建物と工芸品、人と民族衣装、その土地の食べ物などの総合による空間によって表現と認識をしていたことがわかる。

そして、「平和」という主題に娯楽要素と帝国主義の象徴を介在させて市民へ提供していたことに、日本の社会の危うさが見受けられる。

2-8 1937（昭和12）年 パリ万国博覧会

本博覧会は第二次世界大戦開戦前に日本が参加した最後の万博であった。本博覧会に出展した日本館の建築設計を巡って騒動が起きた。日本館の建築設計は、国内で万博を実行する機関であった巴里博覧会協会（以下、協会）から間接的に委託を受けた建築委員によって検討された。この建築委員が提案した最初の設計は、当時日本で普及しつつあったモダニズムの典型のもので、鉄とガラスで構成され、先端的な意匠を備えたものであった。日本の伝統的な建築意匠は見られず、それどころか、「NIPPON」のサインと国旗以外は日本を象徴する部分は見られなかった。この設計案は協会によって却下された。代わりに協会が求めたのは、これまでの万博で好評を得てきたような伝統的な日本建築を模した設計

91 前掲註 53、53

前掲註 87、180 頁

であった⁹²。建築委員は要望に従った第二案を提案したが、これもまた日本の伝統的建築要素を断片的に寄せ集めただけであると批判された。この件を発端に「日本的とは何であるか」という議論が日本中の識者の間で巻き起こった。議論は暗礁に乗り上げ、その結果、日本館の設計はフランスから帰国したばかりの坂倉準三(1901-1969)に一切が託された。坂倉はフランスでル・コルビジェ (Le Corbusier、1887-1965) の建築設計に携わった経験があり、当時はまだ無名であったがフランスと日本の両文化を知る建築家として期待されたことが想像される。

そして、建設された日本館【写真 B-18】はさらに思わぬ事態を招いた。外観の第一印象は、モダニズム建築であった。実際に、鉄筋コンクリート造りで、ガラスや鉄といったモダニズムを象徴する素材が全体に使用されていた。しかし、壁面の一部はなまこ壁のような日本独自の建築に共通する意匠を持っていた。また、一階から二階へと伸びたスロープは、日本建築の回廊を思わせる。日本建築の回廊は、橋のように宙に浮いた構造が西洋の回廊とは異なる。手すりのデザインも回廊の高欄を思わせる意匠をしている。つまり、坂倉が提案した日本館は西洋のモダニズムと日本の伝統的建築の要素を融合させた形であった。

この設計案に対して協会は、日本の伝統的建築要素が少ないことから、万博では高く評価されないであろうと予想した⁹³。自信の無さから、パリ万博内で実施されたパビリオンの建築コンクールに日本館を応募しなかった。完成した日本館を目にした日本の識者もあまり好意的な反応を示さなかった。ところが、協会の予想に反して、坂倉の日本館はコンクールでグランプリを受賞した。エントリーしていないにも関わらず、日本館は海外の審査員に高く評価されたのであった。

日本館内部の展示は【写真 B-19】、明治初期に見られたようなガラスケースを用いたものではなく、展示物が空間と一体となるような形がとられた。現代の博物館や商業施設などで見られる展示方法により近い方法へと変化しているのが分かる。

この一件は、まさに日本が近代化において伝統と先進との狭間で葛藤する様子を象徴した。また、海外からの評価によって日本人自身が新しい「日本」を見出すという現象は幕

92 井上章一「パリ博覧会・日本館・一九三七—ジャポニスム、ポスト・モダニズム—」(吉田光邦『万国博覧会の研究』思文閣出版、1986年)、137頁

93 前掲註 92、149頁

末から繰り返し起きており、近代において日本が自国の文化を形成するための重要な要因あったことを改めて認識させる。

2-9

以上を概観すると、博覧会における日本の展示は、個々の展示物だけでなくそれらを包括する室内装飾や建物など空間全体でもって表現してきた履歴が遺る。そして、空間を構成する要素は、西洋文化との比較によって、異なる部分を凝縮するようにして造り上げていった。瓦屋根の木造建築や着物、茶などの具体的な事物が日本文化の象徴として西洋に認識されるようになり、同時に日本もそれらを自国の文化の象徴として認識していった。その認識は工芸品においても、同じことが言える。精緻に施された装飾や伝統的な絵柄などが日本の工芸品の特徴として海外で人気を博し、日本の工芸界の生産の方向性を決定づけていった。日本の産業が西洋からの評価に影響されるという、国際的な動向が博覧会をきっかけに生まれていた。しかしながら、日本は海外と全く同じ認識を得ていたわけではなかった。

その国内と国外の認識の差異が露呈したのがシカゴ万博の展示あったといえる。日本の工芸品の一部は海外では美術として認められたが、その認識を真に理解していた日本人はどれほどいたであろうか。日本茶屋で見せた木造建築や日本茶、着物などはこれまでの経験から作り上げた「期待されているであろう日本」の表象であった。また、結果論でしか言えないことではあるが、国際関係のゆがみが本博覧会の展示にすでに現れていたと捉える。シカゴ万博の翌年の1894（明治27）年に日本は日清戦争を開始した。

日清・日露戦争を経た大正期には日本は西洋と同等の文化を経たことを自負し、大衆を筆頭とした日本独自の文化の形成が始まる。国内の展示では西洋的な方法を採用入れつつ、日本の独自性を明らかにしようとする試みが現れている。植民地パビリオンは日本が西洋諸国と同等の国力を持つことの象徴であり、国内外に対して「近代化した日本」を主張する政府の意図が込められていた。それらの展示方法は、日本が培ってきた展示方法が使用されており、日本が自国の文化を主張・認識してきたのと同様の展示方法で、植民地の文化も主張・認識を行った。

そして、日本国内には、これまで取り組んできた近代化を超える「新しい日本」に対する期待が高まっていった。そのよりどころの一端は戦争へと委ねられていった。対外交流として機能していたはずの博覧会は帝国主義の色彩を濃くし、その機能が奇妙に変化して

いた。大礼博の大禮記念館は日本と西洋の文化が折衷はされているが、融合には至っていない。このことは当時の国際関係を反映しているように見える。展示物は植民地パビリオンだけでなく軍艦や銃器などにも拡大され、大礼博に投影された「新しい日本」は戦争によって表現されていった。異文化との融合を図った民藝館は、ささやかに注目されつつも時代の主流ではなかった。太平洋戦争開戦直前の 1937（昭和 12）年のパリ万博に出品された日本館の設計をめぐる事態では、国内と国外の価値観の相違が如実に示され、戦局と相まって日本が対外的に孤立していく状況と重ねることができる。

総じて、近代日本の博覧館に見る「日本」とは何であったのか。日本の近代化といえば、西洋化の側面に注目されがちではあるが、その根底ではやはり、前近代までに培われてきた「日本」が常に意識されていた。これは、西洋化の否定や、前近代の讃美、国粋主義を主張するわけではない。その土地で培われてきた文化と産業は他の土地のものを真似て倣おうとしても、以前のものを簡単には断ち切ることはできず、急速にかつ完全に変化することの難しさを主張したい。日本は近代において様々な変革を短期間で迎え、多くの人々がそれぞれの方法で尽力したが、すべてが何かしらのつながりを持ち、現在の日本もまたその同一線上にあることを改めて認識したい。

第3章 大礼博の展示

政策として始まった日本の博覧会事業は回を重ねるごとに大衆化していき、娯楽性が増していった。1920年代には、主催者は政府だけでなく、新聞社や民間の団体などが増えていき、開催目的は多様化していった。1928（昭和3）年には国内の博覧会事業が最盛期を迎えており、この年は1年間で18⁹⁴の博覧会が国内で開催された。そんな中、大礼博は東京の上野恩賜公園を会場に【図 C-1】、入場者数220万人以上⁹⁵を記録する大規模な博覧会であった。

本節では、大礼博の展示を観察しながら民藝館と比較し、考察することで、民藝館の展示の特徴を明らかにしていく。

本博覧会を象徴した大禮記念館【写真 C-2】の建物は当時の日本の最先端の建築技術を結集させたものであった。八角形の円柱状の外観にガラスと鉄製の高欄で装飾した鉄筋コンクリート造りの建物であった。民藝館の建物が日本の伝統的な素材と造りであった点と大きく異なる。内部の展示は朝日新聞社が主催し、前天皇の葬儀や悠紀斎田の田植式の様子など、大礼にまつわる伝統行事を人形と模型で再現したものが多く展示された。伝統行事は日本式とはいえ、日本の朝廷文化は中国の朝廷文化を模倣にしており、中国的な形式ともいえる。さらに、洋装の近衛騎兵の人形と模型も展示し、行事の近代化も伝えた。人形や模型だけでなく、行事に実際に用いられた衣装や道具を展示し、これまで庶民が目にする事のなかった皇室行事を国民にわかりやすく示した。展示を通して、新天皇の即位と国民意識を啓蒙する教育的な意味合いが強く現れている。日本の国民性を表現した点では、民藝館の趣旨と通じる。このような人形を用いた展示は大衆の娯楽として江戸時代に始まった見世物と展示手法としては同じものであった。大禮記念館に反映された日本社会は、外見の体裁は西洋式であっても、内部の根幹は日本式を保つ構造が見える。

第一会場の大通り沿いに建設された東一号館【写真 C-3】は、鉄筋コンクリート造りで、複雑な装飾を抑えた、簡素な外観であった。庇の影と間から漏れる光が壁に模様を描き、装飾的な役割を果たしていた。入り口付近に燈籠が設置され、万博において日本を象徴する造形物として繰り返し出品されてきた物も携えており、日本を感じさせる部分も残して

94 橋爪紳也・中谷作次『目で見ると日本の博覧会』、日本図書センター、2013年、「日本の博覧会年表」より筆者が算出

95 前掲註12、192頁

いる。日本国内における博覧会の展示方法は、出品物の多くは会場となる建物内に設置され既定のガラスケース内に展示されることが通常であった。大礼博の第一会場と第二会場には高さ9尺7寸で、四六硝子戸を用いたケースを博覧会が設置し、ケースの外面床上高さ9尺までは装飾や表示を施さないようになどの規定を設けた。民藝館にはこの展示ケースを用いていないことが特徴の一つといえる。ケース内の展示方法は出品者によって見せるための工夫が展覧会の発展とともに研究が重ねられてきた。品物を無造作に積み上げるのではなく山形に整えるなど、配置に美的な配慮を行うことが当然のように行われるようになっていた。さらに、ケース内に室内空間を作りマネキンや模型を用いるなど、来場者の目を惹くような趣向を懲らしたものが多く見られるようになっていた。例えば、山口県と島根県が出品したセメントの展示【写真 C-5】では、船のような、鯨の口と歯のようなものが展示装置として使われた。セメントは商品だけを並べても見栄えはしないので、装置を用いて展示に目を惹く工夫を凝らしたと考える。

また、京都府の西陣織帯地の展示ケース【写真 C-6】では、什器に帯を垂れ掛けて見せていた。展示ケースの上部に織物を掛けて装飾し、ケースも一体となって西陣織を宣伝している。奥にある什器を高く、手前を低く什器の高さに差をつけることで、展示空間を有効に利用している。帯の端に貼られた生産者の情報が記入されている札も見えるように配慮が感じられる。東京象牙組合の展示ケースには、竹ノ家代三郎（生没年不詳）が出品した牙彫の《観音像》【写真 C-7】が展示された。牙彫は輸出工芸品として高い人気を博しており、本作品には 8,500 円という当時では高額の値段が付けられた。牙彫の作品は美術品として国内外で高い評価を得ており、石川光明（1852－1913）や旭玉山（1843－1923）ら帝室技芸員の作品は美術品として扱われていた。しかし、竹ノ家の本作品は美術品としての出品ではなく、産業的な工芸品、つまりは実用品として、他の作品に囲まれて出品された。帯地も仏像も商品としての展示が工夫されており、値札や生産者情報が表示された。民藝館でも、展示品の実用性が重視されたものの、展示には値札や生産者情報を付さなかった。展示品は直接販売する品ではなく、併設された即売所では値札や生産者情報が付されたと考える。ちなみに、仏像の実用性には仏教精神という魂が込められていることが必要とされるが、その魂の有無は観る者次第とも言える。その点、美術品としての仏像には仏教精神という魂が必要とされるわけではないが、美術としての精神が必要になってくる。その精神もまた、観る者次第とも言えるが、民藝館の主人室の床の間に飾られた仏画にはどのような精神が宿っているのかを考える必要がある。

大阪窯業は商品見本として、一つの壁面に装飾用のタイル数種を張り付けて展示した【写真 C-8】。タイルは日本建築の西洋化が拡大するにつれ、日本国内での生産が開始され、その品質の高さは海外でも評判を得るようになっていた。美術工芸における陶芸品といえば、壺や皿などが主要であるが、陶芸全般においては、建材としても重要である。タイルは一枚一枚の色や絵柄だけでなく、組み合わせや貼り方によって美的価値が変化する。本展示に出品されたタイルは、実際の使用ではいずれか一種が壁面のアクセントとして使用されることが多かったはずである。装飾的な主張が強いタイルを数種も混在させると、一つの壁面としての美的価値が損なわれる。数種が組み合わせられるにしても、美的に計算された組み合わせとは考えられない。しかし、特徴的なタイルを一つの空間にまとめることで、空間が効率的に使用されている。各種の間に連続性や調和を持たせないことで、それぞれのタイルの特徴が示され、商品見本としての用をなしている。

暖房器具の展示【写真 C-9】にも、室内空間が用いられた。暖炉のある西洋風の室内空間と、床の間を備えた日本風の室内空間に、いくつもの暖房器具が展示された。生活場面を想起させ、室内空間の様式と工芸品の様式が調和を示す点が、民藝館と共通している。しかし、室内空間の構造は実際に使用することができない擬似的なものであった。また、暖房器具ばかりが寄せ集めて置かれている点や、札が添えられている光景は、実生活としては不自然であり、さらに、雑然とした印象を与える点で美的表現に優れたものではない。しかしながら、大礼博において、ストーブの展示と展示品は高く評価され、報告書内で唯一展示風景の写真が掲載された。また、福祿「ストーブ」【写真 C-10】は、「日本座敷に調和、放熱板を豊富にした良好な設計」であると報告書内で高く評価され、その品が写真付きで紹介された。

日魯漁業の蟹の缶詰の展示では、室内空間とマネキンを用いた【写真 C-11】。ケース内の空間を二つに分け、それぞれに異なる二つの場面の物語を表現している。このような展示には、観る者に物語を読み取る力が必要であった。三越の展示【写真 C-12】では、和服と洋服を着たマネキンを西洋風の室内空間に配置し、生活の一場面が表現された。西洋風の室内空間は、近代的な生活空間の理想として表現された。三越以外の高島屋や松坂屋の展示でも西洋風の室内空間を展示に使用し、新しい生活空間の中で新しい服装を提案した。一見、この展示は建築と工芸を総合的に展示し、生活空間の美的表現に注力する点が、民藝館の展示と共通している。しかし、この室内空間は民藝館のように実際の生活に使用することはできない擬似的なものであった。民藝館も、会期中は実際に使用されていないこ

とから、擬似的と言えるが、三越の展示は建物の構造自体が擬似的であった。展示を見る側には壁がなく、部屋の奥の様子は絵で描かれている。展示の趣旨は、三越の商品である服を見せることであり、室内空間は理想的な近代生活の雰囲気醸し出す装置であった。これらは、西洋の博覧会を真似た美術工芸の展示方法とも異なり、江戸時代の見世物の流れを汲む展示と捉える。また、百貨店では「博覧会」と題した即売会や客寄せの見世物を開催するなどして展示技術を進化させていった。さらには、百貨店を主な顧客とする展示制作を専門に行う企業も誕生していた。百貨店の展示には多くの観覧者が魅了され、倉橋も「百貨店の発達を見るに於ては益々小規模の博覧會などの必要がなくなりつつある。⁹⁶」と評価したほどであった。柳も百貨店の展示を目にし、参考にした部分もあったと考えられる。そして、民藝館出品を機に民芸の展示活動は百貨店を会場に大きく発展していくことになる。

東京醤油醸造組合の展示では、醤油を醸造する店内を、台所、樽、店員のマネキンなどで構成した【写真 C-13】。商品そのものを展示するのではなく、商品と関連した場面を展示した例であった。これもまた、三越の展示と同様に、擬似的な室内空間の展示であった。しかも、理想的な生活空間を表現したわけでもなく、美的表現に注力したようにも見えず、展示の趣旨自体が民藝館と異なる。しかし、店内に積み上げられた醤油樽は興味深い。醤油樽に屋号を描き、展示空間の造形と一体となる表現で製造会社の宣伝を行っている。これは、床の間やテーブルなど柳の意図が込められた民芸品を展示空間の造形と一体にして展示する、民藝館の展示と手法が似ているように思える。

以上に述べた展示において、配置には空間を実用的に再現することよりも効率的に多くの品を展示することが重視されていた。また、使用された室内空間は、商品や企業をアピールするための容れ物として作られ、建物の要素を採り入れてはいたが、民藝館のように建物と工芸品を総合的に示したとは言い難い。商品を良く見せることが展示の趣旨であったため、容れ物である建物を本格的に作る必要はなく、建物は商品よりも目を惹いてはいけないのであった。やはり、大礼博の他の展示と比べてみても、民藝館の展示の特徴は、建物と工芸品を総合して、より実生活に近い空間を再現している点が大きかったと言える。

大礼博では国防館が初めて出展された。入り口の横に配置した戦闘機をはじめ、陸軍の科学的新兵器が展示した第二会場の目玉となるパビリオンであった。第二会場には朝鮮館

96 前掲註 64、2 頁

や臺灣館などの植民地のパビリオンも出品され、日本が帝国主義を強め、戦争へと進んでいく社会状況が映し出された。朝鮮館【写真 C-14】は、伝統的な朝鮮建築の外観をかりうじてとどめていたが、臺灣館【写真 C-15】は日本化された洋風な外観であった。

台湾館や朝鮮館は庶民には異文化に触れられる楽しいものであり、国防館も物珍しい展示として興味を惹いたが、国民に帝国主義思想を浸透させる意図が組み込まれていた。以降の日本の博覧会は戦争を啓蒙する博覧会が多く開催されるようになる。博覧会が持つ多大な影響力は戦争に利用されるようになっていった。

西洋を模範に近代化を進めてきた日本であったが、1920 年代後半には、西洋の模倣から脱却する方向を模索することで更なる発展を図る段階に突入した。政府の国産振興政策の命題には、輸出の強化と輸入の抑制があり、その一環として、政府は国産品の国内での普及を図った。庶民の間でも、中流階級層を中心に、江戸時代まで培ってきた伝統的な文化を振り返り、西洋文化、近代文明との対比の中で「日本」とは何かを見つめ直し、新しい国と文化を創ることが必要とされていった。

第4章 美術工芸の展示

1907(明治40)年に初めて開催された文部省美術展覧会(以下、文展)では、工芸は対象外とされた。これは、1900(明治33)年のパリ万博の方針に倣ったためであった。博覧会や展覧会への出品は工芸の宣伝媒体として非常に重要であったため、日本初の官展において工芸が対象外となったことは、日本の工芸界にとって損失であった。そして、工芸家たちは官展への工芸品出品を訴え始めた。

1913(大正2)年から開催が始まった図案及応用作品展覧会(以下、農展)は、工芸品および工芸品用の図案の出品に特化した展覧会であった。文展への出品を望む工芸作家たち要望を実現したかのように思われたが、農務省が主催ということで、産業的な側面が重視され、芸術志向の工芸作家を満足させるものではなく、同じ官展であっても文展への出品希望は引き続き訴えられ続けた。1919(大正8)年に文展は帝国美術院展覧会(以下、帝展)へと改称されたが、工芸の出品は依然として認められなかった。

大礼博以前に開催された国内外の博覧会や展覧会においても、工芸品はガラスケース内に展示された。工芸品は、ケース内に展示されることで、観る人との空間を隔て、一つの作品として示されたのであった。また、精緻な細工が施された高価な美術工芸には、作品の安全面でもケースが必要であった。

1926(大正15)年には、約130名工芸作家が集結し、工芸の帝展出品を熱望したデモンストレーションとして、日本工芸美術会展を開催した。本展覧会で既存の工芸概念からの脱却をアピールした。本展覧会で中心的な工芸作家の一人であった森谷延雄(1893-1927)は《洋風書見木具》【写真 D-1】を出品した。森谷の作品の特徴は、家具としての機能を保ちつつも既存の家具の形状に囚われず、自由な形状を備えた点であった。また、輸出工芸品に見たような豪華な装飾は用いず、抽象的な形状を巧みに組み合わせた。そして、観る者に物語性を与えたことに創作性が認められた。森谷は、清水組設計部に入社し、インテリアデザイナーとして活動したのち、主にイギリスで家具や室内装飾の研究を行い、農展などにも出品し数々の受賞歴を重ねていた。工芸家たちは、作品が実用的な商品として認められるだけでなく、それらを制作する工芸の技術をたたえられるだけでなく、創造性を評価されたいと望む者の熱意があった。

そして、1927(昭和2)年に帝展に第四部美術工芸が設置された。「独創性を有し、実用を前提とした装飾美のあるもの」が評価基準とされた。内藤春治(1895-1979)が出品し

た《壁面への時計》【写真 D-2】はアール・デコ様式の直線や幾何学的な図形を用いた装飾を特徴としていた。

その展示は、作品 1 点 1 点を台に置き、室内の壁面に沿って並べるという、彫刻と同様な展示方法であった【写真 D-3】。台の大きさは作品に合わせて変化があるが、作品間の関係性や周囲の建物との関係性は見られない。さらに、『帝国美術院美術展覧会図録 第八回 第四部 美術工芸』（1927 年）に掲載された作品の写真は、作品のみが切り抜かれて、白い背景の中に掲載された。美術工芸は、作品の周囲の情報を省き、作品単独で観られることが当然とされていたことが窺える。

斎藤佳三（1887－1955）が自ら新たな工芸の形態として「組織工芸」と名付けた《想いを助くる部屋》を出品したが、工芸ではなく建築とみなされ落選となった。本作品は、建物の内装と家具を総合的に用いた作品で、家具単品の出品は認められたが、壁面などとの組合であったがことが、認められなかった。翌年の 1928(昭和 3)年に、斎藤は再び組織工芸の《食後のお茶の部屋》【写真 D-4】に出品し、入選を果たした。わずか 1 年の間に、工芸に対する概念が変化した象徴的な出来事と捉えられる。

1928（昭和 3）年に開催された大正博では、美術館は出品されていない。会場に隣接して東京府美術館が常設されていたためと考えられるが、当時の日本の美術は産業の振興にとって重要視されていなかったためとも考えられる。1877（明治 10）年に開始された第一回内国博では、産業の中心であった美術館が博覧会の中心であった。美術品及び美術工芸品の輸出産業が衰退するにつれ、博覧会での美術館は中心から外れていった。

1936（昭和 11）年に開催された、実在工芸美術会の第一回実在工芸展の報告書に、ガラスケースを用いた展示方法を廃止して、モデルルームに工芸品を展示する方法が現れたと記された⁹⁷【写真 D-5、6】。モデルルームを設けたのは、工芸制作の契機を現代生活に置き、作品の機能を発揮することを展示の趣旨としたためであった。

明治以降の一部の工芸関係者は常に美術を意識し、工芸に美術と並ぶ地位が認められることを目指してきた。ガラスケースを用いた工芸品の展示は、美術品の展示方法に倣って採られた展示方法と考える。しかし、工芸の美術化運動は、帝展第四部の設置によって、新たな展開を迎え、展示方法の変化へとつながっていったのかもしれない。しかし、工芸における建築と工芸の総合的な展示方法の浸透は、民藝館よりまだ先のことであった。

97 蒲生欣一郎『現代工芸論』（森仁史監修『叢所・近代日本のデザイン 53「現代工芸論」』ゆまに書房、2013 年）、大理書房、1943 年、86 頁

第5章 室内装飾の展示

5-1 民藝館前後の日本の住宅事情

鎖国の廃止、身分制度からの解放、そして、科学技術、貿易、情報網などの目覚ましい発展により、近代が進むにつれて、日本の市民は多くの自由を得るようになっていた。そして、大正後期から昭和初期にかけて、つまり、民藝館が企画された時代において、より良い生活を手に入れるために、住宅事情は市民にとって非常に大きな関心事の一つであった。博覧会、雑誌といった新しいメディアの普及や、振興の中流階級層の台頭、さらに民本主義の隆盛などが掛け合わさり、市民の住宅に対する意向は市民の力で醸成されていった。日本の住宅が大変革の時期を迎える中で、民藝館は計画された。

当時の日本の建築は鉄筋コンクリートやガラスなど西洋から採り入れた新しい素材と技術によって大きな変化を遂げた。中流階級の住宅街では日本の伝統的な木造建築に並んで、西洋の煉瓦造りを真似た洋館や鉄筋コンクリート造りの近代建築、折衷様式の文化住宅などが入り混じっていた。世間ではその様子を近代化への進化という声もあれば、景観の劣悪化という声も多くあった。近代建築の先駆者の一人として、柳と同時代に活動した藤井厚二（1888－1938）は、様式の模倣の濫用に非があることを説いた⁹⁸。

中流階級を対象にした雑誌では、住宅にまつわる多くの記事が掲載され、特に、和式か洋式かという問題は関心が高く、建物においてだけでなく、家具や生活様式に至るあらゆる点において取り上げられた。西洋風の住宅は中流階級の人々にとってはまだ実現性は低かったが、西洋式の台所の機能性や西洋化された応接室へのステータスシンボルとしての憧れなど、魅力を感じる人は少なくはなかった。一方で、今和次郎（1888－1973）を筆頭に日本の古民家の再評価が行われ、古民家の意匠を住宅に活かすことが、西村伊作（1884－1963）によって実践された。

日本政府は、住宅を含め市民の生活改善を課題し、課題解決のために生活改善同盟を組織した。生活改善同盟は半官半民で構成された団体で、中流階級層を対象に生活全てにおける西洋様式の導入を目標とした⁹⁹。これは、日本の伝統的な住宅への批判ではなく、来るべき住宅のあり方として主張したものであった。

98 藤井厚二『日本の住宅』、岩波書店、1928年、137頁

99 藤谷陽悦「平和博の文化村について」『叢所・近代日本のデザイン 21 「文化村の簡易住宅」「文化村住宅設計図説』、ゆまに書房、2009年、301頁

中流階級層の住宅の西洋化は、1923（大正 12）年に起きた関東大震災からの復興過程で動きを見せ始めた。耐震を目的とした鉄筋コンクリート造りの建物への需要が高まったのであった。同時に、外観の意匠も西洋式のものが採用されることが増加していった。さらに、台所の機能性の高さや見た目の新しさなど、西洋式の利点が雑誌などの媒体を通して拡散され、西洋式の魅力を感じる人は増えていった。昭和初期の雑誌に掲載された住宅関連の広告では、西洋式の外観や応接室がキービジュアルとして使用されることが常態化しており、西洋式の外観や応接室が中流階級層のステータスシンボルとなっていたことが分かる。やがて、中流階級の住宅街では日本の伝統的な木造建築に並んで、西洋の煉瓦造りを真似た洋館や鉄筋コンクリート造りの近代建築、折衷様式の文化住宅などが入り混じっていた。世間ではその様子を近代化への進化という声もあれば、景観の劣悪化という声も多くあった。そこで、日本と西洋の違いにどのように折り合いをつけていくかが建築の専門家を中心に模索されていた。

雑誌『住宅』によると、1927（昭和 2）年ごろには、中流階級の住宅の建物の建築費用は 2,000 円から 3,000 円で議論されることが多かったようである¹⁰⁰。それでも、建築の専門家でない家主が実際に建ててみると、建築費用が嵩んでいくことがよくある問題であったようだ。そういった問題なく、建坪 1 坪あたり 100 円ぐらいで建物ができることが、中流階級の住宅の理想であったと読み取れる。それに比べると、民藝館がおよそ 36 坪で 6,000 円の建築費用は高い。しかもその 6,000 円には建具代が含まれていないので、建具代を含めると 8,000 円になる。建具代が高額になった理由には、障子や扉の棧の意匠が、民芸同人によって独自に考案された複雑な造形にあったためと言われる¹⁰¹。棧の意匠は民芸同人による創作の品で、朝鮮の住宅から発想を得た、新しい試みであった。民藝館の建築構想が遺された高林スケッチには様々な棧の意匠が描かれており、何度も試行錯誤された様子が窺える。

民藝館にはそれだけ建具の意匠にこだわる理由があった。当時の住宅は、西洋から採り入れた鉄やガラスといった新しい素材を、日本の伝統的な木造建築にどのように活かすかが建築の専門家によって模索されていた。特に、窓の棧は建物の外観の造形において重要

100 渡邊虎一「三千圓でどんな家が建つか」『婦人畫報』4 月号（第 260 号）、1927 年 4 月、100 頁

101 前掲註 13、131 頁

であり、日本建築の伝統的な障子に替わって、ガラスをどのように採り入れるかは難しい問題であったようだ¹⁰²。

間取りにおいて、居間の普及は、接客中心であった生活様式を家族中心へと変化させた。さらに、伝統的な日本の住宅では、一つの部屋が食堂や寝室など、複数の役割を担っていたが、部屋ごとに役割を変える様式へと変化した。そして、応接室、子供屋、居間、女中室といった部屋も普及していった。また、テーブルや椅子などの西洋式の家具の国内製造も増えていった。市民は、日本と西洋以外には全く興味を示さなかったわけではなかった。中国や朝鮮の建築を採り入れた住宅の事例も当時に多く見られた。1927（昭和2）年の『婦人畫報』では、イスラム風の八角形天板の小卓が紹介された。その時の記事の書き出しは、「最近歐米の總ての流行は東洋化の一語に盡きて居ます。¹⁰³」と始まっており、西洋の流行に則って、日本でもイスラム風の家具への関心が示された。

室内の設備、家具の配置や人の所作と密接に関係しており、近代の西洋文化の流入により、作法もまた大きな変貌を余儀なくされた。例えば、日本伝統的な建築における客間は、床の間を備えた畳の部屋で、座式で応対し、食事が必要な時は各個人に膳で運び出される様式であり、暖炉の前に置かれたテーブルを椅子で囲む西洋の様式とは所作に大きな違いがあった。作法について書かれた礼法書は近代になって数百点も発刊され¹⁰⁴、日本の伝統的の作法だけでなく、西洋の作法についても必ずと言ってよいほど記された。これらの儀礼書を用いて、道具とそれを用いる所作、家具とその配置、さらに席次など、室内の様式に応じた新しい作法が市民に教育された。日本の伝統的な作法には、中国や朝鮮の宗教や習慣の影響が大いに見られ、日本建築独自の要素と言われる床の間は、仏像や仏画を供え、住宅内で最も貴い空間であり、特権階級が持つ室内空間であった。それが、近代において床の間は、仏像や仏画に限らず、物を飾り、鑑賞するという機能へと変化し、中流階級の住宅にも設置されるようになった。藤井は、床の間を住宅の中心に置いて意匠と装飾を行うことを重視した¹⁰⁵。床の間の伝統的な機能と意味合いは近代において薄れるが、床の間という空間が尊ばれたことに変わりないが、西洋化によって、床の間自体が減少し始める。西洋式の部屋では、床の間に代わって暖炉が鑑賞機能を果たした。

102 椋内吉胤「格子窓の美」『住宅』、住宅改良会、1927年10月、19頁

103 『婦人畫報』、婦人画報社、1927年11月、36頁

104 陶智子・綿拔豊昭「刊行にあたって」『文献選集 近代日本の礼儀作法 大正編 第5巻 国民作法要義』日本図書センター、2008年、3頁

105 前掲註98、5頁

床板式の部屋と畳敷の部屋が隣接する空間も増え、椅子座の人と床座の人の視線を合わせるために段差を設ける工夫は、民藝館に限ったことではなく、近代建築の特徴の一つとして他にも多くの事例があった。段差という物理的な空間設計によって日本と西洋の空間の共存を図ったのであった。

5-2 柳の住宅

近代日本社会に台頭した中流階級市民の一人として、柳は、どのような住宅に住んでいたのだろうか。1918（大正7）年に柳は千葉・我孫子に自ら設計した自宅を建設し、約7年間暮らした【写真 E-1】。木造に茅葺とみられる入母屋造りの屋根を冠した伝統的な日本建築であったが、窓にはガラスも用いて、近代的な素材を取り入れ、棧の意匠には朝鮮式を取り入れるという、民藝館に共通する特徴がみられる。バーナード・リーチがスケッチから、竹林軒と名付けた書斎の様子から知ることができる【図 E-2】。柳が着物姿で腰かける椅子は西洋風のロッキングチェアである。机の上には西洋風のランプが置かれ、棚にはロダンの彫刻作品《或る小さき影》や洋書などが並んでいる。白樺派を中心に日本の知識人に大きな衝撃を与え、神社に祀るとまで言われたロダンの作品が柳にとって身近な存在になっていたことが窺える。窓の棧は朝鮮風の卍崩しの文様で、唐の博山炉や宋の磁州窯製の《鉄絵鳳凰文壺》¹⁰⁶が描かれている。西洋の事物と東洋の事物が柳の生活空間に共存している。柳は1916（大正5）年に朝鮮と中国を旅行しており、その時に目にした東洋の建築を参考にしたのではないかと考える。その旅行中に北京でリーチと会い、再来日を促した柳は我孫子の自宅敷地内にリーチのために窯場を建てた【写真 E-3】。1919（大正8）年に、リーチに会うためにこの窯場を訪れた濱田庄司と柳は知り合う。窯場は急な勾配と反りのある瓦屋根に正吻を備えた外観は中国風を感じさせる。柳は学生時代より英語が堪能で、書物を通して西洋文化の知識を得ていたが、リーチとの親交を深めることで、西洋の美術により一層の興味と理解を示した。さらに、リーチがイギリスから持ってきたスリップウェアに美的関心を寄せるようにあった。しかし、柳が初めてヨーロッパを訪れたのは、大正博の翌年の1929（昭和4）年であり、当時の柳は実際のヨーロッパの地に足を踏み入れていなかった。柳にとって、西洋風の住宅は、憧れでありながら、遠い存在だったのかもしれない。柳は、香港で幼少期を過ごしたリーチと西洋的な生活空間よりも東洋的な生活空間により親しみを覚えるという点に価値観を共有していた。

106 前掲註71、40頁

民藝館計画を始めた 1927（昭和 2）年に、柳は民芸運動の支持者の一人であった呉服店店主の吉田正太郎（1887－1971）に書簡の中で、御堂の設計について助言を記している¹⁰⁷。挿絵を添えてかなり具体的に構想を示しており、当時の柳が建築の設計に大変な関心を持っていたことがわかる。

1933（昭和 8）年に、柳は東京・駒場に新居を建設し始めた。その表構えには日光街道から長屋門を移設して、柳の設計によって改装された【写真 E-4】【図 E-5】。長屋門の奥に柳が設計した母屋を付属して建設した。日本民藝館はこの柳邸の向かい側に建設され、その外観はこの長屋門に应じるようにしたと柳が述べており、先行研究では参考とされた具体的な箇所がすでに指摘されている¹⁰⁸。柳は日本の伝統的に格式の高い長屋門が失われていくのを惜しみ、1931（昭和 6）年にはその保存を訴えるのと同時に美術館として利用することを提案した¹⁰⁹。1936（昭和 11）年に日本民藝館が開設した際に、柳邸は西館として寄付したが、柳はその後も生活の拠点として生涯をこの柳邸で過ごした。現在は実際に使用されていた家具などの一部を遺し、柳の暮らした面影が展示されている。

長屋門は大谷石でできた瓦屋根と、外壁の漆喰塗と大谷石を貼ったなまこ壁が特徴である。ガラス窓を引き込み式とするなど、近代的な建築要素を取り入れている点が注目されているが¹¹⁰、外光は障子を通して採り入れるようにし、その窓枠の意匠、壁紙は主に葛布と和紙を用いたことなど「凡てに和風を心掛けました¹¹¹」という。柳は南側の一室を応接室として利用した。現在は非公開となっている応接室が 2011（平成 23）年から 2012（平成 24）年にかけて全国 5 か所を巡回した「柳宗悦展－暮らしへの眼差し－」で再現展示が行われた。その設えは、木床張りにテーブルと椅子のセットを配置した西洋式である。テーブルは 1938（昭和 13）年ごろに鳥取で製造され、天板の四つの角が花形に切り込まれている形状が特徴である。18 世紀にイギリスで製造されたボウバック・ウィンザーチェアで、西側の窓辺に配置した長卓は中国産であった。西側の障子窓の棧は民藝館の主人室と同様

107 柳宗悦「吉田正太郎宛書簡」（1927 年 5 月 28 日）、『全集 21 上』筑摩書房、1981 年、323 頁

108 川島智生「日本民藝館・長屋門・柳宗悦邸」『民芸運動と建築』淡交社、2010 年、41～54 頁

109 前掲註 107、47 頁

110 石川祐一「柳宗悦における建築デザイン」『デザイン理論』51、大阪大学ナレッジアーカイブ <http://hdl.handle.net/11094/51147>、2007 年、9 頁

111 柳宗悦『日本民藝館』（私版本、1954 年）『全集 16』、筑摩書房、1981 年、178 頁

に李王朝建築特有の切り落とし組子の意匠である。東側の窓の格子は外観から見る限り、朝鮮式の特徴はない。一番奥の壁面を床の間とし、染織家の外村吉之介（1898－1993）が制作した藍染の葛布が貼られた袋棚を添える。1943（昭和 18）年に写真家の藤本四八（1911－2006）が撮影した写真【写真 E-6】では、床の間に睡蓮が描かれた布が掛けられ、木喰仏《地藏菩薩像》と《不動明王像》が飾られ、袋棚の上には木喰仏が飾られた。仏教に基づく本来の床の間としての機能で柳の研究成果が飾られている。床框は、椅子座に対応して位置が高く設けられている¹¹²。床の間の前に配置された朝鮮式の卓子には壺と鉢が飾られ、窓辺の長卓の上には濱田庄司の作と思われる蛸抜きで黍文をあしらった壺が飾られている。色は柿釉であろうか。隣に飾られた時計は、時計の蒐集家であった高林兵衛から贈られたものであろうか。テーブルの上には漆器と思われる紙料箱が置かれている。側面には簡潔に意匠化された植物紋のようなものが見える。テーブルセンターが敷かれ、木製の盆の上に置かれた器物の中にはマッチ箱らしきものが見受けられる。兼子が運んできて、大原総一郎（1909－1968）に差し出したティーセットは濱田の作品【写真 E-7】である。胴体の下部を藍色で染、上部に鉄釉で笹の葉を描いている。紅茶器として作られ、ティーポットと取手付きのカップとソーサーに、ミルクピッチャーも揃いである。柳によって蒐集された民芸品と民芸同人の作品が同一空間で当然のように使用されていた様子が垣間見える。

母屋の一階に設けた食堂は木床式に黒田辰秋が制作したゲートレッグテーブルとイギリス産のラダーバックチェアを配した西洋式であった。東側の壁面に設置された西洋式の飾り棚には柳が蒐集した食器が飾られ、家族は日常的にこれらを鑑賞していた。障子窓の棧には切り落とし組子の意匠が用いられたが、それ以外は民藝館に比べて、朝鮮の要素は少ない。床板は朝鮮貼りではなく、天井も西洋の田舎家にあるような小梁を表し、その間が漆喰で塗られている。このような建築の特徴は、日本民藝館の本館だけでなく、現在民芸調とされる建築様式の特徴になっている。

柳家の人々は、柳の蒐集品を実際に食事で使用していた。藤本が柳家の食事の様子を写真に収めている【写真 E-8】。卓上には日本各地から集められた焼き物やイギリスのスリップウェアに盛り付けられた料理が並ぶ。手前のサイドテーブルの上には大きな米櫃もある。1943（昭和 18）年は学徒出陣を行うなど、第二次世界大戦での日本の戦局が危うくなる最中であった。この撮影が行われた意図や経緯なども気になるところではあるが、ここでは写真の手前に写る土瓶に注目する。これは、先述の応接室で兼子が運んできたティーポッ

112 前掲註 108、9 頁

トと同じ物である。当時すでに人気の陶芸家となっていた濱田の作品を柳家では普段使いの民芸品と同様に使用していたのであった。柳の民芸思想の実践者としての姿があった。

食堂と一続きになった畳敷の居間との間には 27.5 cm の段差が設けられており、民藝館と同様に、椅子座の人と床座の人の視線を合わせる配慮がなされている。我孫子での自宅、民藝館、駒場の住宅、そして日本民藝館へと、柳の建築と工芸品の総合的な試行は長い時間を経て続けられてきたのであった。

5-3 博覧会・展覧会における室内装飾の展示

1893（明治 26）年にアメリカで開催されたシカゴ万博に出品された鳳凰殿【写真 B-13】は、アーネスト・フェノロサが「当代東洋美術の珠玉の至宝」¹¹³であると評価した傑作であった。鳳凰殿の室内装飾は、岡倉天心を主導とする東京美術学校の教員や学生らが担当した。日本が対外的に日本美術史を発表する以前のことで、文書に先駆けて、具体的な美術品の展示によって日本の美術史を提示したのであった。

鳳凰殿の展示には、日本が開国以前においても高い文化力を築いていたことを示す効果が求められた。中央の棟【図 E-9】は、徳川幕府が保持していた文化力の具現化であり、二条城を規範に、日本の武家文化が荘厳で華やかであったことを表現した。上段の間を再現し、畳、欄間、襖絵などで日本の伝統建築の要素はもちろん、床の間や書院に飾られた装飾品、行灯や刀などの日本の伝統的な工芸品が展示された【写真 E-10】。さらに、本展示には、三つの効果があったと考える。一つ目は、各時代の文化の特徴を明確に示す効果である。1873（明治 6）年のウィーン万博の日本の展示では、名古屋城の金鯢や燈籠、大型の花瓶、槍など、それぞれが制作された時代や需要者、文化背景などはばらばらであった。これらの展示では、日本の文化の歴史性は見え難い。そのような展示と比較すると、鳳凰殿は、江戸、室町、平安の各時代を代表する文化の需要者を限定し、展示する文化様式を一つに統一した。これにより、各時代の文化の特徴を明確に示された。二つ目は、展示された工芸品の実用性を提示し、日本の生活文化を理解してもらう効果である。ウィーン万博の展示では、屋根に設置される金鯢、屋外の庭などに設置される燈籠、槍や花瓶などが同一空間で置かれ、それぞれの実際の用途や本来の姿が見えてこない。鳳凰殿では、実際の室内空間に、実際に用いる位置に工芸品を配置したことで、工芸品の実用性を提示していた。特にその効果が顕著なのは、上段の間に隣接した書斎【写真 E-11】である。室内の中

113 前掲註 79、133 頁

中央に敷物を敷き、その前に文台を配置することで、この室内で日本人がどのように敷物と文台を用いて過ごしたのかが、文化が異なる外国人にもわかりやすくなる。さらに、敷物の脇に料紙箱を配置し、その反対側に漆器の棚、と文房具類が配置された。これらによって、漆器類がどのような状態で用いられるのかが示される。どのように用いるのかを示すことにより、日本の生活文化にも理解を深める効果があったと考える。そして、もう三つ目の効果は、日本の工芸と建築と美術は三位一体な関係にあることを示している。日本の美術と工芸は不可分であることが日本独自の概念として、現在の学術研究で指摘されている。例えば、当時すでに海外で広く知られていた日本の漆工技術が、床の間の框や襖の縁や引手などの建築にも使用されていることが示されている。また、金工や陶器が釘隠しなどの建築部材にも使用されている。

鳳凰殿では、各時代の特権階級の生活が展示され、隣接した日本茶屋では、庶民の生活空間が展示され、日本の中にある二つの文化を対照的に、また奥行きを提示した。

1904（明治37）年のセントルイス万博では、川島甚兵衛（1853－1910）が室内装飾の総合的な作品として《若冲の間》【写真 E-12】を出品した。伊藤若冲（1716－1800）が描いた《動植綵絵》を元に作成した綴織を室内壁面に張り巡らし、若冲の作品を海外に紹介した初めての事例と言われている。絨毯、カーテン、椅子やテーブルクロスなど染織品はもちろん、暖炉の周りの蒔絵装飾も設計し、制作した。これらは全て、西洋式の知る室内装飾の要素である。シカゴ万博の鳳凰殿にみたような伝統建築の再現ではなく、西洋式の室内を日本文化の要素で装飾をした。西洋の暖炉は日本の床の間にあたる、室内の重要な空間。絨毯の孔雀模様を放射状にデザインすることで、複数の模様を集約させようとしたのかもしれない。日本は1900（明治33）年のパリ万博において、既存の日本の工芸の在り方を改革することを余儀なくされていた。そして、本万博は日露戦争中の参加であり、日本という国の正当性を海外へ訴求する役割がこの万博に込められていた。

1922（大正11）年の平和記念東京博覧会では、住宅の改良事業として文化村住宅が出品された。文化村住宅とは、近代社会の理想の生活を具体的に示すことが趣旨であり、14棟の実物の建物と家具や生活用具が総合的に展示された。出品要項には、「居間、客間、食堂

は必ず椅子式となすこと¹¹⁴⁾」と記載し、住宅に西洋式を採り入れることを推奨し、中流階級層を対象に具体的な事例を示した。しかしながら、中流階級層には西洋風の住宅は、生活様式も建築費用も受け入れがたく、文化村住宅は不評に終わった。

文化村住宅の企画を行ったのは、日本政府によって組織された生活改善同盟であった。当時の日本政府にとって、国民の生活改善は大きな課題であった。生活改善同盟は半官半民で構成され、中流階級層を対象に生活全てにおける西洋様式の導入を目標とした。これは、日本の伝統的な生活への批判ではなく、日本の新しい生活のあり方として西洋式を模範とすることを主張したのであった。文化村住宅はその具体的取り組みの事例であり、結果として、日本の伝統的な住宅様式を変化させることを目論んだ。例えば、日本の伝統的な住宅では、一つの部屋が食堂や寝室など、複数の役割を担っていたが、文化村住宅では、応接室、子供屋、女中室といった部屋ごとに役割を分担するという西洋式の住宅様式の普及を図った。また、居間をつくることで間取りは接客中心から家族中心に変化した。

さらに、それまでの住宅博覧会は対象を一部の団体と会員に限定していたのに対して、文化村住宅は中流階級を中心とした庶民全般に公開され、住宅博覧会の慣例も変化させた。博覧会会場の一面に 14 棟の実物の住宅が建て、家具や生活用具を総合的に展示するモデルルームであった。住宅博覧会はこれまでも行われてきたが、14 棟もの規模で実物の建物を使用した展示は、文化村住宅が初めてとされる¹¹⁵⁾。

しかし、文化村住宅は発表当時、庶民には不評であった。原因は、西洋風の住宅は、生活様式も建築費用も中流階級層にはまだ受け入れがたかったためであった。雑誌『住宅』では、「いい感じがしない」、「住宅としては不適當」、「我々の経済生活とはまだ距離がある」などと批評された¹¹⁶⁾。

文化村住宅の一例として、建設工業株式会社が出品したモデルルーム【写真 E-12】の書斎【写真 E-13】を取り上げる。この建物は木造二階建てで、急勾配の屋根を持った西洋風の外観。書斎は一階の玄関横にあった。床に絨毯が敷かれ、壁にはストライプ模様の壁紙が貼られた、西洋風の部屋であった。照明器具とテーブルも西洋風のデザインで、籐の椅

114 大熊喜邦「文化村となるまで」『叢所・近代日本のデザイン 21 「文化村の簡易住宅」
「文化村住宅設計図説」』、ゆまに書房、2009 年、22 頁

115 株式会社乃村工藝社「平和記念東京博覧会」博覧会資料 COLLECTION、
<http://www.nomurakougei.co.jp/expo/exposition/>（最終閲覧日 2018 年 11 月 1 日）

116 白井實三「平和博に於ける文化村住宅観」『住宅』第 7 巻第 5 号、住宅改良会、1922 年、11 頁

子は椅子文化が日本で浸透し始めた明治期から日本の住宅で人気を博していた。クッションの模様は、明確に認識できないが、幾何学的に見え、アール・デコの影響を思わせる。テーブルの上には灰皿とマッチ箱らしきものがあり、近代的な喫煙スタイルが演出された。近代の暖房器具もある。西洋風を基調に、近代的な生活様式を構成しているのが見てとれる。建築と工芸の総合的展示という点では、建物が主で工芸品は付属的な印象である。壁の額には建物の外観図と平面図が掛けられ、扉の横には「居間」と書かれた貼り紙がある。この扉の向こうに居間があるため、この貼り紙で居間の説明をしているものと推測する。実生活というよりは、展示としての説明的な機能を持っていたことが窺える。

しかし、これは建築が主体の工芸の総合的な展示であることに違いはない。当時の西洋では、建築は建物だけでなく、家具や食器などを総合的にデザインする動きが始まっていた。その影響がこの展示に現れたとも考えられるが、生活を具体的に示すには、家具などの工芸品が必要であり、展示を構成するにあたって必然であったと考えられる。

5-4 住宅としての民藝館

民藝館は展示であって、実際に使用された住宅ではないが、実際の住宅に近い形態を成し、新しい生活様式のための住宅の提案を具体化している。そこで、民藝館を住宅として捉えることで、生活への機能とその意義について考察する。

民藝館では、西洋の造形を積極的に採り入れる姿勢を「民藝館に就て」で見せていた。柳は、時代とともに変化してゆく生活様式、特に西洋化していく生活様式に、日本の伝統的な品だけでは物足りないと述べた。そこで、新しく作るべき品に、机や椅子、紅茶器など西洋の品を主に挙げた¹¹⁷。ただ、単なる西洋模倣ではなく、日本の造形として表現することが民藝館での挑戦であった。

民藝館の外観は、大礼博の会場において、近代的で西洋化された他のパビリオンに比べて、日本風の建物が異質であったと指摘された。しかし、当時の住宅の外観としては、決して異質なものではない。大礼博の会場にあった他の建物のような奇抜な外観だったならば、住宅としてとしては異質であったに違いない。柳は建物と土地との有機的関係を重視する考えを以前から述べており¹¹⁸、柳にとっては日本の土地に合った建物として民藝館を

117 前掲註7、15頁

118 柳宗悦「失われんとする一朝鮮建築の為に」(『改造』、1922年9月号)『全集6』、筑摩書房、1981年、149頁

日本の伝統的な民家建築に則ったことは至当であったと考える。また、引き戸やガラス窓といった西洋風の部材を用いながらも、屋根は瓦を用いた日本風の切妻造りを用いた。これらの屋根は建物の外観の特徴を日本風へと決定づけており、西洋建築を真似た住宅建築とは一線を画すものとしていた。さらに、この日本風の屋根に調和するように、ガラス窓の格子にも配慮が見られる。菱型模様の格子は、日本建築にも合う西洋風の模様として当時の住宅建築に一般的に用いられていた¹¹⁹。また、外壁の腰回りは板張りで上部は漆喰塗と、日本建築の造りであった。西洋の模倣を脱却し、日本独自の様式を創り上げる工夫がみられる。

民芸を表現する言葉として、「平易」や「素朴」などがある。民藝館の外観が日本の伝統的な古民家、しかも一般的な農家を規範とした意匠に体现されている。しかし、民藝館には、権威の象徴とされる意匠も用いられた。例えば、屋根の破風は武家や寺社建築に許されたものであった。また、主人室の障子の棧には李朝の王宮で用いられた格子模様が採り入れられた。これらは身分制度があった近代以前では不可能なことであり、身分制度がなくなり、庶民でも日本以外の国の情報を得られやすくなった、当時だからこそ実現できたことであった。つまり、柳が民藝館に近代以前の特権階級の意匠を採り入れたのは、権威づけではなく、庶民文化の自由を象徴したのであった。柳が民芸の本質を表現した言葉は「健全」であった。柳は特権的なもののばかりを濫用せず、民家の意匠から特権階級の意匠までを幅広く観察した上で、平易で素朴に働く健全なものを自由に採り上げたと考える。特権的な室内空間である床の間にも「平易」や「素朴」が体现された。民藝館の主人室の床の間は住宅として民藝館全体の趣を主張するものとして読み取れる。床柱には孟宗竹の煤竹で、節目が多く、太い部分が用いられた。そして、床框には雑木が用いられた。洪くして簡素な民芸美に沿った選択であった。

民藝館の建物の意匠は視覚的に重厚な印象を与える。その要因を検証するべく、建物の素材と色彩と線の効果の三点に着目し、民藝館が建設されたのと同年の1928（昭和3）年に建設された聴竹居【図 E-14】【写真 E-15～18】と比較する。

聴竹居は、近代建築設計の先駆者であった藤井厚二（1888－1938）の自宅である。建物だけでなく家具などの設計も藤井が自ら手掛け、瓦やタイルなどは藤焼と称する手製の物を使用した。藤井は生涯で聴竹居を含め五つの自宅を設計し、聴竹居は最も現代に適応す

119 前掲註 13、135 頁

る住宅であると結論づけたのであった。聴竹居は自然のエネルギーを巧みに活かした建築計画が、現代では「環境共生住宅の原点¹²⁰」として世界中の建築家の間で知られている。

民藝館と聴竹居はこれまでに詳細に比較研究はされていないが、民藝館の後身である三國莊の研究では、同年に建設され、実際に使用された住宅として聴竹居が意識されている¹²¹。民藝館と聴竹居は、より良い生活を追求するための実験的な住宅として誕生したところに共通点がある。また、柳は工芸と建築は総合して捉えるべきだと主張し、一方の藤井も建築だけでなく、建築に合わせた家具なども自ら設計を行った。つまり、柳と藤井は建築と工芸という分野に囚われることなく、総合的な制作を行った。とはいえ、共通しない点も多分にある。例えば、民藝館は中流階級の住宅建設費用としては破格ではあったが、予算には制限があり、また博覧会開催にあたり、制作期間にも制限があった。それらに対し、聴竹居は予算に制限はなく、藤井の納得のいくまで無期限に手が加えられた。また、民藝館の建物面積は 35.75 坪と当時の中流階級に適した大きさであったのに対して、聴竹居の建物面積は 173 m²¹²²と、民藝館の 1.5 倍近く広い。以上のような点で、民藝館と聴竹居を住宅建築として柳の価値観を借りて比較すると、民藝館は下手物で聴竹居は上手物であった。

しかしながら、柳と藤井が三國莊と聴竹居のそれぞれにおいて、既存の様式だけに囚われない新しい生活を創造する試みが現在にも伝えられていることは、両方に共通する成果として貴重である。特に、美的観念において、柳と藤井は千利休（1522－1591）を日本固有の美を創り上げた人物として尊敬し、それぞれの著書で以下のように綴った。

問 どこに初代茶人達の偉大さがあるのか。

答 彼らの創造的直観である。（中略）茶道は美の宗教である。¹²³

今の世に千利休を再生せしむれば進歩せる科學を應用して單に茶道のみならず、現代に適合したる生活を吾々に示すならむ¹²⁴

120 聴竹居見学者用パンフレット

121 前掲註 46、214 頁

122 聴竹居では単位は坪ではなくメートル法が用いられた。

123 前掲註 34、51 頁

124 前掲註 98、150 頁

前者は柳の言葉で、後者は藤井の言葉である。利休の審美眼は近代においても活かせる
と柳と藤井は信じていた。民藝館と聴竹居の建築意匠を比較することで、民藝館の視覚的
な特徴を明らかにする。

まず、素材について。民藝館の屋根【写真 A-3、4】は全面を瓦葺、聴竹居の屋根【写真
E-15】は一部が瓦葺で大部分は銅板葺であった。これにより、屋根の比重は実質的に民藝
館が重く、聴竹居が軽いことになった。内装で言うならば、民藝館の壁は土壁であるの
に対して、聴竹居の壁には和紙が貼られた。これにより、土と紙という目に触れる素材の比
重の差と、土色と白色という色相差による印象の違いが生まれ、民藝館がより重く、聴竹
居がより軽い印象が与えられた。さらに、民藝館では柱や梁の太い部材が室内に露出して
いるのに対し、聴竹居では柱や梁をできる限り少なくし、その上、必要以上に室内に露出
しないよう工夫を懲らしていた。太い構造が目に触れる部分が多いか少ないかで、印象が
異なった。

また、家具についても同様のことがいえる。民藝館の応接室【写真 A-1】のテーブルセッ
トは太い部材を素朴に組み合わせて作られた。各所に施された井桁紋など粗く削りだされ
た細部は制作者であった黒田の腕の未熟さが窺えるが、その力強い仕上がりは堅牢さを感じ
させる。一方の聴竹居の客室【写真 E-16】の椅子や食堂の椅子は細い部材を巧みに組み
合わせることで、少ない部材で丈夫さを保ちながら、見た目の印象を軽やかにしている。
研ぎ澄まされた細部から構造の無駄を一切感じさせず、軽やかな空間の印象を邪魔しない。
また、縁側【写真 E-17】の角に造りつけられた棚は、飾り棚としてだけではなく、角を支
えるための構造の一部であった。さらに、この棚の側面にも軽く見せるための工夫がなさ
れた。棚板は建物との接合部分から張り出した側面に向かって薄く削られた。これにより、
棚板は建物との接合部分では角を支える強度を保ちつつ、反対側の面を薄くすることで見
た目に軽やかな形となった。このように、見せる部分と構造として必要な部分の厚さを変
えることで見た目に軽やかさを与える工夫は村野藤吾(1891-1984)の家具にも見られる。

聴竹居で建物と家具が総合的に作られたことは、軽さの演出のためともいえる。造りつ
けの家具を柱代わりにすることで、空間内の柱を極力減らすことができた。例えば、書斎
の棚と引き出しを天井まで続く一つの構造体にする事で、柱の代わりとした。このよう
に、聴竹居では作り付けの家具が多い。食堂の食器棚、居室の書院、縁側の角の棚板もそ
うであった。その他、客室のソファ、居室の端のテーブル、神棚、仏壇の棚、納戸の棚な

ど、主要な家具を造りつけにすることで、建物との調和を図ったと同時に、余計なものは持ち込ませない藤井の心構えを感じさせた。

民藝館では、主人室のソファ以外に、造り付けの家具が少ないのには理由が考えられる。大礼博への出品物が考案された当初、民芸品の陳列のみが企画されており、建物は後になって立案された。さらに、展示品の蒐集は、既製品からの選出に始まり、不足分を民芸同人が制作するという手順で行った。つまり、民藝館では既製品の展示のために建物が造られたという計画順序により、造り付けの家具は想定されていなかったと考えられる。

次に、色彩に目を向けると、民藝館の内装では民家の意匠に倣い、柱や梁、建具、天井板など木部の多くに黒に近い焦茶色が塗られた¹²⁵。この色彩は、以降の民芸に関する建築の特徴的な色彩であった。一方の聴竹居の内装には、居室などの壁面には白い鳥の子紙が貼られ、天井にも比較的明るい色合いの木材が使用された。聴竹居の客室の床柱には細い白竹が用いられた。華奢であるがまっすぐで、等間隔に整った節目が整然さを醸し出していた。床框は黒漆の真塗で、白い床柱と白い壁とのコントラストが空間の色合いを引き締め、洗練された上質な雰囲気を作り出した。これら床の間の色彩も民藝館のものと相対的であった。民藝館では明度の低い色彩が、聴竹居では明度の高い色彩が主に使用され、重軽の印象につながっていた。

線の効果について、民藝館では、窓や扉、照明器具の格子模様にもみられるように、縦横斜めの多様な線が張り巡らされている。特に、主人室【写真 A-11】の書院の障子窓の格子模様は、柳らが試行錯誤を重ねて創作した卍崩し模様であった。さらに、応接室の扉などにみられる卍崩し模様などは朝鮮の住宅建築を参考にした。応接室の椅子に据えられた青田五良《紬座布団》【写真 A-21】の格子模様は青色、黄色、白色の幅が様々な幅の線が組み合わされた。線の形だけでなく、色合いへの配慮も十分に見てとれる。それらの巧みな線模様が目を惹き、それぞれの品に存在感を感じる。一方の聴竹居は、できる限り線が省かれた。特に地面に水平な横の線が少なく、客室の窓の格子などは横線が部分的にだけ貼られ、窓を開けて二枚のガラスが重なった時に縦横の格子模様が完成するようにできていた。また、居室【写真 E-18】の南側、読書室との境の壁にある天地をつなぐ建具は、建物を支える構造ではなく、意匠として存在した。さらに、居室とそれを囲む部屋との境の扉は、居室側からは壁と同化して見え、扉の存在を感じさせなかった。縁側の窓の格子は擦りガラスとの境目以外に横線は存在しなかった。このように、線を減らすことで空間の開

125 前掲註 46、211 頁

放感が生まれ、特に横線を減らすことで空間の天地への広がり強調された。『聴竹居図案集』の写真が縦型に撮られているものが多いのは、この効果が作用していると推測する。

これらの線の効果によって、民藝館はより重厚に、聴竹居はより軽快な印象を創り出した。

建物内部では、民藝館は横幅が、聴竹居は縦幅が強調されているが、それぞれの外観については逆であった。民藝館の外観は聴竹居よりも縦幅が大きく、聴竹居は民藝館よりも横幅が大きかった。その理由は、どちらも平屋建てであるが、民藝館よりも聴竹居の敷地面積が広いためであった。それだけの規模の差がありながらも、民藝館の外観が聴竹居よりも重厚さを感じさせるのは、素材の違いに理由があることは先述のとおりである。さらに、それぞれの屋根の勾配の差にも重軽に関わる違いがある。民藝館の屋根の勾配【写真 A-3、4】は聴竹居よりも急で、聴竹居は腰折の効果もあってかなり傾斜が緩く見える【写真 E-15】。屋根の場合、内装と違い、縦幅が強調されると重厚な印象が増すことが分かる。この印象効果は日本の鎌倉時代の寺院建築や西洋のゴシック建築にも利用されている。以上のように、柳と藤井は物理的な効果を使い分け、民藝館の重厚な印象と聴竹居の軽快な印象を表現したのであった。

視覚的に軽快な印象を与えることは、建築に限らず、工芸の意匠にも近代化の特徴の一つにあたる。過剰な装飾を排除し、簡潔な意匠で視覚的に軽快な印象を与えることが、新しさや先進性という観念と結合していく。意匠の変化と観念の形成は相互的に作用しあい、世界中の造形に関するあらゆる場面に普及していく。相対的に、視覚的に重厚な印象を与えることは、古く伝統的な印象を与える観念に結合していく。

柳が民藝館で「用」と「美」と「廉」の一致を主張したのは、これらの意匠が日本建築の新しい標準になることで、低額でも生産できるように改良されることを、希望的に見ていたのであろうか。民藝館を観た人から、同等の住宅の発注が柳のもとに2、3件寄せられたそうだが、制作に膨大な時間と労力が掛かることから、柳は注文を断った¹²⁶。つまり、即売店で販売した工芸品は来場者にとって安価であったため、予想以上に受け入れられたが、建物は来場者にとって高価であったため、あまり受け入れられなかったと推測する。民芸品を安価にすることは柳の理想ではあったが、柳の生涯に渡った民芸運動においても実現は難しかった。そのことが初期の民芸運動の代表作である民藝館からも受け取れる。

民藝館の住宅としての特徴は、日本の新しい住宅の提案としては失敗したことになるが、非普遍的な位置を得ることで、民芸の特徴として独自性を得ることになった。

126 前掲註6、24頁

第6章 近代日本の博覧会と民藝館

6-1 当時のメディアが語る民藝館

昭和初期には、新聞や雑誌などのメディアが多様化し、それらが発する情報は庶民が形成する自由な世界観の源であった。そして、庶民が主義主張を顕在化する舞台でもあった。庶民の力を後押しした当時のメディアが、民藝館をどのように報じたのかを取り上げる。

『東京日日新聞』は「民藝館に就て」を掲載した他に、柳の顔写真、民藝館の平面図【図A-2】と外観のスケッチを掲載し、注目の程が窺える。同紙は、民藝館を「健康美の生活表現」、「一番の変わり種の出品」¹²⁷と評した。また、『アサヒグラフ臨時増刊 大禮記念博覧會號』は、「変わった建物¹²⁸」と評した。『婦人畫報』が「粹な小笹の垣を巡らした、古雅な瓦葺の純日本建築、近代的なケバしいこの會場内で、一番なつかしい思いのする館だ」¹²⁹と記した。大礼博の会場内に和風建築が少なかったことが民藝館は変わっていると評価された理由の一つと考えられる。来場者は民藝館に郷愁の想いを抱いたことが報じられた。ただ、建築費用は特異であった。『婦人畫報』の大礼博特集「博覧會畫報」で民藝館の建築費用のことが取り上げられ、

こんな家なら一寸住んで見たいと思ったのか、そっと價を聞いたら六千圓だとおどろかされ、法々の體で逃げ去った人もあったとか。¹³⁰

と記載された。

民藝館を特に高く評価したのが、『事務報告』であった。民藝館は私設陳列館の中で、「最も特色のあるものであった¹³¹」と評し、さらに、「此の施設は従来多くその例を見ない所で、生活改善の上にも一つの指針となり、而も國産を奨励振興すべき施設であって、豫想以上の効果を収めた。¹³²」と記した。民藝館と並んで私設陳列館の中で最も特色があると評さ

127 『東京日日新聞』、1928年1月31日

128 前掲註9、26頁

129 「博覧會畫報」『婦人畫報』、婦人画報社、1928年5月、125頁

130 前掲註129、125頁

131 前掲註12、369頁

132 前掲註12、377頁

れたのは、東京中央放送局であった。しかし、何をもって特色あるとしたのか、具体的なことは記されていない。

ここで、『事務報告』に掲載されている即売店の売上成績に注目する。大礼博では、出品物と同等の品を売ることを条件に、パビリオンに即売店が併設された。全ての出品者が即売店を併設できたわけではなく、応募制で、審査によって選ばれた者にのみ出店が許可された。24 府県、3 市とともに、民藝館も出店が許されたが、民藝館は即売店の中でも「特殊なもの¹³³」と位置付けられた。

柳は「三國莊小史」で、即売品には、民藝館の展示品の中から高取の大鉢、出雲の日出団扇、日田皿山の焼物などを販売したと記した¹³⁴。高取の福岡、出雲の島根はそれぞれ県が即売店を設置したが、最新の産業を発表する博覧会においては民藝館で販売したような伝統的な日常品は販売されなかったと推測する。伝統的な日常品を販売した民藝館は、確かに特殊であったと言えるだろう。

即売店 28 店中、『事務報告』に売上成績が掲載されたのは 26 店。民藝館の売り上げは、上から 22 番目の 1,378.13 円。民藝館と店の坪数が同じ 6 坪の店 13 店のうち、盛岡市の記録は無く、12 店中、民藝館は上から 10 番目であった。11 番目の茨城県の売り上げが 1,351.89 円と、その差は 26.24 円差。対して、9 番目の川越市とは 2,641.03 円と、大差があった。金額だけを比較してみると、決して民藝館の結果は芳しいと言えるものではなかった。しかし、「三國莊小史」によると、民藝館の即売店は販売した品の大半は売り切れたとある¹³⁵。先進的な産業品を販売したであろう他の店の中で、伝統的な安価な品を販売して得た民藝館のこの結果は、博覧会側にとっては予想以上であったのかもしれない。

以上のことから、メディアに見る民藝館は柳が意図した通り、日本の国民性を発揮し、他のパビリオンとは異なる特殊なものとして捉えられている。しかも、好評価を得たことが窺える。

しかし一方で、大礼博を取り上げながらも、民藝館について触れなかったメディアも多くある。『審査報告』に民藝館の文字は見当たらない。『審査報告』における出品物の分類では、家具や食器などの生活用品は第六部の一般製作工業にまとめられた。審査項目には、

133 前掲註 12、336 頁

134 前掲註 6、24 頁

135 前掲註 6、24 頁

材質、耐久性、価格などがあり¹³⁶、柳が工芸品を語る上でも採り上げた項目に挙げられている。しかし、柳が最も大切にした「美」という項目は無い。設計という項目はあるが、現代で言う美的な意味合いを含めた「デザイン」を意味している観は薄い。造形の良し悪しを評価した内容は記載されているが、西洋品との比較においてであって、大礼博の工芸品の審査は柳とは違った視点で行われていたことが読み取れる。また、美術工芸品も対象となっていないのは、美術工芸品もまた、産業工芸品と異なる基準で審査された様子が窺える。民藝館が審査対象外になった理由は定かではないが、民藝館の展示品は産業製品とは別次元で捉えられていたことは確かである。

『婦女新聞』（1928 年）では、大礼博会場内の出品物を細かく紹介しながらも、大通り沿いにあった民藝館に就いては触れなかった。建築の専門家の間では、堀口捨巳（1895-1984）が評価した他は民藝館については黙殺されたようである¹³⁷。『東京日日新聞』で大きく取り上げられたのには、倉橋が『東京日日新聞』の元記者であった経歴が関係しているように思える。しかし、その倉橋も、大礼博について綴った文書の中で、「特設館」の語はあるが民藝館にまでは言及していない¹³⁸。民藝館は大礼博の趣旨において認められてはいたが、見世物の一種という位置づけにあって、産業や美術、建築といった専門分野からは受け容れられていなかったようである。

始まったばかりの民芸運動は、まだあまり世間の注目集めるには至っておらず、民藝館のメディアでの注目度が低かったのは当然である。博覧会のみならず、新聞や雑誌にも倉橋の後ろ盾が感じられるが、それでも民芸思想を世間に訴えられたことは、民芸運動にとって大きな飛躍をもたらした。

6-2 パビリオンとしての民藝館

柳が「民藝館に就て」で第一に挙げた趣旨は、「家屋及び家具の総合的展覧」ということであった。「総合的展覧」とは、建物の中に家具や食器などを実際に誰かが生活しているような状態で展示することである。現在では、博覧会だけでなく、博物館やデパートなどでも見かける一般的に見られる展示方法である。しかしながら、工芸品の展示にここまで本格的な建物を用いた例は、当時では珍しかった。民藝館が「変わった」、「特色のある」な

136 前掲註 51、587 頁

137 前掲註 13、134 頁

138 前掲註 64、8 頁

どとメディアに評されたのは、展示方法にも要因があった可能性が考えられる。パビリオンとしての民藝館の姿を以下に述べる。

【写真 A-3】は、民藝館の南側を撮影したものである。垣根の向こうに入口と窓の上に備えた板葺きの庇が覗いている。【写真 A-4】は、北側から撮影したもので、垣根は設けず、台所の出窓の前には入口にあったのと同様の看板が立てられている。大礼博会場を正門から大通り沿いに歩いてきた来場者には目に着きやすかったと思われる。【写真 A-5】は、垣根の外から入口を撮影したもので、看板に「民藝館」と記されている。垣根には門はなく、敷地内に傾いた垣根が、開かれた扉の中へと誘う。【写真 A-6】は、垣根の入口あたりから撮影したものである。観音開きの扉は閉じられ、重厚な木製の扉に金属の装飾が見ものとなっており、城郭の門のようである。外壁は上部が漆喰で、下部が格子模様を持つ木板張である。応接室の一部が突き出て、そこ設けた窓から【写真 A-1】が撮影された。

【写真 A-7】は、応接室の窓の前から撮影され、入口、子供室の戸を映している。壁面に沿って地面に石畳が敷かれている。観覧者への配慮であろうか。西の窓から強い日が差し込んでおり、夕方に撮影されたことがわかる。

【写真 A-8】は、応接室の戸、主人室の窓。南側と同じ板葺きの庇。応接室の掃き出し窓が大きく開け放たれ、来館者は外からこの窓から中を観覧したと予想する。また、主人室も開けられた窓から中を観覧できるようにしている。2008（平成 20）年から 2009（平成 21）年にかけて日本で公開された応接室と主人室の再現展示【写真 F-13】でも、主人室の東側に壁を設けて、その窓から中が観覧できる仕組みになっていた。主人室の北側にある扉の向こうには手洗い場と男性用と女性用に分けられた廁がある。西側にも廁が設けられていることから、こちらは客用の廁として設けられたと考えられる。この主人室と廁の境を仕切るように、屋外に小垣が設けられた。これは、客への配慮と同時に、ハレとケの仕切りのようにも思える。男女それぞれの廁の窓に同じ卍崩し模様の棧が付けられている。日常のどんな空間にも美をもたらそうとする配慮が窺える。手洗い場には、三國莊では台所と同様に出窓が設けられたが、民藝館では出窓ではない障子窓を設けた。そして、ここも開け放たれた窓から台所を観覧できるようにしている。台所の写真は残されていないが、三國莊と同様に、壁面に設けた棚に器を掛けて見せる収納で展示したと予想される【写真 F-16】が、流しやガスコンロが設置されたのは三國莊へと移設した時とされているため、異なる展示風景であったことも考えられる。続く、湯殿も窓から観覧したことになる。そして、西側の廁の窓には菱模様の棧が付けられている。西側は納戸に風通し用の小さな窓

が設けられたが、ここから中を観覧するのは難しそうである。西側は、子供部屋に設けられた出窓からのみ観覧できる。この出窓にも板葺きの庇が設けられている。

民藝館観覧の動線は、上記のように外観を周回する順路と、南の入口から入って、土間から各部屋を観覧し、北の勝手口から出る順路が考えられる。入口からは勝手口のから入る外光が見え、まっすぐな通路であった。三國荘では、この通路の一部も台所になり、玄関からは奥まで見渡せないようになっている。各部屋の中へ上がったかどうかは不明であるが、土間から一段上がった室内へ立ち入ることは、人間に潜在的な抑止を働きかけるように考えられる。玄関の前には沓脱石が設けられており、玄関には上がって、そこから応接室が観覧できたことは予想される。

内部の展示方法は実用に則した状態で工芸品が配置された。応接室【写真 A-1】はテーブルセットの上に、実際にお茶会が開かれているかのような状態でティーセットが展示された。同様に、サイドテーブルの上や、卓子にも、さながら誰かがここで実際に生活しているような状態で壺や皿などが展示された。

主人室【写真 A-11】では床の間にはが主となる展示である。日本の伝統的な飾り方で、掛物と壺、そして【写真 A-1】では香盒のような品が確認できるが【写真 A-11】では見当たらない。また、この時の壺は先とは異なる部分を見せている。掛物は二幅の版画か拓本と思われる仏像の絵で、最も簡素な行の表装で仕立てられ、向き合うように掛けられている。仏像の衣紋は簡略化され、衣としてのしなやかさは感じられないが、単純な線描に力強さが表れている。壺は、二種類の釉薬が掛け流され、自然に描かれた模様が特徴である。いずれも三國荘でも愛用された品である。節の多い煤竹の床柱と雑木の床框など、詫びた風情で統一されている。

主婦室【写真 A-17】の床の間は、釣床と置床を組み合わせたような形式で、主人室の床の間よりさらに詫びた風情以上に形式にとらわれない自由さを感じさせる。床框と横木には、それぞれ異なる種類の木を丸太のまま使用している。西側に設けられた袋棚の上には壺が飾られている。器体は白っぽい色で、胴体の中央部分が緩やかに膨らんだ形に縦線の模様が描かれている。器体の幅よりもすぼめられた口元により、小さな肩の部分は胴体に比べてやや鋭利な形を成している。垂直に立ち上がる口縁部には釉薬が塗られている。掛物は柳創案の表装を施した「富士参詣曼荼羅図」【写真 A-15】で、本品は三國荘でも愛用された。【写真 A-12】に写る物と同じと思われる敷物はあるが、配置が異なり、さらに李朝の膳【写真 A-23】はない。裸電球のままであることから、『国産振興東京博覧会出品大

観』の撮影【写真 A-17】は【写真 A-12】より以前の未完成の状態で行われたことが予想される。李朝の膳【写真 A-23】の種類は海州盤で、本品は両脚に卍模様の風穴と、天板の下に鋭角な雲脚で飾られているのが特徴である。天板は一枚板で、縁の立ち上がりも掘り出して作られている。卍模様の平面は曲面になっており、単純な模様でありながらも、立体的な表情を膳の飾りとして添えている。端々も磨き上げられ、均質に塗り重ねられた漆が簡素な造形に上質な表情を与えている。現在は、天板の右の上の角に墨が染みたような丸い跡がついており、使用された形跡が残っている。

子供部屋と主婦室は襖と板戸で仕切れるようになっている。襖には特別な趣向が見当たらないが、板戸の上部は卍紋が施され、民藝館のために誂えられた建具であることがわかる。主婦室の板の間に子供用の学習机と椅子を配置して、仕切りの障子戸の一部はガラスが嵌められ、戸の向こうが見えるようになっている。子供に独立した部屋を与えながらも、家人の部屋と一部を共有し、家人の眼が子供に行き届くように考えられている。

子供用の勉強机と椅子【写真 A-24】は黒田によって制作された。勉強机は、英国のゴシック様式を思わせるが、脚の側面に開けられた如意宝珠型が東洋的な要素を加えている。中棚が勉強道具の収納に役立ちそうである。天板は一枚板であるが、現在はわずかな反りが見られ、真ん中にひびが確認できる。ロマネスク様式を模して作られたとされる¹³⁹は、全体に塗られた漆に塗りムラがあり、端々には荒く削られた跡が残り、側面に彫られたアーチの溝は幅が均一ではない。これらには、黒田の技術の未熟さが見受けられる。しかしながら、側面に彫られた山本家の家紋であるカタバミの紋は素朴でありながら、隣り合う花卉が重なる立体表現を確かに造り上げ、技巧的能力の高さを見せている。また、短期間で応接室のテーブルセットなども含め、大型の家具をいくつも制作するには多大な労力がかかったことが予想される。椅子に添えられたクッション【写真 A-21】は青田五良の制作である。机と椅子の下の敷物は藺草で編まれた物のように見える。色の濃淡で模様が織りだされている。外村吉之介との関係から、倉敷で生産された品ではないかと推測される。青田が制作した敷物は主婦室と子供、応接室と主人室にも展示されており、青田がこれらの制作に大きな労を要したことが想像できる。

工芸品の展示に本格的な建物を用いたことが最大の特徴であった民藝館は、展示に建物を必要としない美術工芸、建物を商品の容れ物として扱う産業工芸の展示に比べて、建物

139 前掲註 62、47 頁

にも工芸品にも、美しさと実用性が総合的に強く意識された。また、民藝館の展示方法が成立し得たのは、住宅に関する知識の拡大が前提として必要であった。日本の中流階級以上の人々は、博覧会や雑誌など、様々なメディアを通して、自国と他国の文化の認識を経験してきた。そして、住宅の西洋化・近代化については、文化村住宅の頃に比べて普及しており、主人室や応接室などの概念は浸透していた。そのため、民藝館は、部屋の役割など建物の基本的な説明を飛び越えて、工芸品の造形の美や実用性を表現することができたのであった。

柳が民藝館で建物と工芸品の総合的展示を趣旨とした狙いは何だったのだろうか。柳は、実際の生活の中で、自身の身の回りで使う品に目を向け、そこに民芸の美を見出した。その経験を来館者にも体験してもらうために、実際の生活空間を再現した建物と工芸品の総合的展示を行ったのである。民芸の美を展示するためには、ガラスケースでもなく、擬似的な生活空間でもなく、実際の生活空間を必要とした。必要としたのは単なる生活空間ではなく、民芸の美を標準として選ばれた工芸品、そしてそれらと有機的関係を築く建物によって構成された生活空間を必要とした。そして、来館者に民芸の美を身近に感じてもらうことを目的としたのであった。

第4部 柳宗悦と展示

第1章 柳の概念形成の考察

本論では、研究対象とする期間を1909（明治42）年頃から1928（昭和3）年までに絞ることで、その当時の柳の概念に焦点を当てる。1909（明治42）年は柳が在籍していた学習院大学の学生同人誌『白樺』の創刊準備にとりかかった年で、さらに柳が骨董店で初めて李朝の壺を購入した年であった¹⁴⁰。柳の民芸に通じる概念形成はこの頃から始まっていたとされている。また、1928（昭和3）年は、柳らが大礼博に民藝館を出品した年で、『東京日日新聞』に「民藝館に就て」¹⁴¹と題した記事を柳自らが執筆した。これが、身近な友人以外の公に民芸の概念を表明した最初の事例であった。

その中から、民芸の概念を表現するために要した重要と思われる語を考察対象に絞り込みたい。一つは、最も多く使用された「工藝」である。そして、「工藝の道」で民芸の比較材料として多用されていた「美術」を取り上げる。さらに、「元來建築は綜合的工藝でなければならない。」と強い論調に用いた「建築」の語にも、重要性が見受けられる。いずれも西洋の言葉の翻訳として、近代になって使用されるようになった語であった。それぞれの概念は時代によって変化し、また同時代でも個人の間で多少の違いを内包していた。

本論では、1928（昭和3）年の「民藝館に就て」を基点に、柳が示した「工藝」、「美術」、「建築」の概念を詳らかにし、民芸の概念を探る足掛かりとしたい。

1-1 工藝

柳は、「民藝館に就て」の中で、「正當な工藝の本道は「民藝」である」と説き、民芸は工芸の一分野であることを明示した。しかしながら、ここで柳が意味した「工藝」の概念については説明されていなかった。『趣意書』において、「工藝 Craft」¹⁴²と著し、「工藝」が英語の「craft」と同義であるように示した。そして、「工藝の道」では、「工藝は美術と

140 前掲註71、203頁

141 柳宗悦「民藝館に就て」『東京日日新聞』、上：1928年5月4日第6面、下：1928年5月5日第10面

142 前掲註2、5頁

異なり、『用』と『美』とが相即するものを指して云ふのである。¹⁴³」などと表現した。そして、1928（昭和）年の最終回で工芸の体系について述べた¹⁴⁴

柳が「工藝の道」を執筆した当時は、「工藝」に対する概念が世間一般で確立されていなかった。そんな中で、柳は「工藝」に対してどのような概念を抱いていたのであろうか。近代日本における「工藝」の歴史と柳と同時代に工芸の研究を行った奥田誠一（1883－1955）の概念との比較によって考察する。

近代日本の「工藝」の歴史

「工藝」の語源は中国語にあり、製造上の技術全般を意味した¹⁴⁵。「工」には道具を使って物を作るという意味があり¹⁴⁶、「藝」には植物に手を加えて栽培するという意味がある¹⁴⁷。「芸」が充てられるようになったのは、1946（昭和 21）年の当用漢字の制定によるものであった。「芸」自体、既存の漢字で草を刈るという意味から、「藝」が持つ植物に手を加えるという意味と植物に関する作業としてつながったと言われている¹⁴⁸。「藝」と「芸」は異なる意味を持つ漢字であることから、学術論文における使用においては疑義が交わされている。民芸に関する研究においても「民藝」と「民芸」が混在している。本論では、固有名詞や引用文に関しては、使用された当時の表記に従い、一般名詞に関しては当用漢字を使用することとする。

近代日本で「工藝」の語が初めて使用された例が、1870（明治 3）年に発行された『工部省を設くるの旨』に見られた。しかし、ここでの意味は、近代的技術にもとづく大工業として理解されていたと指摘されている¹⁴⁹。

次に、「工藝」の使用例として、1877 年（明治 10）に黒川眞頼（1829－1906）が発行した『工藝志料』である。そこに挙げられた具体的な分類は、織工、石工（玉工）、陶工、木

143 前掲註 34、46 頁

144 前掲註 34、47 頁

145 上田万年、岡田正之、飯島忠夫、栄田猛猪、飯田伝一『講談社 新大字典（特装版）』講談社、1993 年、4116 頁

146 加納喜光『漢字語言語義辞典』東京堂出版、2015 年、392 頁

147 前掲註 146、336 頁

148 前掲註 146、336 頁

149 鈴木健二「工芸」『原色現代日本の美術 第 14 巻 工芸』小学館、1980 年

工（葺工、仏工、彫工）、革工、金工、角工、漆工、画工、紙工があった¹⁵⁰。本書は 1878（明治 11）年に日本政府が参加したパリ万国博覧会の資料として発行された。当時、国内外で開催された博覧会は殖産興業にとって重要な媒体であった。特に、精巧な装飾が施された陶磁器や漆器などの日本の工芸品は、博覧会に出品することで嗜好品としての需要が欧米で高まり、輸出品として発展していった。これらは、柳が示した体系において「個藝」に相当する。

1877（明治 10）年に東京・上野で開催した第一回内国勸業博覧会の出品区分において、陶磁器や織物、装飾品などは第二区の「製造物」に分類され、機械生産など量産品であることが前提に置かれた。これらは、柳が危惧した利を目的とした工芸に相当する。第二区には化学製品や製糸も含まれ、近代的な産業製品を示していた。彫刻と絵画は第三区の「美術」に分類され、蒔絵や絵画的表現を目的とした織物も含まれた。

1880 年代後期から 1890 年代（明治 20 年代）に相次いで設立された官立学校には、「美術工藝科」や「工藝圖按科」などが設置された。いずれも日本の産業に寄与する人材育成が目的とされ、個人作家の育成が目的ではなかった。

1895（明治 28）年に京都で開催された第四回内国勸業博覧会の出品区分の第一部に「工藝」が設けられたが、これは化学製品などを含む「工業」を意味していた。同時に、第二部に「美術及美術工藝」が設けられ、輸出用の嗜好品としての工芸品はここに分類された。1903（明治 36）年に大阪・天王寺で開催された第五回内国勸業博覧会において、機械による大量生産品は「工業」と明確に位置付けられた。

「美術工藝」は「美術工業」、「工藝美術」などと混合されたが、大きく二つの意味が認識されていた。一つは、化学製品や機械製品などの「工業」ではないということ。もう一つは、豪華さや精巧さ、巧妙さなどを備えた装飾的な技術が施されていたことであった。そして、「工藝」は「美術」に含まれるという認識も生まれた。そこには、「美術」を「Fine Art」の意味ではなく、見た目を楽しませる「美しい物」という誤解が一部に生じていた。

「工藝」と「美術」を半ば混合して捉えていた日本の認識は、1900（明治 33）年に参加したパリ万博で改められた。西洋では、「Fine Art」と「Craft」は区別され、「Fine Art」は「Craft」よりも優位な価値を持つという認識が存在し、パリ万博はその価値基準をあらわにした。日本の「美術工藝」は西洋では「Craft」に値するもので、「Fine Art」としての出品が許されなかった。パリ万博の態度は日本にも導入され、国内の博覧会でも「美術」から「工藝」

150 黒川眞頼「工藝志料序」・「工藝志料總目」『工藝志料』（出版元不明）、1877 年

を分離するようになった。1907（明治 40）年に開始した文部省美術展覧会（以下、文展）では工芸品を除外した。西洋への工芸品の輸出が衰退を迎えていたこともあり、日本における「工藝」の価値認識がだんだんと低くなっていった。

そのような状況を打破すべく、日本の工芸界は試行錯誤を行った。その中で、近代美術で重要視された独創性や個性といった要素を工芸品にも盛り込もうとする動きがあった。これらもまた、柳が示した「個藝」に相当する。

以上は、現在でいうところの「工芸」の近代日本における特徴的な出来事である。しかし、このような特徴的な出来事として触れられることもなかった工芸がまだ存在した。それが、柳が示した「民藝」に相当する。それらは、近代日本に「工藝」という認識が生まれるよりもずっと以前から日本に存在し、他のどの工芸よりも圧倒的に日本の生活に浸透していた。「民藝館に就て」で著された「澤山あるもの、日々の實用に適ふもの、誰でも買へるもの、普通にあるもの」のことであった。

奥田誠一の「工藝」

奥田誠一（1883－1955）は、日本の陶磁器研究家で、1924（大正 13）年から國寶保存會で委員を務めるなど、当時の日本の工芸界を牽引した人物であった。

奥田は 1931（昭和 6）年に発行した『日本工藝史概説』にて、独自の工芸論を展開した。そこで、「工藝品と吾人の生活とは不可分離の状態である。¹⁵¹」と主張しており、工藝と生活の関係を重視した点は柳と共通していた。しかし、二人の概念は出発点が異なることが指摘されている¹⁵²。柳は工芸と美術を異なる地点で出発したのに対し、奥田の工芸の概念は美術を出発点とした。

奥田は、「美術」を広義に捉え、「純美術（または自由美術）」と「應用美術（または羈絆美術）」に分類し、前者には絵画、彫刻を、後者に工芸と装飾美術と小美術と建築を含めた。さらに、絵画・彫刻と工芸・装飾美術が両極にあり、小美術・建築はその中間にあると位置づけた。これには奥田の意識的な視座が反映されている。奥田は実生活の空間に身近な存在から順を付けていき、上記のような位置づけを行ったと考えられる。柳にとって、生活から遠いことは否定的に捉えたが、奥田はそうではなかった。

151 奥田誠一『日本工藝史概説』雄山閣、1931 年、12 頁

152 裴洙浄「朝鮮陶磁器をめぐる近代の二つの視点―柳宗悦と奥田誠一の見解を比較して―」『文化交渉』関西大学大学院東アジア文化研究科、2014 年、75～96 頁

奥田が工芸品と認識した具体的な物は、蒔絵が施された漆器や金襴手の菓子器、友禅染の着物を挙げた。そして、工芸品とは、使用を目的とされながらも、美術と同様に感情を刺激する容姿を持ち、生活を向上させる快感を与える物でなければならないと主張した。これらは当時、「美術工藝」に相当するものであったが、奥田は「工藝に非美術的なものの存在を認めない¹⁵³」として、「美術工藝」といった語の使用には否定的であった。特殊な工夫がなく、ただ生存のために必要とされる白木の箱や板切れの器などは「工業品」と分類して工芸品と区別した。つまり、奥田の概念にける工芸品は、実用品であるが、生存には無くても支障がなく、文明生活のために必要な物とした。

奥田もまた、工芸の分類をおこなった。それは、貴族趣味、武家趣味、町人趣味、民衆趣味の四つの分類であった。貴族趣味は、弥生式土器や銅鐸など古代の品、正倉院御物や渡来品の模造品、《法隆寺金堂玉蟲厨子》や《高野山金剛峯寺蔵蒔絵唐櫃》など仏教関連の品を指した。武家趣味は、高台寺蒔絵や刀装など文字どおり武家に関係した品を指したが、武家と宗教は切り離せない関係があるとして、《扇面古写経》や《籬菊紋文硯筥》なども含めた。さらに、《建盞天目茶碗》や茶道具も指し、武家につながる禅宗と茶道にも言及した。町民趣味とは、第一の代表的な品として、友禅染や海外技術の流入によって発展した衣服を指した。それ以外には、本阿弥光悦(1558－1637)の作品や全国の藩窯で生まれた焼き物、根付や雛道具まで幅広く指した。ここまで見ての通り、この分類は時代区分に基づき、各時代における工芸の主要な需要者を分類の名称とした。工芸品の性質によって分類した柳とは基準が異なる。

続いて、民衆趣味とは近代以降の工芸を指し、日清・日露戦争を経て発展した他の産業に比べて以下のように評価した。

我が工藝はやはり幕末以來の長夜の夢猶醒めず、依然として玩弄趣味骨董趣味の餘風追うているに過ぎぬ。(中略) 藝術至上骨董萬能の地獄に墮してしまった。¹⁵⁴

近代日本の工芸を批判し、事態を脱することを訴求した。奥田は、柳とは異なる「工藝」の概念を持ちながらも、柳と同様に近代における工芸の危機を察していたのであった。

153 前掲註 151、11 頁

154 前掲註 151、133 頁

奥田の「工藝」に対する概念は、該当する品は狭義ではあるが、歴史の系譜沿って合理的に捉えていた。それに比べると、当時の柳の「工藝」に対する概念は、歴史の系譜は重要ではなく、非常に当時の視座を持ち、該当範囲について根本に立ち返った態度をとっていたことが分かる。どちらが正しいということではなく、互いが持つ課題が異なる。奥田は日本の国力となる工芸をつくることが課題であった。柳は当時の日本の工芸が危機的状况を脱し、理想とする状況へ導くことが課題であった。そのように考えると、二つともそれぞれの課題に沿った概念形成を行っていたといえる。

そして、近代日本の中で工芸が辿った歴史を振り返ってみると、柳がなぜ、「工藝の道」で示したような概念提示を行う必要があったのかが推し量られる。工芸自体の多様化が進む中で、人々の認識が追いつかず、それらを表す語も曖昧なままであった。柳はそのような混沌とした状況からも置き去られて、それを表す語もなく、認識さえもされないままに衰退してく工芸の存在に気づいてしまった。しかもそこに、他の工芸にはない美しさを柳は観てしまった。

柳は、当時隆盛にあった個人制作の品や美術品、機械製品を否定しないと表明していた。ただ、それらが工芸の全てではないという主張が「民藝館に就て」から窺える。柳が「工藝の道」、「民藝館に就て」において取り上げた工芸の例は、装飾のために豪華な品、個性を発揮するための実用に堪えない品、機械生産で作られた粗悪な品、古いことが最大の価値の骨董の品、友禅や蒔絵などの贅沢な品、御庭焼などの郷土の品、茶に用いられた貴重な品、朝鮮で作られた素朴な品、昔から変わらぬ材料と手法で作られ続けてきた伝統の品、当たり前のように生活で用いられる日常の品、西洋を真似た模倣の品、将来の日本の生活に則して作られた新しい品、と例を挙げればきりが無いあらゆる品々であった。さらにはそれぞれに宿る作者・使う者・観る者の精神さえも「工藝」の要素として取り扱った。柳にとっての「工藝」は広義だけでなく、多角的な概念であった。

1-2 美術

「民藝館に就て」の中で、「美術」の語は一度だけ用いられた。

一、それゆゑ家屋はじめこゝに並べられたものは、悉くが平易なものばかりである。或人が評して甚だ特殊なものではないかといつたが、それは平易な民藝が忘れられて、高價ないはゆる美術品のみが工藝だと思ふ様に慣れてしまつたからである。

ここには、美術に対する三つの示唆が読み取れる。一つは、「美術」は特殊で高価であるという特徴の意味として。もう一つは、「美術」は「工藝」ではないという、訂正を意味している。さらに一つは、当時普及していた「美術」と「工藝」に対する認識が間違っているという否定の意味である。さらにもう一つ加えるならば、ここでの「美術」の特徴の表現は皮肉ようにも捉えられないこともない。柳はただ特殊なだけの品や無駄に高価な品に対しては否定的であつたからである。しかし、その皮肉をも含めて当時の「美術」の認識を否定しているとするならば、柳にとって「美術」とはどのような概念にあつたのだろうか。

柳の活動と「美術」

柳の著書において「美術」は「民藝」および「工藝」の価値の優位性を説くための比較材料として用いられた使用例が多い。そのため、読者によっては、柳は美術に対して否定的な主張をしている、と捉えられることがある。これについて柳本人は繰り返し弁明をしていた。

民芸研究では、柳が美術そのものを否定していなかった証拠として、『白樺』に掲載した西洋美術の論文が挙げられる。『白樺』において、柳が著した「美術」と「藝術」の意味の差異は読み取りにくく、混合しているようにもとれる。

柳は、「美術」として絵画作品を取り上げた際、画中の要素を詩的に書き著し、その画面に棲む物語を想像するという形而上な捉え方をしていた。民芸における絵画作品の捉え方は、白樺期とは異なる角度で捉えていた。例えば、習字版に彫られた＜童子騎手＞を製作工程や使用方法にも言及して、そこに見た技術を評価した¹⁵⁵。作品を画面としてだけでなく、物体として形而下で捉えていたことがわかる。

この捉え方の違いは、当時、柳が置かれていた状況と関係があつたと考えられる。白樺期において、西洋の美術作品は複製でさえ手に入れることが難しく、複製技術も発達しておらず、作品を形而的に捉えることは難しかった。

155 柳宗悦「工藝の道（第8回）」『大調和』11月号、春秋社、1927年、102頁

その捉え方に変化を与えたのは、1911(明治44)年にハインリッヒ・フォーゲラー(Johann Heinrich Vogeler)(1872-1942)から贈られた77点のエッチングと、オーギュスト・ロダン(François Auguste René Rodin)(1840-1917)から贈られた3点の彫刻などであったと考えられる。フォーゲラーのエッチングからは、それまで画面として観ていた作品が紙の凹凸、インクの光など、物体として作品が観得るようになった。また、彫刻は立体そのものを鑑賞する充実感を柳に体験させた。このような体験を繰り返すうちに、柳の作品の捉え方は変化していったと考えられる。

柳と白樺同人は、1911(明治44)年にロダン作品を手にしたのを記念して、白樺美術展を企画し、1917(大正6)年には白樺美術館設立運動を開始した。柳らは、精神に働きかけることを意味する「Fine Art」の概念を、実物を直に観ることで認識したのであった。柳は1924(大正13)年に京城で展示施設を開館した。その名称は「朝鮮民族美術館」であった。これは、朝鮮の文化の魅力を示すことを目的に、朝鮮で蒐集した品を展示した。展示品には後に民芸品に相当した朝鮮文化独自の日用品も含まれていたが、「民藝」の語が造られる前ということもあり、「美術」の語が名称に充てられていた。

柳が民芸運動において最初に美術の語を用いたのが『日本民藝美術館設立趣意書』、まさにその題目においてであった。民芸運動開始当初に計画していた展示施設の名称は「日本民藝美術館」であった。本書内では「美術」を定義する記述は特には見られないが、「美術館」については、美の具体的提示とする認識が読み取れる。

柳が、1927(昭和2)年に「工藝の道」において明示した「美術」の概念とは、

美術は理想に迫れば迫る程美しく、工藝は現實に交れば交る程美しい。美術は偉大であればある程、高く仰ぐ可きものであろう。近づき難い尊厳さがそこにあるではないか。人々はそれ等のものを壁に掲げて高き位に置く。¹⁵⁶

というものであった。

「工藝の道」は、当時の世間一般の工芸の概念とは異なる、柳独自の概念を示すことが目的に著された。当稿は題目の通り工芸を中心に語られ、美術は工芸の引き合いとして語られた。工芸が実生活に則した現実的なものであるのに対し、美術は上に引用したように実生活から離れた非現実的なものとして表現された。「工藝の道」における柳の独自性と

156 前掲註41、19頁

は、当時、美術よりも下位に捉えられがちであった工芸の認識を払拭することにあった。そのために、美術とは異なる価値を工芸が保有していることを訴求する必要があった。柳は、工芸を称賛する一方で、美術を批判しているかのような印象を世間の一部に与えてしまった。

『趣意書』で設立宣言をした「日本民藝美術館」は、開館時には、「美術」の二文字を除いた「日本民藝館」という名称になった。そのことについて柳は「民藝美への理解が美其のものを理解するのに根本的に必要である¹⁵⁷」と述べた。また、柳は、当時、日本に存在した美術館の基準に疑問を持ち、民藝館はそれらの美術館とは基準が異なることを訴求していた。柳はこの10年間に「美術」と「美術館」に対する世間の認識に変化があったことを察していたのであった。

『趣意書』で宣言した施設名から「美術」の文字をとり、「日本民藝館」とした理由は「民藝美への理解が美其のものを理解するのに根本的に必要である¹⁵⁸」とう民芸思想の趣旨に基づいてのことであった。『趣意書』発行当時は「美術館」は公立私立ともに普及していたため、柳らが「美術館」と称したことは一般的なことであったと考えられる。しかし、日本民藝館開館までの10年の間に日本社会における美術の概念は多様化し、美術館の在り方も変化していた。何より、柳自身がそれまでの活動を通して民芸に対する認識を明確化していった。その過程において、柳は「美術」と「工藝」を言語上で区別し、民芸は「工藝」に属するため「美術」とは異なるという姿勢を示すようになった¹⁵⁹。

日本の「美術」の歴史

それでは、本論が起点とする「民藝館に就て」に至るまで、「美術」がどのような変遷を辿ったのかを追ってみる。これについても多くの研究成果が挙げられており、本論では、「美術」の認識が当時の世にどのように広がっていったのかを確認するとともに、筆者の考察を添えるに留める。

157 柳宗悦「日本民藝館に就て」（『畫説』東京美術研究所、1938年9月）『全集16』、筑摩書房、1981年、82頁

158 前掲註157、82頁

159 前掲註34、46～47頁

「美術」は、1873（明治6）年に明治政府がウィーン万博の出品目録にあったドイツ語の「Schöne Kunst」を日本語へ訳す際に造られた和製漢語であった¹⁶⁰。当初は、絵画や彫刻、詩歌、音楽など美を表現する技術またはその作品のことを指した。

実際に美術品として出品されたのは、有田焼の《染付蒔絵富士山御所車文大花瓶》、横山彌左衛門《頼光大江山入図大花瓶》、漆器や銀器類においても蒔絵や精緻な模様が施された品々であった。それら日本の美術工芸品はウィーン万博を機に世界から注目を集め、輸出産業として大きく発展した。

1877（明治10）年に東京・上野で開催した第一回内国勸業博覧会は、ウィーン万博を基盤とし、出品目録には第三区に「美術」の項目が置かれた。その内容は「但し此区は書画、写真、其他総て製品の精巧にして其微妙なる所を示す物とす」とあった。美術品を展示した美術館は日本で初めて実現した美術館であった。錦絵に描かれた美術館の内部には、絵画、漆器、陶磁器、金工などがある。銅器会社製の《金銀象嵌兜香炉》や精巧社代表の光武彦七が《染付上絵菊梅樹貼花紋透彫鳥籠》、香蘭社が《色絵金彩荒磯貝尽紅葉桜図大皿》を出品した。江戸時代から続く工芸職人が、廃藩によって職を失い、新政府が美術の市場で再起をかけ、その成果が実を結んだ。並河靖之が出品した七宝《舞楽図花生》が鳳紋賞牌を受賞し、柴田是真が実用的な器としてではなく、観賞のために制作した図額《蒔絵温室盆栽図額》が受賞するなど、日本国内における美術工芸品制作の専門家が博覧会において見出される。これらが「工芸品」の具体的な存在として認識が広められた。

1882（明治15）年にアーネスト・フェノロサ（Ernest Francisco Fenollosa）（1853－1908）が演説した『美術真髓』において、美術の種類は音楽・詩歌・書画・彫刻・舞踏などを示した。演説は英語で行われたため、ここでは「Fine Art」を示したこととなる。ここまで、「美術」の対象となる品目は幅広いことがわかる。

その認識に変化を促したのは、1887（明治20）年に開校した東京美術学校と東京音楽学校であったと考えられる。また、東京美術学校では、絵画制作が重点的に指導されたことで、美術の中での絵画の重要性を明らかにした。それでも、世間一般の認識では、美術が幅広い品目を示すということに大きな変化はなく、1900（明治33）年に日本が参加したパリ万博の出品規則には、「美術作品ハ純正ナル美學ノ原則ニ基キ各自カ意匠ト技能トヲ發揮

160 小松寿雄、鈴木英夫『新明解 語源辞典』三省堂、2011年、776頁

スヘキモノナレハ出品物ハ作者ノ創意製出セシモノニ限ル¹⁶¹」と記載され、また、「優等工藝品ハ美術ヲ應用シ製作良好ニシテ鑑賞實用宜キヲ得タルモノニ限ル¹⁶²」と定めた。そして、絵画、彫刻、美術工芸、建築を対象とした。

1890（明治 23）年から東京美術学校では、岡倉天心（1863－1913）によって日本美術史の講義が行われた。岡倉は講義において、「美術とはその当時の精神と対照して盛衰するもの¹⁶³」と説いた。そして、日本美術は推古天皇の時代に仏教の伝来が起因して興ったとし¹⁶⁴、推古以前の物を「古物」としてそれらのほとんどが伝来や製作地などが判明しないことから、系統だった美術には値しないとした¹⁶⁵。その時代区分は「推古時代」に始まり、「徳川時代」まで、各時代において美術を牽引した象徴的な存在を区切りとする傾向が見られた。

さらに、「推古、天平、藤原、東山、皆吾人思想の一部をなし、始めて吾人あるなり。¹⁶⁶」、「美術は実物と異なり、実物を離れて見るべきなり。美は実にのみ存せずして、想にもまた存す。すなわち心の中にも、外にも存するなり。¹⁶⁷」と説いた。これらのことから、岡倉の「美術」概念は、精神を核としていたことが読み取れる。

1900（明治 33）年に参加したパリ万博において、日本初の日本美術史ある『Histoire de l' art du Japon』がフランス語で発行された。編纂事業開始当初は岡倉が中心に執筆にあたっていたが、1898（明治 31）年に辞職し、福地復一（1862－1909）事業が引き継いだ。福地は、1891（明治 24）年に『美術年契』を発行し、日本で最初の美術史年表を作成していた。『Histoire de l' art du Japon』の日本語版が 1901（明治 34）年に『稿本日本帝国美術略史』（以下、明治 34 年『略史』）、『日本帝国美術略史稿』として発行された。当時の日本美術史編纂事業には、日本政府が近代国家としての国力を確立しようとする意向が強く反映していたことが、現在の美術史研究で指摘されている。

161 『明治三十三年巴里万国大博覧会出品規則』臨時博覧会事務局、1899 年、1 頁

162 前掲註 161、2 頁

163 岡倉天心『日本美術史』平凡社、2001 年、100 頁

164 前掲註 163、30 頁

165 前掲註 163、16 頁

166 前掲註 163、10 頁

167 前掲註 163、89 頁

1905（明治 38）年発行の『新式伊呂波引節用辞典』に「美術」は「書画、詩、歌、音楽、彫刻などの類¹⁶⁸」と解説され、「美術」は依然として広義な品目を包括していた。また、1914（大正 3）年発行の『美術辞典』には、「(Fine Art) 藝術といふ意味にも用ひられる¹⁶⁹」とあり、柳が『白樺』において「藝術」と「美術」を混合していたように読み取れたのは、当時の未分化の状態を表している。

政府による「美術」の概念形成は進められ、文展は、「美術」の概念形成に大きな影響を与えた。文展は 1907（明治 40）年に開始した当時、第一部に「日本画」、第二部に「西洋画」、第三部に「彫刻」を設置し、これが以降の日本における美術の序列へと反映されていた。明治 34 年『略史』以降、再び日本美術史編纂事業が帝室博物館にて立ち上がった。そして、発行されたのが 1908（明治 41）年、『稿本日本帝国美術略史』（以下、明治 41 年『略史』）であった。

「美術」の認識の変化が世間一般にも顕著に見られるようになったのは、「工藝」と同じく、明治の終わりから大正にかけてであった。1912（明治 45）年発行の『大辞典』には「詩歌即ち韻文、音楽、絵画彫刻ナド、特ニ転ジテ絵画、彫刻ノ概称。」とあった。また、1913（大正 2）年発行の『文学新語小辞典』には、「本来、藝術という意味に用ゐられた言葉であるが、今は狭く、絵画とか彫刻とかのみを美術といふ。¹⁷⁰」と記された。文展によって認識が広まった序列の中に工芸も地位を得ようと、一部の工芸従事者が運動を興した。文展は 1919（大正 8）年に帝国美術院展覧会（以下、帝展）と名称を改めたが、出品分類と序列は変わらなかった。1927（昭和 2）年になって、第四部に「美術工藝」を新設した。

近代日本における「工藝」と「美術」の歴史を比べてみると、「美術」には政治とのかかわりがより濃く現れている。そして、日本美術史上では、「工藝」が「美術」を意識したほど、「美術」は「工藝」を意識することなく、「美術」の一部として自然と扱われていたようにとれる。

1928 年当時の「美術」

野口米次郎（1875－1947）は、文筆家として主観的かつ観念的な捉え方で「美術」の概念を表現した。1928（昭和 3）年に発行した『日本美術讀本』において、美術の目的を謝赫

168 惣郷正明・飛田良文『明治のことば辞典』三秀舎、1989 年、479 頁

169 前掲註 168、479 頁

170 前掲註 168、479 頁

の六法を引用して「如何に表面的な屍灰のなかから精神的の鳳凰を生みだすか¹⁷¹」とした。さらに「美術は私共の文化生活と直接に關係し交渉するところがあつて初めて眞實のものと云へる¹⁷²」とし、美術と生活のつながりについて述べた。そのつながりは物質的なものを示すのではないとし、精神的なつながりを示唆したことに、生活ではなく文化生活と言及したように推測される。実際に、当時学術的に評価された美術作品を取り上げ、その作品の精神について独自の見解を述べた。特に、東洋と西洋における美術の差異はそれぞれの自然観や宗教観などその精神の在り方に違いがあることに言及した。そして、東西いずれにおいても「眞實の美術とは形と魂の表徴詩に外ならない¹⁷³」とした。

東洋美術は仏教精神と共にあることを野口は繰り返し主張した。「無我」や「自然」という意味での「単調」などを用いて東洋美術の精神を表現した。その対象は浮世絵や屏風、障壁画を含めた絵画が中心であった。本書において「美術」と「藝術」が混合して用いられているように思われる箇所が多々あるが、先述の通り、当時の認識としてありうる現象であった。

奥田誠一は、1931（昭和 6）年に発行した『日本工藝史概説』において、「美術」という語一つに様々な概念が存在することを示した。例えば、美学に関わる問題として、また、芸術の形式として、絵画、彫刻、建築を含む主に視覚で捉えるものを「空間美術」と呼び、音楽や詩などを「時間美術」と呼んだ。そして、当時一般的には「空間美術」が「美術」として認識されているとした。さらに、近代日本における「美術」の概念を「道德律に依つて拘束されもせねば科學の爲に束縛されもせぬのである¹⁷⁴」とし、その意味において絵画と彫刻に比べて建築は表現の自由度が低く、「工藝」に近いとした。本書においても、「空間美術」と「空間藝術」を混合して使用しているように見受けられた。

1933（昭和 8）年に初版が発行された『圖設日本美術史』は大学の講義に使用する教科書として編纂された。そのため、編纂基準には「一般的な又隱當と考えられる標準に従つた¹⁷⁵」とある。執筆にあたったのは、美術史家の田澤坦（1902－1986）と建築史家の大岡

171 野口米次郎『日本美術讀本』平凡社、1928 年、2 頁

172 前掲註 171、54 頁

173 前掲註 171、54 頁

174 前掲註 151、3 頁

175 田澤坦、大岡實編『圖設日本美術史〔解説〕』岩波書店、昭和 10 年第 4 刷、例言 1 頁（例言は昭和 8 年執筆）

實（1900－1987）を中心に、当時の日本美術史研究の各専門分野における第一人者たちで、工芸には奥田誠一が携わった¹⁷⁶。本書の特徴は、図版を主要素にしていたことであった。品目の分類は、建築、彫刻、絵画、工藝に大別されており、時代によって取り上げられる分類は異なり、記載順序も異なった。

時代区分については、本書でも「日本に美術と称（旧）し得る作品の製作されたのは厳密には佛教渡来以後¹⁷⁷」と定義し、日本美術の起源は明治34年『略史』以降踏襲されていた。本書では、仏教渡来以前の時代を「上代」としてひとまとめにし、上代において美感を刺激する工芸作品として、土器を挙げた。上代における作品の特徴として「素朴で彫琢を経ず、恰も兒童の作品に見るやうな率直な表現¹⁷⁸」「技巧は勿論稚拙なものが多い¹⁷⁹」と述べた。また、大陸からの渡来品の模倣品に見るような精巧な作品は興味ある資料として認めていた。しかしながら、江戸時代の工芸作品として伊賀焼を挙げ、「素朴で彫琢を経ず然も雄勁な表現に富む¹⁸⁰」と述べ、素朴の中にも美を評価する姿勢を見せた。つまりは、本書の根底にある「美術」の概念は美意識に基づいた精巧さや力強さの有無にあったととれる。

上代以降は、「飛鳥時代（推古時代）」「奈良前期（白鳳時代）」「奈良本期（天平時代）」「弘仁時代（平安朝初期）」「藤原時代」「鎌倉時代」「足利時代（室町時代）」「桃山時代（織豊時代）」「徳川時代（江戸時代）」と称して区分した。天皇だけに限らず時の権力者または政治の中心地を軸にした時代区分であった。しかし、あくまでこれは基準とする区分とし、図版の配列には様式の進展のわかりやすさを優先したため、時代区分と相違する部分があることに注意するように促した¹⁸¹。国粹的な表現はほとんど見られず、作品と社会背景（政治・外交・経済）との関係性を客観的に捉えていた。

図説ということもあり、本書では美術が作品の造形を中心とした物質的な捉え方が強く見られた。それと比較するならば、「工藝の道」などに見られた柳の美術への認識は観念的であった。

176 前掲註 175、例言 1 頁

177 前掲註 175、1 頁

178 前掲註 175、1 頁

179 前掲註 175、1 頁

180 前掲註 175、95 頁

181 前掲註 175、1 頁

柳、野口、奥田、田澤は同時代に「美術」に関する功績を遺したものの、それぞれが抱いた「美術」に対する概念は異なっていた。しかし、その四名に共通したのは、当時の日本の「美術」を不安視していたことであった。野口は「今日の日本美術が詰まらないのは畢竟観客の方が劣等だからだともなる¹⁸²」と述べて、問題の所在は制作者だけでなく、鑑賞者にもあるとことを示唆した。柳も民芸の美が見落とされていた原因が、工芸品を用いる側にもあったことを指摘していた。近代日本において「美術」も「工藝」もそれぞれに細分化され、多様化し、表面的には異なる展開を広げていたように見えたが、内面には共通する問題が潜在していたのであった。

柳が「民藝館に就て」で用いた「美術品」とは、美術史や美術展などで取り上げられた工芸品を示しており、民芸を説明するための「美術」の一例であって、美術全体を示していたわけではない。

「美術」は「美」に通じる道として、「工藝」と同様に柳は重要視していた。二つに相反する性格を見出していたが、同時に「美」にいたる必要要素を補い合うものとして捉えていたようにも思える。しかしながら、「美術」の要素が「工藝」の価値を必ず高める物としては認めていなかった。それは、「美術」を卑下していたわけではなく、むしろより崇高なものとして捉えていたためと考える。柳は、「工藝」の精神を自然や教徒に例えた。対して、「美術」の精神を仏や僧、修行に例えた。崇高な「美術」を徒に「工藝」に取り込もうとする行為への戒めであったようにも聞こえる。

1-3 建築

柳は「民藝館に就て」において、「工藝は常に家屋と結合されねばならない。その分離は近代の缺陷である。」と著した。柳は、これまで、西洋美術を直に観た感動や、朝鮮の工芸品に観た美、日本の工芸品から直観で得た民芸の美を、展示空間という建築を伴う実態へ展開してきた。そして、大礼博の民藝館の展示は、建築を一から制作した初めての試みであった。

近代日本において、建築は西洋の模倣に始まり、研究分野の細分化によってそれぞれの専門性を高め、工学分野においては急速に発達していった。一方、1920年代の西洋では、バウハウスなどの影響もあり、建物とその内装、家具や食器など、生活空間を総合的にデ

182 前掲註 171、41 頁

ザインする傾向が広まっていった。柳は当時の日本の工芸を危惧していたように、日本の建築も危惧していた。

建築は、江戸時代後期に、家屋などを建てて築くという意味から造られた和製漢語であった¹⁸³。明治以降は「Architecture」の日本語訳として使用されるようになった。「Architecture」の日本語訳には「建築」と同時に「造家」という語が使用され、1870（明治3）年に明治政府が設立した工学専門教育機関の工学寮では「造家科」とされ、現在の東京大学建築学科の起源となった。現在の日本建築学会は1886（明治19）年に設立した際は「日本造家學會」という名称であった。

「造家」の使用に異議を唱えたのは建築家の伊東忠太（1867－1954）であった。伊東は、1894（明治27）年に「『アーキテクチュール』の本義を論じて其の譯字を撰定し我が造家學會の改名を望む」と題した論文を発表した。表立った論旨は学会名の改称であり、「造家」は「家の文字は決して各種の構造物を包括する物に非ず。況んや又、『アーキテクチュール』は、構造以外の物件に關するものを包括するを以てこれを見れば、造家の譯語の不可なる知るべきなり。¹⁸⁴」と述べた。伊東の主張は学会に受け入れられ、1897（明治30）年に「建築学会」と改称された。1898（明治31）年には、東京帝國大学の造家学科は建築学科へと改称するなど、用語の統一が行われた。

伊東の論文の本旨は「Architecture」の日本語訳として適切な語は何かということであり、冒頭では「正しくは大匠道と譯すべく、高等藝術と譯すも可なり。¹⁸⁵」と提言し、「建築」でも「造家」でもない全く別の語を主張していた。当時から西洋において建築は総合芸術としての認識が強く、近代の西洋建築を学んだ伊東の概念に影響していたと考えられる。しかしながら、「Architecture」の語源であるギリシャにおいては「大匠道」も「高等藝術」も適切ではないことから、伊東はその主張を断念した。結果として、「Architecture」の日本語訳は「造家」よりは「建築」が適切であると判断を下したのであった。また、本論文において、建築が美術と工芸のどちらに属するかという考察に、美術に属すると結論付けた。

183 前掲註168、357頁

184 伊東忠太「アーキテクチュールの本義を論じて其の訳語を撰定し我が造家学会の改名を望む」『伊藤忠太建築文献 第6巻』伊藤忠太建築文献編纂会、1937年、2頁

185 前掲註184、1頁

伊東は、明治 34 年『略史』において、各時代の建築について福地とともに執筆を担当した。現在の建築史学上では、これが日本で最初の建築史とされている。そして、明治 41 年『略史』の編纂事業では、各時代から建築を切り離し、「建築の部」を独立して再構築した。建築以外は、明治 34 年『略史』とほとんど変更はなかったが、建築の部に関しては伊東が大幅な加筆修正を行った。これについては、再版執筆までの期間に伊東が歴史認識を大きく進捗させたためとする考察がある¹⁸⁶。

東京帝大での建築に関する講座内容は 1905（明治 38）年には安定し、第一講座に建築一般構造、第二講座に建築設計を置き、第三講座に歴史的意匠と建築史を置いた。1915（大正 4）年には、第四講座に鉄筋およびコンクリート構造を加えた¹⁸⁷。このような講座設定には、工学的発展が重視されていたことが明らかであった。1923（大正 12）年に起きた関東大震災以降は構造の安全性や素材の研究に重点が置かれるようになった。

第三講座の講師を担当した伊東は、建築の課題は科学と芸術によって解決されると主張した¹⁸⁸。1924（大正 13）年に伊東が行った「建築の理想と実際」と題した講演で、「地面の上に建設せられたのが建築である¹⁸⁹」と述べ、人が住む家を建築の主体とした。そして、広義には記念碑や墓、車や舟、庭園や都市計画も含めると定義した。建築の概念について、伊東は哲学的な見識も持っていたが、建築事業従事者を対象とした講演であったため、あえて理知的な概念を表明して見せた。

東京帝大では、1926（大正 15）年に建築学科の講座の再編がなされ、より工学的な内容が充実したものとなり、この講座編成が第二次世界大戦後まで続いた¹⁹⁰。

以上のような歴史を追ってみると、近代日本において、「建築」は工学として独自の分野を確立していき、「工芸」は「美術」を追いかけて、段階的に分離していったようにとれる。しかしながら、「工芸」と「建築」を完全に切り離して認識されたわけではなかった。

186 吉瀬一敬・三島雅博「明治期の伊藤忠太の日本建築史観の形成に関する考察『稿本日本帝国美術略史』での記述を中心として」『日本建築学会東海支部研究報告集 第 42』2004、753～756 頁

187 「建築学科・建築学専攻沿革」東京大学建築学専攻 Web サイト、arch.t.u-tokyo.ac.jp（最終閲覧日 2018 年 11 月 1 日）

188 伊東忠太「建築の理想と実際」『啓明會第十一回講演集』啓明會事務所、1924 年、4 頁

189 前掲註 188、71 頁

190 前掲註 187

1927（昭和2）年、帝展に新設された美術工藝の部に、斎藤佳三（1887-1955）は「想いを助くる部屋」を出品した。この作品は、建物の内装と家具を用いた作品で、斎藤は「組織工藝」と名付け、工芸作品であることを主張した。しかし、帝展は本作品を工芸ではなく建築とみなし、落選とした。翌年の1928（昭和3）年に、斎藤は再び組織工藝の作品「食後のお茶の部屋」を出品し、入選を果たした。これは、1年の間に、概念が変化した象徴的な出来事と捉えられる。

奥田誠一は、工芸品と建築は生活に即した美術と考えられる点で、二つを同類とする考えを示した。二つの違いは容積の極端な差と工芸品よりも建築の方がより自由な表現が可能であることを挙げた¹⁹¹。奥田は、1933（昭和8）年の『圖説日本美術史』で建築や彫刻に分類された品を、1931（昭和6）年の『日本工藝史概説』では「工藝」として取り上げていた。「中尊寺金色堂」の内部の装飾や「豊国神社唐門」、「東大寺南大門石獅」がその例であった。

『圖説日本美術史』において、一見したところ、建築も美術の一分野として同義に捉えられているように思える。しかし、編纂担当者を建築とそれ以外で別けたことに、建築と美術の間に隔たりが存在していたことは窺える。同書には、建築の平面図が多数掲載されているが、これらは、絵画や彫刻、工芸作品の写真と異なり、作品自体ではない。しかも、建築は実物を目の前にしたとしても平面図と同じように俯瞰的な光景を目にすることはできない。つまり、建築の美には実際に目にする造形だけでなく、その内部構造を知ることにも必要とされている点が、絵画、彫刻、工芸への美の認識と大きく異なっている。

柳が示した近代の欠陥とは、建築の専門分野では工学的な発達が重視され、美的な観点については美術や工芸の専門分野にとどまったことにより、建築における美の衰頹を導いたことを示したと考える。建築と工芸に限ったことではないが、近代日本における分野の細分化は、専門性を高める一方で互いの総合性を無意識に絶ってしまった。

建築の美の衰頹を指摘する声は建築界内部でも挙がっていた。伊東は先述の講演「建築の理想と実際」において、当時の建築がとるべき指針として、西洋建築の単なる模倣を脱して、日本の生活に則した建築を考えるべきであることを説いた。さらに、意匠に対する具体的な考えとして、できるだけ簡素であっさりしたものにする方が、良くなる場合が多

191 前掲註 151、14 頁

いと述べた¹⁹²。建築にも工藝と同様に、装飾が華美になる傾向にあったことを伊東は問題視していた。

柳が「元來建築は総合的工藝でなければならない。」と主張したのは、「美」の問題であった。建築と工芸の様式や意匠を総合的に図ることで「美」に関する問題が解決できるという認識があった。この認識は大礼博の民藝館における最大の特徴であり、民芸運動が目的とした日本民藝館の存在意義とも関係している。その重要性は現在の民芸研究において言及されながらも、具体的な研究成果はまだ少ない。

1-4 陳列

現在でいう「展示」とは、具体的な種々の事例を広げて示すという意味で、情報伝達の手段として、博物館や商業施設などで広義に使用されている。近代では、展示に先行する言葉として「陳列」が一般的に使用され、明治期までは「出展」ではなく「出陳」という言葉が使われていた¹⁹³。「陳列」とは、中国語の「陳（つらねる）」と「列（ならべる）」が語源である¹⁹⁴。「展示」も中国語を語源とするが、「展」には「尸（人）+衣（のぼしひろげる）」の意味がある¹⁹⁵。「展示」と「陳列」の違いは、「陳列」はただ物を並べることを意味するのに対し、「展示」は物だけではなく、言葉や照明、音響、空間など多種多様な要素を組み合わせた表現であり¹⁹⁶、「展示」は「陳列」の進化系のように捉えられる。

「展示」もしくは「陳列」に相当する行為は前近代から行われており、見世物や見世棚などがあった。近代においては、博覧会以外に全国各地に陳列所が設けられ、近代的な情報伝達の手段として認識が広がった。さらに、1896（明治 29）年に三越の前身である三井呉服店が陳列販売を導入してから、座売りの販売から陳列販売へと著しい変化をもたらした。「飾り窓」や「床見世」と呼ばれた百貨店のショーウィンドウの登場が、庶民の娯楽としての鑑賞を充実させた。1903（明治 36）年に豊泉益三（生年不詳-1951）はアメリカで

192 前掲註 188、43 頁

193 長谷川里江「ディスプレイってご存知ですか？—博覧会とディスプレイ業の一世紀」『別冊太陽 日本のこころ 133 日本の博覧会 寺下勅コレクション』平凡社、2005 年、212 頁

194 増井金典『日本語源広辞典[増補版]』ミネルヴァ書房、2012 年、709 頁

195 前掲註 194、750 頁

196 川添登「展示とは」、日本展示学会「展示学事典」編集委員会編集『展示学事典』ぎょうせい、1996 年、9 頁

学んだショーウィンドウを三井呉服店の店先に設置し、本格的なショーウィンドウの最初の事例とされている¹⁹⁷。呉服店の百貨店への展開と、百貨店における陳列販売の進化が、近代日本における展示技術の進化に多大な影響を与えた。1915（大正 4）年には秋山紅之助が飾り窓専門雑誌『ウインド画報』を創刊し、展示技術の情報化が行われるなど、商業界において展示技術の研究が積極的に行われ、昭和初期には意味合いとしては「陳列」から「展示」へと進化する過程にあったが、語としては大礼博でも依然と「陳列」が使用された。柳も「陳列」を使用し、工芸品を陳列するだけでなく建物などを含めた展示を「総合的展覧」と称し、民藝館以降も使用した。ちなみに、現在で「総合的展覧」と似た言葉で「総合展示」などの言葉を見かけるが、「総合展示」は展示品が複数の分野に亘ることを示す場合に多く用いられ、柳が使用した「総合的展覧」と意味合いとして重なるところはあるが、「総合的展覧」には「陳列」の進化系としての「展示」の意味があったと思われる。

柳は日本民藝館開館時には「陳列はそれ自身一つの技藝であり創作であって」と展示を技術として重要視する認識を明らかにしていた。それ以前からも、柳は展示に関する考えを著し、民芸の展示を撮影した写真を出版物に掲載した。しかし、展示に関する資料は民芸思想や民芸品に関するものと比較すると、圧倒的に少なく、柳が得た展示の技術について具体的に言語化された事例は極わずかである。展示の写真の注釈には、いくつかは展示方法の特徴について具体的に示しているが、「よい一例です¹⁹⁸」や「このやうに¹⁹⁹」などと著し、陳列を技術として解説するまでには至っていない。柳が自身の展示技術に確信をもって具体的に著したのは、日本民藝館が開館して 20 年近く過ぎたころに著した『日本民藝館』（私版本、1954 年）の「陳列」の項においてが初めてであったと思われる。

1970（昭和 45）年、大阪で日本万国博覧会が開催された。柳が亡くなった後、濱田庄司を中心とした日本民藝協会と 17 の企業が参画し、パビリオン「日本民藝館」が出品された。大礼博に「民藝館」が出品されて以来 42 年ぶり、二度目の博覧会への民芸パビリオンの出品であった。日本での万博の開催は近代日本の悲願であり、博覧会関係者は以前にも増して展示技術に入念な啓蒙・教育・情報配信を行い、日本万国博覧会協会は出品者を主

197 橋爪紳也「商品陳列の系譜(2)」日本展示学会「展示学事典」編集委員会編集『展示学事典』ぎょうせい、1996 年、33 頁

198 柳宗悦「挿繪小註」（『工藝』110 号、日本民藝協会、1942 年）『全集 16』、筑摩書房、1981 年、122 頁

199 前掲註 198、127 頁

な対象とした『日本万国博覧会会報』を発行した。1967（昭和 42）年に日本が参加したモントリオール万博を反省した際の記事の中に「日本にはこのような博覧会や大型見本市のプランナーというものが不在であったとってよいだろう。²⁰⁰」という意見があった。そのことを考えると、柳が 1928（昭和 3）年において一つの展示を総合的に計画・実行したことは先進的な働きであったこといえる。

1－5

「工藝」、「美術」、「建築」、「陳列」それらが示す概念自体は日本の生活の中に近代以前から存在していた。しかし、それらは近代になって西洋の影響を受けたことにより、学問や産業など様々な分野で、それぞれの概念が再構築されていった。語としての問題は、西洋の語をいかにして日本人に理解できるものにするかということから始まっていた。各時代における各分野の第一人者が最善を尽くしても、事業の遅延、普及の停滞、誤解を生むなどという事象は、いつの時代においても否めないことであった。それぞれの概念は時代によって変化し、また同時代でも個人の間で多少の違いを内包していた。柳もそういう歴史の中に存在した一人であった。

1928（昭和 3）年当時、柳が提示した「工藝」、「美術」、「建築」の概念とは。本論の考察を以下のように結論づける。

例を挙げればきりが無いあらゆる品々と、それぞれに宿る作者・使う者・観る者の精神が柳にとっての「工藝」であった。ただ真の工藝として認めたのは、用・美・廉の三つの価値を備えた「民藝」であった。そして、当時の柳が危惧したのは、利益のみを目的に粗悪に作られる品と、個性に執着して用をなさない品が工藝とみなされることであった。さらに、それらを取り巻く社会制度も問題視した。

「民藝館に就て」の中で、柳は「美術」の本質については触れていない。なぜなら、柳にとっての「美術」は「工藝」とは異なるもので、ここで取り上げられた「美術品」の「美術」は、「工藝」に取り込まれた「美術的なもの」として示唆されていたと考える。柳にとっての「美術」は崇高な精神性を持つ存在であったことは否定していない。

柳が「建築」と「工藝」を総合的に認識することを訴えた背景は、逆説で考えると、二つがそれだけ分離して認識されていたことが窺える。実際に、柳も建築と工芸を区別して

200 豊口克平「出品とディスプレイ」『日本万国博覧会会報』vol.2、日本万国博覧会協会、1967 年、47 頁

言及していた。問題は、相互の「美」が分離することであった。柳の言葉でいう「下積みの中からこれ等の民藝品を拾ひ集めた」ように、「美術」からも「工藝」からも離れていた「建築」を美の道へと柳は手繰り寄せようとしていたと考えられる。柳にとっての「建築」は、「工藝」とともに美の概念を再構築しなければならないものであった。

以上を俯瞰してみると、柳は「美術」、「工藝」、「建築」の概念を西洋の言葉の翻訳としては捉えておらず、自身の視座から見た当時の社会問題に基づいて概念形成を行っていた。つまり、柳は、日本の歴史や文化、価値観など、それぞれの語が示す物の本質を見究めようとしていたのであった。

本論は近代日本に存在した無数の事象の中から一端を切り取ったにすぎない。柳の活動履歴だけにおいても、ほんの一時代に触れたのみである。しかしながら、「美術」、「工藝」、「建築」が民芸において重要な要素であったことは確認できた。

第2章 柳の展示作品の特徴

本節では、民藝館の作品としての特徴をより顕在化するために、民藝館以外の柳の展示作品の変遷を追う。柳が手掛けた展示の記録は先行研究においてまとめられている。柳が民藝館を「試作」と位置付けたのに対して、完成品と位置付けられるのは日本民藝館であったことは予想に難くない。日本民藝館は何度も展示替えが行われ、様々な試行が行われた。作品としての形態が何度も変更されたことは、民藝館と大きな違いである。本節では、柳が制作した代表的な展示作品として、1924（大正 13）年に開設された朝鮮民族美術館、1927（昭和 2）年に開催された日本民藝品展覧会、1928（昭和 3）年から民芸同人の活動拠点であった三國莊を展示作品として考察する。また、朝鮮民族美術館開設以前に展示活動を行っていた、白樺期にも目を向け、制作年代順に追う。

2-1 1909（明治 42）年～ 白樺期

柳が学生時代に参加した白樺派は同人誌の発行だけでなく、展示活動も積極的に行っていた。1911（明治 44）年には泰西版画展覧会を開催し、1917（大正 6）年には白樺美術館設立を計画したことが代表的な展示活動として残る。『白樺』は出版活動を通して、日本の美術に対する思想に大きな影響を与えた。同人たちの芸術に対する論文はもちろん、誌面に掲載された作品の画像は同人たちが言及する芸術観を読者に具体的に示した。ほとんどがモノクロの画像で、画質も現代の技術には劣るが、画像の情報媒体が貴重であった当時の視点で考えると、読者に多大な刺激を与えたことが想像できる。しかも、白樺派が熱心に紹介したポスト印象派の作品は、それまでの日本の美術の概念にはない全く新しい概念を持つ作品であった。異文化の情報自体が日本人にとって刺激的な時代に、具体的作品の画像がもたらした情報が与えた刺激の強さが推し量られる。

学生時代の柳は宗教と哲学の形而上の世界に美を見出そうとするのと同時に、西洋美術作品などの形而下の美にも関心を示していた。柳は 1909（明治 42）年に武者小路実篤らと同人誌『白樺』を発刊したころに骨董屋で初めて李朝の壺を購入したとされ²⁰¹、東洋の工芸品にも同時に興味を広げていたことがわかる。それでも、白樺期において柳が初期から熱心に紹介したのは西洋美術であった。柳は 1910（明治 43）年に『白樺』でオーブリー・ヴィンセント・ビアズリー（Aubrey Vincent Beardsley、1872-1898）を取り上げた論文とともに、挿絵とそれらの作品解説を掲載した。これは、誌面上の展示活動と捉えることが

201 前掲註 71、203 頁

できる。1911（明治 44）年に取り上げたハインリヒ・フォーゲラー（Heinrich Vogeler、1872－1942）についても、同様に論文と挿絵と作品解説を掲載し、作品価格と関連著書も紹介している。同年に開催された泰西版画展覧会ではフォーゲラーの作品が出品されており、現在の美術展覧会で作成されるような資料が『白樺』によって補完されている。さらに柳は、フォーゲラーと書簡でやり取りをし、フォーゲラーから送られた肖像画とエッチングを 1912（明治 45）年に開催した白樺第四回展覧会で展示した。

柳がオーギュスト・ロダン（Auguste Rodin、1840－1917）と書簡でやり取りをし、ロダンから 3 点の彫刻作品が贈られたことは、白樺同人だけでなく、当時の知識欲の高い青年たちに大きな興奮を与えた。1910（明治 43）年に『白樺』でロダンの特集号を組んだ際、柳は「宗教家としてのロダン」と題した論文を掲載し、ロダンの思想や人物像に焦点を当てた。ロダンの作品が日本に輸送される興奮を柳は「日本が数萬の人を殺して得た臺灣も樺太も朝鮮も、此のロダンの彫刻の前には、此較にならない程小さなものゝ様な気がしました。²⁰²」と書き著した。柳がこのような引き合いをわざわざ挙げ、戦力によって異国の土地を奪い獲ることを批判し、それよりも、書簡のやり取りによって異国の芸術作品を得ることの喜びを称えた意図を示している。また、作品を受け取りに行く途中に出くわしたという福原隼二郎（1868－1932）文部次官やロダンを知らない関税官をコケおろし、さらには「ロダンをかゝえて町を走る時の気持ちは實に経験した事のない程、一種の強みを感じました。あたりに歩いている西洋人も支那人も馬鹿に見えて仕方ありません。²⁰³」という表現した。ここには、白樺派は生意気だという当時の世間の評判の通り、若き柳の粹がった感性が現れている。当時の政治への不満や無選別に西洋や東洋文化への傾倒を拒みながら、その分、国や日本を意識していたことがわかる。

そして、柳を工芸品という立体物のへと関心を向かわせたのは、このロダンの彫刻作品が大きな影響を与えたと推測する。以前の柳は西洋の絵画、または詩などの文学作品に高い関心を寄せていた。これは、写真や版画、印刷書籍などによって、立体物よりも複製が手に入りやすい平面作品や文字作品であった。柳はロダンの作品を写真では目にしたことがあったが、実物の作品は目にしていなかった。複製を介してでも、遠く離れた異国の地の芸術に触れること自体に柳は感動を覚えていたとも言える。それが、ロダンの実物の作

202 柳宗悦「ロダン彫刻入京記」（『白樺』1911 年）『白樺』復刻版、臨川書店、1969 年、151 頁

203 前掲註 202、153 頁

品を実際に目にすることで、柳の美的感性に大きな変化をもたらしたと考えられる。それまで平面でしか触れることのなかった西洋の芸術を立体物として身近に感じ、重みを確かめ、直接目にする体験ができた。その体験によって得た柳の感動は先述の通りである。横浜港でロダンの作品を受け取った柳は、帰途に就く汽車の中で開梱して作品を目にした。手に入れた品を帰途で確かめる行為を、柳は民芸品を買い求めた旅でも行っていた。柳が民芸美の要素として挙げた「親しみの美」には、ロダンの作品を手を抱いた感動と通じていたのではないかと考える。

ロダンの作品を所蔵した記念に、白樺同人は白樺第四回展覧會を 1912（明治 45）年に開催した。ロダンは自身の作品を展示する方法を手紙で白樺同人に指示をしていた。一色の布、十分な光量のあるかなりの広い部屋、もしくは複数の部屋を用意することを指示し、さらに、デッサンと写真を添えて具体的な展示方法を指示した。ロダンが作品自体だけではなく、作品を展示、観賞する空間に配慮をしていたことに柳は関心を抱いたであろうか。実際に指示通りに展示されたのかは今後研究を続ける。

1914（大正 3）年に、ロダンの鑑賞に訪れた浅川伯教（1884－1964）より朝鮮磁器の《染付秋草文面取壺》【写真 F-1】が柳に贈られた。柳はこの作品との出会いを機に朝鮮の美に強く惹かれていく。柳は《染付秋草文面取壺》に感じた「形状美（Shape）」が民芸美へと導いたことを自覚していた。また、《染付秋草文面取壺》に感じた美の向こうに中国の美があることを感じ取り、これは、自らが持つ東洋人としての感性に委ねられた自然な現象であったと柳は説いている²⁰⁴。しかし、そこへ至るには、ロダンの彫刻作品を鑑賞して鍛えられた立体物への美的感性が柳に新たな視点を与えた可能性を推測する。

1919（大正 8）年に柳は日本政府が行った朝鮮に対する同化政策を強く批判し「朝鮮人を思ふ」を『読売新聞』に掲載した。同年、『白樺』で柳は初めて東洋美術を取り上げた。一方で、柳は同年に東京と京都で「キリアム・ブレイク複製版畫展覧會」を開催し、西洋美術と平面作品への情熱を忘れていなかった。柳が単に日本、東洋、西洋という分類で自身の価値観全てを決定していたのではないことがわかる。1917（大正 6）年に計画した白樺美術館の開設は果たせないままであったが、柳の『白樺』のでの活動は着実に展示活動とつながりを築いていた。

204 柳宗悦「我孫子から 通信一」（『白樺』第 12 巻 4 号、1921 年）『柳宗悦全集』第 1 巻、筑摩書房、1981 年、334 頁

柳に限らず、民芸同人も同時期から展示活動を行っていた。バーナード・リーチは 1911（明治 44）年に開催された美術進歩主催の新進作家小品展覧会に自らが制作した楽焼やエッチングを出品するだけでなく、会場に掛けられた横断幕や看板の制作を手掛けた²⁰⁵。また、その場でイギリス式の軽い夕食である high tea を来場者に振る舞ったことは、イギリス文化の体験型展示であったと言える。また、富本憲吉は同展覧会で会場の椅子を設計した。そして、河井寛次郎は同展覧会や白樺派の展覧会にも訪れ、感銘を受けていた。当時のリーチは柳とはまだそれほど親しくなかったとされており、民藝館計画にも直接かわっていたわけではない、また、他の民芸同人たちもまだ、自分たちの美的価値観を深く共有する以前の出来事であった。展示活動に経験と興味を持つ物が民芸運動に参加したことは、展示施設設立という活動の目的に意義を与えたことが窺える。

文章と挿絵で思想を表現する方法を柳は『白樺』の編集活動によって始まったとされている²⁰⁶。さらに、『白樺』の編集活動は、美術作品の蒐集と掲載による誌面展示という展示活動の一環であったと捉えなおすことができる。自身が捉えた美を、具体的な作品を提示することで証明すると活動を、柳は白樺期にすでに始めていた。そして、白樺期の活動が柳を民芸美へ導いていったことは、先行研究でも多く述べられている。1917（大正 6）年ごろから、柳は骨董市で「下手物」と呼ばれる工藝品に魅了され、蒐集を始めたと言われる。この時期、柳は西洋美術への関心と並行して、徐々に東洋美術への関心を強め、下手物の蒐集によって民芸を専攻とする展示活動を潜在的に始めていた。白樺期における柳の展示活動は、本格的な展示活動へ向けた準備期間であり、柳生涯の展示創作活動の黎明期であったと位置付ける。

2-2 1924（大正 13）年 朝鮮民族美術館

1914（大正 3）年に、朝鮮磁器の《染付秋草文面取壺》をきっかけに朝鮮文化の美に惹かれていった柳は、1916（大正 5）年に京城を訪れた。浅川伯教の弟である浅川巧（1891－1931）とも知り合い、現地の朝鮮人とも交流した。日本は 1910（明治 43）年に韓国併合条約を強要し、日本との同化政策を打って出た。柳はその政策に強く異を唱え、「朝鮮人を思

205 リチャード・L・ウィルソン「東京における近代工芸空間とネットワークー『バーナード・リーチ関係資料』から見える新たな展開」『美術フォーラム 21』第 18 号、美術フォーラム 21 刊行会、2008 年、87 頁

206 前掲註 71、95 頁

ふ」(『読売新聞』、1919 年)や「失われんとする一朝鮮建築の為に」(『東亜日報』、1922 年)などの言論で批判を主張した。1921(大正 10)年に柳は浅川兄弟とともに朝鮮民族美術館の開設を企てて、工芸品の展示によって朝鮮文化の美を主張した。『白樺』に「『朝鮮民族美術館』の設立に就て」を掲載し、同年に東京・神田流逸荘で朝鮮民族美術展覧會を開催した。柳は「一國の人情を解さうとするなら、その藝術を訪ねるのが最もいいと私は常に考えてゐる」と述べ²⁰⁷、そして、朝鮮民族の美がいかに優れているかを工芸品で示そうとした。

当時、日本が設立した朝鮮の美術館は、日本の品に比べて朝鮮の品がいかに劣るのかを示す様な展示が行われていたとされるが、柳が行った朝鮮の工芸品の展示はそれらとは一線を画すものであった。²⁰⁸

朝鮮民族美術館の展示

1924(大正 13)年、柳は京城で朝鮮民族美術館を開設した。柳は、東京で開館すること考えたが、朝鮮の地で生まれたものは、朝鮮の地に帰るのが自然であるとして²⁰⁹、朝鮮での開館を望んだ。

建物は景福宮内の緝敬堂^{ジブキョンドン}【写真 F-2】の建物を使用した。当館に関する柳の活動履歴はすでに先行研究が行われている²¹⁰。緝敬堂は前面九間の細長い建物で、中央の 3 間は板の間で、その両側三間は温突^{オンドル}部屋になっており、北側に一角が突き出た平面図を持つ。当館では、原則、春と秋の年 2 回は展覧会を行うことにしたが、柳が京城に滞在していないときは閉館していることが多かったという。当館は、朝鮮民族の文化の美を示すことを目的とし、柳と浅川兄弟らが当時の朝鮮半島を旅しておよそ 3,000 点もの品を蒐集した。蒐集品の多くは、当時の朝鮮の民衆が日常的に用いていた陶磁器、染織品、木工の家具類などであった。これらの選択には後に民芸と呼称した価値観がすでに働いていたとされる。現在、所蔵品は大韓民国の国立民俗博物館に移り、そのうち 10 点が 1997(平成 9)年に三重県立美術館で開催された「柳宗悦展『平常』の美・『日常』の神秘」に出展された。また、

207 柳宗悦「『朝鮮民族美術館』の設立に就て」(『朝鮮とその藝術』叢文閣、1922 年)、『全集 6』、筑摩書房、1981 年、79 頁

208 中見真理『柳宗悦—「複合の美」の思想』岩波書店、2013 年、91 頁

209 前掲註 207、80 頁

210 前掲註 65

2008（平成 20）年から 2009（平成 21）年の間に行われた国立民俗博物館の所蔵品の調査で、朝鮮民族美術館の所蔵品と一致する品が 64 点確認された²¹¹。

展示室【写真 F-3】には、朝鮮式の家具が配置され、展示台として使用された。写真の中央に写る《四層書架》【写真 F-4】は浅川巧が愛用したとされる。紫檀や桐など各部位の役割に応じて様々な木材が使用されている点に巧は興味を抱いたという²¹²。これには、林業技手という巧の職の視線によるものとされえる。柳は朝鮮式の家具を特に称え、書棚や膳は民藝館にも出品しただけではなく、自宅や日本民藝館などでも利用した。柳は朝鮮の家具について「味わひの貼から云つて東洋の家具類の中では異数のものだ。それは特に吾々日本人の眼には美しい²¹³」と語った。両側面に透かし彫りの紋を施すのは朝鮮式の家具にしばしばみられる特徴で、柳や透かし彫りの紋がある品を多く蒐集した。扉と引き出しに添えられた 5 枚の花弁型を伴う円形の留め具は他の朝鮮式家具にも例を見る。

写真の手前に写る卓子は、民藝館の応接室に展示された品と類似する。卓子は、四本の支柱と正方形の天板と中板が基本の構造で、朝鮮の貴族が中国式の家具から輸入した形態である。下の段には側面を覆う板と扉、時には引き出しを備えている物もあるが、側面を覆う板や扉を備えていない卓子の方が朝鮮では一般に普及していた。どちらも用途は本棚や飾り台であり、朝鮮民族美術館の展示台として使用されたのは朝鮮民族の生活習慣では自然なことであった。側面を覆う板を備えない展示棚があと 2 台設置されていたことが写真からわかる。《四層書架》の右隣に配置された膳は巧の著書『朝鮮の膳』で紹介された《四角海州盤》【写真 F-5】と一致する。朝鮮の膳の形状はいくつかの型があり、盤の下に透かし彫りを施した板状の脚がある物を海州盤と呼ぶ。透かし彫りは風穴と呼ばれ、吉祥紋や植物紋など様々な形をした風穴が彫られるが、本作の風穴は角の丸い四角い形のみである。また、脚には雲脚と呼ばれる雲型や如意型の飾りが施されるが、本作品は半円の弧を描くのみである。海州盤の造形として最も簡素でありながら、安定した佇まいを持つ。この《四角海州盤》は韓国で発行されている小盤の図録に掲載されており²¹⁴【写真 F-6】、現在の韓国において文化を表す造形の一つとして認められているといえるだろう。

211 安中茉美「植民地期における朝鮮工芸美術の位置づけ―浅川巧の評価を中心として―」
松下幸之助財団 Web サイト「日本人留学助成」、2007 年（最終閲覧日 2018 年 11 月 1 日）

212 NHK「美の壺」制作班「NHK 美の壺 李朝家具」日本放送出版協会、2006、35 頁

213 柳宗悦「跋」（浅川巧『朝鮮の膳』、1929 年）『全集 6』、筑摩書房、1981 年、622 頁

214 ペ・マンシル『韓国の伝統工芸 小盤』梨花女子大学出版部、2006 年、47 頁

写真に写る展示品は家具類を除けばそのほとんどが陶磁器であったと見受けられる。最も手前の展示台に写る品は、黒く艶のある質感が石工品のようにも見える。《四層書架》の左隣に棚に配置された展示品はいずれも現在は日本民藝館の所蔵されており、先行研究から該当作品が確認される。一番下の段の左側は《染付鉄砂葡萄栗鼠文壺》、右側が《鉄砂雲竹文壺》、中段の一番左は判別不可能であるが、その隣は《染付辰砂牡丹文壺》、その右が《辰砂鳥文壺》で、上段の左側はおそらく《染付辰砂梅鳥文瓶》、中央は《染付蔦文壺》、右側は相当する作品を発見できていない。下の段から鉄釉、辰砂、染付と絵付けに使用した主要な釉薬ごとに分類して配置されていたことがわかる。

朝鮮式の建築に朝鮮式の家具を用いて朝鮮の品を展示しており、展示空間の様式の統一がなされている。また、棚ごとに、陶磁器、石工品と分類がみられ、展示品の大きさにより棚も分けられている。一点一点の形状や絵柄が見えやすいように作品通しの間に十分な間隔を持たせる配置に、美の提示への配慮が汲み取れる。また、博覧会や美術品展覧会に見られるような作品情報の掲示を全く添えておらず、柳の展示方法の特徴がみられる。そして、実用的な生活空間として作られていない点が民藝館の展示方法と大きく異なる。

朝鮮民族美術館では、建物と工芸品を総合的な展示も行われた【写真 F-7】。しかしながら、本展示はすでにある伝統的な朝鮮文化の美を表現することが目的であり、新たな生活様式を提案した民藝館とは展示制作の趣旨が異なる。

展示室は緝敬堂の東側の温突室を使用したと推測する。展示室の設えは室内の梁に施された絵画装飾が宮中の華やかな生活空間を印象付ける。そして、家具などの配置は舎廊房^{サランバン}を再現したと見受けられる。舎廊房は通常、敷地の東側に設けられるため、柳はその習慣に従ったと考える。舎廊房は男性たちの生活空間であるとともに客人をもてなす空間でもあった。その設えの特徴は、室内の一番奥の壁面に屏風を飾り、その前に主人の席と文机を配置し、両側の壁面に沿って棚などを配置し、中央部分に敷物や座布団、机を配置した。本展示では、奥の壁面には屏風ではなく掛物が掛けられているように見える。文机の上には器物が二つ置かれ、文机に向かって右側には脇息、左側には盆の上に角形の瓶が見える。

手前の壁面の右側には置かれた筆筒は三段式の扉を伴った本棚で、舎廊房だけではなく、主に女性の生活空間とされる居房^{アンバン}でも使用された。底面と床の間に熱を逃がす空間をつくるために四方の支柱が脚となって延びている。本体に対して細い支柱であるが、前後に渡した支柱で強度を補っている。同様の形状の棚は朝鮮式家具に多く見られるが、国立民俗

博物館の所蔵品に本作品と特徴が一致する品【写真 F-8】がある。三段式で扉を備え、全体の形の縦横比、脚の長さが類似し、特に天板が左右に飛び出た特徴に注目する。当該作品は、単純で簡素な形状であるが美しいと評価されている²¹⁵。扉の木目の模様が美しく、各段で対になるように揃えられている。天板に器物が二つ置かれているように見える。その上に覗く柱に皿のような物を掛けている。

その棚の向かい側の壁面には卓子が配置された。卓子は舎廊房で使用され、室内の出口付近に配置されるのが一般的であるが、ここでは主人の席に近い場所に配置されている。三段式で一番下の段は側面を覆う板と扉を備えている。二段目には筒状の器が見える。三段目には蓋付の箱とその奥にも器物が見える。そして、三段目のかかる柱部分に皿のようなものを掛けている。棚を額のように見立て皿を飾ったのかもしれない。天板の上には、筒状の器物と箱が見え、柱には突起状の物が見える。敷物の柄は織で描かれ、左右に卍型を崩して繋げた紗綾形の枠が見える。その内側にモザイク式に織りなされているのは、龍の文様であろうか。その手前の小型の敷物にも紗綾形のような織模様が見える。

中央に配置された三つの膳の内一番手前に置かれた品は「螺鈿十二角小盤」であることがすでに示唆されている。本作品は盤の下に雲脚の枠と獣脚がある物を羅州盤と呼ばれる型である。さらに、獣脚は下部が外側に湾曲した虎足と内側に湾曲した狗足の二種類がある。虎足は貴族が使用した物で、庶民は狗足の物を使用した。本作品は狗足であることから、庶民が使用するための物であった。しかしながら、漆黒に塗られ、螺鈿が装飾されており、高級品であったことがわかる。三つの膳は中央が最も高く前後の物と合わせて山形に配置されている。さらに中央に鉢が置かれていることで平坦な空間にアクセントを加えている。

右側の壁面沿いに配置された棚は文房具を収納する棚で、舎廊房と居房でも使用された。本作品と類似する棚が国立民俗博物館に展示されている【写真 F-9】。館内に古民家を移設し、舎廊房を再現したモデルルーム式の総合展示の中で展示されている品で、扉の鋭利な模様が特徴で、本作品の扉にも類似した模様が見られる。棚の上には、団扇のような物、鉢植えの観葉植物、さらに小型の器物が置かれている。向かい側には、台の上に紙と文鎮、筆と筒状の器物が見える。台は暗くて形状が確認できないが、文机か文机を兼ねた収納棚であったと予想される。朝鮮式の室内でも外光を利用して読み書きをするために、窓辺に机や棚を配置した。開け放たれた窓から入る外光が対面の白い障子と壁に反射して室内を

215 Mathieu Deprez 「KOREAN ANTIQUE FURNITURE & Accessories」、p.49

明るく照らす。手前に配置された物は逆光で確認できないが、衣類を収納するための棚であったと考えられる。その向かい側には下部に二段の引き出しが附いた卓子がある。その上に見える台形の箱は帽子の収納箱と考えられる。さらにその手前には三段ほどの卓子が配置された。

朝鮮の住宅と生活

朝鮮と日本では、住宅と生活習慣に多くの共通点を持つ。住宅の建物の構造は木造が一般的で、屋根を瓦で葺き、障子や引き戸などの建具を用いる。これには、朝鮮も日本も気候が似ているため、用いる材料や気候に対応する工夫が似ているためとされる。そして、室内の生活は、座式の習慣で、家具の高さもそれに準じている。食事は膳を用いた個食で、一つの机を囲む西洋や中国とは異なる。

一方で、相違点として大きいのは、日本の住宅設備には温突オンドルがない。さらに、日本では押し入れや書院といった建物と一体となった収納設備が多く、家具を置く習慣が朝鮮に比べて希薄であった。また、地質の違いにより、朝鮮では石器や金属器などが日本よりも普及、発達していた。そして、朝鮮は日本よりも中国文化の影響を大きく受けており、椅子式の習慣を伝統的に採り入れていたことが挙げられる。

朝鮮社会の階層は、大きく分けて、上流・中流・庶民とあり、階層によって住宅の様式が決まっていた。上流階級に属するのは官僚である両班、中流に属するのは、医師、画家など、技術や事務の専門家である中人で、庶民には農工商に携わる人が属した。朝鮮の中人は当時の日本の中流階級と職層が似ている。

宗教面では、朝鮮では儒教に従った生活習慣が多く存在し、住宅にも影響していた。朝鮮の住宅はいくつかの房に分けられ、房によって男女の生活空間が分けられ、建物の内装や用いる家具などが決まっていた。最も重要なのが先祖を祀った祠堂で、次に、主人ら男性が日常生活を送る舎廊房であった。

柳を招いた浅川兄弟は朝鮮で教師を務めており、中人と同等の生活をしていたと思われる。そのため、柳も朝鮮では中人の生活を中心に触れ、中人の住宅を知ることが多かったと推測される。柳は渡朝を機に、朝鮮の工芸品の美だけでなく、土地の景観、生活や人に親しみを強く持つようになり、民族として朝鮮を理解し、思いやる気持ちを文書や講演など様々な方法で示していった。朝鮮民族美術館は視覚的表現であり、柳が朝鮮の美への敬愛を最も具体的に表した作品であった。

柳にとっての日本と朝鮮

なぜ、柳は朝鮮の美をこれほどに訴える必要があったのか。それは、当時の日本は近代化のなかで日本独自の文化を多く失ってしまったが、朝鮮にはまだ朝鮮独自の文化が残っているためと柳は語った²¹⁶。独自の文化を失っていく日本を悲観していた柳は、朝鮮に同じ道を歩ませまいと、朝鮮独自の文化を守ろうとしたのであった。また、人道主義的な立場をとっていた柳には、同化政策などによる朝鮮文化の破壊行為が許せなかったことが朝鮮への愛情を強めたといえる。日本の統治下におかれた朝鮮では日本人による西洋建築や、現在では「日式」と呼ばれる床の間を備えた日本的な民家などが建設され、住宅様式においても日本との同化が広まっていた。日本政府が行おうとした景福宮の光化門の取り壊しに強く反対した柳は、1922（大正 11）年に「失われんとする一朝鮮建築の為に」（『東亜日報』、1922 年）を著した。柳は光化門だけではなく、その背景にある北漢山と大通り含めた周囲の光景にも美を見出し、土地と建築のつながりを尊重したのであった。

柳は、美への想いは政治や産業の利害関係を超えた次元でつながっていると考えていた²¹⁷。特に朝鮮の建築や工芸品などが持つ美は、日本人である柳の眼でも感じ取れるものが多いことから、日本と朝鮮は美に関する共通認識を持っていると考えていた²¹⁸。そして、柳は

私が望む所は、この美術館をあの冷ややかな味のない陳列館の如きものにすることではない。私は充分な顧慮によつて、その室や配置や、光や位置にも朝鮮の美を缺かさないう様にしようと思ふ。人々は單にそこに見んが爲に行くのではなく、朝鮮の心に親しむがために爲に行く様にしたい。²¹⁹

と著した。朝鮮民族美術館には、朝鮮の美を示したいという柳の願望だけではなく、朝鮮の美を機に日本人が朝鮮のことをもっと理解してほしいという祈りが込められていた。

216 柳宗悦／高崎宗司 訳「朝鮮に來た感想」『全集 6』筑摩書房、1981 年、660 頁

217 前掲註 216、657 頁

218 前掲註 216、657 頁

219 前掲註 207、81 頁

朝鮮民族美術館の開設は、後の民芸思想の確立や普及活動に大きな影響を与えたとされている。朝鮮民族美術館の開設は、柳の本格的な創作としての展示活動の嚆矢であったと位置付ける。

2-3 1927（昭和2）年 日本民藝品展覧会

柳と民芸同人は民芸を専攻とする初めての展覧会を銀座の鳩居堂で開催した。民芸同人はかねてから民芸に理解を示していた親しい友人を招待した。この展示の様子を知る写真資料は発見できていない。柳らの記録²²⁰によると、瀬戸の行灯皿、石皿、筑前の松繪大涅槃鉢、伊万里の猪口、丹波の「しまぬき」、津軽の「こぎん」、または船簞笥など、彼らを選んだ陶器や染織品などを展示したとある。『趣意書』に掲載した作品や本展覧会を開催した同月に発行した『雑器の美』に掲載した作品と一致すると考えられる。そして、展示品は少なくすることで展覧会の性質により焦点を当てることを狙った²²¹。展示品によって民芸とは何かを示そうとした。鳩居堂の建物【写真 F-12】は西洋風の外観で、内装もそれに準じた様子であったことが予想される。つまりは、東洋風を旨とする民芸品と展示空間である建物とは関係性を持っていなかったと考える。当時の銀座は西洋風の建築が多く立ち並び、路面電車と並走して自動車や洋装の人々が行き交う光景が日常となっていた。当時の日本の中で最先端の近代性を誇る都会で観るからこそ、民芸品の東洋風や伝統、地方性などが際立てられたことが推測される。

1929（昭和4）年に京都の大毎会館で開催した日本民藝品展覧会で柳らは『日本民藝品展覧会目録』を発行し、同時期に『日本民藝品圖録』を発行した。『日本民藝品図録』に掲載したのは単独の展示品のみで、展示の様子自体は掲載していない。当時の柳には展示は欧作品であるという認識を持っていたが、柳にとってこれらの展示が美の創作である一つの作品として到達していなかったために、その様子を遺さなかったのであろうか。

『趣意書』に挿入された民芸品の写真【写真 F-10】には展示の体裁がある。おそらくこれが現在確認できる、柳の最初の民芸の展示である。蒐集品それぞれは、民芸の美を象徴する品として柳が生涯を通して愛でた品々で、その詳細のほとんどが先行研究で明らかにされている。左側に置いたのは、金属製の鍵と取手を備えた二段式の木製の簞笥である。

220 柳宗悦「民藝館の生立」（『工藝』60号、日本民藝協会、1936年、執筆は1935年）『全集16』、筑摩書房、1981年、46頁

221 前掲註220、45頁

その上の左側に《唐草彫煙草入》、右側の《信楽黒釉流文壺》は脚付きの木製の台を伴っている。この壺は柳が一目で気に入って購入した品で、民芸品の代表として長く愛した。器体の肩より少し低い位置からふくらみを持つ形が特徴で、器体に沿って縦に流れる濃い釉薬がその形を際立たせている。その重量感を感じさせる膨らみに対して、添えられた台は不安定さを覚える。器物を台に載せて鑑賞する習慣は中国に倣ったもので、近代になって万博を経由して日本で取り入れられた。壺と台の組み合わせは、それほど違和感はないはずであるが、これらが筆筒の上に置かれたことと、台が左に置かれた煙草入よりも高さがあることから、壺の重心が高い位置に見える。さらに、壺の組み合わせは台の部分で中央がくびれた形になり、視覚的な不安定さを生んでいる。右側に置いた船筆筒と同様の品を柳は複数蒐集したが、ここに写る品が初めて柳が写真で公開した船筆筒であると述懐した²²²。船筆筒の上に木製の鏡台を使用して、馬の眼文を描いた四方皿が展示された。船筆筒の扉部分の金属の装飾と、下に敷いた織模様の布と背面の斑な織模様の布により、画面全体に模様が煩雑に広がっているように見える。実際には蘭草や葛布、錆びた真鍮の組み合わせならば、これだけの模様があっても煩雑さはそれほど感じさせないかもしれないが、この写真を見る限りはそうのように感じてしまう。鏡台を皿立てに用いる展示方法は柳の見立ての力がすでに窺える。これらは全体が右肩上がりの三角形を構成するような配置をしており、創作的意図が感じられる。しかし、日本民藝館の展示に見られたように心地良さは感じられない。柳の展示技術の未熟さが窺える。

2-4 1928（昭和3）年～ 三國莊

大礼博の会期終了後、民藝館は事業家の山本爲三郎（1893-1966）に購入され、山本の自宅敷地内に移設された【写真 F-14】。山本の娘である春子夫婦の新居として使用され、パビリオンとしての民藝館は、実際の住宅としての生を受け、移設先であった大阪・三国の地名をとって「三國莊」と名付けられた。また、民藝館は企画段階で山本に買い取られることが決まっており、大阪の土地とのつながりが意識されたと予想できる。実際に移設された土地には瓦屋根を持った日本風の建物が並んでいた。三國莊は室内空間への配慮だけではなく、建物の外観、土地の景観にも配慮して大阪の地に適した住宅として完成された。

山本は、柳ら民芸同人が三國莊へ自由に出入りすることを許し、また、山本も三國莊に訪れていたことが山本の日記に遺されている。山本の日記からは柳らが頻繁に三國莊に集

222 柳宗悦『船筆筒』（私版本、1961年）『全集 14』、筑摩書房、1981年、657頁

まっては、蒐集品の品評会や意見交換などを行っていたことがわかる。そして、同人たちは室内の模様替えというかたちで民芸品の展示試作を繰り返し行っていた。さらに、三國荘の戸棚に柳らの蒐集品が収められた写真には、多くの民芸品が収められた様子が写されており、まるで、収蔵庫のようなものである。つまり、三國荘は日本民藝館が開設するまでの民芸運動の拠点であり、展示活動の上では、新美術館の開設準備室と収蔵庫のような役割を果たしていた。また、三國荘は民藝館よりも多くの写真が遺されており、特に『工藝』六十号（1936 年）には、三國荘の外観と内部を撮影した 8 点の写真と三國荘の所蔵品 11 点の写真が柳の解説付きで掲載された。

三國荘は実際の住宅としての機能性を高めるために、電気やガスといった近代における最先端の設備が整えられた。三國荘の建築技師として加わった寺倉國衛（生没年不詳）は、1927（昭和 2）年に建設されたユニオンビール（現：アサヒビール）の西宮工場の設計を担当しており、近代的な建築を手掛ける技師として、施主であった山本の信頼を最も得ていたに違いない。大工職人には、浜松の大工に加え、大阪からも職人が加わり、共同作業で建設された。間取りとして一番大きく改装されたのは玄関で、土間は廊下や戸棚に変更された【図 F-15】。浴室にタイルを貼り、台所【図 F-16】には流しやガスコンロが設置され、近代の新しい設備が採り入れられ、応接室には暖炉【図 F-17】が設置された。

三國荘への移設において、柳が最も有意義な取り組みとして行ったのが、室内の備品を全て同人の新作で構成したことであった。陶工品は河井寛次郎（1890－1966）と濱田庄司（1894－1978）、染織品は青田五良（1898－1935）、木工品は黒田辰秋（1904－1982）が担った。大礼博の規定で、出品は植民地を含めた国産の品に限られていたが、三國荘ではバーナード・リーチ（Bernard Howell Leach, 1887－1979）がイギリスで制作した品も加えられた。柳は室内のあしらいに関して、「置かれるべき場所に物が置かれ、選べるべき品が室に選ばれ²²³」とし、三國荘に対して適材適所に注意が図られた。柳らにとってこの建物は民芸品の展示、鑑賞、使用を実験する役割があり、家具などの調度品は自由に動かせることが必須であった。個々の作品についてはすでに先行研究で調査が行われている。

三國荘の応接室と主人室

応接室【図 F-18】のテーブルセットは民藝館の物がそのまま使用された。テーブルの上には、民藝館と同様に中央部にクロスを敷くが、その上には茶器ではなく喫煙具が置かれ

223 前掲註 6、25 頁

ている。クロスの傍らに布製のコースターが重ねて置かれており、これからここにお茶が運ばれてくることを予感させる。クロスの上に置かれた物は、奥から河井が制作した《柿黒釉家紋盒子》、黒田制作の《櫨彫文箱》と《彫文様マッチ入れ》である。さらに、瓜型の蓋付の入れ物も黒田が制作した木彫の物ではないかと推測する。皿は『工藝』六十号で紹介された《瀬戸鶴葦文行灯皿》と考えられる。盒子は刻煙草容れ、文箱は煙草紙容れ、瓜型の容器に紙巻煙草を立てて容れ、行灯皿を灰皿として使用したのではないか。実用に則した品が配置されている。

喫煙具の手前に置かれているのは、黒田が制作した《螺鈿「色」字箱》【図 F-19】である。本作品は朝鮮や西洋の品の写しではなく、黒田の独創性が現れている。蓋の中央に描かれた「色」の文字は直線的で力強い線で、一画目の払いと下部の跳ねの鋭利さが素朴な中に洗練された造形を感じさせる。側面の文様は細く切り出した貝で繊細に描き出すが、蓋の中央部に敷き詰められた貝は大小様々な破片が一見無造作に配置されている。実際にはこれだけ隙間なく配置するのに多くの手間を要したと考えられるが、それを感じさせない自然な造形に仕上がっている。

照明器具は黒田が新たに制作した《黒朱漆塗電気笠》に替わり、民藝館の照明器具は玄関で使用された【写真 F-20】。卓子【写真 A-14】も民藝館と同様に使用されたが、東側の障子の前には朝鮮式の衣類収納用の箆笥が置かれた【写真 F-21】。そして、南側の角にも朝鮮式の棚が置かれた。テーブルセットの傍らに置かれた、円形の天板を持つ品は、朝鮮式のストーブである。この朝鮮式ストーブは、柳は京都の自宅で使用した花形の天板の品、日本民藝館と河井寛次郎記念館でも所蔵する正方形の天板の品【写真 F-13】などがある。大礼博では、多様な形の暖房器具【写真 C-9、10】が展示されたが、柳が三國荘に迎え入れたのは、そのいずれとも異なる朝鮮式のストーブであった。テーブルを挟んで対角線上に配置された陶器の火鉢と高さや体積が似ており、これらの造形は不思議と親和している。柳は多数の朝鮮式の家具を所有し、朝鮮式の家具を愛していた。黒田は 1927（昭和 2）年に柳が所有していた李朝家具を手本に家具の制作を試みており²²⁴、その後の黒田の作品の一つの特徴を築いた。朝鮮式家具では持ち手の土台となる金具は円形だけではなく、四角形や輪花型など様々な形をしているが、柳が蒐集したもののおよそ半数は単純な円形で、黒田が制作した物の多くも円形である。大きな円形が箆笥の見た目の特徴として生きており、装飾的な役割を果たしている。箆笥に使用される金具の装飾的な魅力を柳は日本の船

224 前掲註 71、154 頁

筆筥にも見出した。さらに、ここでの円形の形は二つの筆筥に共通しており、天板に皿を飾った点も二つに共通性を持たせている。南側の筆筥の側面の彫られた文様は井形で、テーブルセットの文様と共通している。家具のそれぞれに共通点を持たせることで、家具同士がつながっているように見える。

暖炉は民藝館を計画した当時から応接室に設置が予定されていたが、予算と時間がなかったことから民藝館では設置に至らなかった。三國莊応接室の暖炉設置前の様子が写真に遺されている【写真 F-23】。応接室と主人室の間の西側の障子は民藝館【写真 A-1】と三國莊では天地が逆になっている。棧の矢筈模様の先端が、民藝館では下を向いているが、三國莊では上を向いている。この写真に写る障子は矢の先端が上を向いており、他の工芸品からみても、三國莊の様子である。この時、暖炉が設置された場所にはピアノが置かれている。暖炉【写真 F-17】は山本の要望によって設置され、移設作業の終盤に備え付けられた。暖炉のタイルは濱田が益子で焼いたもので、素朴な筆致で描かれた文様は洋風の器具と調和している。絵柄のあるタイルと無いタイルを交互に並べ規則性のある配置をしている。絵柄一つ一つは単純な絵柄であるが、数種が組み合わせることで単調さはなく、高い装飾性を生み出している。色味は、灰釉、黄土、鉄錆、緑釉と統一させながら、不規則な配置にすることで、彩りが豊かに見える。暖炉の装飾には統一と非統一が計算されて調和のある美しさが創造されていた。暖炉の上に置かれた一対の真鍮製の燭台は暖炉ができる前にあったピアノの上にも置かれていた。

主人室【写真 F-24】の床の間には、泥絵の《和蘭陀船図》が掛けられている。その前に置かれた壺は民藝館では床の間の中央に飾られていたが【写真 A-11】、ここでは、端に寄せられ箱との配置を調整されている。箱には脚が附いていることから、朝鮮式の物かもしれないが朝鮮式を真似た物ではないかと考える。民藝館では掛物が二幅だったので、置物は一点にしたが、ここでは、掛物が一幅なので置物を二点にしたと考える。壺の下に敷物を添えたのも、見た目の調和に配慮したためと考える。室内の中央に置かれた卓は、民藝館で使用されたのと同じ黒田が制作した品【写真 A-26】と考えられる。脚の上部にある雲脚の飾りが長辺側の天板の下に覗いている。天板に荒々しく削りだした跡が遺されており、粗野で力強い印象を与え、主婦室に対する主人室としての雄々しさが見える。それでいて、中棚は収納として使える上に、卓の下に脚を入れても邪魔にならないように、中央部に丸みを帯びた凹型の窪みをつけるという使いやすさへの配慮がなされている。雲形に彫られた脚は朝鮮の盤を倣ったように思えるが、雲形の中央部の模様の形は西洋ゴシック家具に

ある植物紋のようにも見える。この卓は長辺側に座りやすいように作られており、床の間を背にして主人が座り、客はその対面に座ることが想定されたと考えられる。民藝館では長辺が床の間と平行になっていたが、ここでは、短辺が床の間と平行になっている。さらに、民藝館ではなかった琉球の風呂敷《うちくい》が掛けられている。その上に置かれた朝鮮式の祭器は民藝館では高坏だけが単体で茶器の一部として使用されたが、ここでは祭器一式で置かれている。主客一対で揃いの座布団は、現在は倉敷民藝館に所蔵されていることから、外村吉之介（1898－1993）の制作であったと推測する。同じく主客一対で置かれた火鉢は二川の《白化粧飴流指描甕》である。流し釉で描いた模様は床の間の壺と共通する。窓辺に備えた台は、脇に置いた引き出しに文房具を容れて、芳名録を記帳するのに使用したのではないだろうか。

主人室の西側は、民藝館では造り付けのソファがあったが、三國荘では板の間に飾り棚を据えた【写真 F-25】。この空間は特に展示と鑑賞の機能が高い空間である。棚は黒田の制作で、両側面に卍文の透かし彫りを施し、その側面を脚にしている点は朝鮮式の家具に倣っている。三國荘は度々模様替えをしたとあって、別の設えを行った様子がわかる。

応接室も主人室も敷物は青田が制作した。応接室の敷物は橙色【写真 F-26】で、椅子の上のクッションは黄色が主になっており、暖炉のタイルの黄土色やテーブルセットの拭漆の色など、全体的に黄味掛かった色味で統一されている。一方の主人室は青色の敷物【写真 F-27】、青色の座布団、藍色の風呂敷と、全体的に青色が主になっている。それでいて、応接室のクッションには青色を採り入れ、主人室の敷物や座布団には黄色を織り交ぜて、互いに共通する色を持たせることでつながりを感じさせている。

三國荘とその後の展示活動

三國荘の移設が完成した次の年であった 1929（昭和 4）年から、柳は約 1 年かけて西洋の著名な美術館や博物館を回った。特に、ストックホルムの北方民族美術館の鑑賞で導き出されたのは、民芸の展示に必要なのは、展示品の量ではなく質だということであった²²⁵。

近代日本において展示が普及する促進力となったのは、博覧会や博物館であった。また、百貨店に代表されるような陳列式の販売方法の拡大により、展示は日本の都市生活に組み込まれていった。博覧会、美術館、百貨店、それぞれで展示の形態や技術が確立され、発展していくようになっていたが、展示を作品として扱う認識は潜在的にはあったかもしれ

225 前掲註 220、53 頁

ないが、敢えて重要視されることはまだ少なかった。その中で、柳は展示の本質を見抜き、自身の展示制作へと糧として取り込んでいく力をすでに持っていたのであった。

柳は三國莊において、民芸品の展示、鑑賞、使用のすべてで実践的な試みを行った。そして、民芸思想普及のための展示だけでなく、百貨店での展示即売会など様々な場面に応じた展示を制作する力を積んでいった。多様な展示を見せながらも、その展示には変わらぬ意志が貫かれていた。先述の応接室【写真 F-21】のテーブルの上に積まれた書物の一番上にあるのは『雑器の美』【写真 F-11】ではないであろうか。表紙の上部に配置された画像が暗い背景の中に白い円形が浮かび、さらにその円の中に文様らしきものが見える。『雑記の美』が発行された 1927（昭和 2）年から『工藝』六十号が発行された 1936（昭和 11）年の間ずっとその意志を持ち続け、三國莊でそれを具体的に表現したことが示唆されている。

三國莊での展示活動は、集大成である日本民藝館を創作するための力を培う重要な時期であった。三國莊において、生活と展示が一体となった創作活動が行い、その創作性は百貨店が消費を促すために求めた付加価値として力を発揮し、実際の生活の中に生きる民芸として拡散されていった。しかしながら、拡散によって柳が意図しない民芸へ解釈や紛い物の民芸品が現れてくる。この時期は民芸を専攻の展示活動の成長期であるとともに、様々な意味での民芸の拡張期であった。

2-5 1936（昭和 11）年～ 日本民藝館

1936（昭和 11）年、東京・駒場に日本民藝館は誕生した。日本民藝館は現在も活動が続けており、長い歴史を持つが、本論では柳が最も深く関与したと思われる設立前後 5 年に重点を置く。柳の日本民藝館に関する著作は『柳宗悦全集 第十六巻』にほぼ集約されており、柳らが発行した雑誌『工藝』の六十号と七十号には日本民藝館開館までの経緯と開館当初の写真も掲載されている。また、柳が構想途中に記した図面なども一部公開されている。それらの資料より、柳の展示制作の過程を考察する。

柳と日本民藝館

日本民藝館は『趣意書』が発刊されてから約 10 年を経て 1936（昭和 11）年 10 月 24 日に開館した。これだけの月日を要した一番の理由は資金調達にあった。大きな転機を迎えたのは、1935（昭和 10）年 5 月、資産家の大原孫三郎（1880－1943）から 10 万円の出資

を受けたことにより、民藝館設立の実現が加速した。所在地は東京市目黒区駒場 861。開館当時は総敷地面積約 540 坪に本館【写真 F-30】と西館【写真 E-4】の二棟から成る。

柳が示した日本民藝館の最も大きな役割は「新しき美の具體的提示²²⁶」ということであった。その美とは民芸の美であるが、民芸の美が何であるかを知るものは極少数の同人たちだけであった。民芸の語は日本民藝館が開館するころには同人以外にも広まりつつあったが、誤解されて広まることも多かった。柳を最も悩ませた誤解は、民芸品とは無銘の工人が日本の伝統的製法と素材によって手作りされたありふれた日用品のみを指すという認識であった。つまりは、歴史に名を遺す名工の作品や近代で活躍するの個人作家の作品、日常生活に用いない美術品、機械製品、外国製品、希少品などは民芸品ではないと認識されたことであった。さらには、柳が民芸以外の美は認めないという誤解も柳には歯がゆいものであった。『趣意書』では民芸の美を「健康な素朴な活き活きした美」、「新しき美」、「自然の美」など²²⁷と抽象的に表現し、以降も柳は著書において民芸の概念を既存の概念と相対的に言い表すことが多く、具体的な概念を簡潔に言語化できなかったことが誤解を誘引したと考えられる。

『趣意書』で宣言した施設名から「美術」の文字をとり、「日本民藝館」とした理由は「民藝美への理解が美其のものを理解するのに根本的に必要である²²⁸」とう民芸思想の趣旨に基づいてのことであった。『趣意書』発行当時は「美術館」は公立私立ともに普及していたため、柳らが「美術館」と称したことは一般的なことであったと考えられる。しかし、日本民藝館開館までの 10 年の間に日本社会における美術の概念は多様化し、美術館の在り方も変化していた。何より、柳自身がそれまでの活動を通して民芸に対する認識を明確化していった。その過程において、柳は「美術」と「工藝」を言語上で区別し、民藝芸は「工藝」に属するため「美術」とは異なるという姿勢を示すようになった²²⁹。柳は後の活動を

226 前掲註 2、5 頁

227 前掲註 2、5～6 頁

228 前掲註 157、82 頁

229 前掲註 34、46～47 頁

視野に入れ²³⁰、日本民藝館を文部省（当時）ではなく、商工省（当時）管轄の財団法人として登録した²³¹。

さらに、「日本」と名付けたのは、日本に設立し、日本の品物を中心に展示しているためとし、国粋主義的な意味があることを否定した²³²。当時はアジア主義を掲げた国粋主義が世間で強まってきており、「日本」を強調する傾向にあったが、柳はそれらとは異なることを表明した。

『趣意書』に記した計画では蒐集に始まり、続く展示は、常設の施設を建設するまでは一時的な展覧会として開催する予定であった。出版活動はそれらに付随する研究資料のためであって、研究発表は「終りに出来得べくば²³³」と想定したのもであった。しかし、現実問題として、出版活動が先立って世間に拡散したのであった。日本民藝館設立への道は柳の計画通りではなかったかもしれない。柳は日本民藝館が実現することにより、民芸思想に対する誤解は全て解消されることを期待していた。しかし実際には、民芸論と展示の矛盾を指摘され、他の美術館との違いに不満を漏らされることが絶えなかった。柳は展示の修練を積み、日本民藝館への来館を呼び掛けることで、民芸への理解を促した。皮肉にも、そうした逆境が日本民藝館設立後も民芸運動を継続させた要因の一つであったと言える。

日本民藝館の展示

日本民藝館の展示制作は全く柳が単独で考案したものではない。開館準備においても開館後の展示替えにおいても、同人と話し合い、協力し、時には任せていたことを柳自身が明らかにしている。つまり、柳の日本民藝館は協団の作であった。柳は、中世のギルドによって健全な工芸品がつくられていたことを理想とし、近代の工芸品も協団によってつくられるべきであることを主張した。民芸論で説かれた協団の作を重視する姿勢は、日本民芸館の制作過程にも貫かれていたことが確認できる。協団の作は近代美術における創作概念とは異なる。日本民藝館はそれまで存在した美術館とは全く異なる新しい展示施設にしようとした点で、柳にとっては創作と呼べるものであった。柳は日本民藝館を「親しく温

230 柳宗悦「日本民藝館」（『民藝手帳』180号、東京民藝協会、1959年）『全集16』、筑摩書房、1981年、179頁

231 1951（昭和26）年に公布された博物館法により、公益財団法人となった。

232 柳宗悦「雑祿」『工藝』70号、日本民藝協会、1936年82頁

233 前掲註2、8頁

かい場所にしたい²³⁴」と望んだ。この時、柳にとっての展示はただ品物を見せるための物ではなく、その場にいる人の思考や感情を動かす場として創られようとしていたことが窺える。その創作技術については、次の第3節において考察を述べる。

柳は、日本民藝館は美術館として考古館や民俗館のような説明的な展示をすることを否定し、暗示的な展示を行うべきであるとした²³⁵。ここには、考古館や民俗館への批判ではなく、美術館としてあるべき展示の形態を示している。「説明で割り切れるような美はないから」と理由付け、展示品の説明書きは展示品の名称、制作年代、産地または制作者名とわずかな項目に絞られた。「何よりも物の美しさを眼と心とで見て欲しく、事柄への知識は二の次にして欲しい²³⁶」という、柳の来館者への鑑賞方法の提示が込められていた。

日本民藝館と民藝館

日本民藝館の展示方法が民藝館と大きく異なる点は、日本民藝館は民藝館のようにモデルルーム式の展示を行っていない点である。柳は、日本民藝館の展示室の構造はモデルルーム式展示には向いていないと示唆した²³⁷。モデルルーム式展示の場合、実際の生活に沿った配置を優先する必要があるため、実際の生活空間に不自然な配置は取り入れ難い。例えば、同じ大きさの陶器ばかりを多数並べることや、壁面に何枚もの反物を掛けることなどを行えば、実際の生活の表現とは遠ざかってしまう。それに比べて、美的展示はそのような規制はなく、民芸の美を示すことを優先に配置ができ、比較したい器物を並べることや、展示品の実際の役割や置き場所に関係なく配置することが出来る。柳は、日本民藝館の展示は美の法則を示すことを目的とし²³⁸、そのためには、同様の品を複数並べる必要があるとした。つまり、日本民藝館は民藝館に比べて、民芸の美を示すためにより効率的な展示方法が採られている。また、民藝館の展示方法とことなり、ガラスケースを使用した。柳にとっては不本意であったが、作品を保護するためであった。また、展示室ごとに「陶器」、「朝鮮」などテーマを設定【図 F-31】した点も民藝館の展示と異なる。これらにより、日本民藝館は民藝館よりも合理的な展示方法が採られたことがわかる。柳は民芸品で構成

234 柳宗悦「日本民藝館の使命」(『博物館研究』10 卷 6 号、日本博物館協会、1937 年)『全集 16』、筑摩書房、1981 年、72 頁

235 前掲註 111、221 頁

236 前掲註 111、221 頁

237 前掲註 198、123 頁

238 前掲註 220、65 頁

されたモデルルーム式展示が、民芸美の生活を具体的に展示する効果を認識しており、日本民藝館でも折に触れてモデルルーム式展示を行った。

合理的な展示設計が床の間にもみられる。本来、床の間は一つの建物に一か所だけ備えられるが、民藝館では主人室と主婦室の二か所に備えられた。それが、日本民藝館では、本館に七か所も備えられ、各所で展示・鑑賞の効果を高めた。生活空間における展示・鑑賞の機能として、床の間は民芸の展示に欠かせない設備であった。

民芸を専攻とする展示活動は日本民藝館の開設によって、一つの区切りを迎えた。柳は日本民藝館が実現することにより、民芸思想に対する誤解は全て解消されることを期待していた。しかし実際には、民芸論と展示の矛盾を指摘され、他の美術館との違いに不満を漏らされることが絶えなかった。柳は展示の修練を積み、日本民藝館への来館を呼び掛けことで、民芸への理解を促した。逆境が日本民藝館設立後も民芸運動を継続させた要因の一つであったと言える。この区切りは柳が自覚しており、

民藝館の新設は一つの仕事の成就ではあるが、更に新しい仕事への出発である。²³⁹

と述べた。画して、民芸を専攻とする展示活動は意図的に熟練期へと入った。日本民藝館での展示活動を繰り返し、柳は展示制作を創作技術として磨きを掛けていった。

この熟練期は、柳に何をもたらしたのか。ただ民芸の美を証明するという場から、展示品を通して美について考える場へと変化させた。展示室では、言語による解説を極力排除し、作品と来館者が対峙し、来館者に美について考えてもらう空間として造り上げた。形而上の美の思想を形而下へ表すための方法として採られた展示が、再び形而上へと回帰させるように、展示の機能が変化した。そして、日本民藝館は民芸思想に基づく独自の展示施設として活動を続けている。

2-6

柳の展示作品の特徴を辿ると、『白樺』では複製絵画や作品の写真などを二次元の誌面上での展示から始まった。やがて、白樺派は誌面を抜け出し、実物の絵画作品や版画作品を三次元の空間の中で展示し始める。特にロダンの彫刻作品を展示した経験は立体作品を展示することで、より五感に高次の展示活動を経験した。朝鮮民族美術館は特定の文化の美

239 前掲註 220、65 頁

に焦点をあて、展示で思想の投影を具体的に表現することが実践された。そして、そこでの実践は民芸思想の表現へと応用された。民芸を専攻とする展示は、民芸品を単体で見せることから始まった。そして、民藝館と三國莊では、建物との総合的な展示により、実生活における民芸品の使い方を示すようになり、百貨店を主とする市場の中でより展開が広がった。そして、日本民藝館の誕生により、民芸を専攻とする展示空間は、民芸品を観るだけでなく、民芸について考える空間へと変化していった。柳の民芸思想は物から空間へと段階的に変化していったのである。この変化は、同時期の柳の思想の変化とも連動している。

第3章 日本民藝館と柳の展示創作技術

『趣意書』発行から日本民藝館設立までに理想とする展示施設の要件についていくつか語った。その根底にあったのが「美しい品物だけを列べよう²⁴⁰」ということであった。そして、次の要件は「一貫した美の目標のもとに、個々の品物を又全體を整理して行く²⁴¹」ことである。それらを追求した結果、工芸品が蒐集され、特に民衆が日常生活の中で用いる用具類が多かった。多くは江戸時代に日本で作られ、骨董市では「下手物」と呼ばれた物であった。しかし、中には朝鮮や中国、イギリスで作られた物や、王朝や美術品、工業品などからも蒐集され、既存の概念では言い表せない物が蒐集された。それらは、最も大きな特徴を示す「民衆的工藝」を略して「民藝」という造語が柳と同人らによって造られた。つまり、民芸の美がある品物だけを展示するというのが、柳が理想とした展示施設の要件である。

柳は、『趣意書』において、「今日迄の陳列方法は美に於いての統一がなく、出品は玉石混合しその撰擇に何等標準を有たない、而も陳列すべき建築と室房と用具と作品との間には有機的關係がない。²⁴²」と批判した。博物館も展示技術も発展途上の中で、柳は既存の概念への否定と肯定の選択によって自らの理想を模索していたようにとれる。『趣意書』の発行の後に柳が始めた民芸専攻の展示活動は民芸の価値を世に問うためのもの²⁴³であった。柳は民芸の美の価値も実践の中で確かめていった。大礼博の民藝館での試作、その後の三國荘で得た経験に柳は感謝を繰り返し述べた。実践による体得が、理想の実現に大きな効果があったことが示されている。『趣意書』に記した展示施設設立計画では、蒐集に始まり、続く展示は、常設の施設を建設するまでは一時的な展覧会として開催する予定であった。出版活動はそれらに付随する研究資料のためであって、研究発表は「終りに出来得べくば²⁴⁴」と想定したのもであった。しかし、現実問題として、出版活動が先立って世間に拡散したのであった。柳は具体的な品物を示すことで、民芸への正しい理解を広めようとした。

240 前掲註 233、75 頁

241 前掲註 233、76 頁

242 前掲註 2、8 頁

243 前掲註 2、8 頁

244 前掲註 2、8 頁

柳は河井や濱田のような作陶家ではなく、あくまで思想家であり、民藝芸運動の頭脳²⁴⁵として認識された。しかしながら、柳は『趣意書』に「美術館それ自身を一つの美の創作として提示したい²⁴⁶」と宣言しており、柳に創作の意思があったことを示している。日本民藝館は柳最高の創作品であった。

柳が残した資料から日本民藝館の制作過程をたどり、どこに創作性が働かせたのを探してみる。制作過程は大きく分けて、「蒐集」、「建築設計」、「陳列」の3つに分ける。もちろん、他にも様々な工程があり、順序が入れ替わった例も見受けられるが、柳が展示に関して重要であると示した工程とその順序を加味した。

3-1 蒐集

蒐集を第1過程としたのは、『趣意書』にある「試みようとする仕事は、蒐集に始まる。²⁴⁷」に依拠する。実際には、柳による民芸品の蒐集は『趣意書』発行の前に始まっており、柳は「心を惹くものを集めた時、(中略)それ等のものの持つ美しさを人々に報せることに意義を感じました。之が民藝館設置の動機の一つでもあります。²⁴⁸」と述懐した。

柳の蒐集には、同調する人もあれば、批判する人もあり、無視するかのように同調も批判もしない人も多くいた²⁴⁹。柳は他者からの批判に惑わされることなく、自身の直観による判断を貫いた。目にした品が善いか悪いか、そう判断する事しかできないとさえ感じていた。その結果は展示でしか示せないものであった。柳の民芸理論に数々の疑問を投げかけ、その真意を追究した出川直樹も、柳の蒐集品に対しては「いずれもその美の精髓を物語るもので駄品はほとんど見られない。²⁵⁰」、「実物による証明は何より強力な説得力を持っている²⁵¹」と評価した。

柳は蒐集において、美の標準を固く守ることを決心する出来事があった。柳は大礼博に民藝館を出品した翌年の1929(昭和4)年から約1年かけて、民芸同人とともに西洋の著名な美術館や博物館を観て回った。柳の初めての西洋への旅であった。その中で、ストッ

245 出川直樹『民芸 理論の崩壊と様式の誕生』新潮社、1989年、201頁

246 前掲註2、8頁

247 前掲註2、7頁

248 前掲註111、201頁

249 前掲註245、28頁

250 前掲註245、149頁

251 前掲註245、150頁

クホルムの北方民族美術館に訪れたときに決心を固めた。スカンセンの一夜のことであった。北方民族美術館はアーサー・ハゼリウス（Artur Hazelius、1833－1901）によって開設された世界第一の農民美術館で、敷地内に数々の北方民族の民家が移設され、それらに伴う民具が膨大に蒐集され、実際に生活をしているような状態で展示された。柳はその見事な仕事に関心を示したが、それらの蒐集品に統一された美の標準が見いだせなかった。柳はハゼリウスと違う仕事を果たさなければならないと鼓舞された。そして、自身の蒐集は量ではなく、質を洗練し、統一させるべきであると考えた。「誰が集めても、どこで集めても、どんなに集めても、我々に於いて集めるより、もつと物が光る場合はないまでにしよう。²⁵²」と決心したのであった。この決心に創作への意思が表明されている。

柳は蒐集のために日本全国を旅し、各地から民芸と呼べる品を発掘した。購入した品の値段の多くは数銭から 100 円以下であった²⁵³。「蒐集は單なる購入ではない。²⁵⁴」とし、使用方法や歴史、制作者、制作工程などを取材し、その品が持つ美や将来性などあらゆる価値を明らかにした。そして、新たな民芸の美を発見した喜びと興奮を同人と共有し、文章にも著した。民藝館の蒐集品は、世間や専門家の評価がなくても、同人の価値観だけで展示品が選択できる点が美術館と異なると主張した。むしろ、まだ誰も認めていない美を発見することに、意義を見出していたかのように思える。柳は美の標準を言葉や規則ではなく、同人とともに品物を鑑賞することで、体感として統一を図った。そして、統一された美の標準の上では、その品物の対象は自由であった。

蒐集は同人からの寄贈によっても行われた。寄贈の過程は寄贈者の購入または出資、寄贈者の制作品、所持品の譲渡と 4 つの過程が確認される。特筆すべきは寄贈者の制作品についてである。制作物を寄贈したのは主に河井、濱田、リーチらで、彼らは日本民藝館開館当時、すでに陶芸家として著名になっていた。そのため、日本民藝館の蒐集品は下手物だけであると解釈していた人は、有名作家の作品が蒐集されていることが民芸思想と矛盾していると指摘した。柳の蒐集方針は、「もっと簡単にもっと素直にもっと直接に、美しいものは美しいと受け取ったに過ぎません²⁵⁵」とし、河井、濱田、リーチらの作品にも民芸の美があると直観した品を蒐集したのであった。

252 前掲註 220、53 頁

253 前掲註 111、202 頁

254 柳宗悦「報告」（『雑器の美』、工政会出版部、1927 年）『全集 16』、筑摩書房、1981 年、358 頁

255 前掲註 111、201 頁

そして、柳は膨大に存在する平凡な品物の中から、民芸美という新しい美を持つ限られた品物を選び抜き、蒐集したのであった。

3-2 建築設計

日本民藝館の所在地は、柳が1933（昭和8）年に日光の長屋門を移設して建てた自宅の向かい側に決めた。当時、近代化を遂げていた渋谷からほど近い場所ではあったが、日本民藝館の周辺はまだ発展途上といった風景であった。建物の外観はこの長屋門に应じるように、日本の伝統的な建築を重視した。基本設計は柳が行ったが、同人との話し合いを重ねて構想を練り上げ、建築の専門家から助言も受けた。柳の自宅は日本民藝館開館時に当館に寄贈され、特別な時にのみ使用する西館として扱った。新設された建物を、常設展示を行う本館とし、540坪ほどの敷地に延200坪の土蔵造りを基調とした建物を建設した。当時、日本で建設されていた美術館の多くは、西洋式の館や近代的に簡素化された外観の建物が多かったが、日本民藝館は住居に近い空間づくりを目指し、日本の伝統的な建築を旨とした。この点は民藝館の建築の方向性と一致している。

開館当初の本館の間取りは、一階は玄関広間を中心に左右に二つずつの展示室、奥には特別大きな展示室を設けた。玄関広間の中央には広い階段があり、途中の踊り場から階段は左右に分かれ、二階へと続く。二階は玄関広間を見下ろせる回廊を中心に、一階と同様に左右に二つずつの展示室を設けた【図 F-31】²⁵⁶。そして、屋根裏を倉庫として使用した。日本民藝館の建築に関する先行研究²⁵⁷は既に挙げられているため、本論文で詳細に述べることは割愛する。

建築設計の構想途中に柳が作成した間取り図【図 F-32】は、建築設計図としての専門性はないが、空間設計に対する柳の意図が汲み取れる。過程として見逃せないのが、各部屋に書き込まれた番号である。1階と2階の四隅の部屋の番号は書き替えられた跡がある。1階の「一」の下には「五」のような文字が見える。おそらく、初め、1階の右上の部屋を「一」として、その下が「二」、左上が「三」、その下を「四」、玄関は「五」としていたところ、「五」を消すように太い横線で「一」に書き替えたと推測する。この書き替えには何の意味があるのか。それは来館者の動線を示したと考えられる。この数字がただ部屋を示す記号として書き込まれたのであれば、1階の右上が「一」でも問題はないが、動線であっ

256 1982（昭和57）年に増築され、間取りが変更された。

257 前掲註108、など

た場合、玄関が「一」でなければ実際と都合がつかない。さらに、1階右上の部屋は「一」であったのを「三」に書き替え、最終的に「二」に書き替えられたと見受けられる。「三」の一番下の線は最も濃く、他の二本の線とは筆圧が異なっている。「一」は「二」にも「三」にも書き替えられるが、「三」は「二」には書き替えられない。そして、その下の「三」の部屋は初め「二」であったのを「三」に書き替えられた。真ん中の線の左端が通常の筆跡とは不自然に跳ね上がっており、「二」の真ん中に書き足して「三」にしたと考えられる。左上の部屋は最初「三」でこれに書き足して「五」にした。その下の部屋は「五」の上に「四」を書こうと試みたが、それを斜線で消して、傍らに「四」と書き直した。左下の「四」は二重の斜線で消して、傍らに「五」と書いた。2階の四隅の部屋は「九」を消して「八」に、「九」は「八」の上から書いて「九」にした。「十一」の「一」の上に「○」を書いて、あるいは「一」を塗りつぶして「十」にした。「一○」は斜線で消して「十一」と書き添えた。これらの書き替えによって動線がより簡潔に整理された【図 F-33】。

ただ品物を並べるだけの場所ではなく、その中で人が動きながら鑑賞するための展示空間としての建築設計に配慮が行われたことと理解する。

3-3 配置

柳は民藝館を「只物を列べる場所ではない。²⁵⁸」と断言した。つまり、柳が日本民藝館で行ったのは「陳列」ではなく、展示品を含む空間の多種多様な要素を組み合わせた表現を行う「展示」であった。本論文では、言葉の意味による煩雑さを避けるため、柳が蒐集品の中から選んだ品を日本民藝館の中に置く行為を「配置」と述べる。

柳が配置に最も留意したのが、その品の美を引き出すことであった。具体的な留意点として、配置の仕方、配置する台、背景の色合い、光の取り方、建物や器具の様式などであった²⁵⁹。これらに正しい判断を下すことが、技術であるとした。そして、「陳列は眞にむづかしいものです。」と語った。日本民藝館は美を表現することを目的としたため、学術的な博物館の展示方法とは異なるものであると認識していた。

258 前掲註 220、65 頁

259 前掲註 233、71 頁

日本民藝館がそれまでに開催した展示の写真を掲載し、注釈を添えた。いくつかは展示方法の特徴について具体的に示しているが、「よい一例です²⁶⁰」や「このやうに²⁶¹」などと著し、配置を技術として解説するまでには至っていない。柳が自身の展示技術を初めて具体的に著したと思われる『日本民藝館』（私版本、1954 年）の「十二 陳列」の項²⁶²では、特に大切なのは「列べ方」であるとし、具体的に配置の留意点について述べた。その留意点とは、展示品のどの部分を正面に据えるのか、どの高さに置くのか、照明の方向と強弱、周囲との大きさの比例、壁面の色合いを挙げた。配置に必要な素養として、物理的にはその品の外見の美しさと特色をよく理解することを必要とし、精神的にはその品と観覧者に対する親切心と情を必要とした。

日本民藝館において展示品と展示台、その他の備品との区別は難しい。展示台とその他の備品にも民芸の美が追究され、そこに存在するすべての物に展示品としての価値が認められる。これは、大礼博の民藝館にも共通している。本論文では便宜上、皿や着物などの品を積載している品を展示台とし、積載されている品を展示品と位置づけ、その他の備品については特に定義づけは行わず、適宜採り上げることとする。

柳は日本民藝館のために展示台の設計も行ったが、専門的なことは職人に委ねたことは柳が自身で明らかにしている。展示台のデザインは、朝鮮風を加味し、品物の大きさに準じて四種に変化させた²⁶³。特に、大礼博の民藝館でも使用した朝鮮風の卓子【写真 A-14】を模った飾り棚【写真 F-34】に注目する。民藝館の品との違いは、四方にガラス戸を付けたこと。三方は嵌め殺しで、残る一方は蝶番でつなげた扉になっている。さらに、部材の角に丸みを持たせる処理を施した。展示台の設計は全体的には簡素でありながら、共通した雲脚の意匠を持つ点に細部に工夫が見られる。簡素な意匠ではあるが、その分、脚と棚板との間に生じた丸みが際立つ。このような丸みのある意匠は観る者に安心と親しみを感じさせた。細部の意匠が空間全体の統一感の演出に一役買っており、来館者の潜在意識に働きかける。既存の品物を応用し、統一感の演出を加える点に柳の創意を感じる。

260 前掲註 198、122 頁

261 前掲註 198、127 頁

262 前掲註 111、218～224 頁

263 柳宗悦「日本民藝館案内」（『月刊民藝』、1939 年）『全集 16』筑摩書房、1981 年、90 頁

数種の展示台の中での柳が「自慢²⁶⁴」としたのが、織物類や絵画、写真等を収納・展示する引き出し棚【写真 F-35】であった。3 枚の扉に織物類が挟めるようになっており、二重蝶番によって両面を自在に入れ替えることができる。さらに、額だけを取り外し、壁掛けにも使用できる。約 50 種の織物類が収納可能で、収納道具としても優れた機能を持つ。柳が作成した設計図【図 F-36】には、全体のデザインを立体的に描き、そこに主要なサイズを書き込んでいる。サイズの書き込みは実制作には不十分であり、専門的なことは職人に委ねたことは柳が自身で明らかにしている。しかしながら、額を張り合わせる構造や、取手の形や扉や脚の意匠なども描き込んでいるあたりから、棚の使途と完成イメージを明確に持っていたことが明らかである。民藝館の展示台は、既存の家具類を主に使用した。

展示台の配置に見られる規則性は整列されていることであった。一つの空間あるいは一つの壁面には、同一のもしくは同じ高さの展示台が用いられた【写真 F-37、38】。もちろん例外もあるが、その場合もそれぞれの間隔を等分に開き、一定の間隔が保たれた【写真 F-37、38】。

そして、展示品の配置の規則にも均質さがあった。これは、展示室ごとに展示品が種類分けされていることが大きな要因であるが、均質にするために展示室ごとに種類分けがなされた可能性も考えられる。例えば、陶器の部屋では、その材質が限定される。そして、皿が同列に配置された場合、それぞれ大きさはおよそ同じぐらいに揃えられ、等間隔に並べられた【写真 F-39】。

一室の陳列全体が、渾然とした調和を保ち、宛ら一個の作品の如き趣を呈するようにすべきであります。ここに創作的技能が大いに必要となるのであります。²⁶⁵

と、柳は述べており、展示に統一感を意識したために整列と均質さが現れたのであった。

このような整列と均質さをもつ配置によって生まれる最大の効果は、整列と均質からはみ出した特徴の明確化である。同じ大きさの陶器の皿が等間隔で配置された場合、それぞれの色や柄の違いに観る者の注意が惹かれる。さらには、わずかな円形の違い、深さ、釉薬の厚みなど、細部にまで気が行くようになる。柳は配置を模索する過程でこの効果を誰

264 前掲註 198、127 頁

265 前掲註 111、220 頁

よりも初めに体感したことであろう。それがまさに創造としての手ごたえを柳に与えたのに違いない。

「大體よい陳列を可能ならしめるためには、品数を多く所持することが得策²⁶⁶」とし、一つの棚に 5 品を展示する場合には、その倍の 10 品から選出すると望ましい展示になると解説した²⁶⁷。日本民藝館開館以前に、展示品は量よりも質を重視することを誓いながらも、整列と均質さで統一感のある展示を実現するには、質を重視した上で、やはりある程度の量が必要であるということを導き出した。

また、柳は、複数の展示品を配置する場合は、互いの間隔と大きさの対比にも留意するように促した。日本民藝館での配置の多くは、上部に配置されるものは下部の品よりも嵩が小さくなるという法則が見られる【写真 F-40、41】。ここには、二つの心理効果が考えられる。まず一つ目として、大きな品が視線の高い位置にあり、小さい品が視線の低い位置にあると見にくい。二つ目には、大きい品が地に近く、小さい品が天に近くあるほうが、見た目に安定するということである。いずれも、観覧者の視座に依った考え方である。柳はこの視座の位置を具体的に想定して展示を見ている。例えば、三段の展示棚を用いた場合、中段に視座があると仮定し、上段は徳利などの見上げて美しい品を、下段は蓋物のような、見下ろして美しい品を置くことを勧めた²⁶⁸。

その法則で民藝館応接室の卓子の展示【写真 F-42】を見た場合、一番下の段に蓋物が配置され、見下ろすと蓋が見えやすいようになっている。二段目と三段目には口の広がった鉢が配置され、見込みが見えやすくなっている。一番上には徳利の形状をした瓶が配置されたが、この卓子の高さは 128 cm と見上げるほどの高さではない。また、一番上に一番嵩の大きい品が配置されたことで、この卓子全体の重心が上がって見えるため、不安定さを感じる。このような点に民藝館には日本民藝館と比較して、展示技術の未熟さが窺える。

日本民藝館に河井や濱田、リーチの作品を展示することは民芸思想と矛盾すると指摘されることが度々あった。なぜならば、河井も濱田も開館当時には陶芸家で、作品にはそれぞれの個性が現れている。無銘の工人の制作物、没個性に重きをおく民芸思想にそぐわないという指摘であった。このことは誤解であると柳は主張し、日本民藝館開館時には

266 前掲註 111、220 頁

267 前掲註 111、220 頁

268 前掲註 111、220 頁

民藝品のみに美しい品があると主張するのではない。(中略) 只此の際はつきり吾々の云ひたいことは、美しい作物は最も民藝品に多いと云ふこと、非民藝品で美しい物は民藝品に見られる美と同一の法則で美しくなつてゐるといふことである。²⁶⁹

と述べたが、その後も誤解が長く続いたことは柳の悩みであった。

それでも、作家の作品を展示することは柳にとって意義があった。「民藝館の仕事は古作品への正しい認識から、新作品の正しい発展へと進まねばなりません。²⁷⁰」、「吾々の希望とするところは寧ろ来るべき作品との連絡である。²⁷¹」と柳は述べ、日本民藝館の一室を新作の常設展示に充てた。そして、柳は以前より新作工芸の発展には作家が先導となることを望んでいた。日本民藝館自体が日本工芸の将来への準備としての役割を持っていたが、さらにこの部屋にはその実践成果を具体的に示す部屋としての役割があった。

実際の展示の事例から考察を重ねてみたい。採り上げるのは、『月刊民藝』(1939年9月号)で紹介された展示である【写真 F-43】。右の棚から、河井寛次郎、濱田庄司、バーナード・リーチの作品が展示されている²⁷²。

それぞれの作品には特徴である個性が見られる。例えば、右の棚の下段のスリップウェアは河井がイギリスの民芸品から学んだ技法で河井の特徴一つである。その上の陶箱は河井が好んで作った形で、朝鮮の民芸品から見出された形であった。そして、中央の棚の上段にある扁壺の胴体部分が真円に近い形は濱田が好んで作った形である。この写真からは断定はできないが、濃度と光沢から察するに、辰砂であると推測する。その下の角皿に見られるのは、濱田の代名詞ともいえる黍文ではないかと思われる。無銘の工人が無意識に産み出す筆致を追究し、繰り返し描いた。左の棚の下段は『楽焼兎文皿』である。楽焼はリーチが日本で初めて学んだ陶芸で、本作は 1919 年に柳の我孫子邸宅内に開いた窯で焼

269 前掲註 232、82 頁

270 柳宗悦「民藝館の使命」『工藝』70 号、日本民藝協會、1936 年、4 頁

271 前掲註 232、81 頁

272 柳の注釈では、左の棚はリーチの作品を展示したと紹介されている。中段の角皿は中央に円形の模様らしきものがみられ、大阪日本民芸館が所蔵する 18 世紀のスリップウェア角皿と類似している。本作は、それをリーチが模して制作したとも考えられるが、リーチの作ではなく、参考品としてもしくは展示のバランスをとるために古作品が展示されていた可能性も考えられる。

いたものである。スケッチをもとにしたリーチの陶絵は日本人とは相対的に異なるデザイン性が見られる。動物のモチーフは自他共に好んでおり、ウサギは本作の形に限らず、様々な形でリーチの作品に描かれた。本作の表には『BERnaRd Leach』と模様のように署名がある。無銘の工人には決して見られない特徴である。

これだけ三者三様の個性がありながらも、この三つの棚を含めた展示空間においては、それらの個性は調和され、統一感が見える。同じデザインの展示台、陶器という均質の素材、形は円形か方形かで統一され、大きさもおおよそ揃っている。作品の間隔はほぼ均等で、干渉しすぎることなく、離れすぎることもない適切な距離である。おそらく、この配置が決まるまでに、何度も試行錯誤が繰り返されたことが想像できる。個性ある作品をただ並べただけでは、個性がぶつかり合って作品自体が乱雑に見えてしまう可能性がある。また、頭の中の構想ではつり合いが取れそうに思っていた作品も、実際に配置してみると違って見える場合がある。さらには、日本民藝館の展示は有機的な構造をもっているため、一つの作品を入れ替えると、展示全体の色調や大きさのバランスが変化し、他の作品にも影響が出てくる可能性がある。それらの負の要因を打破し、展示を一つの作品として創り上げることができたのが、柳の技術であった。

柳は民芸の美を示す言葉の一つに「調和」を挙げている。他の作品や生活空間との調和がとれる品に民芸の美があることをこの展示から読み解ける。そして、それがこれからの日本に必要な工芸の在り方であることを物語っている。

『民藝館の仕事』で、柳は「幾度かの経験は、陳列に於て守らねばならぬ幾つかの法則をも見出すに至りました。²⁷³」と述べた。柳は民芸の美の発見について、「直観」という論理的解釈の前にある視覚の体感によって得たことを繰り返し主張した。展示の創造についても、論理による開拓ではなく、「直観」による発見であったことが分かる。

柳は、工芸の制作において、工芸品の美を高めるには、制作活動の反復と熟練が必要であると述べた。その法則を展示制作にも当てはめるように、日本民藝館では展示替えを度々行い、柳は展示制作の経験値を高め、理想とする創作を目指した。工芸品における民芸の美は、天才でなくても修練により誰でも生み出すことができると、柳は説いた。この点において、民芸の美は誰でも生み出すことができると、誤解されることがあったが、修練が

273 柳宗悦「民藝館の仕事」（『工藝』100号、日本民藝協会、1939年）『全集16』、筑摩書房、1981年、118頁

必須であったことを見落としてはならない。日本民藝館は年に 5 回以上展示替えを行い、柳はその度に思索し、苦しんだ。そして柳は、「うまく陳列された場合は、直しようのない決定的な意味さへ有つに至る²⁷⁴」ことを知った時、創作の完成を確信したに違いない。

274 前掲註 273、118 頁

第4章 民藝館の展示創作

4-1 主人室と応接室

民藝館は創作物ではあるが、実際の生活を基にしており、そこには習慣や常識としての作法が働いていると考える。室内空間には、それぞれの文化によって作法が存在し、室内の設備、家具の配置や人々の振る舞いと密接に関係している。日本の作法もまた、近代の西洋文化の流入により、大きな変貌を余儀なくされた。作法について書かれた礼法書は近代になって数百点も発刊され²⁷⁵、日本の伝統的の作法だけでなく、西洋の作法についても必ずと言ってよいほど記された。近代の日本人は西洋から作法も採り入れようとしていたのであった。

日本の伝統的な作法には、中国や朝鮮の宗教や習慣の影響が大いに見られ、宗教学者であった柳が室内の作法について意識したことは十分に考えられる。そして、民藝館の展示制作の創意に影響を及ぼした可能性が考えられる。しかし、そのことを示す記述は柳の著作物の中には見当たらない。そこで、柳が作法を意識して民藝館の制作に臨んだと仮定して、民藝館の室内の作法を読み取る。民藝館計画当時に発行された礼法書を手がかりとするが、柳は洋書を読み、西洋の文化に通ずる知人もいたため、西洋の作法を知るために日本の礼法書を参照していたかは定かではない。しかし、礼法書には当時の一般的な作法が記されていると考え、柳も同じような認識を持っていたと仮定する。もし、柳が作法を意識したとするならば、畳敷の主人室は日本の作法、床敷の応接室には西洋の作法が採り入れられた可能性が高い。民藝館の中で特に注力されたとみられる、主人室と応接室の展示に注目して考察する。

応接室で、作法の影響を最も見出しやすいのは、テーブルセットである。テーブルと椅子には席次の作法があり、上座・下座といった席次によって室内でのテーブルと椅子の位置、それぞれに座る人が決まる。席次の作法は日本と西洋の両方に存在し、それぞれの違いは近代の日本国民が心得ておくべきこととして、礼法書で説明された。

近代の礼法書に共通している席次の作法は、西洋の室内では暖炉がある方を上座とし、暖炉が無い場合は、出入り口から一番遠い席が上座となる。民藝館の応接室は西洋風であ

275 陶智子・綿拔豊昭「刊行にあたって」『文献選集 近代日本の礼儀作法 大正編 第5巻 国民作法要義』日本図書センター、2008年、3頁

ったが、暖炉がなかったので、【写真 A-1】でいうと、出入り口を基準にすると、一番手前の席が上座となり、ここに主客が位置することになる。そして、上座に対面した席に主人が位置し、サイドテーブルはその傍らに置かれるはずである。しかし、ここでは、サイドテーブルが一番手前の席の傍らにある。そのことから逆算すると、【写真 A-1】の一番奥の席が主客の位置する上座となる。

なぜ、このような席次になったのか。その理由として、次の二点が考えられる。一つ目は、主人室の床の間が関係したためと考える。応接室と主人室は嵌め殺しの障子で部分的に隔たれてはいるが、つながりを持って設計された。応接室には席次の基準となる暖炉がない。そのため、応接室にも主人室の床の間の位置が影響し、床の間の前が上座となる日本の席次が適用されたと考える。二つ目は、柳は、西洋の文化を採り入れつつも、日本の文化を活かすことを重視したためと考える。応接室は西洋風としながらも、全てを西洋文化に合わせるのではなく、席次の作法については日本に馴染みのある方に習った推測する。以上の理由から、民藝館の応接室は西洋風ではあるが、席次の作法は日本式を採り入れ、床の間に一番近い席を上座に据えたと結論付ける。

以上は、民藝館のサイドテーブルの位置を元にした推測であるが、1935（昭和 10）年の『工藝』に掲載された三國莊の応接室では、このサイドテーブルの位置が変化している【写真 F-18】。ここではサイドテーブルは、一番奥の席、つまり民藝館で上座とされる位置にある。つまり、上座と下座の位置が民藝館と三國莊では逆転したことになる。

上座の位置が逆転したのには、民藝館が三國莊として移設された際に、応接室に暖炉が設置されたことが要因であった可能性が考えられる。暖炉は、三國莊の応接室の奥、つまり【写真 F-18】の左側手前に設置された。西洋の室内では、暖炉がある場合は、暖炉の前が上座となる。そのため、民藝館と三國莊では、暖炉の存在によって、席次の基準が床の間から暖炉に変わったと考える。暖炉を基準にすれば、サイドテーブルが写真の一番奥の席の傍らに設置されたこととつじつまが合う。

サイドテーブルの位置が変わっているのは、偶然であった可能性も考えられる。しかし、民藝館も三國莊もただの室内ではない。当時の写真撮影は現代では考えられないくらい貴重な機会であり、どちらも貴重な機会に用意された展示であり、柳は最上の状態で見せるべく、家具や器物の一つひとつの配置に配慮したと考える。柳は、急須は注口が左になる

方が土瓶の裏と捉えていたようで²⁷⁶、テーブルの上の急須がカメラに対して表を向いている。これは、偶然ではないであろう。

暖炉という基準により、上座の位置が変更したと仮定するならば、三國莊の応接室では、日本よりも西洋の作法が重視されたということであろうか。

席次は、誰がどこに座し、何を観るのかという、視点の問題にも関係してくる。とりわけ民藝館と三國莊の室内では、展示として室内にいる人の視点が意識された可能性はある。民藝館の【写真 A-1】と三國莊の【写真 F-18】を見比べた時に、民藝館にはなくて三國莊には存在する品がいくつも見受けられる。それらの中で特に目につくのは、応接室と主人室の間の壁面に掛けられた絵である。この絵は、柳が民芸の美を見出し、愛した泥絵である【写真 F-28】。日本でも西洋でも、本来の上座以外に主客を位置づける場合が作法にある。それは、その室内で一番良い眺めを主客に見せる場合である。逆説的ではあるが、上座からの眺めが良くなるように、柳がその美を認めた泥絵を上座からよく見えるこの場所に掛けたのではないであろうか。そうすることで、日本の作法もないがしろにすることなく、席次が成立する。

最初から、応接室の出入り口と暖炉の位置を入れ替えて設計しておけば、民藝館でも三國莊でも床の間の前を上座にしたまま席次が成立した。しかし、暖炉は民藝館を計画した当時から設置が予定されていたが、予算と時間がなかったため民藝館では設置に至らなかった。しかも、暖炉が設置された位置は外壁であって応接室への出入り口を作ることは不可能であった。建築に精通した高林がいたとしても、柳たちは建築の専門家ではないため、民藝館の建物に複雑な意図をすべて反映できなかった可能性はある。さらに、礼法書によっては「便宜に任せて席を設くるが至當²⁷⁷」などと記され、席次についてはその場に応じた柔軟な対応が重視されたようである。つまり、近代に入って大きな変貌を余儀なくされた日本の伝統的な作法は、昭和初期には厳格さを失っていたと見える。従って、柳や他に関係した同人による証言が無い限り、応接室に本当に席次の作法が意図されたかどうかは断定できない。

276 柳宗悦「土瓶考」『工藝』16号、聚楽社、1933年、33頁

277 松崎双葉『禮儀作法精義』、南北社、1914年、324頁

しかし、民藝館の応接室のテーブルセットで主人と主客の席と仮定した椅子二脚には他の椅子にはない肘置きが付いている。やはり、この二席には何か意図があったように思える。

民藝館には朝鮮の要素が多く見られ、「主人室」と「主婦室」の概念は、朝鮮では主人が主に使用する「舎廊房」と主婦が主に使用する「居房」がそれぞれ基になっていると考えられる。そこで、朝鮮の席次との関係も考察してみる必要がある。朝鮮の席次は儒教の礼記に由来する大事な作法であり、日本の伝統的な作法にも影響を与えてきた。柳がその大事な習慣を意識しなかったとは考え難い。ところが、当時の礼法書には朝鮮の作法については言及されていない。

朝鮮の作法では、温突の焚口を基準に、焚口に近い席が主人の位置する下座、遠い席が客の位置する上座となっている。温突の焚口は部屋の奥にあることが一般的で、それにより、部屋の奥が下座で、出入り口に近い方が上座となる。民藝館には温突が存在しないが、朝鮮の席次による習慣を意識して家具を配置した可能性がある。舎廊房では、室内の一番奥に屏風や絵画を飾る。柳は朝鮮民族美術館でもそれに準じていた【写真 F-7】。民藝館の主人室では、床の間をこの屏風や絵画と同様に扱ったと考える。また、舎廊房では、上座に卓子を置くという習慣があり、民藝館の応接室に置かれた卓子の位置から考えると、【写真 A-1】の一番奥が上座にあたる。このように考えれば、朝鮮の席次の作法にも主人室と応接室は対応する。しかしながら、国立民俗博物館の舎廊房の展示【写真 F-9】では、卓子は下座に配置されており、卓子は必ず上座に配置するとは限らない可能性もある。

民藝館は床の間という展示設備を備えていた。床の間は、席次の基準となる以外に、物を鑑賞する機能を持つことは、近代の日本では作法として広く知られていた。暖炉にも鑑賞の機能があることは、礼法書にも記載が見られ、その認識は広まりつつあったと推測できる。柳は、直に物を観ること、つまり鑑賞は工芸品との接点として最重要とし、民芸思想も工芸品を観ることから発見した。日本民藝館では、展示室ごとに床の間を備え、観賞設備として展示に生かした。鑑賞の機能を持つ床の間と暖炉は、民藝館において重要な設備であったと考えられる。主人室と応接室の間の段差は、床座と椅子座の人の目線を合わせるのと同時に、椅子座から床の間への視線を合わせることも意識されていたのではないだろうか。

床の間は、本来は室内に仏像や仏画を供えるための設備として始まったものであり、室内どころか家の中で最も貴い空間であり、客間にあるものでもなければ、家に複数存在するものでもなく、仏画が仏像など信仰対象以外を飾る空間でもなかった。席次との関係性についても、床の間があるから上座にしたのではなく、上座に床の間を据えたのが本来の習慣であったといわれている。ところが、床の間の本来の機能の変容していき、大正期には席次の基準と鑑賞の機能が主として受け継がれていた²⁷⁸。床の間は本来の機能の変容しても、やはり室内の貴い空間として、床の間に飾る掛物や器物は高級な品が良いとされた。

柳は床の間の本来の機能を知っていたはずである。しかし、民藝館の主人室の床の間の横には扉があることから、本来の床の間の扱いではなくなっている。さらに、本来は上流階級の家にある床の間を、中流階級を対象とした民藝館に備えた。こうした上流階級の特権的な設備や意匠が民藝館に採り入れられたことは、先行研究でも指摘されている²⁷⁹。民藝館の主人室【写真 A-11】の床の間の二幅の掛物は仏画であるが、その前に置かれた壺は普段使いの品であった。つまり、当時の作法としては床の間に飾られる品ではない。普段使いの品をあえて床の間に飾ることで、この民芸品は鑑賞に堪え得る価値があることを提示している。

主婦室【写真 A-17】にも床の間を備えているが、ここでは、主人と客の位置関係ではなく、主婦と子供の位置関係が重視されたように考えられる。朝鮮の居房では舎廊房と同様に、部屋の一番奥に屏風や絵を飾る。ところが、主婦室の床の間は奥ではなく横に位置する。しかし、床の間の前に置かれた膳の向きから予想するに、床の間を背にして主婦が座したと見える。そして、その視線の先には子供用の机と椅子が置かれ【写真 A-12】、主婦が子供の面倒を見るという当時の日本の家制度の反映も見える。そして、家制度には儒教の思想が大いに影響している。

卓子は、舎廊房では、本棚として用いられていたが²⁸⁰、器物を載せて鑑賞する飾り棚としての用途も持つようになった品であった。朝鮮民族美術館【写真 F-7】で柳は卓子を水注などの展示台として使用した。民藝館の応接室【写真 A-1】の卓子には、壺や鉢が展示された。これら二つの卓子は形状が似ているが、異なる品である。朝鮮民族美術館の卓子は脚

278 前掲註 277、320 頁

279 前掲註 13、134 頁

280 前掲註 212、14 頁

があるが、民藝館の卓子には脚がない。朝鮮では、温突の熱を逃がすために、家具の底面が床に着かないように脚を付ける。民藝館の床は熱を逃がす必要がないため、足がない卓子を用意したと考える。このように、工芸品の機能を必要に応じて変容させることで、工芸品に新しい価値を与えて民芸品と新しい生活空間が展示として創造されている。

主人室【写真 A-11】の卓は全体が確認できないが、三國莊でも使用されていた黒田が制作した品【写真 A-26】と特徴が一致する部分がある。この卓は長辺側に座りやすいように作られており、床の間を背にして主人が座り、客はその対面に座ることが想定されたと考えられる。一番奥に屏風や絵画を掛け、その前に主人が座す舎廊房の作法にも一致する。また、主人室の床の間の前に座った主人と、応接室のテーブルに座った客との目線や席次にも都合がつく。三國莊では、この卓が 90 度回転した方向で置かれ【写真 F-24】、床の間を横目に主人と客が対面することになる。日本民藝館西館の長屋門の応接室【写真 E-6】でも、床の間を横目に主人と客が対面した。しかしこの三國莊では、上座が応接室の暖炉の前に移動したことが関係していると考えられる。

もし、柳が作法を意識して民藝館の制作に臨んだとするならば、という仮説をもとに考察を行った。柳は、既存の概念を打ち破ることで民芸思想を確立し、展示を創作物として捉えた。創作物としての民藝館は、すべての常識を無視したわけではなく、伝統により培われてきた作法に従うことで、より正しい位置にテーブルや椅子、床の間を定めることを柳は追究したと解釈する。実は、これらは偶然であって、柳は作法を意識していなかった可能性もある。しかし、日本の習慣で生活してきたことで、当時の生活で自然に身に就いた作法を無意識に民藝館に反映していた可能性は高い。柳が、「東洋の傳統が多分なのは、吾々が東洋人なるによる。それは必然²⁸¹」と語ったのと同様の必然である。

4-2 応接室のテーブルコーディネート

柳が初めて民芸の美を語った「下手ものの美」（1926 年）の文末には、柳が美と向き合う理想の場面が綴られた。

281 前掲註 7、15 頁

許されるなれば、私は片田舎の忘れられた民家に於て、塵につままれる雑器を取り上げ、新しく茶をたてよう。此時こそ道の本に返つて、初代の茶人と心ゆくばかり交る事が出来よう。²⁸²

柳は、初代の茶人たちの目利きを大変尊敬していたことを「下手ものの美」の中で語った。その後も、「工藝の道」や「茶道を想ふ」（『工藝』、1935年）などでも、初代の茶人が見出した茶器の美のすばらしさや民芸思想における茶道の精神の重要性を主張した。柳の美への思想と茶は密接に関係していた。しかし、民藝館には、伝統的な茶道に基づく茶室も茶器も見当たらない。

柳は「民藝館に就て」の中で、民藝館のために新しく作らなければならない品の一つに、紅茶器を挙げた。応接室のテーブルの上にある器類がそれにあたると考えられるが、一見したところ、急須や湯呑といった煎茶器のように見えて、紅茶器のようには見えない。しかし、取り揃えている器の種類は英国式のアフタヌーンティーに相当し、テーブルの真ん中が高くなる配置は西洋の習慣に沿ったものであり、西洋風の喫茶様式を採り入れている可能性は高い。

当時の日本ではまだ、テーブルも紅茶も西洋の器も珍しければ、テーブルコーディネートという言葉もなく、西洋式の器の配置など知る人も少なかった。礼法書でも洋食器の配置まで解説した例は少ない。当時の日本の住宅改良運動を牽引した住宅改良会が発行した雑誌『住宅』でも、1927（昭和2）年から1928（昭和3）年の間では、西洋風の室内装飾について紹介した例は多いが、食器の配置にまで及ぶものはわずかであった。民藝館で紅茶器を取り揃え、実践的に配置して展示したことは先進的な試みであったといえる。

柳は伝統的な茶道を尊重しながらも、民藝館では西洋風の喫茶様式を採り入れたことには、どのような意図があったのだろうか。

まずは、1928（昭和3）年にまで至る日本の喫茶習慣について触れておきたい。

日本では江戸時代から緑茶を煎じて飲む習慣があったが、嗜好品であって、日常の飲料品としては少し高価なものであった。明治期に入ると、日本文化を象徴する事物として茶は万博のような対外的な博覧会で利用された。やがて、機械による緑茶葉の国内生産が普

282 柳宗悦「下手ものの美」、（『雑器の美』工政会出版部、1927年）『全集8』、筑摩書房、1981年、14頁

及することで多くの緑茶が流通するようになり、また、庶民の生活水準の上昇や生活様式の変化により、中流階級の家庭の食事や客をもてなす際に緑茶が庶民に身近な嗜好品となった。礼法書には茶の淹れ方、用いる道具、客への薦め方などが解説された。紅茶もまた明治期になって中流階級の間に広がりを見せるが、緑茶よりも高級品であったため、普及には時間を要していた。明治・大正期の礼法書では、紅茶には砂糖やミルクを添えること、カップの持ち方、スプーンの使い方など、現代では当たり前のようなことまで詳しく解説されており、紅茶が日本人にとって馴染みが薄かったことが窺える。

1923 年（大正 12）年、柳は書簡で、イギリスにいるリーチに、日本で販売する紅茶器の制作を依頼した。同じ書簡の中で、茶の湯茶碗は売れ残ったと報せた。その理由として、

恐らく、我々若い世代が今日、あまり茶の湯を嗜まないからでしょう。次回はできれば紅茶器ないし珈琲セットを送ってください。一すぐに買手がつきますーこれが現代日本なのですーやむをえません²⁸³。

と見解を述べ、紅茶が普及していく状況を、柳は茶器の市場から感じ取っていたことがわかる。

大正博は、出品分類の「第一部 飲食品工業」に「第十類 紅茶、その他芳香飲料」を設け、合計 470 点が出品された。博覧会側は、輸出と国内消費を促す茶として、品質の高さはもちろん、機械による量産品の出品を望み、緑茶よりも紅茶に期待した。ところが、実際は緑茶が出品の大部分を占め、機械製品の緑茶の出品は意外に少なかった。茶の製造業者は、紅茶の普及や機械製緑茶の消費拡大といった状況とは別に、博覧会に特別な優良品の出品を追究した結果、日本の伝統によって培われてきた手揉製の緑茶を選んだのであった。

民藝館の応接室に茶器が展示されたが、そこには既存の喫茶習慣ではなく、独自の喫茶空間が展開されている【写真 A-27】。テーブルの真ん中には、天板を部分的に覆うクロスが敷かれた。クロスを用いる習慣は、日本には無く、西洋の習慣であった。さらに、テーブルを部分的に覆うのは英国式であった。柳がイギリス人のリーチと交流があったこと、濱田がイギリスに滞在経験があったことから、英国式が採り入れられたと考えられる。イ

283 柳宗悦「バーナード・リーチ宛書簡」（1923 年 5 月 5 日）『全集 21 上』、筑摩書房、1981 年、255 頁

ギリスの紅茶と言えば、アフタヌーンティーである。ここの茶器は煎茶器である可能性も考えられるが、アフタヌーンティーを基調に用意されたと仮定して、真意を考察していく。

写真からクロスの色は判別できないが、現存するテーブルと椅子【写真 A-20】、さらに添えられたクッション【写真 A-21】の色から相対的に推測すると、明度の高い色であったと考えられる。また、柄が認識できないということは、地色と柄の色の明度が近似しているために認識できないか、もしくは、この距離では無地に見えるほどの細かい柄であった可能性が考えられる。

中央のクロスの前には急須が見える。ティーポットではなく、急須と思えるのは、持ち手が釣り下げ式に付いていることが最大の理由である。丸みを帯びた白っぽい胴体には文様が数か所に見られる。益子焼や小鹿田焼にみられる白掛緑釉流しのような品ように見えるが、本研究においてこの品に一致する作品を発見できていない。柳は「土瓶考」（『工藝』、1933 年）で土瓶と急須の違いやそれらの形状の特徴とその分類などを仔細に分析して語った。

一例として、柳が讃えた益子焼の品【写真 A-28】と比較する。本作品は、柔らかい乳白色の窓に文様が鉄釉と緑釉で描かれている。山と水車の形は簡潔に模様化され、無造作な筆致は、自然な緩やかさと動きを感じさせる。この絵付けを施したのは皆川マス（1874－1960）という益子の工人であった。皆川は柳によってその名が知られるようになったが、本来は無名の工人であった。皆川の絵には自己主張や作為が無く、経験による慣れた手つきで描かれたものを柳は讃えた。民芸の美とは、人為的ではなく、自然の力によって生まれたものであるという思想に準じている。

湯呑は椅子と対になるように配置された。写真では五つしか見えないが、一つは前の器の死角になっているだけで、椅子の数と同じ六つあると判断する。カップではなく、湯呑と判断するのは、取手が見当たらないためである。右の一番奥の湯呑は、右側面がわずかに膨らんでいて、取手のようにも見えるが、はっきりとは確認できない。また、急須があるのならばカップではなく、湯呑であろうと考えたためである。そして、急須と同様に白掛緑釉流しではないかと予想する。茶托は、カップと同系色の陶器のように見える。そして、それぞれに小さな布を添えるのは、茶道の習慣にもある。しかし、取手がないからといって、カップでないとは言い切れない。取手がないカップもある。

湯呑は五つで一組とされることが多い。それは、茶道に由来していると考ええる。茶道で最も基本とされる茶席は四畳半の部屋で、四畳半でもてなす客の数は五人が基本となって

いる。茶懷石で用いる器は五つ一組で作られることが多いものこのためである。一方、カップが六つで一組とされるのは、西洋のテーブルの形に起因すると考える。西洋のテーブルは長辺に三人ずつが向かい合って座るか、もしくは、長辺に二人ずつ、短辺に一人ずつ座ることが基本とされている。いずれにしても、六人が基本となっている。そのため、カップも六つで一組になったと推測する。つまり、日本式に湯呑は五つ、西洋式にカップは六つというのであれば、ここにあるのは、西洋式のカップである可能性が考えられる。

アフタヌーンティーといえ、お菓子が用意される。イギリスでは皿を三段重ねにした専用の菓子器があるが、ここには見当たらない。代わりに菓子器として見当たるのは、中央の高盛である。高盛は東洋の菓子器として日本や朝鮮で古くから用いられていた。この高盛によって、テーブルの中央部が高くなる西洋式のテーブルコーディネートを実現している。少し暗い色と艶のある感じから、金属製の品に見える。三國莊伝来品の中に、真鍮の高盛がある【写真 A-29】。それは、李朝の祭器台で、民藝館で展示された高盛と同じ品である可能性が高い。朝鮮では祭器として用いる品を、民藝館では、茶会の菓子器に用いる想定で展示されている。いわば、ハレの場で使う品をケの場に持ち込んだということである。ここにも、柳による工芸品の価値の転換が見られる。

礼法書によると、東西を問わず菓子には楊枝を添えることがあるという。急須の右横に見える小さな壺は楊枝立の大きさには最適に思える。しかし、高盛に添えるにしては距離があることに違和感がある。果物を出す際は、鉢に清水を入れて、タオルまたは手ぬぐいを添えて出すのが作法であるという。高盛の前に見える鉢は、清水を入れる鉢かもしれない。明度の高い色の地色にわずかに模様があるのが認識できる。しかし、タオルまたは手ぬぐいは確認できない。

高盛の他にも、三國莊伝来品や日本民藝館の所蔵品の中に民藝館の展示品らしき品を見つけることができる。急須の左奥に蓋付壺がある。これは、河井が制作し、三國莊で使用された《海鼠釉蓋付壺》【写真 A-30】に器体の形と色味と大きさが似ている。さらに、蓋と口の合わせ目が黒くなっている特徴が似ている。しかし器体の形は、三國莊の品は角ばり、底面からの線が直線的なのに対し、民藝館の品は角ばった感じは見えず、やや丸みを帯びている。したがって、両社は異なる品で、民藝館の品は河井が制作した別の品か、その手本となった既製品であったと推測する。それから少し離れた右側に見えるのは、日本民藝館に所蔵されている《色絵丸文壺》【写真 A-31】ではないだろうか。口縁部の立ち上がり、胴体よりも色が濃く、胴体部分に円形の文様が見え、太極図のように色分けされて

いるのが見える。また、サイドテーブルの上【写真 A-32】の一番左の蓋付壺は、河井作の《海鼠釉線文蓋付壺》【写真 A-33】に器体の形と大きさが酷似している。さらに、器体に描かれた二本の線文が決定的に似ている。そして、一番右の蓋付壺は、河井作の《柿黒釉花文盒子》【写真 A-34】に形と色味と大きさ、艶のある器体の質感が酷似している。胴体の側面が底から直線的に広がる形、蓋の大きな丸みを帯びた形と、特徴的な部分は似ている。しかし、蓋の花文が民藝館の品には確認できない。器体と文の色の明度が近く、また、光の反射によってはっきりとは見えないだけで、文はあるのかもしれない。しかし、同と蓋の合わせ目が三國荘の品に比べて民藝館の品が白い。三國荘の品は 1927（昭和 2）年頃の制作とされており、民藝館と時代は合うが、河井は同時期に同様の盒子を他にも制作していたため、断定はできない。蓋付壺と盒子の間にあるのは、李朝の真鍮の盒子【写真 A-29】の可能性が高い。これもまた祭器で、三國荘では、先述の祭器台の上にこの盒子以外に二種類の盒子と灰落としを載せて、主人室の机の上に置かれた【写真 F-24】。民藝館では、それぞれが単独で展示されたことになる。アフタヌーンティーの作法でサイドテーブルに置かれる品は、新しい茶葉、出廻らしの茶葉容れ、砂糖、ミルク、湯こぼしが基本である。一番左の蓋付壺は、口が細くて茶葉をポットに入れやすい形状になっているため、新しい茶葉容れであると推測する。真ん中の容器は、いくら価値転換を行っても祭器を出廻らしの茶葉容れにするとは考え難く、砂糖容れであった可能性が高い。一番右の蓋付壺は口が広く、出廻らしの茶葉容れであると予想する。そして、奥に見える鉢が湯こぼしと推測する。内側の上部に模様らしきものが見えるがはっきりとは見えず、三國荘の伝来品に類似した品は見られない。

以上のように、民藝館の応接室にはアフタヌーンティーに必要な茶器がだいたい揃っているように見えるが、アフタヌーンティーに必要とされているのに見当たらない品がある。まずは、スプーンがない。砂糖容れがあるとするならば、スプーンがないのは納得できない。そして、ミルク容れらしき品もない。ミルク容れは注口が付いたものが適当であるが、それらしき品は見当たらない。さらに、足し湯容れらしき品もない。

また、用途が分からない品もある。急須の左横にある《海鼠釉蓋付壺》【写真 A-30】に似た蓋付壺である。《色絵丸文壺》【写真 A-31】の前には小ぶりの鉢のような品がみえるが、はっきりとは認識できない。《色絵丸文壺》の奥の器は、上部しか見えないが、背の高い筒状の形で、側面の上部に帯状の模様が見える。取手のようなものも見えるが、この

器に附属するものかどうか判断できない。そして、高盛の右前には筒状の器が見える。これら、使途不明の器にミルク容れや足し湯容れに相当と思われる品はない。

では、なぜスプーンやミルク容れなどが無いのだろうか。西洋の文化に精通した柳がそれらの存在を知らなかったとは考えられない。柳が知らなかったとしても、イギリスに滞在経験があった濱田は知っていたはずである。また、用意し忘れたとも考え難い。考えられる理由としては、柳の眼に適う品が準備期間中に見つけ出せなかったか、制作する時間がなかったためであろう。

民藝館出品に向けて、柳たちは民芸品蒐集の旅に出た。しかし、その過程は順調ではなかったようである。柳は旅の序盤に東北を回った際、「大した収穫なく少々失望の體²⁸⁴」と書簡に記していた。柳はこの旅で日本の良き工芸が廃れていく状況を再確認した。また、制作にも時間を要するため、納得のいく品を作るには、時間が足りなかったと考えてもおかしくはない。公に向けた初めての民芸運動であった民藝館に、柳は妥協を許さなかったであろう。そのため、納得のいく品でなければ、スプーンもミルク容れも展示しないという選択をしたのかもしれない。

民藝館応接室の茶器が、柳が明言した通り、紅茶器と仮定するならば、最も違和感があるのは、ティーポットである。やはり、急須に見える。民藝館においては急須でもなく、土瓶と言ふべきかもしれない。「土瓶考」は、民藝館出品より後に発表され、民藝館に出品する紅茶器のために研究したか、紅茶器について考えたことがきっかけで研究したという可能性も想像できる。なぜ、民藝館ではティーポットでもなく、急須でもなく土瓶を展示したのかにすいて考察を試みる。

「土瓶考」で、柳は「よき土瓶を得る事と茶を飲むことは一つである²⁸⁵」と語り、土瓶の重要性を主張した。急須は客用の上等な煎茶に用いる品で、土瓶は家族が飲む番茶に用いる普段使いの品と定義した²⁸⁶。柳が「土瓶考」で示したのは、急須と土瓶のどちらが良いかという表面的なことではなく、急須と土瓶の性質の違いを示し、工芸本来の美がどちらにあるかということを示している。急須は客に見られる意識によって、奇抜な個人趣味

284 柳宗悦「吉田正太郎宛書簡」(1927年12月28日)『全集21上』、筑摩書房、1981年、331頁

285 前掲註276、31頁

286 前掲註276、28頁

や華美な装飾に陥り、土瓶は客に見られる意識がないため、自然に従い、生活に則した工芸本来の美しさを保っていたと説く。そのため、急須よりも土瓶が工芸美で優ると主張したのであった。

そして、柳は、抹茶と煎茶よりも番茶を尊んだ。柳にとっては、近代の抹茶道も煎茶道も、生活からかけ離れ、本来の生気を失ったものと捉えていた。それに従って、茶道具も工芸本来の美しさを損なっていたことに柳は危機感さえ感じていた。そんななか、番茶だけは、まだ生活の中に生き、土瓶にも工芸本来の美しさが残っていたことを主張した。ところが、その土瓶にも近代の弊害が出てきていることを柳は指摘した。明治の中頃から番茶が客用に流行し、土瓶が客用に意識されたことで、本来の美しさが廃れていったという。また、資本主義下の機械生産による品が増え、珐瑯やアルミ薬缶の出現によって、土瓶の生産が減っていたことも弊害とした。それでも、地方では古い伝統に従った健全な土瓶が作られており、しかも、安値で売られていることを世に知らせ、番茶と土瓶の価値を見直すことを柳は主張した。柳の訴えに従うならば、民藝館では急須ではなく、土瓶と言うのが正しいであろう。しかし、柳が問題としているのは、客か家族か誰が用いるかということではなく、客を意識したために、道具に個人的趣味が介入することであった。柳が求めたのは、土瓶が持つ、生活に則した自然の美。家族も客も、この美しさを保った物を使用することを理想として示したのであった。

民藝館で西洋風のティーポットを用いなかったのは、西洋の模倣から脱却するための試みであった可能性がある。「民藝館に就て」の中で、紅茶器などの新しく作る品は「西洋の模倣ではなしに、日本の姿において生きねばならぬ。²⁸⁷」と柳は語った。当時の柳であれば、リーチを通して、西洋のティーポットを入手することも可能であった。しかし、大礼博への出品は国産品に限られていた。また、柳はリーチがイギリスで制作した陶器について、「西洋化されたのです。（中略）我々静かな東洋人の心には光りすぎるのです。（中略）『日本の部屋』にはそぐわないと思います。²⁸⁸」と批評した。柳は、日本の生活空間と状況を考えた時に、西洋のポットではなく、土瓶が民藝館の応接室の造形に適切であると判断したと推測する。

287 前掲註 7、15 頁

288 柳宗悦「バーナード・リーチ宛書簡」（1925 年 11 月 2 日）『全集 21 上』、筑摩書房、1981 年、256 頁

「民藝館に就て」に明言された通りならば、この土瓶は民藝館のために制作されたことになる。作者は河井か濱田か富本であった可能性が有効である。「民藝館に就て」の中で、柳は民芸を「民間に生まれ民間に用いらるる工藝²⁸⁹」と説明している。しかし、作者が河井か濱田か富本であったならば、この土瓶は個人作家が制作したということになる。柳が個人作家の品を称賛することは、民芸思想に矛盾すると研究者や批評家から指摘されることがある。しかし、民芸の美を見出す対象は無銘の工人による品に限らないことを、柳は『趣意書』で明言している。つまり、民芸運動は最初から、無銘の工人による品だけではなく、工芸全てを見直そうと訴えかけたものであった。

此蒐集は只に過去の作品に止めるのではない。現に作られつゝあるものからも撰擇する。それは個人的作品たると工業作品たるとを問わない。(中略) 今尚健實なもの、よく傳統を守れるものゝ數々を発見する。(中略) 私たちの仕事は過去への讚美であると共に、現代への是認であり、將來への準備でなければならぬ²⁹⁰。

柳は決して、個人作家の存在を否定したわけではなかった。むしろ、柳が思い描く工芸の未来では、個人作家を必要とした。個人作家が、個人の利の為に個性を発揮することではなく、民衆の為に無銘の工人の先導者となることを望んだのであった。

濱田が作った土瓶【写真 E-7】は柳家の食卓で実際に使用されていた。柳家の人たちが囲むテーブルの手前の方にその姿が映っている【写真 E-8】。器体の下半分に藍色の釉が塗られ、上部に鉄釉で笹の葉の文様が描かれた。この土瓶は同じ絵柄で、カップとソーサーとミルク容れが揃いで作られ、紅茶器として日本民藝館に伝わっている。しかし、【写真 E-8】では食事の席にあることから、紅茶ではなく番茶に使われたとみる。そして、【写真 E-6】では、客用にも使われた。これと同様の藍色鉄釉笹葉文のカップとソーサーが三國莊の伝来品にもある【写真 F-29】。本品も濱田の作で、コーヒー碗として伝わっている。濱田は個人作家として大成した人物であるが、その作品は使用される場面や相手を問わず、生活の中で生きていたことがわかる。

柳が讃えたのは、無銘の工人が無意識に生み出す自然の美であった。柳が否定したのは、個人作家の過剰な意識から生み出した個性美であった。ところが、社会の変動により、無

289 前掲註 7、13 頁

290 前掲註 2、8 頁

銘の工人の品からも自然の美が廃れてきていることに柳は危機感を抱いていた。自然の美を取り戻すには、自然の美とは何であるかを意識的に理解する個人作家が、無銘の工人を導いていくことを柳は期待した。従って、民藝館のために作られた個人作家の品は、個性美を表現しようとしたものではなく、未来の工芸に必要な自然の美を生みだそうとした試みであった。

柳が工芸における個性美を否定した理由として、他の道具との不調和を挙げた。「工藝の道」の中で、当時の住宅の室内の造形を見た柳は「分割された統一なき時代を感じないわけにゆかぬ。²⁹¹」と非難した。柳は具体例として、米国風の洋館の応接室に中国の黒檀の机を据え、コバルトの湯呑で番茶をふるまうということを挙げた。そして、その様子を「雑然とした世相のいゝ展覧會である。²⁹²」と揶揄した。さらに、

工藝には総合がなければならぬ。何故なら工藝品は單獨に暮すものではないからである。(中略) 凡てを包む其建築。その間には調和があり統一がなければならぬ。之がくづれたのは近代での出来事である。²⁹³

と主張した。実際の生活では、その道具以外にも様々な道具とともに用いられる。民藝館の展示は建物と工芸品を含む室内の造形全てが有機的な関係を持ち、一体となって創られた。柳は、一作品の美ではなく、総合的な美を求めたのであった。この中に個性を主張する作品が混じったならば、また、個性を主張する作品ばかりだったならば、調和は乱れ、総合的な美は損なわれてしまう。現に民藝館の土瓶は、特に目立った個性はなく、しかしそれが故に他の道具たちと調和し、土瓶だけでなく、室内の総合的な美へとつながっている。

柳は、近代に起きた個性美の台頭と異文化の混雑によって日本の工芸が衰退してきたことを非難した。そして、その状況を室内の造形から感じ取っていたことが窺える。

民藝館のテーブルコーディネートには、茶道における「見立て」の手法が見られる。「見立て」とは、茶道具以外の身近な道具を、茶道具に見立てて、遊び心などを表す手法であ

291 柳宗悦「工藝の道（第7回）」『大調和』九月号、春秋社、1927年、141頁

292 前掲註 291、141頁

293 前掲註 291、142頁

る。そもそも、茶道具自体が生活の中に用いられる身近な道具から見立ての手法を経て発展した。茶道を確立したといわれる千利休（1522－1591）は、高価な中国の輸入品の代わりに、身近な道具の中から美しい品を見出し、茶道具として取り立てた。そして、それがやがて日本独自の文化となっていたのである。柳は初代の茶人たちの目利きを大変尊敬しており、民芸思想には茶道の精神が大いに用いられた。

ティーポットは土瓶で、カップは湯呑で、椅子は中国・明朝の形、木床は朝鮮張りで見立てた。中流階級の人々にとって馴染みが薄い西洋のテーブルセットやアフタヌーンティーを東洋の品で見立てることで、造形で日本人に近づけようと試みたのかもしれない。また、家族用の土瓶を客用に使うというのも、普段使いの品を上等な品に見立てたとも捉えられる。こういった価値の転換は本章第3節の床の間の飾りで触れたのと同様の試みであったと考えられる。

柳は、初代の茶人たちに習って、見立ての手法で独自の文化の創造を試みたと考える。

茶は日本だけでなく、西洋では紅茶として独自の発展を遂げた。茶は日本と西洋が共通して持つ文化の象徴といえる。柳が民藝館に西洋の喫茶習慣を採り入れたのは、アフタヌーンティーを通して、日本人に西洋への理解を深めようとしたのではないだろうか。西洋への理解というのは、単なる西洋の模倣ではなく、西洋の文化から学ぶための理解であった。民藝館のテーブルコーディネートには、日本と東洋、日本と西洋とを文化でつなげようとする柳の世界観が見えてくる。

4－3 東西文化の融合

日本は開国以来、東西文化の融合を様々な場面で試みてきた。美術においては岡倉天心が、建築においては伊東忠太が、工芸においては納富介次郎や浅井忠らが、それぞれの方法で西洋と東洋を捉え、柳もその試みを行った一人であった。裏を返せば、東洋と西洋にはそれほど大きな乖離があり、尚且つ互いの融合は難しく、それでも東西の融合には多くの人を惹きつける魅力があったということである。しかし、彼らが求めたのは、東西の融合に終わるのではなく、融合によって生まれる新しい日本の姿であった。

本論文で参考に来てきた近代の礼法書において、1895（明治28）年に編纂された『和洋禮式』に、

此書述ぶる所は英國現時の禮式なり、(中略)最も我が國人に適切必要にして、且つ了解せられ易きものを撰びて之に述べたり。²⁹⁴

とあり、西洋文化をそのまま模倣するのではなく、日本文化と調和する作法を採り入れようとする試みがあった。しかし、試みはうまくはいかなかったようで、1907(明治40)年に編纂された『和洋諸禮式』では、西洋文化の流入により日本独自の美が損なわれていることが指摘された。しかし、西洋文化の排斥を訴えるわけではなく、

我が善き所と彼の善き所とのみを選び集めて、我が國の風俗をして彌々益々優美高雅ならしめんことを望むにこそ。²⁹⁵

とあり、あくまで東西の融合を図ることを訴えた。

しかし一方で、福沢諭吉や伊沢修二(1851-1917)のように、西洋化を強く推す思想も広がっていった。そして、九鬼隆一(1852-1931)らを中心とする龍池会の同人のように、美術界における国粹主義と位置付けられる人物も現れ、彼らも自身の思想に理想を追い求めた。帝国主義を押し進めた日本政府は、土地や文化ともに日本との同化政策を東洋諸国に強いた。柳は、そのような日本政府の政策に強く異を唱えた人物の一人であった。多様な主義主張が入り乱れ、揺れ動き続けてきた渦中で、大禮博は社会の課題を背負って開催された。東西文化の融合は、柳の民芸運動における特徴の一つとして捉えられてきた。しかし、それは、柳独自の特別な行動ではなく、柳と活動の場や方法は違っても、東西文化の融合を働きかけた人物が他にもいたのであった。

1927(昭和2)年に礼法書『現代の作法』を著した甫守謹吾(1863-?)は、その著書の中で、

外國人中に於て最も我が國と關係の深いのは隣接の支那・暹羅・露西亞等の國民でございます。故に此等諸國の國民とは特に親密に交際せねばなりません。しかし實際に於ては却って歐米人に厚くして東洋人に薄きの傾きがございます。それで今後に於て

294 大橋又太郎編『和洋禮式』博文館、1895年、2頁

295 又間安次郎編『和洋諸禮式』精華堂書店、1907年、1頁

は東洋・西洋・南洋等の別なく總て我が國と條約を締結してゐる各國民とは相互に一樣に交際するやうにせねばなりません。²⁹⁶

と訴えた。条約締結という条件はあるが、東西の差なく日本と外国との関係を大切にすることを甫守は主張した。また、柳に大禮博にパビリオンの出品を依頼した倉橋藤治郎もまた、東西の融合とその果てに新しい日本の姿を追い求めた人物であった。民藝館は展示としての表象こそは当時では珍しいものであったかもしれないが、その根底にあった思想は、当時存在した社会的意見としては一定の総意に基づいていたと考えられる。

柳の晩年の思想を著した「美の法門」では、美醜の分別も東西の分別も無い、すべての二元の根を絶った「不二」の境地に至った。「不二」に至るとは、「二に囚われない身となること²⁹⁷」とした。柳は「民藝館に就て」の中で、「私達に様式はない。²⁹⁸」と主張したが、「日本」、「西洋」、「東洋」といった語を用い、実際に、民藝館の展示には日本や朝鮮、イギリスなどの様式の特徴的な部分が表現された。つまり、民藝館には分別の意識が働いていたことを示した。

民藝館と朝鮮文化の融合

民藝館の先行研究では、日本と西洋の要素に並んで、朝鮮の要素が多いことが指摘されている。朝鮮の要素は、障子の棧、床、卓子や棚といった建具や家具類に見られ、本論文ではこれらに加えて、家具類の配置の仕方にも朝鮮の作法が取り入れられた可能性を述べた²⁹⁹。これは、柳が朝鮮の建築と工芸という物質だけではなく、文化に基づく作法にも深い関心と理解を抱いていたことを示す。そして、本節では、民藝館が朝鮮文化とどれほど融合を示したのかを考察する。

まず、柳は舎廊房と居房の概念を主人室と主婦室として取り入れた。主人室【写真 A-1、11】には舎廊房の室内装飾【写真 F-7】との共通点が見いだせる。部屋の奥に絵を飾り、その前に主人の座布団と机を備え、両側の壁に卓子など置き、その上に壺や鉢などを飾った。これらは実用に則しながら、観賞の対象としての機能が大きい点も共通する。主人室の西

296 甫守謹吾『現代の作法』南光社、1927 年、314 頁

297 柳宗悦「美の法門」『新編 美の法門』岩波書店、1995 年、25 頁

298 前掲註 7、15 頁

299 本論文 第 2 部 第 2 章

の壁に造り付けのソファを備え【図 A-19】、西洋の要素を融合させる試みが窺えたが、三國莊として移設する際に撤去された。おそらく、融合の成果を見出せなかったため、修正したのではないかと考えられる。主人室と応接室を一つの空間としても、日本と朝鮮の融合が窺える上に、さらに西洋の融合が窺える。主人の席の前に敷物を敷き、中央に客人を接待するための机を配置した。壁沿いに上座から、卓子と本棚、衣類箆筒と、舎廊房の室内装飾に準じて家具が配置された。椅子を持ち込み、さらにアフタヌーンティーセットが揃えられたことで、西洋の要素が加わった。部屋の四隅に家具を配置する習慣は、西洋にもともと共通していたが、中国にも共通しており、朝鮮の家具の造形は中国の家具に多くの共通項を持つ。そして、西洋に茶をもたらししたのは中国の影響が強い。

応接室のテーブルコーディネートにスプーンとミルク容れが見当たらない理由は、先に述べた以外に、もう一つ考えられる。スプーンとミルク容れは煎茶器にはない、紅茶器の特徴的な道具である。これらがなくことで、応接室のテーブルコーディネートがアフタヌーンティーではなく、煎茶の茶会ともとれる。紅茶も煎茶も土瓶も元をたどれば、中国に行き着く。朝鮮では、仏教が排斥されたことにより、茶の文化も衰退してしまったが、朝鮮からは多くの茶器が日本に伝わった。近代になって、西洋から紅茶が伝わり、日本にまた新しい茶の文化が広まりつつあった。茶は日本・西洋・中国に限らず世界中の地域と時代に広がる文化であり、世界をつないでいるともいえる。柳は、テーブルコーディネートの様式を限定させないことで、茶の文化が持つ広い世界観を表現しようとしたのではないだろうか。

民藝館と世界の文化との融合

応接室のサイドテーブル【写真 A-22】はイスラムに由来するが、同様の形の家具は中国や朝鮮、日本、西洋にも存在する。これは、テーブルセットと同様に黒田辰秋によって制作された。そして、柳はイラン製の六角卓を蒐集品の一つとして所持しており、「工藝の道」を連載中であった『大調和』に写真を掲載した【写真 A-35】³⁰⁰。六角形の天板と、モスク型の透かし彫りが施された側面で構成された、六角卓の形はイスラム圏で生まれた。同様の形の小卓は、イスラム圏だけでなく、インドでも生産され、大航海時代にフランスへ輸入されて、欧米でも使用されるようになった。天板は六角形だけでなく、八角形の品も多く、側面のモスク型にも多種の形がある。素材は木製が多く、表面に精緻な彫刻や彩色、

300 前掲註 41、巻頭

象嵌など様々な装飾が施された品もある。朝鮮の膳にも、よく似た形が見られる。朝鮮では、座敷に合わせて高さが低くなり、天板の形は六角形、八角形だけでなく、十二角形の品も見られる。六角卓の造形は世界のあらゆる地域と時代で愛されたのであった。

民藝館のサイドテーブルの形は、柳が所有した六角卓が手本となった可能性が考えられるが、そのまま模倣したものではない。六角形の天板と側面に彫刻を施すことと、木地の風合いを活かした点は柳が所有する六角卓に共通する。しかし、全体の幅と高さの比率は、幅に対して高さが低くなっており、より鈍くて安定感のある印象がある。側面に施された、花形の透かし模様も柳が所有した六角卓の彫刻ほど鋭く精緻ではない。中国の椅子の背もたれや朝鮮の膳の側面に見られるような、素朴な風合いの透かし文様である。そして、モスク型の彫刻はなくなっている。しかし、応接室のテーブルの側面にモスク型の彫刻が施されている。柳は六角卓のような形に対する実用性と美の共通認識が世界を通じて存在することを知っていて、民藝館の造形に採り入れたのではないのだろうか。応接室のサイドテーブルにはイスラムと東洋の融合が図られ、東洋と西洋がイスラムによってつながれたように見える。

さらに、応接室の照明器具の卍紋は、朝鮮では家具や食器などにあしらわれ、日本でも文様として普及していた。卍紋は日本と朝鮮に限らず、世界中に長い時代に渡って見られる文様である。そして、民藝館が大礼博の他のパビリオンや東西文化の融合と違っているのは、東西の対局が強く意識されすぎていなかったことである。当時の日本の社会において、日本と西洋の対比のなかで、日本が西洋を乗り越えることを意識されていた。特に、応接室については、西洋化を理想とする傾向があった。しかし、民藝館の応接室は、主人室も含めて、世界の様々な文化や時代などあらゆるものを飛び越えて融合された。それも、世界と時代に共通して愛された造形の特徴を捉えていた。

民藝館の展示品は見慣れない品が多いようで、見慣れた造形が散りばめられている。土瓶や湯呑などはその単独の造形からは新しさや独創性を見出したところでは見出せない。しかし、江戸時代の工芸品や朝鮮の祭器などとともに、英国式のクロスとテーブルと組み合わせられたことに、柳の独創性がある。とはいえ、民藝館の造形は世界の全ての文化や時代を平均的に集約したわけではない。また、共通点の最大公約数でもない。東洋か西洋か、過去なのか現在なのか、無名なのか作家なのかという表面的な分類の問題ではなく、それらすべてを包括した広い世界観のなかに美を見出そうとしていた。柳が「雑多なる様式の混合物ではない。」と主張したのは、このような意図にあったと考察する。

民藝館における柳の「立場」

現在も日本民藝館で引き継がれる柳の展示の配置方法は、中心から周辺へと広げていく方法である³⁰¹。民藝館の展示の配置にも、中心となる点を意識した立体的な構図が配置に見いだせる。例えば、応接室は天井から吊るされた照明器具を中心に、テーブルセット、テーブルの天板、床の敷物が層となって山形の立体構図を描いているように見える【図 A-36】。テーブルセットは、高盛を中心に囲むように茶器が配置されている。そして、三國莊を参考にするならば、応接室の四隅にはテーブルよりも背の高い飾り台が置かれたと想定する。それらの頂点を結ぶ線は、照明器具の真下、テーブルの上で重なる。それらを結ぶ線は谷型の立体構図を描く【図 A-36】。主人室では、床の間の二幅の掛物と壺が谷型の構図を持つ【写真 A-11】。夫人室では、部屋の中心に置いた朝鮮の膳が敷物と緩い山形の構図を持つ【写真 A-12】。天井から用命器具を吊るしたことも考えると、より鋭い山形の構図も兼ね備えたことが考えられる【写真 A-17】。民藝館の展示に空間全体における調和が感じられるのは、中心を意識した配置により、配置に秩序をもたらしたためであったと考える。

このように中心となる位置への認識を柳は精神においても意識していた。柳は、しばしば「立場」という語を用いて自身の眼差しの位置、もしくは精神の位置がどこにあるのかを確認した。そして、生涯に亘る思想の展開の果てに「立場なき立場」である「不二」の境地に至った。分別を失くすとは、すべての事物が均質に同質になるということではなく、さらに、柳は、分別を失くすだけではなく、そこから新たな分別が生じる必要があると悟った³⁰²。それは、「あるがままの本然の性に帰ること³⁰³」を示し、差異があるがままで受け入れることを意味した。その思想を民藝館の創作にも反映したのである。

301 本論文、31 頁

302 前掲註 297、61 頁

303 前掲註 297、95 頁

結論

柳の展示創作技術による完成作品が日本民藝館であったとするならば、大礼博の民藝館は、未完成な作品であった。「民藝」という語の定着が、当時柳が執筆していた「工藝の道」の中で徐々に定着を見せていったように³⁰⁴、柳は民藝館の制作の中で、民芸の展示を実践しながら体得している途中にあった。しかしながら、民藝館での実践が日本民藝館に生かされた点に、未完成の先にある完成形を柳はすでに見据えていたと考えられ、民藝館はむやみな試行ではなかったといえる。まるで、柳が初期の民藝芸思想を展開するなかで、晩年に悟り得た「不二」の境地³⁰⁵をすでに見据えていたことと重ねることができる。やはり、柳の展示作品は制作当時の柳の思想と密接な関係を持つことを示す。

民藝館開設当時において、他の展示と比較して、その独自性は、建物と工芸品の総合的な展示であったことが最も大きい。柳は、個々の展示物の間に有機的な関係性を持たせ、総合的な空間へとつくりあげ、「陳列」ではなく「展示」へと展開させた³⁰⁶。そして、有機的な関係性を築かせたのが、民芸美への意識であった。開設当時の柳は、民藝館での美意識に自信を持っていたが、大礼博終了後に訪れたストックホルムの北方民族美術館では、さらに美意識の洗練を決意した³⁰⁷。北方民族美術館をはじめ、この時の柳は初めて西洋の地に足を踏み入れ、これまで書物や他人から見聞きしてきた事物に直に触れた。そして、この外遊で多くの刺激を受け、その後の活動へと活かされる重要な糧を得た。民藝館はまだその糧を得る前の制作であり、さらなる高みを目指した時点で、民藝館は柳にとって未完成な作品へと価値づけられた。ただ、民藝館は1928（昭和3）年時点における柳の美意識と展示制作能力の集大成であった。

その民藝館には、日本、西洋、朝鮮と様々な様式を取り入れながら、理想の生活様式を表現した。柳は、民藝を「國民性の発露³⁰⁸」と表現し、民藝館において国民性を意識して

304 本論文 第1部 第3章

305 本論文 第4部 第3章

306 本論文 第4部 第1章 4

307 本論文 123頁・第4部 第3章 1

308 前掲註7、14頁

いた。その国民性とは、先述の考察³⁰⁹から日本の「國民生」が最も強く意識されたと捉えられるが、柳は民藝館に「様式はない。³¹⁰」とし、「東洋の傳統が多分なのは、吾々が東洋人なるによる。それは必然³¹¹」と固有の様式は挙げずに、含蓄のある言葉を投げかけた。

本論文では、文化や様式の分類を「日本」や「西洋」、「朝鮮」、「東洋」など地域に因んで捉えてきた。このような地域に因んだ文化や様式の分類は、展示においても活用されてきた。展示会場の建物やガラスケースの分配や配置に影響し、その分類において、日本は日本の、京都は京都の、台湾は台湾の、朝鮮は朝鮮の独自性を示すことが当然のように行われた。このような分類を行うことで、展示の制作者も観覧者もそれぞれの文化や様式を認識することができたともいえる。ところが、民藝館はガラスケースを用いず、一つの空間の中で、様々な文化と様式を展示した。そのため、分類された展示を見ることが当然となっていた観覧者から民藝館の様式を疑問に思う声が上がったのであった。つまり、柳は分類に依る既存の展示の観方を打ち壊したのであった。

そもそも、全ての文化や様式には最初から明確な分類は無い。全ての文化と様式は共通点と相違点と持ち合わせ、つながりながら広がっている。国境や行政区画は文化と様式の区分そのものではない。日本あるいは東洋、西洋などという分類は非常にあいまいで、すべてをはっきりを分けることはできない。しかしながら、固有の文化と様式を持つ民族は独自に存在している。民藝館の展示は、そのような固有でありながら、つながりを持ち、一体となる世界の在り方を表現している。固有の民族の象徴であるのが民芸品であり、それらが総合された民藝館は特定の民族、文化、様式に囚われない、民芸品なのである。大礼博の出品規則が国産品に限定したのに対して、柳はその規則の内により広い世界観を示してみせた。そして、これが柳の理想とする生活の姿なのであった。つまりは、予め与えられた分類を経ないで、ただ目の前にある美を直観することを訴えたのであった。

1928（昭和3）年当時、日本と朝鮮に限らず、世界中の至る所で第二次世界大戦へと向けた緊張感が増していた。日本は他の国と友好な関係を築けていたとはいえなかった。日本は古来より、朝鮮や中国など東洋の近隣諸国の文化から多くを学び、日本独自の文化を創ってきた。そして、近隣諸国を通して、その向こうにある広い世界とつながってきた。遠い

309 本論文 第1部 第2章 3

310 前掲註6、18頁

311 前掲註7、15頁

西洋の文化と様式は東洋の国々を経て、東洋化され、日本の既存の文化に受け入れやすい形になってもたらされた。東洋諸国を経て、日本という民族は生活してきた。しかし、近代になって、その関係は大きく変化した。日本は、西洋を模倣することで新しい日本を創り出そうとし、これまで近しくしてきた東洋を軽視する行動に出た。日本政府は近代化を押し進める中で、近代化以前の日本との離別を図り、さらには西洋にも対抗意識を燃やし、日本を盟主とするアジア主義を掲げ、博覧会などの媒体を利用して国民に啓蒙した。特に、日本と植民地関係にあった地域とは、その後の関係にも大きな傷をつけた。そして、民藝館が出品された大礼博閉会後は西洋諸国への対抗意識をますます強め、1931年(昭和6年)の満州事変を機に日本は国際連盟を脱退した。民藝館は世界との決定的な決別を明らかにする直前の産物であった。

柳はただただ日本の工芸品を愛し、民芸思想を主張したのではなく、世界の不和を顧みて、解決の手段として民芸を主張したのであった。そこには政府や社会への反発だけではなく、世界中にいた友への友情が大きく影響していた。柳には、朝鮮の他にもイギリスやインド、日本の各地にも友がいた。多くの友との交流を通し、柳は個々の国や民族を親身に理解することができた。民藝館に朝鮮の要素が多いのは、柳が当時、朝鮮への想いが強かったことが読み取れる。そのように考えると柳の世界観が小規模に見えてくるが、実際、柳はまだ日本各地と朝鮮にしか訪れていなかった。大礼博以降、柳は多くの地へ実際に訪れ、自身の世界観を広げていった。この点にも、柳が民藝館を試作と位置付けた理由が考えられる。しかし柳は、自身の直観を第一に、自身の眼で観た物のみを信じ、蒐集、制作、展示を行っていた。その当時の柳には朝鮮の問題は大きな課題であり、朝鮮民族美術館での祈り³¹²はまだ叶えられていなかった。日本にとって文化のつながりが強い朝鮮は、柳にとって「美」を考えるにあたって、かけがえのない存在であった。そして、朝鮮の先に多くの国々や民族、文化、様式を見ていたことが民藝館の造形から見て取れる。武力でもって他の国を制圧しようとする日本の政策に対し、柳は民芸という思想と造形でもって民族同士の理解を深めようとした。

本論文の考察によって導き出した内容に基づいて、改めて民藝館の造形を直観したい。

民藝館の建物は当時の日本で最も近代化が進んだ場所に建っていた。西洋風に近代化された大礼博の会場で、日本風の建物であった民藝館に違和感を覚えられたことは、実は、

312 本論文 第4部 第2章 2、122頁

その違和感自体に違和感を覚えなければならなかった。そこは、日本であって、日本の様式の建物があることは自然であった。民藝館で一番大きな器であった建物が日本の様式であったことは、建物の器ともいえる日本の風景に調和する造形として当然であった。柳は、建物と土地との有機的関係を重視していた³¹³。

黒色に近い焦茶色の木材の梁、黄土色の土壁、白い障子など、自然の中から取り出した材質と色合いは、日本の室内空間として馴染みがあった。室内の真ん中に据えられたテーブルセットは、樺材に拭き漆で仕上げられ、梁や柱よりは明るい焦げ茶色を呈していた。テーブルと椅子【写真 A-20】の太く直線的な構造は安定感と素朴さを感じさせた。椅子に添えられたクッション【写真 A-21】の生地は織目は粗く、単純な格子柄ではあったが、青色と黄色の対比が、焦茶色を中心とした室内の色合いの中にアクセントとして効いている。草木染の褪色を考慮すると、完成当時の色合いは現状よりも鮮やかな色合いが想像される。そして、青色と黄色の調和を取り持ったのが、白く見える生成色であった。

主人室の床の間【写真 A-11】には、晴れた昼間には障子を通して柔らかい光が差し込んだことだろう。【写真 A-1】では、床の間にカメラのフラッシュが強く反射しているが、実際には、主人室と応接室とでは、室内の光の加減に差があったと想像する。応接室にはガラス窓を通して、主人室より明るい光が入り込み、テーブルセットを明るく照らしただろう。それは、その日、その時、その場所に降り注いだ光であった。テーブルの上には様々な形、材質、色合いの器が並び、中心部分が高くなる配置によって新しい景色を作った。焦茶色の天板の上に白地の土瓶と茶碗が映えた。器たちの形は丸みを帯びて、単純で、重心が低い位置にあるものが多かった。直線的で角張った形、不安定さや複雑さを感じさせる品はなかった。それらの形は、どんな喫茶様式も知らなくても、自然と安心感を与える。

テーブルセットの周りに目を移せば、壁に寄り添って佇む棚とそこに棲む器たちが見える。柳は器の形や大きさを計算し、それぞれの美が一番見えやすい場所を探した³¹⁴。空間に対する家具の大きさ、家具と家具、器と器のそれぞれの距離は、窮屈でもなく、寂しくもなく、程よい調和でもって、心地よいリズムが感じられる。この表現が柳の技術である。

313 本論文、77 頁

314 本論文 第4部 第3章 3

これらの造形はただ闇雲に世界中から集められたのではなく、柳の「立場」³¹⁵が働いている。その立場が置かれた場所が日本であった。それは、大礼博が開かれた、民藝館が建てられた場所であり、柳が生活する場所であった。一つを中心から周辺へと調和を図りながら展示を創造していく様に³¹⁶、その「立場」を中心に柳は民藝館の造形を創造した。民藝館を建てる場所が、柳が生活する場所が、企画する時代や社会が違っていたならば、民藝館の造形は全く違うものになっていたはずである。そのため、朝鮮民族美術館も日本民藝館も民藝館とは異なる造形を持つ。民藝館においては、地理的にも物理的にも精神的にも、柳の「立場」は日本にあり、日本を視座に世界を見渡している。これからの日本の生活に真に必要な品、自然の恩恵によって作られる品、美しさが目につく品、地域を越えて、国境を越えて、親和的にもたらされる品・様式・文化が民藝館に蒐集された。そこには、日本が伝統的につながりを強く持っていた東洋の品が自然と多く集まった。当時の日本のメディアで、民藝館に郷愁を感じたことが評価として高かったのは³¹⁷、この柳の「立場」に同調し、柳の視座を共有したのであった。民藝館のどこに親しみを見出すかは、観る者の視座において異なってくる。「東洋人なる吾々³¹⁸」と称した柳の立場が民藝館の造形のなかに表現された。日本人以外の人がこの民藝館を観たならば、また違う部分に気づくだろう。柳は民藝館に東洋的な要素が見出されたことを誇りとし、日本の文化が東洋の伝統の中で育まれてきたことを、同じ「立場」にある人々に喚起させた。民藝館に限らず、造形による表現は言葉以上に観る者それぞれに判断が委ねられる。柳は民藝館をどう見るべきなのかを敢えて明言せず、観る者に問いかけ、答えを委ねたのであった。そこには、人々が民族の固有性を認めながら、一つの世界として調和しあう未来になってほしいという願いが込められた。

大礼博終了後、世界は大きく変化していき、柳は、その生涯で理想を実現できたのであろうか。そして、柳が死去して50年以上が経った現在はどうであろうか。展示は創作物として博覧会や博物館だけではなく、商業施設や飲食店、住宅において様々に広まった。職人の手仕事、自然から生まれた素材など、柳が民芸の美として提示したものの価値は、民芸が何かを知らない人にも見直されてきている。また、国際化により文化の特色が薄れて

315 本論文 第4部 第4章 3、166頁

316 本論文 第2部 第3章、34頁

317 本論文 第3部 第6章 2、84頁

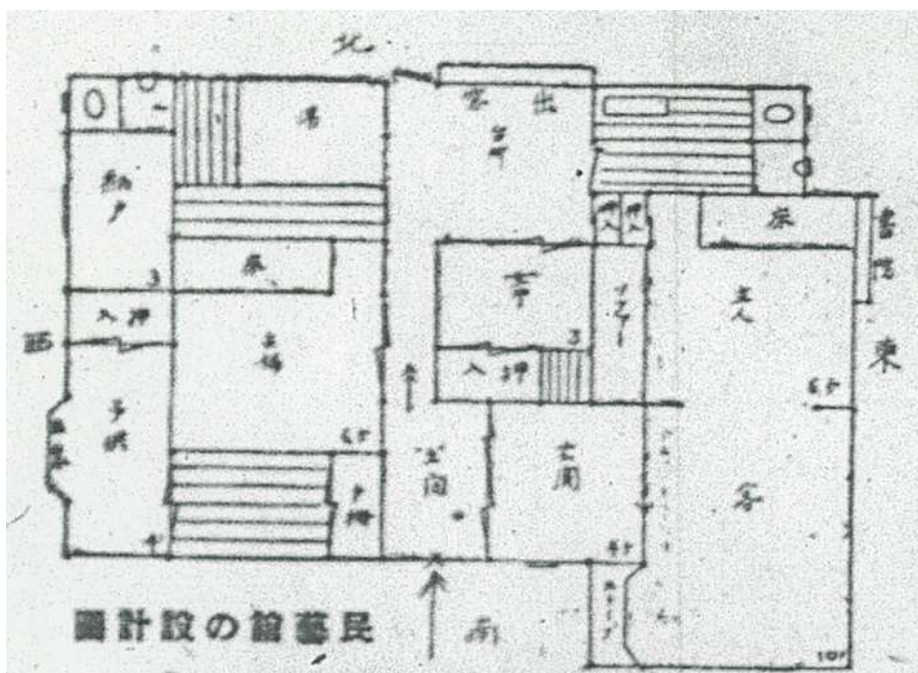
318 前掲註7、16頁

きている日本では、改めて日本とは何かを模索し、その一端を民芸に見出そうとしている。
民藝館を含め、柳が創作した展示は、現代においても様々な課題と願いを考えさせる。

A 民藝館



【写真 A-1】 応接室と主人室（1928 年） 引用元 V、109 頁



【図 A-2】 高林兵衛「民藝館の設計図」『東京日日新聞』、1928 年 1 月 31 日



【写真 A-3】 外観 引用元 I、挿絵 22



【写真 A-4】 外観 引用元 I、挿絵 23



【写真 A-5】 入口、看板



【写真 A-6】 入口、応接室の窓



【写真 A-7】 入口、子供室の戸



【写真 A-8】 応接室の戸、主人室の窓



【写真 A-9】 入口、子供室



【写真 A-10】 子供室



【写真 A-11】 主人室



【写真 A-12】 主婦室、子供室



【写真 A-13】 入口



【写真 A-14】
黒田辰秋《卓子》
所蔵先 ii、
引用元Ⅲ

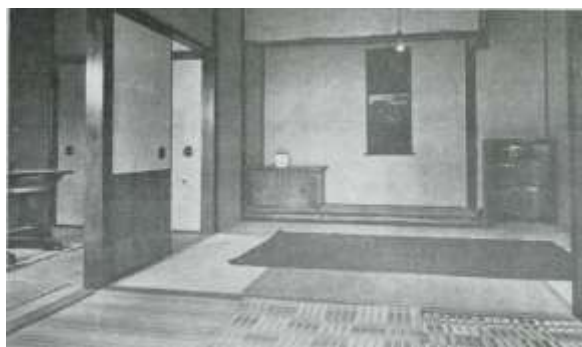


【写真 A-15】
《富士参詣曼荼羅図》
所蔵先 ii、
引用元Ⅱ、123 頁

【写真 A-5～13】
引用元 V



【写真 A-16】 外観

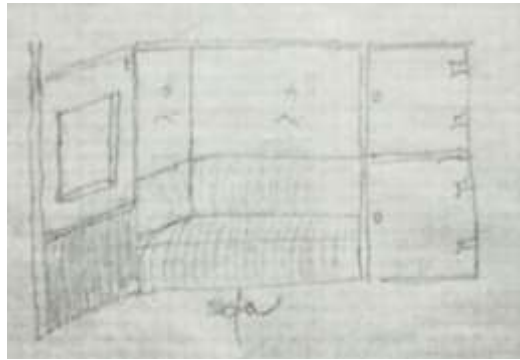


【写真 A-17】 主婦室

西島染之助 編『国産振興東京博覧会出品大観』大礼記念国産振興東京博覧会出品大観刊行会、1928 年、157 頁



【写真 A-18】 外観
『アサヒグラフ臨時増刊 大禮記念博覧會號』
東京朝日新聞、1928 年、26 頁



【図 A-19】 主人室 ソファのスケッチ
「高林兵衛スケッチ」より
川島智生「最初の『民藝館』三国荘 - 『民
芸建築』の出発点 - 」「『生活と工芸 - アー
ツ & クラフツ展』図録』、朝日新聞社、2008
年、212 頁



【写真 A-20】 黒田辰秋《拭漆テーブルセット》
(1927 年) 引用元 III



【写真 A-21】 青田五良《紬座布団》
(1928 年頃) 引用元 V、130 頁



【写真 A-22】
黒田辰秋
《六角家紋透彫卓》
(1928 年頃)
引用元 II、129 頁



【写真 A-23】
李朝の膳 (19-20 世紀)
引用元 V、48 頁



【写真 A-24】
黒田辰秋 《子供用勉強机椅子》
(1928 年頃) 引用元 V、47 頁



【写真 A-25】

青田五良《紬クッション》
(1928 年頃) 引用元 V、47 頁



【写真 A-26】

黒田辰秋《卓》
(1928 年頃) 引用元 III

【写真 A-20-26】 所蔵先 ii



【写真 A-27】 応接室 テーブル部分拡大 引用元 V、109 頁



【写真 A-28】

皆川マス絵付
《益子土瓶》
(昭和)
引用元 II
134 頁



【写真 A-29】

《李朝 真鍮盒子》
《李朝 真鍮祭器台》
(20 世紀初頭) 11.2×28.4
所蔵先 ii、引用元 V



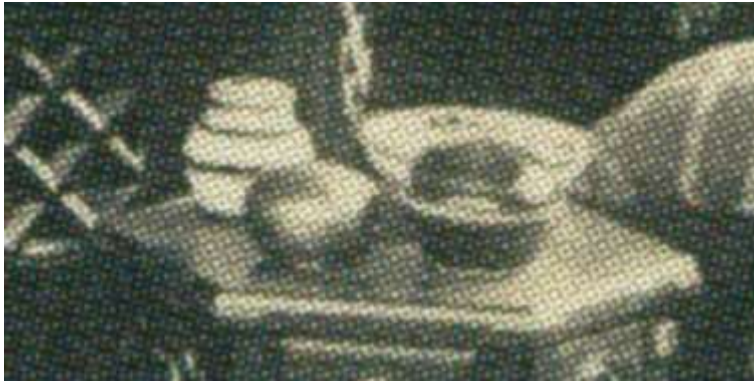
【写真 A-30】

河井寛次郎
《海鼠釉蓋付壺》
(1930 年頃)
15×11.2×11.1
所蔵先 ii、
引用元 V、62 頁



【写真 A-31】

《色絵丸文壺》
伊万里 古九谷様式
(17 世紀) 110×123
所蔵先 i
日本民藝館 web サイト
「所蔵品」



【写真 A-32】

応接室

サイドテーブル部分拡大

引用元 V、109 頁



【写真 A-33】

河井寛次郎

《海鼠釉線文蓋付壺》

(1928 年頃) 11.2×10.7

所蔵先 ii、

引用元 V、62 頁



【写真 A-34】

河井寛次郎

《柿黒釉花文盒子》

(1930 年頃) 10.2×12.6

所蔵先 ii、

引用元 V、62 頁



【写真 A-35】

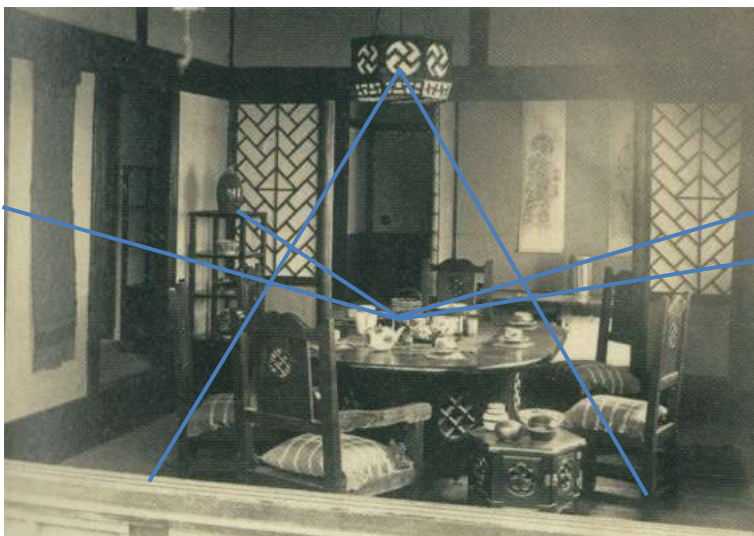
《六角卓》イラン製

所蔵先 i

柳宗悦「工芸の道(第 1 回)」

『大調和』六月号、春秋社、

1927 年



【図 A-36】

B 博覧会

1862（文久2）年 第2回ロンドン万国博覧会



【写真 B-1】ラザフォード・オールコック《JAPAN》（1862 年）
東京国立博物館デジタル情報「ロンドン万国博覧会_日本の展示場」

1867（慶応3）年 第2回パリ万国博覧会



【写真 B-2】日本茶屋（1867 年）
森仁史『日本〈工芸〉の近代』吉川弘文館、
2009 年、11 頁



【図 B-3】日本茶屋（1867 年）
INAX ギャラリー企画委員会 編・吉田光邦
監修『万国博の日本館「INAX BOOKLET
Vol.10 No.1」』INAX、1990 年

1873（明治6）年 ウィーン万国博覧会



【写真 B-4】日本の展示コーナー
『WELT. AUSSTELLUNG IN WIEN』1873 年
東京国立博物館 Web サイト
デジタル情報「ウィーン万国博覧会会場」



【写真 B-5】日本の展示コーナー
東京国立博物館 所蔵資料
国立国会図書館「ウィーン万国博覧会
電子展示会」



【写真 B-6】日本の展示コーナー
INAX ギャラリー企画委員会 編・吉田光邦
監修『万国博の日本館「INAX BOOKLET
Vol.10 No.1」』INAX、1990 年、12 頁



【写真 B-7】横山松三郎《奥国維府博覧会出品撮影 陶器大皿・花瓶類》明治時代
東京国立博物館 Web サイト デジタル情報



【図 B-8】日本庭園を訪れたオーストリア皇后
INAX ギャラリー企画委員会 編・吉田光邦
監修『万国博の日本館「INAX BOOKLET
Vol.10 No.1」』INAX、1990 年、13 頁



【写真 B-9】日本庭園（1873 年）
国立国会図書館「ウィーン万国博覧会 電子
展示会」

1877（明治 10）年 第一回内国勸業博覧会



【写真 B-10】 ジョサイア・コンドル
《美術館》（1877 年） 外観
尼崎南部再生研究室『南部再生』第 36 号、
尼崎南部再生研究室、2010 年 6 月



【写真 B-11】 美術館 展示室（1877 年）
東京国立博物館デジタル情報



【図 B-12】 安藤広重《第一回内国勸業博覧会之図》（1877 年）
東京国立博物館デジタル情報

1893（明治 26）年 シカゴ万国博覧会



【写真 B-13】 鳳凰殿 外観（1893 年）
国立国会図書館 電子博覧会「1893 年シカゴ万博コラム 鳳凰殿」



【写真 B-14】日本茶屋（1893 年）
C. D. Arnold・H. D. Higinbotham 『Official Views of the World's Columbian Exposition』
Press Chicago Photo-gravure、1893 年



【写真 B-15】日本の展示（1893 年）
Hubert Howe Bancroft 『THE BOOK OF THE FAIR』 The Bancroft Co., 1893 年、222 頁
東京国立博物館デジタル情報「1893 年シカゴ・コロンブス世界博覧会カタログ」

1922（大正 11）年 平和記念東京博覧会



【写真 B-16】臺灣館（1922 年）
東北芸術工科大学 東北文化研究センター
アーカイブス

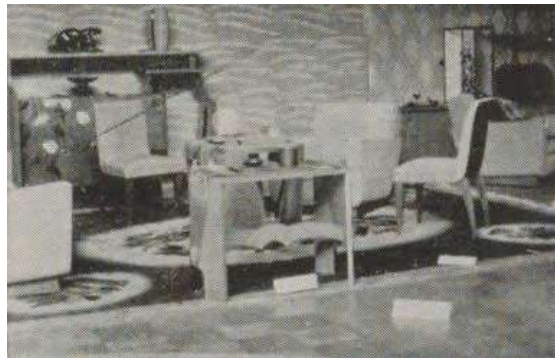


【写真 B-17】朝鮮館（1922 年）
東北芸術工科大学 東北文化研究センター
アーカイブス

1937（昭和 12）年 パリ万国博覧会

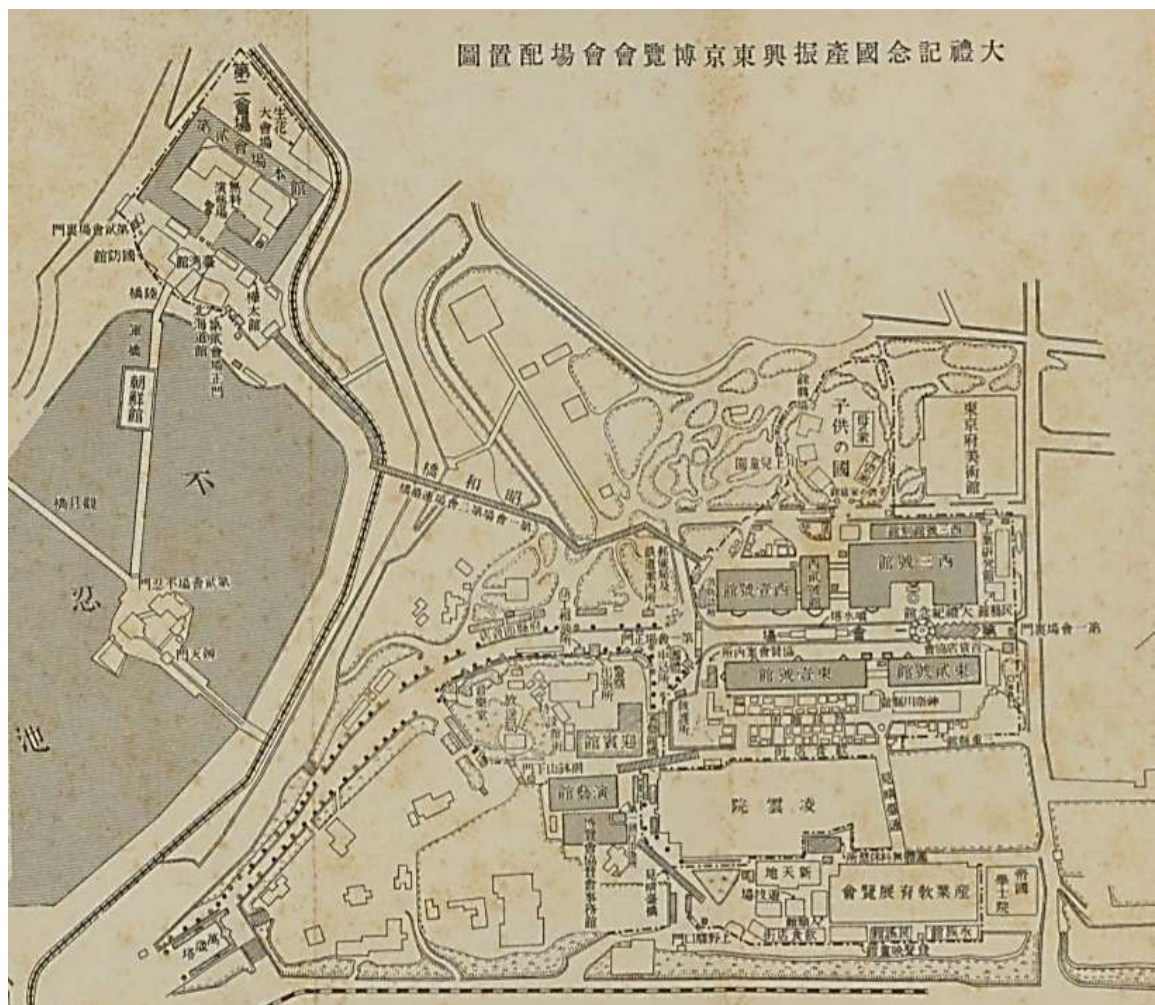


【写真 B-18】坂倉準三《日本館》（1937 年）
パリ万国博覧会協会『パリ万国博覧会協会事務報告』パリ万国博覧会協会、1937 年



【写真 B-19】家庭生活部の展示（1937 年）
パリ万国博覧会協会『パリ万国博覧会協会事務報告』パリ万国博覧会協会、1937 年

C 大禮記念国産振興東京博覧会



【図 C-1】大禮記念国産振興東京博覧会会場配置図

国産振興東京博覧会編『国産振興東京博覧会審査報告』大禮記念国産振興東京博覧会、1929 年



【写真 C-2】大禮記念館 外観（左）、展示室（下）
『アサヒグラフ臨時増刊 大禮記念博覧会號』
東京朝日新聞、1928 年





【写真 C-3】 東一号館 外観

【写真 C-3～8】
『アサヒグラフ臨時増刊
大禮記念博覧會號』
東京朝日新聞、1928 年



【写真 C-5】 山口県と島根県の展示



【写真 C-6】 京都・西陣の展示



【写真 C-7】
竹ノ家代三郎
「観音像」



【写真 C-8】 大阪窯業の
展示



【写真 C-9】 暖房器具の展示
洋室（上）と和室（下）（1928 年）



【写真 C-10】
福祿ストーブ

国産振興東京博覧会編『国産振興東京博覧会審査報告』
大禮記念国産振興東京博覧会、1929 年



【写真 C-11】日魯漁業の展示



【写真 C-12】三越の展示



【写真 C-13】東京醤油醸造組合の展示



【写真 C-14】朝鮮館 外観



【写真 C-15】臺灣館 外観

【写真 C-11～15】
『アサヒグラフ臨時増刊 大礼記念博覧会号』
東京朝日新聞、1928 年

D 美術工芸の展示



【写真 D-1】森谷延雄《洋風書見木具》
(1926 年) 鎌田共済会 所蔵
住友和子編集室、松村寿満子 編「夢見る
家具 森谷延雄の世界」INAX 出版、2010



【写真 D-2】内藤春治《壁面への時計》
(1927 年)
東京国立美術館 所蔵
国立美術館 Web サイト「所蔵作品総合
目録作品検索システム」



【写真 D-3】帝展第四部展示室
『東京朝日新聞』
1927 年 10 月 16 日夕刊



【写真 D-4】斎藤佳三《食後のお茶の部屋》
(1928 年)
森仁史『日本〈工芸〉の近代』吉川弘文館、2009
年、169 頁



【写真 D-5】 実在工芸美術会第 1 回展 第 1 室
『アトリエ』第 13 巻第 7 号、1936 年 7 月
(木田拓也「実在工芸美術会 1935－1940：「用即美」の工芸」『東京国立近代美術館研究紀要』2009 年、図 9)



【写真 D-6】 実在工芸美術会第 1 回展
松坂屋家具部《モデルルーム》(1936 年
『汎工藝』第 14 巻第 16 号、1936 年 7 月
(木田拓也「実在工芸美術会 1935－1940：「用即美」の工芸」『東京国立近代美術館研究紀要』2009 年、図 10)

E

室内装飾



【写真 E-1】
我孫子の自宅にて
(1918 年頃)
引用元Ⅳ、45 頁



【図 E-2】
バーナー・リーチ《書斎の柳宗悦》(1918 年)
引用元Ⅱ、40 頁



【写真 E-3】我孫子のリーチ窯とバーナード・リーチ (1918 年) 引用元Ⅱ、212 頁



【写真 E-4】日本民藝館 西館 (旧・柳宗悦邸) 外観 (1936 年頃) 引用元Ⅱ、142 頁



【図 E-5】
日本民藝館 西館
(旧・柳宗悦邸) 平面図
(2018 年)
日本民藝協会 Web サイト
「西館のご案内」



【写真 E-6】東京・駒場 柳自宅長屋門応接室
(1943 年) 藤本四八 撮影
引用元IV、122 頁



【写真 E-7】濱田庄司《鉄絵藍差紅茶碗・土瓶・
ミルク入》(20 世紀) 所蔵先 i
日本民藝協会 Web サイト「所蔵品」



【写真 E-8】東京・駒場 柳自宅 食堂(1943 年)
藤本四八 撮影
引用元IV、122 頁



【図 E-9】シカゴ万博 鳳凰殿 中央棟 平面図
(1893 年)



【写真 E-10】シカゴ万博 鳳凰殿 上段の間
(1893 年)



【写真 E-11】シカゴ万博 鳳凰殿 書斎
(1893 年)

【図 E-9】【写真 E-10、11】国立国会図書館 電子博覧会「1893 年シカゴ万博コラム 鳳凰殿」



【写真 E-12】

セントルイス万博
川島甚兵衛《若沖の間》
(1904 年)
石黒知子／井上有紀 編
『建築を彩るテキスタイル
ル：川島織物の美と技』
LIXIL 出版、2012 年

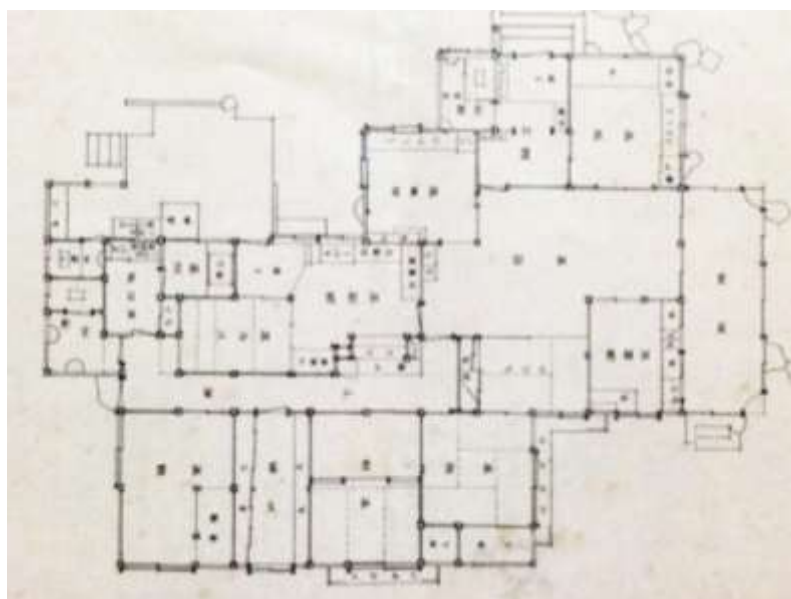


【写真 E-13】 平和記念博覧会

建設工業《文化村住宅》 書斎 (1922 年)
森仁史『日本〈工芸〉の近代』吉川弘文館、2009 年

【写真 E-12】

平和記念博覧会
建設工業
《文化村住宅》外観
(1922 年)
高梨由太郎「文化村の
簡易住宅」『新住宅増刊
第三版』洪洋社、1922 年
(森仁史監修『叢所・近
代日本のデザイン 21』
ゆまに書房、2009 年)



【図 E-14】

藤井厚二
《聴竹居》
平面図
(1928 年)



【写真 E-15】 藤井厚二《聴竹居》 外観
(1928 年)



【写真 E-16】 藤井厚二《聴竹居》
客室 (1928 年)



【写真 E-17】 藤井厚二《聴竹居》
縁側 (1928 年)



【写真 E-18】 藤井厚二《聴竹居》 居室
(1928 年)

【図 E-14】 【写真 E-15～18】 藤井厚二『聴竹居図案集』岩波書店、1929 年

F

柳宗悦の展示作品の特徴

1924（大正 13）年 朝鮮民族美術館



【写真 F-1】《染付秋草文面取壺》
所蔵先 i
日本民藝館 Web サイト「所蔵品」



【写真 F-2】景福宮緝敬堂 外観(1924 年)
引用元IV、184 頁



【写真 F-3】展示室(1924 年頃) 引用元IV、62 頁



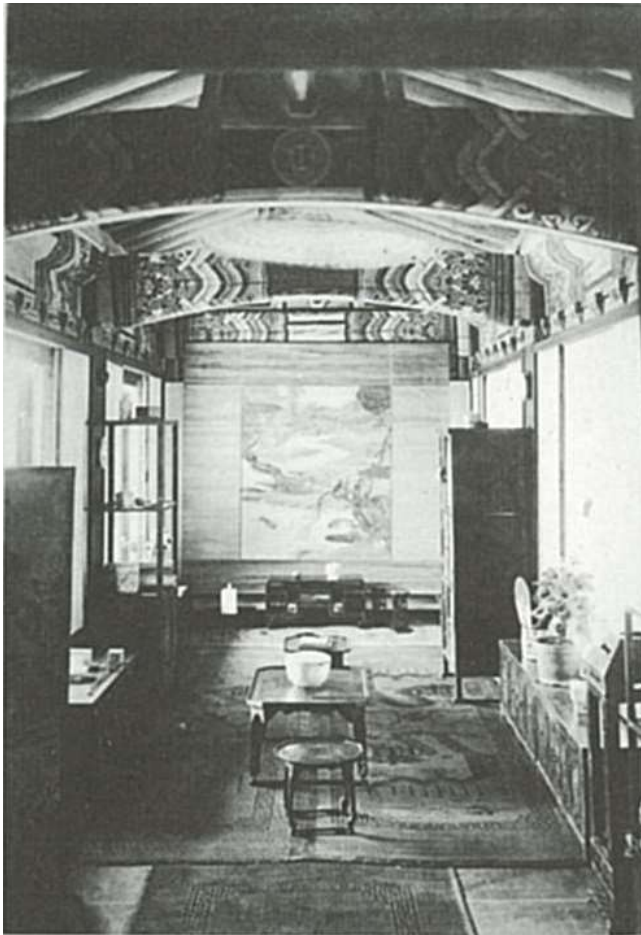
【写真 F-4】
《四層書架》
木製漆塗
(19 世紀、朝鮮時代)
韓国国立中央博物館
所蔵
引用元 II、67 頁



【写真 F-5】《四角海州盤》
浅川巧『朝鮮の膳』工政会出版
部、1929 年、図 18
(八潮書店、1978 年)



【写真 F-6】《机型ヘジュバン》
韓国国立中央博物館 所蔵
ペ・マンシル『韓国の伝統工芸 小盤』
梨花女子大学出版部、2006 年、47 頁



【写真 F-7】 展示室(1924 年)
引用元IV、184 頁

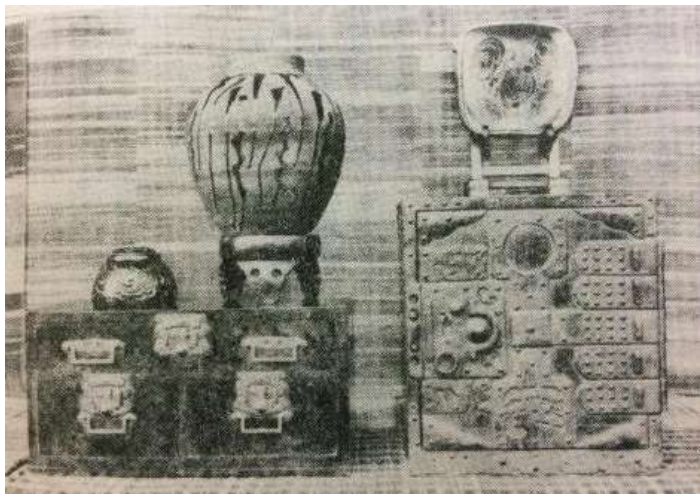


【写真 F-8】 《Book Chest (chaekjang)》
韓国・国立民俗博物館 所蔵
Mathieu Deprez 「KOREAN ANTIQUE
FURNITURE & Accessories」、p.49



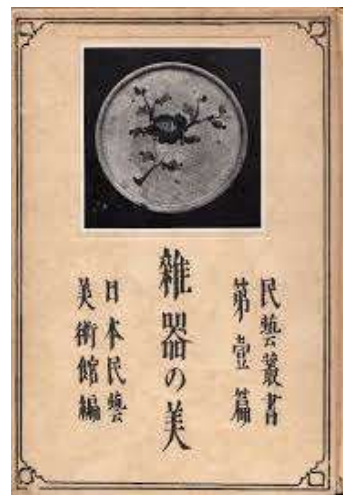
【写真 F-9】 国立民俗博物館 舎廊房の展示中の棚（左）、棚（右）
韓国・国立民俗博物館 所蔵
国立民俗博物館『国立民俗博物館』十月、2010 年、39 頁

1926（昭和元）年



【写真 F-10】『日本民藝美術館設立趣意書』挿絵
『全集 16』筑摩書房、1981 年、12 頁

1927（昭和2）年



【写真 F-11】『雑器の美』
日本民藝館 Web サイト
引用元IV、81 頁

1927（昭和2）年 日本民藝品展覧会

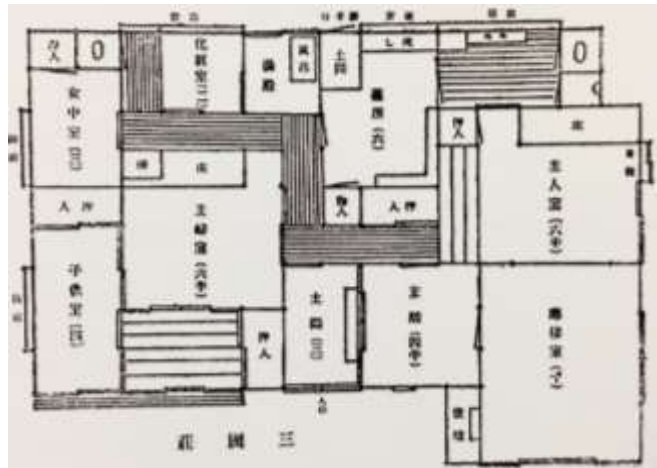


【写真 F-12】鳩居堂 外観（1924 年）
鳩居堂 Web サイト、鳩居堂について
「鳩居堂の歴史」

1928（昭和3）年～ 三國莊



【写真 F-13】三國莊の再現展示 応接室（左）と主人室（右）（2009 年） 引用元Ⅲ



【写真 F-14】三國莊 外観

【図 F-15】三國莊 平面図



【写真 F-16】三國莊 台所



【写真 F-17】三國莊 応接室 暖炉



【写真 F-18】三國莊 主人室と応接室



【写真 F-19】黒田辰秋
《螺鈿「色」字箱》（1927 年頃）
所蔵先 ii、引用元 II、129 頁



【写真 F-20】三國莊 玄関
引用元 V、10 頁



【写真 F-21】三國莊 応接室



【写真 F-22】三國莊 土間



【写真 F-23】三國莊 応接室
日本民藝館 Web サイト「日本民藝館について」

【写真 14、図 15、写真 16～18、21、22】『工藝』60 号、聚楽社、1935 年



【写真 F-24】三國莊 主人室
『工藝』60 号、聚楽社、1935 年



【写真 F-25】三國莊 主人室
引用元 V、16 頁



【写真 F-26】
青田五良
《裂織敷物》部分
(昭和初期)
所蔵先 ii、
引用元 V、56 頁



【写真 F-27】
青田五良
《裂織敷物》部分
(昭和初期)
所蔵先 ii、
引用元 II、124 頁



【写真 F-28】
泥絵《霞が関》
引用元 III

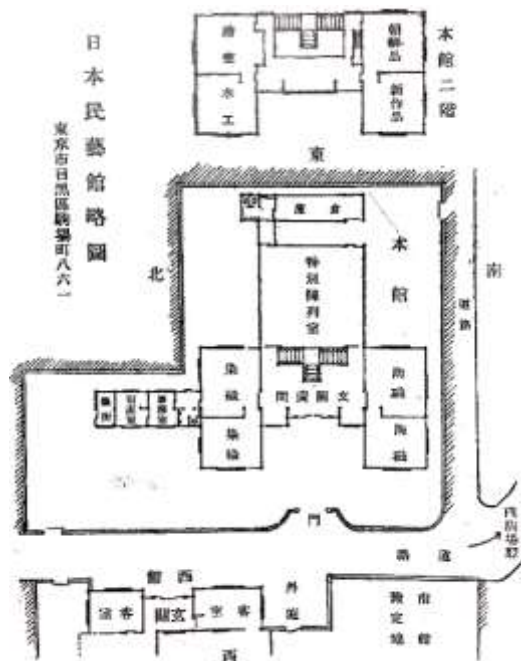


【写真 F-29】濱田庄司《染付鉄絵珈琲碗》
(1930 年頃)
所蔵先 ii、引用元 V、83 頁

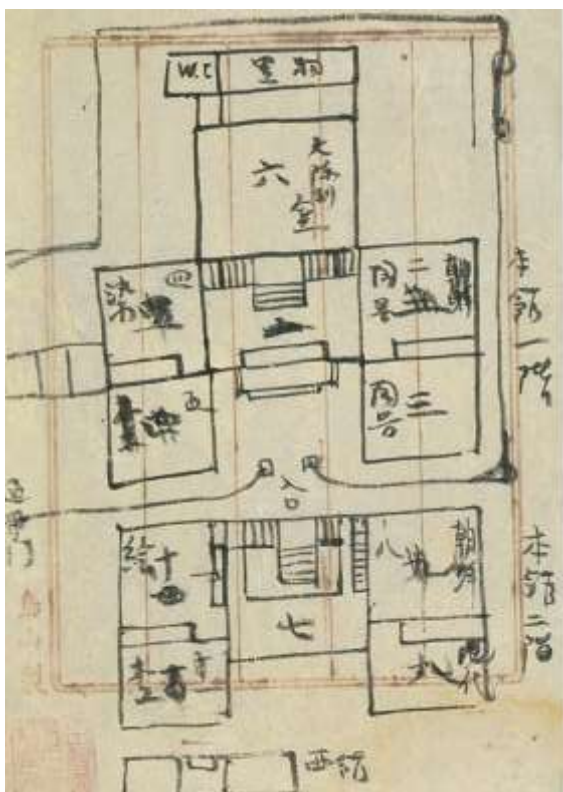
1936（昭和 11）年～ 日本民藝館



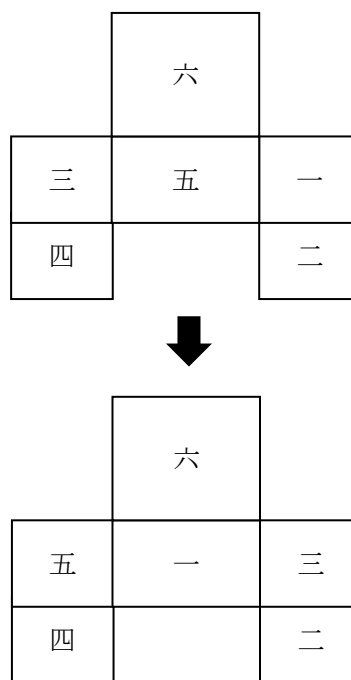
【写真 F-30】日本民藝館（1936 年頃）
引用元 II、142 頁



【図 F-31】日本民藝館 平面図
『工藝』70 号、日本民藝協會、1936 年、81 頁



【図 F-32】日本民藝館 平面図
引用元 II、141 頁



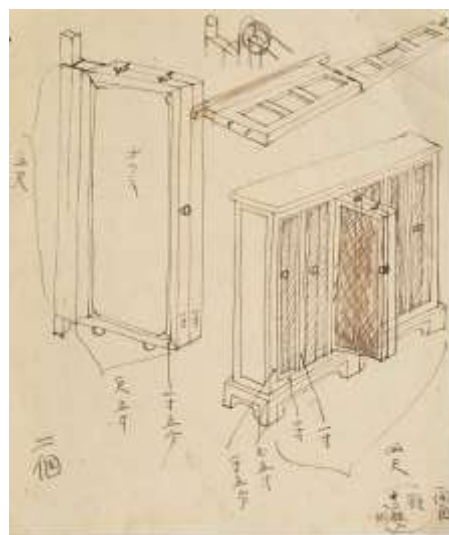
【図 F-33】日本民藝館 平面図計画
（筆者作図）



【写真 F-34】朝鮮風飾り棚
所蔵先 i、月刊民藝』九月号、1939 年、図 7
(『全集 16』筑摩書房、1981 年、101 頁)



【写真 F-35】引き出し棚 所蔵先 i
『月刊民藝』創刊四月号、1939 年、下図
(『全集 16』筑摩書房、1981 年、441 頁)



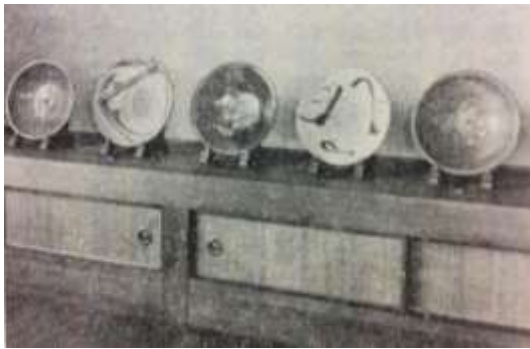
【写真 F-36】柳宗悦<引き出し棚図面>
(1936 年頃) 引用元 II、141 頁



【写真 F-37】日本民藝館 展示室
『工藝』第 100 号、1939 年、図 11
(『全集 16』筑摩書房、1981 年、134 頁)



【写真 F-38】日本民藝館 展示室
『工藝』第 100 号、1939 年、図 10
(『全集 16』筑摩書房、1981 年、134 頁)



【写真 F-39】日本民藝館 展示室
『月刊民藝』九月号、1939 年、図 6
(『全集 16』筑摩書房、1981 年、101 頁)



【写真 F-40】日本民藝館 展示室
『工藝』第 100 号、1939 年、図 15
(『全集 16』筑摩書房、1981 年、135 頁)



【写真 F-41】日本民藝館 展示室
『工藝』第 100 号、1939 年、図 17
(『全集 16』筑摩書房、1981 年、136 頁)



【写真 F-42】民藝館 応接室
卓子の展示 (1928 年)
引用元 V、109 頁



【写真 F-43】河井寛次郎、濱田庄司、バーナード・リーチ作
品の展示棚
『月刊民藝』九月号、1939 年、図 5
(『全集 16』筑摩書房、1981 年、100 頁)

画像引用元

- I : 日本民藝協会『工藝』60号、聚楽社、1935年
- II : 三重県立美術館『「平常」の美・「日常」の神秘柳宗悦展』三重県立美術館協力会、1997年
- III : 朝日新聞社事業本部文化事業部・アサヒビール大山崎山荘美術館『三國莊を語る』朝日新聞社、2009年
- IV : アイノバ『柳宗悦展—暮らしへの眼差し—』NHKプロモーション、2011年
- V : アサヒビール大山崎山荘美術館『三國莊 一初期民藝運動と山本爲三郎』アサヒビール大山崎山荘美術館、2015年

作品所蔵先

- i : 日本民藝館
- ii : アサヒビール大山崎山荘美術館

【 参考文献 】

柳宗悦関連

- ・ 柳宗悦『工藝』創元社、1940 年
- ・ 田中豊太郎編『日本民芸館』万博日本民芸館出展協議会、1970 年
- ・ Soetsu Yanagi. *The unknown craftsman*, Kodansha International, 1972 年
- ・ 柳宗悦『蒐集物語』春秋社、1974 年
- ・ 熊倉功夫『季刊論叢 日本文化 10 民芸の発見』角川書店、1978 年
- ・ 柳宗悦『工藝文化』岩波書店、1985 年
- ・ 『柳宗悦蒐集民芸大鑑 第 1 巻 陶・磁 上』筑摩書房、1983 年
- ・ 『柳宗悦蒐集民芸大鑑 第 2 巻 陶・磁 下』筑摩書房、1983 年
- ・ 『柳宗悦蒐集民芸大鑑 第 4 巻 漆・木・革・石・金・編組・ガラス』筑摩書房、1983 年
- ・ 柳宗悦『茶と美』講談社、2003 年
- ・ 池田三四郎 編『民藝美論 平易なる解説』用美社、2004 年
- ・ 京都国立近代美術館編『河井寛次郎作品集 京都国立近代美術館所蔵 川勝コレクション』東方出版、2005 年
- ・ 京都国立近代美術館・朝日新聞社編集、内山武夫監修『生誕 120 年富本憲吉展』朝日新聞社、2006 年
- ・ 土田真紀『さまよえる工藝―柳宗悦と近代』草風館、2007 年
- ・ 日本民藝館監修『用の美 日本の美』世界文化社、2008 年
- ・ 日本民藝館監修『用の美 李朝と中国、西洋の美』世界文化社、2008 年
- ・ 『「白樺」誕生 100 年 白樺派の愛した美術展 図録』読売新聞大阪本社、2009 年
- ・ 熊倉功夫・吉田憲司『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版、2005 年
- ・ 柳宗悦『民藝とは何か』講談社、2013 年
- ・ 土田真紀『「民芸」から日本美術史を考える』『美術フォーラム 21』第 28 号、醍醐書房、2013 年
- ・ アサヒビール大山崎山荘美術館『没後 40 年 濱田庄司展 ―山本爲三郎コレクションより』アサヒビール大山崎山荘美術館、2017 年
- ・ 長井誠「経営者としての柳宗悦を考える：組織運営・資金調達の視点から」『南山大学大学院国際地域文化研究 13』南山大学大学院国際地域文化研究科、2018 年、153－172 頁

日本の美術・博覧会・歴史関連

- ・ 南邦男『陶磁大系全 48 巻 第 28 巻 近代日本の陶磁』平凡社、1978 年
- ・ 鈴木健二『原色現代日本の美術 第 15 巻 陶芸 (1)』小学館、1979 年
- ・ 鈴木健二『原色現代日本の美術 第 16 巻 陶芸 (2)』小学館、1979 年

- ・ 鈴木健二『原色現代日本の美術 第14巻 工芸』小学館、1980年
- ・ 岡倉天心・富原芳彰 訳『東洋の理想』ペリカン社、1980年
- ・ 高橋信裕・藤井一比古・石渡強治『ディスプレイデザイン』鹿島出版社、1996年
- ・ K.マックリー「博物館を見せる 人々のための展示プランニング」三秀社、2003年
- ・ アンリ・フォション・杉本秀太朗訳『改訳 形の生命』平凡社、2009年
- ・ 土方定一『日本の近代美術』岩波書店、2010年
- ・ 日本展示学会『展示論—博物館の展示をつくる—』雄山閣、2010年
- ・ 並木誠二、清水愛子、青木美保子、山田由希代『京都 伝統工芸の近代』思文閣出版、2012年
- ・ 岡倉天心『日本美術史』平凡社、2014年
- ・ 中谷伸生「岡倉天心による近世絵画の評価—大坂画壇に言及して—」『LOTUS』No.34、日本フェノロサ学会、2014年
- ・ 中島岳志『アジア主義—その先の近代へ』潮出版社、2014年
- ・ 原田敬一『日清・日露戦争 シリーズ日本近現代史③』岩波新書、2015年
- ・ 『民藝』編集委員 佐藤阡郎『民藝』10月号第766号、日本民藝協会 金光章、2016年
- ・ 深澤直人 企画監修・内呂博之、立松由美子、高城昭夫、明石康正 編集『工芸とデザインの境目』六耀社、2017年
- ・ 国際シンポジウム「日本における「美術」概念の再構築」記録集編集委員会 編『「美術」概念の再構築（アップデート）：「分類の時代」の終わりに』ブリュッケ、2017年

文化・風俗関連

- ・ R.ソーム・ジェニンズ、ウィリアム・ワトソン著、井垣春雄訳『中國工藝:金器・銀器・銅器・七宝・琺瑯器・漆器・家具・木彫』美術出版社、1964年
- ・ 朱南哲著・野村孝文訳『韓国の伝統的住宅』九州大学出版会、1981年
- ・ 崔詠雪著『中國家具史 坐具篇』明文書局、1986年
- ・ 張保雄著・佐々木史郎訳『韓国の民家』古今書院、1989年
- ・ 春山行夫『春山行夫の博物誌Ⅶ 紅茶の文化史』平凡社、1991年
- ・ 『韓国語版国立歴史民俗博物館展示案内』歴史民俗博物館、1992年
- ・ 阮長江編繪『中國歴代家具圖録大全』江蘇美術出版社、1992年
- ・ 永野覺・權兌遠編『日本と韓国 茶の文化考』海鳥社、2002年
- ・ 食空間と生活文化ラウンドテーブル編『TALK テーブルコーディネーターテキスト～基礎コース～』共立速記印刷「優しい食卓」出版部、2004年
- ・ 鈴木宗保・鈴木宗幹『新独習シリーズ 裏千家茶の湯』主婦の友社、2005年
- ・ 谷崎潤一郎「陰翳礼讃」、篠田一士編『谷崎潤一郎随筆集』岩波書店、2008年
- ・ 錦織竹香「増訂改版 女子普通作法教科書」（六盟館、1924）『文献選集 近代日本の礼儀』

作法 大正編 第2巻』日本図書センター、2008年

- ・ 相島亀三郎「現代國民作法精義」（東洋図書、1930年）『文献選集 近代日本の礼儀作法 昭和編 第2巻』日本図書センター、2008年
- ・ 鈴木紀慶・今村創平『日本インテリアデザイン史』オーム社、2013年
- ・ 伍嘉恩『明式家具二十年経眼録』紫禁城出版社、2013年
- ・ 楊海濤『榮寶齋教鑑賞：明清家具』龍圖騰文化有限会社、2014年
- ・ 伍嘉恩『明式家具経眼録』故宮出版社、2016年
- ・ 張輝『明式家具図案研究』故宮出版社、2017年

【資料】大礼博出品民藝館関連年譜

| 年代 | 出来事 |
|---------------|--|
| 1926(大正 15)年 | 4月 民芸同人が『日本民藝館設立趣意書』を発表 |
| 1927(昭和 2)年 | 3月 上加茂民藝協団が発足 夏 倉橋藤治郎が柳宗悦に大礼博への出品を依頼 民芸同人が民藝館の計画を開始 山本爲三郎が民藝館の買い取りを決め、 民藝館の建物を作ることが決定 12月 民芸同人が旅に出て民藝館に展示する品を蒐集 |
| 1928(昭和 3)年 | 3月 民藝館棟上げ 大礼博開会 5月 大礼博閉会 6月 民藝館を大阪・三国へと移設工事を開始 12月 三國莊完成 山本の長女・春子夫妻宅として使用される 同時に民芸同人のサロンとしても使用される |
| 1934(昭和 9)年 | 3月 山本が東京に移住する際に 三國莊の工芸品の一部が東京へ移動される |
| 1936(昭和 11)年 | 10月 日本民藝館が開館 |
| 1941(昭和 16)年頃 | 開戦後まもなく三國莊は大阪の山本宅とともに日本軍 に接収され、封鎖状態となる |
| 1945(昭和 20)年 | 春 東京の山本宅が空襲で焼失 三國莊から運んだ品々も失われたとされる 夏 終戦後、大阪の山本宅とともに三國莊が山本に返還 |
| 1951(昭和 26)年 | 7月 山本が三國莊の建物を売却する 建物が新しい持ち主宅の敷地内へ移設される 工芸品は山本が引き取る |
| 1996(平成 8)年 | 三國莊の伝来品がアサヒビール大山崎山荘美術館に 寄贈される |
| 1998(平成 10)年 | 川島智生により三國莊の建物が発見される |
| 現在 | 三國莊伝来の工芸品は保存・展示 三國莊の建物は市井の住宅として現存（非公開） |