

民芸運動の展開と上加茂民藝協團の結成

並 松 信 久

〔要旨〕 京都・上賀茂に1927(昭和2)年、上加茂民藝協團(以下は協團)という新作民芸品をつくる若い工人の集団(ギルド)が誕生した。これは当時の民芸運動の一環であった。民芸運動は柳宗悦(1889-1961、以下は柳)が主唱し、大正末期から昭和初期にかけて起こった。柳は1924(大正13)年から1933(昭和8)年までの約9年間にわたって、京都を本拠地として活動した。この間に民芸という言葉をつくり、多くの同志を得た。そして河井寛次郎(1890-1966、以下は河井)との交友関係を通して、協團が結成された。

京都は伝統工芸が数多く残っている町であったが、協團は単に伝統を受け継ぐという理念のもとに生まれたわけではない。協團では染織作家の青田五良(1898-1935、以下は青田)と、木工作家の黒田辰秋(1904-1982、以下は黒田、後に重要無形文化財保持者)らが活動した。柳は個人作家と工人の協同生活の必要性を力説し、工人に対しては、共同作業を成立させるために厳しい倫理的制約を設けることを求めた。しかしながらこの理想は、収入源や倫理観の欠如によって結束力が弱まったために、達成できなかった。多くの協力者を得ながら、協團はわずか2年半足らずで解散した。

しかし柳らの民芸運動は挫折することなく、新たに日本民藝館の設立や『工藝』誌の刊行など、むしろ活発になっていった。しかし日本民藝館のコレクションには、民芸の特徴に当てはまらないものが数多く含まれるなど、柳の本来の趣旨と外れたものとなっていった。柳にとって工芸とは、美術と同じ美的価値を基調とした概念になってしまい、これは協團がめざした方向とは明らかな違いを示していた。

(キーワード傍線部分)

目 次

- | | |
|----------|-----------------|
| 1 はじめに | 2 東洋の美と工芸 |
| 3 柳宗悦と京都 | 4 上賀茂と民芸運動 |
| 5 民芸館の設立 | 6 結びにかえて—民芸とは何か |

1 はじめに

京都・上賀茂の地に1927（昭和2）年、「上加茂民藝協團」と名付けられた、新作民芸品をつくる若い工人の集団が誕生した。これは当時の民芸運動の一環として生まれたものであった。京都は伝統工芸が数多く残っている町であるが、この集団は単に伝統を受け継ぐという理念のもとに生まれたわけではない。約90年前に始まった比較的新しい民芸運動を実体化する目的で設立されたものであった。

民芸運動は大正末期から昭和初期にかけてわが国で起こったが、この運動は生活の中に美術工芸品を取り入れるというウィリアム・モリス（William Morris, 1834-1896、以下はモリス）⁽¹⁾の思想から影響を受けたものであった。モリスの思想は当時、イギリスに留学していた富本憲吉（1886-1963、以下は富本）や、イギリス人のバーナード・リーチ（Bernard Howell Leach, 1887-1979、以下はリーチ）らによって、日本に紹介され、その後、富本やリーチと交友関係にあった柳宗悦（1889-1961、以下は柳）や濱田庄司（1894-1978、1955年に第一回重要無形文化財保持者に認定、以下は濱田）らに伝わった。とくに生活の中に美術工芸品を見出し、それを使用するという考え方は、柳による民芸運動に大きな影響を与えた。この考え方は民芸運動ばかりではなく、各地の産業振興にも影響⁽²⁾を与えた。

わが国では「民芸」という言葉は1925（大正14）年12月末に、柳らによっ⁽³⁾て生み出された。この時点からわが国に民芸という認識が芽生えた。柳は前年の1924（大正13）年に関東大震災を機に京都に引っ越し、この時から

1933（昭和8）年に東京に戻るまでの約9年間にわたって、京都を本拠地として活動する。すなわち柳にとって、この京都在住の期間は、民芸運動を立ち上げ推進した時期にあたっている。柳が民芸運動に関わる多くの人脈を得るのも、京都在住時であった。したがって民芸運動の展開を考える場合、柳の京都時代は見逃せない時期である。この時期に京都で設立されたのが、上加茂民藝協團である。これは柳が民芸運動を推進するにあたって、その一翼を担う重要な集団と位置付けたものであった。

ところで柳や民芸運動に関する研究は、すでに数多くある。しかしながら上加茂民藝協團に関する研究は、小谷二郎による二つの研究成果しかない。小谷二郎「青田五良と上加茂民藝協團」（デザイン史フォーラム編『アーツ・アンド・クラフツと日本』、思文閣出版、2004年、71～80ページ）と小谷二郎「民芸運動と同志社大学—青田五良を中心に」（『同志社大学博物館学年報』、第40号、2009年、1～10ページ）である。上加茂民藝協團に触れた研究は他にいくつかあるものの、立ち入って行なわれた研究となると見当たらない。

本稿では上加茂民藝協團に関する足跡については、主に上記の研究に依拠することになる。しかしながらとくに問題にしたいのは、柳をはじめとする民芸運動のなかで、上加茂民藝協團がどのような位置を占めていたのか、という点である。柳は前述のように京都在住時から民芸運動を始めている。東京に戻るまでの約9年間にわたって、京都を本拠地として全国的に活発な活動を行なっている。この点で民芸運動における京都での状況、そしてこの間に設立された上加茂民藝協團の意義やその影響は、決して小さくないはずである。その一方で、京都は工芸品の制作に関しては伝統があり、この点でも民芸運動に与えた影響は小さくないはずである⁽⁴⁾。本稿では民芸運動における上加茂民藝協團の位置付け、そして京都の地が民芸運動にどのような影響を与えたのかという問題を考えていきたい。

本論に入る前に、柳の経歴について年表風に簡単に追っておく。

1889（明治22）年 東京に生まれる。

- 1910（明治43）年 学習院高等学科を卒業する。雑誌『白樺』の創刊に参加する。
東京帝国大学文科大学哲学科に入学する。
- 1914（大正3）年 我孫子に転居する。浅川伯教が李朝白磁の壺を持参する。
- 1916（大正5）年 朝鮮と中国を初めて旅行する。
- 1921（大正10）年 『『朝鮮民族美術館』の設立に就いて』を発表する。
- 1924（大正13）年 甲府で木喰仏を発見する。京都に転居する。
- 1925（大正14）年 同志社女学校専門部教授に就任する（1929年に辞任）。
河井寛次郎と濱田庄司とともに「民芸」という言葉を造語する。
- 1926（昭和元）年 「日本民藝美術館設立趣意書」を配布して、民芸運動を開始する。
- 1927（昭和2）年 京都上賀茂で民藝協団を結成する（1929年に解散）。
- 1928（昭和3）年 『工藝の道』を刊行する。
- 1931（昭和6）年 『工藝』誌を創刊する。寿岳文章とともに『ブレイクとホイットマン』誌を創刊する。
- 1933（昭和8）年 東京に転居する。
- 1934（昭和9）年 日本民藝協会を設立する。会長に就任する。
- 1936（昭和11）年 日本民藝館を開館する。館長に就任する。

以上が、本稿に関連する時期における柳の経歴である。

以下では、柳が工芸品に注目するようになり、民芸という概念形成のきっかけを得た「東洋の美への関心」から考察を始める。次に京都を本拠地とした民芸運動の展開、上加茂民藝協団の設立と解体、その後に東京で設立された日本民藝館をめぐる民芸運動について考察していくことにする。なお本稿の引用文には、不適切な表現が含まれている部分があるが、史実を重視する

立場から、あえて訂正を加えていない。さらに引用文中の句読点については、読みやすくするために一部、筆者が付け加えた部分がある。人物の生没年については、わかる範囲で記した。

2 東洋の美と工芸

柳は学生時代から造形美について関心があり、思索もつねに造形芸術との関連を中心に進められることが多かった。それは『白樺』誌における西洋近代美術の紹介や評論、詩人で画家のブレイク (William Blake, 1757-1827) の芸術、リーチの芸術との関わり合いが明らかに示している⁽⁵⁾。1914 (大正3) 年に李朝陶磁器研究を行っていた淺川伯教^{のりたか}が、柳家に李朝染付秋草文面取壺をもたらす。柳は李朝のこの壺をみて、朝鮮の美や中国の美に対して関心をもつようになる⁽⁶⁾。そして柳は1916 (大正5) 年8月から2ヶ月あまりにわたって、最初の朝鮮旅行をする。その出発前に、

出来るだけ絵画、建築、彫刻、陶器等を観たいと思つてゐる。芸術を通して東洋の精神を理解しようと思ふのは、自分の兼ての願望だった、今度その機会を得たのを悦んでゐる。北京ではリーチに逢へると思ふが、之も楽みの一つだ。長い間、西欧の芸術を驚嘆し愛著した自分は、近来自分の故郷に帰つた心持ちを感じてゐる。そうして新しい異常な讚嘆の情に満ちて東洋固有の芸術—又は思想を愛し始めた。自分に帰つた悦は⁽⁷⁾譬へようもなく嬉しい。

と記している。柳はこの旅行で、李朝の雑器に強い印象を受ける。朝鮮から満洲へ入つた柳は、北京でリーチに会い、日本での作陶を中断して北京に滞在していたリーチに対して、再び日本に戻つて制作をすることを勧める。これがきっかけとなって、リーチは日本で再び作陶生活を開始することになる。

柳は帰国して、

今迄、吾々は凡て西洋の芸術のみ紹介してきた、然し今後折々東洋の作品を新しい眼で紹介したいと思つてゐる。その精神に於ても表現に於て

も驚く可き吾々固有の芸術を、吾々が再び新しい心で省みる事は非常に意味深い事と信じてゐる。(中略) 吾々は既に汲み得るものを異郷に汲んで来た、之から吾々自身の国土に泉を掘らねばならぬ⁽⁸⁾。

と記している。柳はこれをきっかけにして、論考を次々と執筆する。それと同時にリーチの作陶を通じて、工芸に関する認識を深め、東洋の古作品を蒐集し始めている。柳は朝鮮とのかかわりを深め、朝鮮の芸術への関心を一層強めていく。またそのことによって、日本の雑器にも注目していくようになる。

柳はその後も朝鮮への関心を強め、日韓併合後の朝鮮を支援する旅行なども行なっている。そして朝鮮の人びとと芸術のために、陶磁器などの美術品を展観保存する施設の設立を構想する。1921(大正10)年1月に「『朝鮮民族美術館』の設立に就いて」(『白樺』、第12巻1号)を発表し、京城に赴いて資金調達の活動を始めている。それと同時に李朝陶磁器の蒐集や、リーチと富本の芸術の紹介を通じて、柳は最初の工芸美論ともいべき論考を発表している。それが1922(大正11)年の『新潮』誌の正月号に掲載された「陶磁器の美」であった。その冒頭で「読者は恐らく宗教哲学を専攻する私から、此のやうな題目を得ようとは、よもや予期しなかつたであろう⁽⁹⁾」という文言で書き出している。そして李朝陶磁への共感を示すとともに、陶磁器の美は「親しい」美であり、陶磁器の美を通して民族の心情、時代の文化、自然の背景、人間そのものの美に対する関係を味わうことができると述べている⁽¹⁰⁾。こういったことが後の民芸論につながっていく。李朝陶磁は柳にとって民芸論のきっかけとなった。

李朝陶磁はそれまでほとんど美的価値を認められてこなかったので、柳はその価値を見出した先駆者のひとりといえる。柳はそれまで宗教哲学を専攻していたので、李朝陶磁を評価するのは意外性をもって受け取られる可能性がある、自ら語っている。しかし当の柳はこれらを全く異なる分野のことであるとは考えていなかった。柳は以前から美を探求する哲学・宗教・芸術・科学の四分野を統合したような「統一的学」の樹立をめざしたいと考えてい

たからである。1924（大正13）年4月には京城に柳の構想した「朝鮮民族美術館」が開設される（日本の敗戦まで存続する⁽¹¹⁾）。この開設は直接的には柳の朝鮮芸術への関心が動機となっていたものの、美術館自体は柳による宗教哲学と芸術の結びつきと、直観による美の発見を、具体的な形で表わした最初の業績であるといえる。

朝鮮民族美術館の開設前後に、柳が工芸に対して関心をもつ二つのきっかけがあった。ひとつは朝鮮民族美術館開館の直前である1924（大正13）年1月に甲州に赴き、そこで江戸期の木喰^{もくじき}五行上人（1718-1810）の作と伝えられる二体の仏像と出会ったことである⁽¹²⁾。もうひとつは、京都に転居したことである（後述）。

木彫の仏像に感銘を受けた柳は、この僧の生涯と制作活動を明らかにしたいと考えて、この上人研究を開始する。柳が見出すまで、作者も仏像もまったく世に知られることはなく、無名の存在であった。柳は木喰仏研究を顧みて、上人に惹かれる自身の要因を分析している。それは三つあるという⁽¹³⁾。一つは、真の美を認識する力を得ようと努めてきた結果、ようやく自身の直観を信じ得る段階に達していたこと。二つは、何らの美の理論なくして無心に作られた民衆的な作品に、最近惹かれるようになり、木喰はその民衆的特色を著しくもったものであったこと。三つは、専攻する宗教の領域における本質が、木喰の仏像に生きいきと具体化されているのを目前にしたこと。とくに芸術と宗教とが深く編み込まれている世界に強く誘われている心が、その完全な結合である上人の作に、おのずから近づこうとして歩みを進めていたことであったと記している。

三つのうち、一つ目と三つ目は柳のそれまでの活動の延長上にあるといえる。重要な点は二つ目の民衆的な作品である。それまでの『白樺』誌との関わり、学習院という場での活動、ブレイク研究などの知識人としての行動などを考えれば、少なくとも表面上は、「民衆的な」なものへの共感など入り込む余地がなかったかのようにみえる。柳が具体的に民衆的作品に対する驚き

を語ったのは「陶磁器の美」においてであった。それは「至純な無心な心が美の創造者である⁽¹⁴⁾」という命題を、実例を以て展開したものであった。しかしながらここでは、民衆的作品を扱っているものの、その民衆性は意識的に強調されたものではなかった。木喰五行上人の彫刻によって「民衆的特色の著しい」ことが明確に意識できるものとなり、工芸品への愛着が、土地に密着して生きる民衆への共感に由来するものであることを悟ったといえる。⁽¹⁵⁾

柳によれば、木喰仏は大寺院に安置される高名な仏師の作品でもなく、高い身分の人びとの礼拝対象として彫られたものでもない。地方の貧しい寺堂に奉納して、人びとの祈りを受けるべく、多量に手早くつくられた仏像の「雑器」であった。しかし李朝の陶磁器と同様の「美」のあることを、柳はいわば直観で見抜いた。したがって柳にとって、木喰仏の追究は雑器の追究にはかならなかった。木喰仏の美の解明は、雑器の美の解明につながっていく。また柳は木喰仏を通して、人びとの信仰心が優れた美となってあらわれることに気付く。これをきっかけにして無名の作家があらわした信仰と一致する美を「理想の美」として、その後の民芸運動が展開されていくことになる。

もうひとつのきっかけは、同年の美術館の開館後に、柳が京都市上京区吉田下大路町へ転居し、同志社で教鞭をとり始めたことである。柳は京都市に転居後も、木喰仏研究を続ける一方で、民芸に関わる人びともともに運動を推進していくことになる。

3 柳宗悦と京都

1924（大正13）年に柳の一家は、関東大震災を機に京都に引っ越した。その後、柳は1933（昭和8）年に東京に戻るまでの約9年間を、京都を本拠地として活動する。東京生活を止めて京都に転居するきっかけが、関東大震災であったことは確かであるものの、柳は東京での暮らしについて、「東京に生まれ東京に育ち東京を好む私は、屢々かう省みる。かういふ生活でよいのかと」述べている。かつて自分にとって世界のすべてと思えた東京は、所詮「野暮

な二流三流の西洋」にすぎないのではないかという認識が、柳のなかで芽生えていた。そして木喰仏研究で地方を歩き回ることによって、「都市が失いつつあるものに於て、地方は却って輝いて見える」⁽¹⁶⁾ものとなっていた。こうして柳にとって京都在住期は、民芸運動を起し推進する重要な時期となった。京都時代には民芸について意識を同じくする人びととの縁を結び、それが民芸運動の大きな推進力となった。人びととのつながりのなかでも、とりわけ終生の同志となる河井寛次郎(1890-1966、以下は河井)との出会いは、柳にとって大きな意味をもった。

河井は1890(明治23)年に島根県安来町で生まれ、東京高等工業学校(現・東京工業大学)窯業科で陶技を修めた。在学中に二年後輩の濱田と親しい間柄となった。また在学中にリーチの個展を見て刺激を受けたようである。卒業後は京都陶磁器試験場の技師となって、釉法を研究し、後から入所してきた濱田とともに、陶法について研鑽を積んだ⁽¹⁷⁾。その後、試験場を辞して、1920(大正9)年に東山五条坂に、五代清水六兵衛(1875-1959)から登り窯を譲り受けて「鐘溪窯」^{しょうけいよう}を築き、作陶生活に入っている⁽¹⁸⁾。河井の陶芸家としての名声は徐々に高まっていくが、柳は当初、河井の作品を新聞評においてイミテーションと酷評していた⁽¹⁹⁾。

一方、濱田は1920(大正9)年にリーチとともに渡英し、リーチ・ポタリーの創設に参加した。1924(大正13)年に約3年間のイギリス滞在を終えて帰国し、帰国直後は京都の河井家に滞在していた。しかし同年、制作の場を求めて栃木県の益子に移り住み、そこを拠点に活動している。濱田はイギリスにおいて焼物は伝統と実用とが重視されているという確信をもち、河井もこの濱田の考え方に感化される。柳は濱田について、

一見して濱田の作品を、荒っぽい粗陶器だと見た人もあったが、そこは寧ろ彼の細かい反省から来ているのを知らないからであった。一般の作家達は、異常な品を狙って、綱渡りのような危なげな仕事をする。然るに美が平易さから来る事、又平易さから生れる美こそ、一番率直で健全

だという事を、濱田はその作品で身を以て示そうとしている。ここ迄反省して、それを実際に示し得た作家は、殆ど他に見かけないではないか。⁽²⁰⁾と評していた。濱田と柳は、そのめざす方向がほぼ一致していたといえる。

河井がこの濱田に感化されたのは、ちょうど柳が雑器の美を求め始めた頃であり、京都に移り住んだ時期であった。結果的に濱田が柳と河井の間を取りもつことになる。柳との出会いをきっかけに河井は木喰仏に感動して、柳と河井の間は急速に接近する。柳は河井とともに木喰仏を論じ合い、雑器の美について語り合い、河井のほうは、そういった美を自身の作品に活かそうとして、それまでの制作の方向を転じていった。こうして河井は1921（大正10）年、東京で初めての個展「第1回河井寛次郎創作陶磁展」を高島屋（南伝馬町店）で開催し、それ以来、高島屋（東京・大阪）を中心に作品を発表している。河井は最初の個展の開催時に、高島屋宣伝部長であった川勝堅一（1892-1979、以下は川勝）と出会い、生涯にわたる親交を結んでいる。川勝は河井作品のコレクターともなり、蒐集した作品425点を京都国立近代美術館に寄贈している（現在、川勝コレクションとして収蔵されている）。

柳は1925（大正14）年1月に吉田下大路町から、同じ京都市内の神楽岡へと転居する。もっとも柳は京都に居を構えて、腰を落ち着けていたわけではなく、木喰仏調査のために全国を渉獵してまわる毎日であった。多忙を極める中でも、柳は頻繁に河井とともに京都の「市」に通った。とくに二十一日の弘法の市と二十五日の天神の市に足を運んだ。市では古着・焼物・金物・塗物・木工品などの売り手は、それらを「下手物^{げてもの}」と呼んでいた。柳らはこれに倣って、下手物という言葉で、自身の多くの論考のなかで愛着をもって使っている。後に柳は、

『下手』とは、ごく当り前の安ものの性質を示し、従って民器とか雑器とかいう言葉に当る。恐らく文字でこの俗語を書き、その性質を述べたのは私達が最初ではなかったろうか。⁽²¹⁾

と回想している。

下手物という言葉の面白味や自由素朴さを好みながら、柳は「民芸」という新語をつくる。その理由は主に二つある⁽²²⁾。ひとつは、下手物は俗語であるが故に、誤用転用されやすく、実際にこの言葉が広まるにつれて誤用され、一般的に捨てられ嫌われ顧みられなくなる物と解されていたからである。もうひとつは、柳らが惹かれる下手物の魅力を、正確に知ってもらうために、新しい用語を生み出して概念を明瞭にしようとしたためである。

民芸という造語は1925（大正14）年12月末の柳、河井、濱田の3名による紀州旅行の際に、津への車中における議論によって生み出された。柳は、

「民」はもとより民衆の民で、「藝」は私共の意味では「工藝」の藝を指したのであります。それ故「民衆的工藝」の略称として「民藝」の二字を選んだわけであります。「民衆藝術」の意味でもよいのでありますが、藝術と申しますと、とかく高級な個人的美術などを連想致しますので、もっと名もない工人達を作る実用的工藝品である意味を示唆したく（中略）。それで之を英訳致します場合も‘Folk Art’といふ言葉を避け、‘Folk Craft’といふ言葉を用ゐることに致しました。この英語の表現も実は私共の造語であります⁽²³⁾。

と説明する。民芸は貴族的な工芸美術に対する民衆的工芸を略した言葉であった。従来まで下手物とよばれていたという工芸品を、民芸と名付けてから、それを境にして柳が「芸術」という言葉を用いることは激減している。かつて「朝鮮の美術（芸術）」とよばれていた朝鮮陶磁は、「朝鮮の工芸（民芸）」という語に置き換えられている⁽²⁴⁾。さらに新しい民芸概念を主体とする工芸論において、「美術」を工芸の対比概念として用いる事例が現われるようになる。そして民芸は柳が京都在住の時に使い始めているので、この点で京都は民芸運動発祥の地といえなくもないのである⁽²⁵⁾。

柳は民芸という新語をつくって、その約20年後に「民藝運動は何を寄與したか」と題する一文を執筆している。そのなかで、

今では一つの運動と看做されてはゐるが、私達は何も最初から意識的に、

ことを起さうとしたのではない。又、主義を始めに築き上げて、その物差でものを眺め、美を批判して来たのではない。寧ろ驚くほど単純な出発であって、実際最初は理論らしい何ものをも持ち合せてはゐなかつたのである。私達は只率直に見たのである。見て驚きを感じたのである。事の起こりはそこから発した。だが、私達は今省みて、この直観的な出発を幸福であつたと感じる。知るよりも前に見たことは、何よりも前に見たことは、何よりも正しい発足であつたと思う。なぜなら直観は、特にそれが純一である場合、迷ひのない信念を伴ふものである。眼で直下に見届けたのであるから、知を通じて間接に見るのとは違ふ。私達の仕事は主義の運動ではなく、寧ろ信仰の運動なのである。信念に依る主張なのである。⁽²⁶⁾

と記している。「見る」と「直観」が一括りに語られ、そして「知る」と「知識」的認識に対して優位に立つという図式になっている。柳は民芸運動において、「もの」を直に見ることなくしては、価値の認識はとらえることはできないという考えを重視している。

年が明けて翌26(昭和元)年に、柳、河井、濱田の一行は、高野山で民芸について議論を重ね、民芸品のための美術館を設立しようという話まで出ている。柳は直ちに「日本民藝美術館設立趣意書」の草案を書いている。この趣意書には、民芸が他国の模倣ではなく、「独創的日本」や「民族の存在」を示すものであることがうたわれる。このことが意識されたために、民芸運動の開始後は、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の模倣であると言われることに強く反発した。民芸運動の展開においては、柳が西洋との間に相互扶助を可能にするような文化の確立を意識して、東洋の芸術に目を向け、しかも中国や朝鮮の美とも差異化できる日本の美を探究したものであるという意識を強くしていく。⁽²⁷⁾この点で民衆の境遇改善をめざして、美の観点から社会批判を展開したモリスの運動とは大きく異なっていた。⁽²⁸⁾柳の民芸運動の出発点には、日本文化の個性を見出すという強い問題意識があつた。

柳は民芸という観点から、ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) やモリスをむしろ批判的にとらえていた。美術評論家であり社会思想家であったラスキンに対しては、「ラスキンのユトピアに世界の美術化を見ることは出来よう。だが工芸美を見ることは出来ない。(中略) 彼のユトピアの凡ての失敗は、要求すべからざる美を、到達し得ざる彼岸の世界に獲得しようとした点にあると云はねばならぬ」と語っている。一方モリスに対しては「工芸家になり得たのではなく、畢竟一個の美術家に終わったに過ぎぬ。遂に個人作家であって、民衆に交はることなくして終わった⁽²⁹⁾」と語っている。ラスキンもモリスも柳のいう民芸に至っていないと記している。もっとも柳がラスキンやモリスの思想を徹底的に研究していたわけではない。1927 (昭和2) 年に柳は、

私がラスキンやモリスを熟知するに至ったのは、実に最近のことに属する。近時出版された大熊信行氏の好著『社会思想家としてのラスキンとモリス』が、両思想家に対する私の注意を一層新たにせしめたことを、感謝を以てここに銘記したい。⁽³⁰⁾

と率直に語っている。主に経済学者の大熊信行 (1893-1977) の著書によって、ラスキンやモリスの思想に関する知識を得ていたようである。

柳らの民芸に対する考え方は徐々に固まっていく。柳は、

私達は今でこそ民藝美論を筋道つけて論述してゐるが、それは始めに理論を組立ておいて、後で直観を働かせたのでは決してない。吾々は単純に見たのである。見て美しいものを美しいと感じたまでである。⁽³¹⁾

と語っている。柳は「見」を「知」に先立てるように説き、これは柳の体験に根ざしたものであるという。しかし「見」と「知」は単純に分けることができない相関関係で結ばれる。このことは柳が1927 (昭和2) 年に発表した二つの論考で示されている。

一つ目の論考は2月に謄写版刷の小冊子で発表した『工藝の協團に関する一提案』である。柳は「私達は古作品を味うと同時に、新しく作ると云う任務をおびている⁽³³⁾」と宣言し、現代人が直面するディレンマ、すなわち美を知っ

て後に個人的に作るという新作の、美を意識せずに民衆が生み出していた古作品とは異なる矛盾を、どのように解決するのかという方法論を述べている。柳は新しい現代の実用工芸品を作り出すことが、民芸運動の大きな使命とも考えていた。そしてその方法を熟考し、協団制作という中世ギルド組織に、その範を求めている。

柳は「協団というのは協力の団結、相互補助の生活である」⁽³⁴⁾と表現している。柳は理想と考える民芸の「自然な無心な美」を生み出すためには、三つの道があるとしている。すなわち (1) 修行 Discipline 自力道、(2) 帰依 Surrender 他力道、(3) 協団 Communion 相愛道である。柳はこの三つについて説明しているが、そのなかでも三番目のギルド（協団）が必要であると強調している⁽³⁵⁾。組織という面でいえば、団体 Corporation であり、組合 Guild である。柳によれば、私たちは自己の修行や、自然への帰依だけでは足りない。それは生活にまで進まなければならない。その生活様式の中で一番必然であり、強固であり且つ深いものは協団であるという。柳は相互補助の生活への関心を晩年に至ってももち続けている。それは「仏教と欧米思想」（1952年）、「奇数と偶数」（1956年）、「同質美と異質美」（1960年）などの論考において示され、その関心の高さがうかがえる。

さらに『工藝の協団に関する一提案』において、

今民藝美術館を企てるに至って、又その仕事が進捗するにつれて、私は一層工藝のギルドが実現せらるべきだと云う信念を強めている。ギルドがかかる工藝の美術館と結合する事は理想的ではないか。美術館を建設するなら、そこを中心に協団の場所を計画すべきである。古作品は、私達に、取るべき方向、踏むべき道を、日々示してくれるであろう⁽³⁶⁾。

と語っている。柳は民芸運動の展開にあたって、優れた美を新たに生み出すことのできる集団をつくり、それを広めていくという発想をもった。この発想にもとづいてギルド（協団）の結成に期待をかける。ちょうど日本の論壇では、1919（大正8）年頃から昭和初期にかけて、ギルド社会主義（guild

socialism) が社会改造思想のひとつとして注目されつつあった。⁽³⁷⁾ ギルド社会主義は 1910 年代に、イギリスを中心に影響力をもった社会主義の一派であった。これは主に中世ギルド集団を見直す動きであり、親方職人の団体ギルドを再建することによって、生産者の自立を訴える思想として広がった。

ギルド社会主義者の口火をきったのが アーサー・J・ペンティ (Arthur J. Penty, 1875-1937) であり、その著書『ギルド・システムの復興』(*The Restoration of the Guild System*, 1906) である。イギリス・ヨーク生まれのペンティは、ギルド社会主義の最初の提唱者であり、建築家として中世の美を高く評価し、その美を蘇らせるためにギルド制度の復興を唱えていた。またギルド社会主義はモリスやラスキンの所説から多大な影響を受けて展開する。⁽³⁸⁾ 柳はペンティの著書を読み、その考えに刺激を受け、実際を上賀茂でギルド結成を図ることになる (後述)。日本人によるギルド社会主義思想の受容において、柳はそれを実践に移した例外的ともいえる存在となった (イギリスでは 1920 年代初頭にギルド運動が瓦解することによって、ギルド社会主義思想は急速に衰退し消滅する)。

二つ目の論考は、4月に『大調和』誌の創刊号から翌 28 (昭和 3) 年 1 月号までの 9 回にわたって連載された「工藝の道」である。この長編の論考では、工芸への愛から筆を起し、工芸に関する思想を建設すべき時に達したと書いている。そして「直観」という絶対的立場に立つ信念によって、それを行なうと宣言している。論考では工芸の美の性質を述べ、次いで工芸の本道は何かについて論じ、どのような工芸が最も美しいかを説いて、今後の工芸のあり方を示している。さらに工芸美論の先駆者に触れて批判を加え、最後に問答形式によって概要を添えている。美術の下に蔑まれてきた工芸の美を復権し、健やかで無事な美しさが尊いものであると説き、それが凡人の手になる雑器に最も純粹に宿ることを強調している。無心に実用のために多く安く作ることが、その美を生み出した所以であると説いている。ここに柳の工芸美論というべきものが集約されている。

この論考を境にして、柳は実践者となっていく。それまでは思索と鑑賞、調査研究が中心であった。しかし工芸が実生活と交わることを本質とし、民芸が新しい実用工芸をめざすとすれば、民芸運動の主唱者として、現実の制作活動の指導は不可避の仕事であると考ええる。実践者になろうとする柳について、親交のあった寿岳文章（1900-1992、英文学者・和紙研究家、以下は寿岳）は著書『柳宗悦と共に』（集英社、1980年）において、

ここに真理があるとひとたび思い定めるや、その信念を直ちに言葉で表明し、それでもなお不十分だとわかれば、実践運動と行動化に移す熱意の素直さと迅速さにおいて、柳宗悦ほどいさぎよい人物を、私はそう多く知らない。

と記している。しかしながらこの柳に対して、民俗学の柳田国男（1875-1962、以下は柳田）は冷淡ともいえる対応を⁽³⁹⁾している。

柳田にとって、「来るべき工藝」を、協団を通じて唱導するという柳の考えは受け入れ難いものであった。柳田は民俗学では許されない扇動家の姿勢を、柳の態度に感じていた。柳田は柳と一度だけ対談（『月刊民藝』誌による1940（昭和15）年3月の対談）を行なっている。そのなかで、繰り返し「民俗学とは過去の歴史を正確にする学問です。だから、将来のことはわたくしどもの学問の範囲じゃないんです」と語っている。対談での柳田の態度は素っ気ないものであり、柳は柳で自分の仕事と民俗学との違いを明らかにすることについて語るのみであった。柳は1941（昭和16）年に「民藝学と民俗学」を発表して、「両者の間に於ける不明な混雑や、無用な摩擦を越える」ために、民俗学とは相容れぬ自らの立場を明確にしようとした。民芸学においては「何でも役に立つのではなく、美的価値の多いものほど存在理由を得る」こと、すなわち「価値批判が重要な任務」であることを柳は⁽⁴⁰⁾説いた。そして「醜いものは存在価値の低いものであって、かかるものは民族の文化を深く基礎付けるものではない」として、民俗学を批判している。

一方、柳が民芸運動に取り組み始めた1927（昭和2）年には、帝国美術院

美術展覧会（以下は帝展）に工芸部門が新たに開設されたことにより、「工芸美術」という概念が工芸家の間に共有されるようになる。⁽⁴¹⁾ 工芸をめぐる動きに関しては、大正期には文部省美術展覧会（官展として1907（明治40）年に開設された。以下は文展。帝展は文展に代わり、1919（大正8）年以来、毎年開催された）や帝展に工芸部門が開設されていなかったが、農商務省主催図案及応用作品展（以下は農展）が官制の公募展として、工芸家の作品発表の場となっていた。農展は農商務省主催ということからも明らかなように、明治以来の殖産興業政策の延長線上にあり、産業としての工芸の振興を図るという意味合いが強いものであった。このために美術としての工芸の制作に取り組んでいた工芸家は、工芸を美術のひとつのジャンルとして確立しようと働きかけていた。

1919（大正8）年に帝国美術院が創設されたことによって、文展の運営主体は文部省から帝国美術院にかわり、その名称も帝展となった。これを機に、同年11月に東京美術学校の卒業生を中心とする約350名の工芸家によって、工芸美術会（新興美術会）が結成された。そして工芸美術会から帝国美術院に対して、工芸部門の開設を求める請願書が提出される。1922（大正11）年7月に、工芸部門の開設に好意的であった黒田清輝（1866-1924）が帝国美術院院長に就任すると、日本の工芸を奨励するという趣旨で、帝展の第四部として工芸部門を新たに開設することが決定される。しかし開設のために必要な予算が認められず、開設は見送りとなり、開設が実現したのは、前述のように1927（昭和2）年になってからであった。

帝展に工芸部門が開設された当時は、工芸家の間で工芸美術という言葉が使われていたにもかかわらず、工芸美術に関する共通認識が確立されていたわけではなかった。その後の帝展の入選審査という過程を経て、産業工芸や一般の工芸品とは異なるものとして、新しい領域が設けられていくことになる。この展開のなかで工芸美術は、生活上の実用的な形態のオブジェを媒介として、日本人の過去の生活の記憶をよみがえらせ、日本人の生活の理想を

喚起する「用」の形を備えたオブジェとしてとらえられていく。

しかし1930年代（昭和5年以降）になると、モダニズムの躍進に抗うかのように、土着的なもの、伝統的なもの、ローカルなものへの志向が高まり、民族固有の様式や伝統的な手工芸を保護しようとする動きが各地で現われる。⁽⁴²⁾こうした志向はモダニズムの浸透と機械による大量生産にたいする反動として、伝統的な生活文化や風土に根差した土着的なものに、人間的な温かさを見出そうとする動きともいえた。柳の民芸運動は、必ずしもこういった流れに同調していたわけではなかったが、その全体的な動きに包摂されるものとなっていった。

一方こういった流れとは異なり、当時、未だ前近代的な産業構造が根強く残る日本で、工芸産業の近代化も期待されていた。たとえば1928（昭和3）年に仙台で商工省工芸指導所が設立されている。工芸指導所は工芸の科学化・大衆化・輸出化を三大方針に掲げ、産業工芸の研究指導を使命として、規範原型、標準寸法、規格統一、工業品の美化、代用材料などデザイン研究の先駆的な取り組みが行なわれた。このような取り組みを通じて伝統的な手工業を基盤とする輸出産業の育成が期待された。すなわち工芸指導所がめざす方向も、前述の志向と類似であり、土着性という価値が重視され、風土に根差した民族固有の様式や伝統的な生活文化に裏打ちされた手工芸を保護奨励しようとするものであった。1933（昭和8）年には商工省主催の輸出工芸展が始まり、社団法人日本輸出工芸連合会が設立される。さらに輸出産業として工芸産業を支援する施策が、商工省を中心に打ち出されていく。その背景には世界恐慌の影響を受けて疲弊した農村を救済するという目的があり、日本の伝統的な地場産業を輸出産業として育成して、農村の活性化を図ることが課題となっていたことがあった。

4 上賀茂と民芸運動

前述のように柳はギルド社会主義、とくにペンティの影響を受けて、上賀茂でギルドの結成を図っている。柳は古い民芸品を蒐集し展示する美術館と、工人が共同制作する工房を備えた「工芸村」を計画した。柳の工芸村構想を実現する試験的な試みとなったのが、「上加茂民藝協團」であった。そこでは染織作家の青田五良（1898-1935、以下は青田）と、木工作家の黒田辰秋（1904-1982、以下は黒田、後に重要無形文化財保持者）らが活動した。

柳は結成前にすでに京都に引っ越して、吉田下大路町に居を構えていた。そして同志社大学文学部および同志社女子専門学校で講師として教鞭を執っていた。京都に居住することによって、柳が築いた人間関係は、その後の民芸運動に大きな影響を与える⁽⁴³⁾。たとえば、後の同志社大学総長の湯浅八郎（1890-1981）、柳とともに1933（昭和8）年に東京に転居して民芸運動の担い手となる村岡景夫（1901-？）、そして京都における民芸運動を先導する西邨辰三郎らは、柳が始めた民芸運動に共鳴している。もちろんそのなかに青田が含まれていた。

上加茂民藝協團が結成される当時の上賀茂神社付近は、古くからの社家屋敷が建ち並ぶ田園地帯であった。その一角に共同作業工房として協団が誕生する。柳の結成の主旨は、

○何故工藝のギルド **Craft Guild** が必要たるか。○又ギルドを作る以上、何故工藝の村を建てる事が必然に感ぜられるか。○又何故協団 **Communion** の生活が工藝家にとって、最良の生活様式と考えられるか。それ等の理由。○そうして又かかるギルドが吾々によって組織されねばならぬと云う自覚に就て。（注意）私が茲に工藝と云うのは手^こ工藝 **Handicraft** の意であって、機械工藝の意ではない⁽⁴⁴⁾。

というものであった。しかしながらこの協団は、長期間にわたって継続したわけではなく、わずか2年半で解散する。柳が理想とした工芸村は、ほぼ計

画の段階で頓挫したといえる。

上加茂民藝協團の結成当時の中心メンバーは、染織を始めてまもない青田と、塗師の家に生まれ育った黒田であった。二人は柳の思想に共鳴し、「用の美」を備えた古い民芸品を手本として、新しい工芸を生み出すための共同制作を試みた。青田と黒田は民芸運動に入り込んでいく。青田はこの試みに、大学の後輩でまだ大学生であった鈴木実（以下は鈴木）を助手兼マネージャー役として、さらに金工をめざす青田の弟である青田七良（以下は七良）を引き入れる。もっとも実質的に作品を発表し、制作活動ができたのは、青田と黒田の二人だけであった。二人のなかでも多くの作品を残すことができたのは黒田であり、青田はわずか37歳で亡くなるので、その作品をわずかしか残すことができなかった。

青田は10代の頃、大阪の古着屋で丁稚奉公をした経験があるので、早くから古布のもつ美しさには気が付いていたようである。その後、苦学して進学し、中学教諭となる道を選んでいる。その一方で1923（大正12）年の大学生（25歳）のとき、丹波下黒田村で機織りの手ほどきを受けたことがきっかけで、本格的に染織を始める。翌24（大正13）年1月から同志社中学校の教諭となり、同年10月に青田は大阪高島屋で河井と出会う。青田は大阪高島屋で河井の作品を5円で買ったことがきっかけとなって、交流が始まる⁽⁴⁵⁾。青田が黒田と知り合うのは、河井を通してであった。その後、河井は青田を、染織に興味をもつ青年として柳に紹介した。当時、柳は吉田神楽岡に住んでいたが、青田は柳の長男である柳宗理^{むねみち}（1915-2011、プロダクトデザイナー）の家庭教師を引き受けている。

一方、黒田は1904（明治37）年に京都祇園で塗師屋の家に、8人兄弟の末っ子として生まれる⁽⁴⁶⁾。河井の三彩の苘箱をみて、その表現力に感動したといわれている。さらに富本の『窯辺雑記』を読んで、工芸家として道を歩むことを決意したようである。やがて河井の工房を訪ねるようになり、柳を紹介される。黒田は東寺や北野の市に頻繁に通い、古道具を集めて柳の指導を仰いだ。

柳の論考「工藝の道」は、柳と黒田の交流が少なからず影響を与えている。

上加茂民藝協團には、作家の志賀直哉（1883-1971、以下は志賀）、染色工芸家の芹澤註介（1895-1984、以下は芹澤、1956年に重要無形文化財保持者に認定）、評論家の小林秀雄（1902-1983）、美術評論家の青山二郎（1901-1979）、実業家の山本為三郎（1893-1966、以下は山本。後に民芸運動のパトロンとなる）、実業家の大原総一郎（1909-1968）らが訪ねてきて、青田や黒田らが助めました。黒田の作品は、もちろん民芸的な色合いが強くなっていくものの、白樺派との交流が深まるにつれて、民芸の枠を越えた、より自由な工芸美の世界を模索するようになる。黒田は武者小路実篤（1885-1976）の「新しき村」の村外会員となっているほど、白樺派の影響を強く受ける。

志賀は黒田を「名工中の名工」と讃えて、大平椀の制作を依頼したことがある。黒田は江州の山奥で木地師を探し出し、2年間通ってロクロを身に付け、大平椀を仕上げた。志賀からはペーパーナイフの制作も依頼されている。また川端康成（1899-1972）も、黒田が制作した棚や小箱、盆や茶托などを愛用していたようである。黒田の制作は、飾棚・箆筒・衣桁など大道具から、インク壺・硯箱・状差しなど小物に至るまで、広範にわたっている⁽⁴⁷⁾。日本民藝館の館長であった濱田は、黒田がすべて手仕事で作業を進め、納得のゆくまで制作に打ち込む姿を評して「体ごとの執念」と記している⁽⁴⁸⁾。明治以降に漆芸界からは著名な作家が数多く出ているが、黒田のような木工作家は皆無と言ってよいほど少ない。黒田はあまり注目されることのない木工を蘇らせたといえる。黒田は陶芸家の石黒宗磨（1893-1968、以下は石黒）に誘われて日本工芸会の創設に加わり、日本伝統工芸展では木竹部会長を長らくつとめ、木工芸の分野で重要無形文化財に選定される⁽⁴⁹⁾。黒田は地味な存在であった木漆工芸を芸術の域にまで高め、多くの木工家の存在を広く知らせた。

上加茂民藝協團の結成時における柳の提案は、工人が個人作家として作品をつくるのではなく、工人同士が協力して助け合う共同作業によってつくることを勧めるというものであった。しかしながら個人作家を排除するもので

はなかった。柳は個人作家の置かれた状況について、当時の個人作家は知識や技術をもっているために、美を意識的に作為しようとして、自然で無心な美を生み出すことができなくなっているととらえている。これに対して工人は無心ではあるが、近代化によって伝統が減ぼされつつあるなかで、依拠すべきものを喪失し方向性を見失っているととらえる。

そこで柳は個人作家が無心を取り戻すために工人から学び、他方、方向性をもてない工人に対して個人作家が技術面を含めて導いていくことができれば、それぞれの特色を活かしあって、豊かな美を生み出すことができると考えた。そして「一人でなければ現わせない美」よりも、「協力によってのみ現わせる美」のほうが「多くの幸福を社会に約束する」と述べて、自分ひとりのみならず、「民衆をも高める道に出る」と説いた。柳は個人作家と工人の協同生活の必要性を力説した。そして工人に対しては、共同作業を成立させるために厳しい倫理的制約を設けることを求め、前述のように、美を生み出すことへの修行（自力道）と帰依（他力道）、そしてお互いが協力する協団（相愛道）を追求するように説いた。これを受けて青田は、柳の民芸論に共鳴する工人が集まって、いずれ上賀茂に民芸美術館を創設するという理想を抱くようになる。

しかしながらこの理想を実現するには、上加茂民藝協團は大きな欠点もっていた。それは結成時に、収入源を確保しておかなかった点である。後に民芸美術館を創設することを念頭において、借り受けた広大な工房の家賃は40円であった。当時の職人が工房を借りる場合の家賃は、高くても8円であった。さらにその他に食費、原材料費、他の経費を加えれば、かなりの出費であったはずである。それに対して、収入源となる作品は未だ創作されていなかった。黒田は23歳、鈴木は22歳の大学生、弟の七良を加えて、いずれも一人前の工人とはいえなかった。すべての費用は29歳の青田の給与に頼るしかなかった。上加茂民藝協團は設立当初から青田が運営する体制をとっている。青田の経済力が協團運営を支えた。このことによる青田の自負心は、協調性を重

視する協團の精神とは相容れないものとなっていった。協團の活動が大きくなるにつれて、自負心は傲慢に代わり、協團内の結束力は弱まった⁽⁵⁰⁾。こうして上加茂民藝協團が解散するまで、2年半もかからなかった。

ところで青田は古着屋で奉公している時から、古布の良さを独学で習得し、とくに丹波布の蒐集をしていた。当時の染織界では珍しく天然染料にこだわり、江戸時代の機織りの技法を用いて、風合いに優れた織物を創作している。青田は幕末期から明治期の染織品の良さを見出し、その技法を再興しようとしていた時期に、ちょうど民芸運動に出会った。柳との交流によって、青田は着手していたことの意義を見出すことができ、それは青田の制作姿勢に自信をもたらすことになった⁽⁵¹⁾。柳は民芸美術の展覧会のために、蒐集の段階から青田を起用して、制作方針として『工藝の協團に関する一提案』を託した。さらに柳は民藝叢書の『丹波布』と『屑糸織』の筆者として、青田を予定していた。これは協團の解散によって実現しなかったが、柳は青田の才能を高く評価していたといえる。

上加茂民藝協團の解散が早かったとはいえ、その存続中に青田らは民芸運動に対して大きな貢献をしている。具体的には2年半の間に、主に三つの業績を残した。一つ目は1928（昭和3）年3月24日から5月27日にかけて、東京上野公園で開催された「御大禮記念国際振興博覧會」で出品された「民藝館」のなかに展示された調度品である。二つ目は翌29（昭和4）年3月15日から17日にかけて、京都大毎会館で開かれた「日本民藝品展覧會」において果たした役割である。三つ目は同年6月22日と23日に同会館で行なわれた「民藝協團作品第一回展覧會」の開催である。

一つ目の出品された民藝館は、設計から内装や調度品にいたるまで、すべて民芸美で統一された建築物であった。柳がほぼすべてを設計立案していた（後述）。そのなかに青田の敷物やクッションなどの染織品と、黒田の棚やテーブルなどの木工品が、調度品として配置された⁽⁵²⁾。この民藝館はその後、実業家の山本の手にもわたり、⁽⁵³⁾「三国莊」とよばれる。そのなかの調度品は現在、大

山崎山莊美術館に移管されている。青田と黒田の作品は、柳の考えを理解し、それを反映したものであった。技術的には未熟であったが、感性に優れている作品であり、二人は御大禮記念国際振興博覧会で好評を得た。

二つ目の日本民藝品展覧会については、『大阪毎日新聞』紙の京都版が連日関連記事を掲載して、関西に民芸を広めるきっかけをつくった。展覧会は新聞の宣伝効果もあり、盛況であった。日本民藝品展覧会では上加茂民藝協團としての作品発表はなかったものの、青田は会場の説明係となり、柳と河井の次に民芸運動を担う新人として、新聞紙上で大きく紹介された。青田を紙上で紹介したのは、大阪毎日新聞社の京都支局長の岩井武俊（1886-1965、以下は岩井）であった。岩井は河井を通じて、柳をはじめとする民芸の同人と親交を深め、京都において民芸運動を積極的に推進する。岩井は脆弱な上加茂民藝協團の資金作りのために奔走し、後援会を組織し、作品の作り手と買い手をつなぐパイプ役を果たした。上加茂民藝協團の解散後も、民芸運動に関わり続け、1931（昭和6）年には、河井とともに大阪毎日新聞社京都支局編『京都市家譜』（大阪毎日新聞社京都支局、1931-34年）を発表している。

そして三つ目の民藝協團作品第一回展覧会の開催である。1929（昭和4）年6月に開催された協團として初めて最後の展覧会であった。この展覧会のために制作された作品群は、日本民藝品展覧会と同様、『大阪毎日新聞』の京都版で取り上げられた。柳は外遊先の京城から、展覧会目録の作成のために「展覧会に際して」⁽⁵⁴⁾という文章を贈り、協團のあり方を明確に示している。この展覧会は2日間の入場者数が延べ2,000人を超え、出品作はほとんど売約済となり、売上は1,000円余りにのぼった。6月の『大阪毎日新聞』京都版には、

これら展観を識者は社會に意義ある展観と見、一種の文化運動とし、或は、民芸の復興といひ、産業運動ともいつた。これらの民芸が果して今の時代に産業たり得るの頗る疑問であるが、楽しんで働き作る産業時代の出現を期待する（『大阪毎日新聞』京都版、昭和4年6月24日付）。

という論評が掲載された。協團の作品は認められ、その評価は高かった。しかし民芸が産業となるのかどうか疑問であるといわれているように、作品は大量生産ではないので、高価であるという問題を抱えていた。

協團の作品は、市場に出回っている商品とは異なっていた。作品は機械に頼らず、手作業であり、膨大な時間と労力をかけていた。生産コストは作品にはねかえり、作品は手間がかかる上に高価になった。この当時の状況を鈴木は、

一般市場商品とは全く変わった手間のかかるものを、よくも物好きに作ったものだと舌を巻く向きも多かったとは思いますが、また美しいものへの強い憧れに対し、尠らず圧迫感の如き驚きを感じた方も多かったようです。がしかし閉会の節こうした会が二回三回と会を重ねて欲しいものだと言われた岩井先生の面持ちが、あまりにも厳肅であった事も忘れ難いものとなっております。⁽⁵⁵⁾

と回顧している。民藝協團作品第一回展覧會は岩井が協團のために企画したものであった。民芸運動に熱心であった岩井にとって、この展覧會には強い思い入れがあったようである。

このように上加茂民藝協團は徐々に業績をあげるようになった。しかしそれにもかかわらず、資金面とは異なる問題を抱えた。柳が前述の「展覧會に際して」の最後に、「凡ての仕事には異常な困難が伴ふ。よく堪え忍び力を協せて進まれることを切に祈る」⁽⁵⁶⁾という言葉で締めくくっている。この言葉は単に激励の意味だけではなく、当時の協團が問題を内包していたことを暗示している。柳がわざわざ力を合わせるようにと指摘している背景には、青田の女性問題をきっかけとして、協團内の結束が弱まったことがある。とくに青田と黒田の仲がこじれてしまっていたようである。

解散の理由は明らかになっていないが、さまざまな憶測が出ている。金銭面のトラブルも大きな原因と思われるが、協團の運営方針が民芸運動の趣旨にそっていたかが疑問視される。民芸運動の推進にあたって、柳や河

井は道徳観念を重んじていた。この点で青田の行動は民芸運動の同人として受け入れ難いものであったようである。そして何よりも協團の存続に最も大きな影響があったのは、京都在住の河井の存在である。河井は協團結成時には、柳から協團の話を開いただけにとどまり、協團の結成に積極的に関与しているとはいえなかった。周到な準備もなく歩み出した協團に対して、河井は同意できないところが多かった。しかし河井の存在は金銭面でも精神面でも協團に大きな影響を与えた。河井は柳とともに民芸運動を起こしたので、協團の存続を願い、協團に岩井を紹介するなどの支援をしている。その支援の姿勢は、現在、河井寛次郎記念館に協團の作品や資料が保管されていることから明白である。したがって河井は協團の支援と同時に、その解散に大きく関わっていたと考えられる。

当時、京都では河井を仲立ちとして、京都に住んでいた柳と、学識経験者や財界人が結びついて、「京都市民藝同好会」という親睦団体がつくられていた。前述の日本民藝品展覧會は、京都民藝同好会の会員と、協團の青田や黒田の出会いの場となった。ここでも河井は岩井の場合と同様に、重要なパイプ役となった。しかし河井は協團が協調性と道徳観念を失ってしまったことを危惧して、民芸運動に支障が出ると判断したようである。協團を維持するよりも、むしろ解散させるほうが、民芸運動の展開につながると考えた。柳は協團に直接関係がないけれども、一般的なこととして、

河井は後で私に述懐した。今の若い人達には落胆したと。全く気ぬけがしたようであった。打てば響くというような所がなかったと見える。恐らく聞く者に心の用意が足りないのである。技にもその話を吸い取るだけの準備がないのである。それ故、疑問や質問が続かないのである。熱情を以て河井に教えを乞う者が現れないのである。(中略) 河井は「駄目」だと私に漏らした。⁽⁵⁷⁾

という感想をもっていた。河井は民芸運動のなかで制作に携わる青年に失望していたようであった。

当時の解散について、当事者の黒田と鈴木は、その理由を青田の人格的な問題に帰している。柳は協團が民芸運動の流れに逆行すると判断した。後に柳は、

多くの友達の援助を受けて仕事は順風に帆を孕んで進んだ。私はそれ等の人々の恵まれた技能を尊ぶ。昭和四年三月遂に展覧会が要求せられ、非常に盛況に終始した。若し此の協團が今も続いてゐたなら、必ずや大きな仕事を成したであろう。だが私達ははじめに失敗した。何より心の準備に於て不覚があった。作物に於てではない、経済に於てではない、道徳に於てその運命が終った。実に仕事の絶頂に於て思ひがけなくも痛手を受けた。その代り私達は之で大きな教訓を学んだ。此出来事は私が外遊した不在の間であつた。⁽⁵⁸⁾

と記している。柳は京都に居住していたものの、旅行などで京都を離れていることが多く、協團の解散を直接指示したわけではない。しかし道徳問題は民芸運動にとって打撃となると考えたようである。

上加茂民藝協團の解散には、上記のような問題が影響を与えたことは確かである。しかし根本的には、柳による「工人」や「個人作家」のとらえ方が大きな影響を与えていたのではないかと考えられる。その後の民芸運動でもみられる傾向であるが、工人のなかには個人作家に転じたいという者が出現する。柳はこのような傾向に批判的であった。工人が自分の力も省みずに、個人作家の道を進んでいくことを厳しく戒め、工人にとって、民芸の美に理解のある個人作家の協力が得られればよいと説き続けている。柳は個人作家を「近代に毒された存在」、工人を「近代に毒されていない前近代の存在」として、固定的にとらえる傾向が強かつた。⁽⁵⁹⁾ 工芸が徐々に注目を集めるなかで、個人作家が経済的利益や個人的名声などの恩恵を受け始めると、工人を近代以前の状態に封じ込めておくことには無理があつた。

柳が工人の置かれた境遇の改善を解決したいと考えるならば、個人作家と工人という二元的なとらえ方自体を問い直さなければならない。しかし柳は、

民芸を日本文化の個性を示すべきものととらえ、その考えを強化するために日本的な仏教思想を取り込んで、自らの考えを展開する⁽⁶⁰⁾。親鸞の「善人なおもて往生をとぐ、いわんや悪人をや」という発想をもち込んで、天才ではない工人が個人作家になることなく、そのままで優れた美を生み出すことができるはずだと考える。そして工人の個人作家志向を厳しく戒めている。したがって柳は協團の必要性を訴えながら、実際にはそれが工人の境遇の改善にはつながるものではなかった。

しかし、もちろん柳は工人を抑圧しようとしたわけではない。柳は特別の才能を欠く者が、その持ち味を発揮するためには、競争原理に巻き込まれないほうがよいと考えていた。そのほうが本然の性をよりよく活かすことができるとみていた。資本主義が進むなかで競争を強いられた場合、才能に乏しい人びとの多くが、本来備わっている良さを失い、その結果、競争に敗北する状況に陥りがちである。人がそれぞれの持ち味を発揮しながら、それと同時に強者と弱者の間で「正当な」配分を達成することは難しいことである⁽⁶¹⁾。柳はこの問題は強者と弱者の相互扶助によって、ある程度、改善できるかもしれないと考えている。まさに上加茂民藝協團の結成がそれにあたる。しかしその後の民芸運動においてもみられることであるが、柳の相互扶助を実践した結果、個人作家のほうが工人から多くの恩恵を受け、それが優れた美を生むことにつながった。これに反して工人の作品は期待に応えられない場合が多かった。

協團が1929（昭和4）年に解散した後、青田は翌30（昭和5）年に休職（1929年9月～翌年1月）していた同志社中学校に復職し、それと同時に単独で上賀茂南大路町に「上加茂織工房」を開いている。しかし1933（昭和8）年に結核に冒され、同志社中学校を退職する。そして翌34（昭和9）年に病床をおして、著書『颯々紬』と『上加茂織の概念』（港屋、1934年）を発表している。協團解散後は結局、この著書以外は、これといった成果は残していない。青田は1935（昭和10）年11月に結核のために死去する。

一方、柳は1929（昭和4）年4月下旬から翌30（昭和5）年7月まで、初めての訪欧と滞米の旅に出ている。ハーヴァード大学から講師に招かれたためである。アメリカに滞在する前にヨーロッパを巡る計画で、ロンドン、パリ、ベルリンを経てストックホルムに至っている。ストックホルムで北方博物館を訪ね、自らの日本民藝美術館の構想と重ね合わせている。柳は後に、

まだ誰も果さない仕事を果さう。此の驚く可き美術館を見て、私達は新しい鼓舞をうけた。為さねばならない仕事ははっきりしてゐる。私達は物を量に於て完全さすより、質に於て洗練しよう。特に質を正しい美の標準によって統一しよう。この事を成すのは日本人に与へられた使命なのだ。（中略）吾々は吾々の仕事で美の規範を語ろう。誰に信じてもらってもいい標的を示さう。美への正しい直観と認識とは日本から輝いていのである。此の自覚なくして吾々の仕事はない。吾々は希望に燃えた。大きな使命を背負ふ悦びに満ちた。「民藝館」の日本を創らうではないか。⁽⁶²⁾

と記している。柳の関心は将来の日本民藝美術館の設立に向っていたようである。工芸にとってギルドという組織の重要性を強調していたにもかかわらず、本場のヨーロッパではほとんど関心がなかったようである。しかし滞米中にはハーヴァードとクリーブランドで日英現代工芸品展を開き、濱田、河井、富本、上加茂民藝協團、リーチなどの活動を紹介している。また柳はハーヴァード大学での講義を通じて、東洋には西洋に伝えるべき文化的価値があると確信するようになった。⁽⁶³⁾

柳の留守中に柳家は、左京区下鴨膳部町に転居し、この間に上加茂民藝協團は解散する。柳にとって、日本最初の民芸協団の挫折は、現代におけるギルド結成の困難さを痛感するものとなった。しかし柳は挫折を感じることなく、ますます果敢に民芸運動を展開している。しかも柳はギルドの必要性への確信を放棄することはなかった。柳によるギルドへの取り組みは、青年時代に『白樺』誌に参加していたことから、武者小路実篤（1885-1976）の「新

しき村」、有島武郎（1878-1923）の「共生農場」の実践から触発された面があったので、民芸運動の推進において切り離し難いものと考えたようである。⁽⁶⁴⁾

5 民芸館の設立

民芸運動の実践は多方面にわたっている。それは主に四つある。一つは古民芸品の蒐集と展示、二つは伝統的民芸の保存と復興、三つは新民芸品の制作とその普及、四つは出版・講演などによる啓蒙である。昭和初期から終戦までの約 20 年間で、主にこれらの活動の時期であった。一つ目の蒐集した民芸品の展示は、早くも 1927（昭和 2）年 6 月に東京鳩居堂で行なわれ、四つ目の出版活動も、同年に民藝叢書第 1 編『雑器の美』で開始される。

これらの実践活動のきっかけとなったのは、前述の 1928（昭和 3）年 3 月から 5 月にかけて開催された御大礼記念国産振興博覧会への「民藝館」の出品であった。柳らは約 36 坪の住宅を設計し、家具什器などを新古の民芸品や作家による作品で整え、それと同時に即売所で各地の民芸品を頒布する計画を立てた。そして河井や濱田とともに、東北・山陰・九州へ蒐集の旅に出ている。博覧会の終了後、前述のように建物は民芸運動の後援者である山本に買い取られ、山本邸に移築されて、その地名から「三国荘」と名付けられた。この民藝館は民芸運動の趣旨を多くの人びとに伝える役割を果たした。たとえば、この時に柳の民芸運動に理解をもった実業家の大原孫三郎（1880-1943）⁽⁶⁵⁾も、そのひとりであった。

しかし 1929（昭和 4）年の東京帝室博物館の再建に際して、蒐集した民芸品の寄贈と展示室設置を申し入れたが、実現せずに終わった。博物館という名称であったとはいえ、美術館的機能が強かった帝室博物館への寄贈が認められなかったことは、柳の民芸が官製の美術という枠組みから逸脱せざるを得ない状況をつくった。この後、柳は官や公の援助を受けずに美術館を設立する意思を強くしていく。それとともに柳の行動は、官製の美術に対する反芸術運動の色彩を帯びることになっていく。⁽⁶⁶⁾ 1931（昭和 6）年に柳は浜松に、「日

本民藝美術館」を開設している。これも上加茂民藝協團と同様、2年余りの活動であったが、後の日本民藝館設立につながり、その準備段階といえるものであった。

相前後するが、1930（昭和5）年にアメリカから帰国した柳が、真っ先に取り組んだのは、研究雑誌『ブレイクとホイットマン』（寿岳との共編）の刊行と、工芸研究雑誌『工藝』の発行であった。⁽⁶⁷⁾前者はブレイクを寿岳が、ホイットマン（Walter Whitman, 1819-1892）を柳が担当し、翻訳・論考・書誌などを掲載した雑誌であり、創刊から約2年間にわたって発行された。後者は会員制の雑誌として部数限定（当初は500部、後に1,000部）で発行され、1951（昭和26）年1月の終刊まで続いた。柳は創刊号に「民藝とは何か」「美の標準」という論考を執筆し、そのなかで染色家の芹澤と黒田を紹介している。

『工藝』誌は、主に民芸の研究や啓蒙のために刊行された雑誌であった。柳は雑誌そのものが工芸品でなければならないという考えに基づいて、挿絵を重視し、用紙・活字・印刷・製版・装幀にも心を配った。⁽⁶⁸⁾とりわけ装幀は芹澤や棟方志功（1903-1975）らの技や、各地の紙や布を活用した。この『工藝』誌の発刊によって民芸運動は大きく推進され、その理解者も急速に増加した。

柳は『工藝』誌に、ほぼ毎号にわたって数多くの論考を執筆するとともに、各地への調査および啓蒙を目的とする旅行を繰り返し行なっている。とりわけ山陰地方へは、鳥取民藝協團の発足や島根県の新民芸運動の展開があって、頻繁に訪れている。さらに全国的に民芸店の開設や民芸品展の開催などが相次いで実施され、柳は多忙をきわめる。こうした民芸運動の拡大によって、柳は各地を訪れるに便利な本拠地として、東京へ転居することを決める。1933（昭和8）年5月に京都を去り、東京市小石川久堅町へと転居する。

1933（昭和8）年から1935（昭和10）年にかけて、それまで以上に旅行することが多くなる。この旅行は主に百貨店で催されるようになった民芸品展のための調査と蒐集を目的とするものであった。百貨店で開催する民芸品展の意義や目的は、各地の地場産業としての民芸品の保護・育成と、その普及

にあった。時代に即した新作品の制作やその販売を通して、新たな購買者層の獲得をめざした⁽⁶⁹⁾。これによって民芸品展は結果的に民芸品の流通や普及に大きな役割を果たす。たとえば1933（昭和8）年3月の東京高島屋の「新興民藝総合展覧会」、翌34（昭和9）年3月の東京松坂屋の「日本現代民窯展覧会」、同年11月の東京高島屋の「現代日本民藝展覧会」、翌35（昭和10）年3月の大阪南海高島屋の「全国民藝展覧会」などの大規模な催しが実施されている。柳らは大規模な催しのために、各地を巡回して多数の手仕事を発掘し、民芸品を蒐集した。これら百貨店の展覧会は、とくに高島屋の川勝が河井との出会いによって、民芸愛好者となったことをきっかけとするものであった⁽⁷⁰⁾。柳は自身が批判的であった展覧会をはじめとする近代美術の手法を、皮肉にも最大限に活用した。これは近代美術体系の必要性を、むしろ強調するという逆説的な結果をもたらした⁽⁷¹⁾。

こういった動きのなかで1934（昭和9）年6月には「日本民藝協会」が発足する。柳を会長として、民芸運動が組織的な運動となる。『工藝』誌も日本民藝協会の発行となる。翌35（昭和10）年1月に柳は東京市目黒区駒場に住居を新築し、そこへ転居する。その新居に大原孫三郎が来訪して、民芸運動に対して10万円の寄付を申し出る。その寄付金によって、柳邸の向かい側に土地を購入して「日本民藝館」の建設が始まる。日本民藝館は翌36（昭和11）年10月に開館している。1926（大正15）年4月に富本、濱田、河井、そして柳の連名で、「日本民藝美術館設立趣意書」⁽⁷²⁾が発表されていたので、民芸運動が誕生してから、約10年9ヶ月後のことであった。美術の文字が削られたのは、民芸運動がその間に一応の普及と定着をみたことを意味している。

柳は民藝館とした理由を、

最初「民藝美術館」と呼んでゐたのを単に「民藝館」と縮めたのは、美術と云ふ用語に色々正しくない連想が伴ひがちだからである。「美術」は今日では一般に「工藝」に対する部門と考へられ、両者を区別するものが多い。然るに吾々が最も多く関心を有つのは工藝の領域であるから、

美術なる語で現すことは、内容を混乱させる惧れがある。それで単に民藝館と呼んだのである。⁽⁷³⁾

と記している。柳は民芸を工芸の中心と考えていた。しかし1936（昭和11）年当時においても、工芸の上位概念と認識されていた「美術」が、工芸に対する部門であったという記述は、柳の工芸観が一般的なそれとは異なるものへと変化したことを示している。

さらに柳は従来の美術館とは異なるという点から、

私達は此の民藝館で何を為さうとするのか、之が他の美術館とどんな性質に於て異つてゐるのか。何を理想にどんな信念で、此の仕事を試みようとするのか。（中略）私達は長い間、一つの美の観点から統一せられた美術館の存在を求めてゐたのである。（中略）若しここに或見方から整理された美術館があるとすれば、館それ自身が一つの創作となるであろう。創作的意味は品物に一つの權威を伴ふ。權威は指導の力であつて、見る者は之によつて方向を定めることが出来る。（中略）私達は美しいものよりほかは列べない。（こんな平凡なことですら誰も進んで行つてくれはしなかつたのである）。美しさにも色々あらう。私達はその中で健康なものを固く守らう。（この点で如何に混雜と矛盾とがあつたであらう）。而も私達はそれ等のものを統一した見方から選ぶ。（此のことは一般には殆ど不可能なことに属する）。それ故私達は此の民藝館に於て、一つの美の標準を贈らうとする。（今迄どこで此のことが充分成されたであらう）。従つて只物を列べる場所ではない。吾々の力を協せた創作として残したい。（今迄このことが美術館の生命だと解してくれた人が少ない）。（中略）だが私達は只古作品を陳列することに仕事を止めようとするのではない。否、それは寧ろ二次的な仕事とも云へる。（中略）私達にとっての眼目は寧ろ新作品への準備である。進んではその生産であり發展である。（中略）此の民藝館は今日の生活、明日の生活と深い關係を有たねばならない。（中略）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。終りなき仕事を課せられた吾々の運命に、此の上なく感謝しようではないか。⁽⁷⁴⁾

と強調している。

柳を初代館長として開館した日本民藝館の記念展は、「新作工藝展」であった。そしてその後の財団法人の申請は、文部省ではなく商工省に対して行なわれ、1937（昭和12）年9月に認可される。柳は財団法人の申請の際、新作品制作のために一層の努力を払い、古い品物を並べるだけの仕事で終わりにくいという意味によるものであると記している。⁽⁷⁵⁾

さらに柳は前述のように「個人作家」と「工人」の関係を固定的にとらえていたが、日本民藝館の展示については、工人の作品に限定するものではないと語る。柳は天才ではない工人も、天才になることなく優れた美を生み出すことができるはずだと考えていた。これは親鸞の発想を取り入れていたが、優れた民芸の美を生み出す方法として、他力を重視するようになったということである。もともと自力道に関する思索を放棄したわけではなかった。⁽⁷⁶⁾柳は仏教の自力思想と他力思想をほぼ対等に扱っている。そして自力道を歩む個人作家の作品であれ、他力道を歩む工人の作品であれ、それぞれが道を究極にまで突きつめたときには、ともに自他一如の境地に到達し、そこに優れた美が生まれるという。それを日本民藝館の展示を通じて示したいと考えていた。柳は晩年、民藝館では優れた美であるならば、在銘・無銘にかかわらず陳列するとして、等楊（雪舟）の絵も展示すると語っている。⁽⁷⁷⁾

しかし柳が民芸運動のなかで個人作家を重視したことに違和感をもち、日本民藝館に個人作家の作品や在銘の作品を展示することに対して、反対意見を表明する人が出てくる。たとえば日本民藝協会の有力メンバーであった三宅忠一（1900-1980、以下は三宅）である。三宅は戦前から柳の民芸運動に共感し、戦後は北海道で民芸協会を結成している。1950（昭和25）年には大阪に日本工芸館を創設するなど、民衆のための工芸という観点から民芸運動に力を尽くしてきた人物である。三宅は結局、1959（昭和34）年に日本民藝協

会を離脱して、新たに「日本民芸協団」を設立する。また他にも民芸運動から距離を置く人が出てくる。日本民藝館が開館した時、富本は国画会の運営をめぐる柳と対立し、民芸運動から離れた。河井も晩年には、民芸作家とよばれることを潔しとせず、民族造形を訴えて離れていった。

6 結びにかえて一民芸とは何か

民芸運動の展開は、柳が民芸思想の骨組みを形成し、その肉付けは浜田、河井、リーチら民芸派とよばれた工芸家によってなされた。柳は民芸思想を形成するうえで、ラスキンやモリスらの欧米の工芸運動を模倣したわけではなかった。むしろその違いを強調して、民芸運動を推進している。柳はラスキンやモリスらの運動との違いを際立たせるために、「直観」を幾度も強調した。柳は直観を東洋思想の核心ととらえていたからである。さらに日本的な仏教思想を取り込もうとした。また機械製品よりも手仕事を重視し、欧米で減りつつあった手仕事は日本では豊富にみられたことをあげた。機械製品がモノを均質化し、日本の固有性を稀薄にしたけれども、手仕事には「自然」がそのまま活かされているので、民族的な特色が強く表現できるととらえていた。

このような考えをもった柳が主唱する民芸運動の展開のなかで、上加茂民藝協団はどのような役割を果たしたのであろうか。柳は上加茂民藝協団を民芸運動の拠点にしたかったようである。それまで京都にあった美術および工芸の流れのなかで、民芸を位置付けることができれば、民芸運動の大きな飛躍につながる。そして柳が上加茂民藝協団に求めたイメージは、工人集団のギルドであった。しかしながら柳が意図するギルド的なものは、工人によるギルドとは異なっていた。柳のギルドは民衆の工芸の制作と言いながら、それは工人が担うのではなく、その後の言説や日本民藝館での活動によれば、個人作家の作品も含めた貴族趣味的な雰囲気漂うものとなっていた。柳の民芸論に対するこれまでの批判が物語るように、日本民藝館のコレクション

には「民芸」の範ちゆうに当てはまらないものが数多く含まれている。王族や士族が着用した紅型、貴族階級のための朝鮮工芸、低廉とは言い難い仏教絵画、無名の工人によらない作家作品などである。日常的な場ではなく、ハレの場で用いられた工芸品も数多い⁽⁷⁸⁾。

柳は一般的に民芸運動の主唱者であり、柳と民芸を結びつけて論じられることが多い。しかし柳の著作をみると『工藝の道』(1928年)をはじめ、『美と工藝』(1934年)、『工藝の美』(1942年)など、民芸ではなく工芸と名付けられたものが意外と多い。もっとも柳自身が民芸論と工芸論を明確に分けていないこともあり、柳の工芸論は民芸論という形で流布している。一般的には民芸は既存の工芸概念のなかに組み込まれたものとして認識されている。そして民芸の元になった「民衆的工芸」の民衆という言葉には、階層的な意味合いが付きまとっている。とくに民衆運動や社会主義運動の高まりのあった大正末期であれば、なおさらのことであった。しかし柳にとって民芸の元々の発想は、近代概念としての美術に対するものであった。したがって民衆的工芸の民衆は階層を表わすというよりも、著名な作家の制作する美術に対して、「凡人」が制作した工芸を意味すると解することができる。上加茂民藝協團はこのような意味での工芸品を制作する場として結成されたものであった。

柳は「工藝的」という表現を用いて、工芸の性質を説明する。それは「型」⁽⁷⁹⁾「秩序的」「模様化」などの性質をもっていると説明される。民芸の性質が多量性・低廉性・地方性など、その出自や由来によって説明されるとすれば、「工藝的」な性質は工芸品そのものに表出した造形的性質に因るところが大きい。したがって民芸論では出なかった作行の優劣が、工芸においては生ずることになる。柳にとって工芸とは、美術と同じ美的価値を基調とした概念になる。ここにおいて上加茂民藝協團がめざした方向性とは明らかな違いが生じている。日本民藝館の柳コレクションは、民芸の集成というよりも、民芸を含んだ工芸的な造形の集成とみなされている。

ところで「伝統工芸」という分野は、戦後の1950年代になって成立した。

ここでいう伝統工芸とは、日本伝統工芸展や重要無形文化財保持者、いわゆる人間国宝の認定制度（1955年）を通じて確立された工芸のひとつのカテゴリーである。戦後、手工業の存続が危ぶまれるなかで「無形文化財」という概念が成立し、諸制度が整備されることによって、消滅しそうな過去の工芸技術や様式を再生する取組みを評価する制度が確立され、伝統工芸が成立をみることになる。

柳はこの制度に対して、とくに重要無形文化財保持者に認定された工芸家の顔ぶれに対して、批判的な感想をもっている。柳は座談会「重要無形文化財（工芸）をめぐる」において、

選ばれたものを見ると、技術のよさという意味で選ばれたものと、芸術的なよさという意味で選ばれているものと、ごっちゃになっていると思う（中略）僕は根本的に芸術的価値の薄いものを、ただ技術がいいといって、奨励するのは意味がないと思う（…）浜田、富本の場合は、僕は作家として、ほんとうにクリエイティブなアーティストとして偉いんだと思う。しかし石黒君なんかの場合は、クリエイティブなアーティストとしての価値じゃなく、ただ昔のものをまねするのがうまいんでしょ（中略）この間も荒川君のものをよく見ましたけれども、ああいうものはどうしたって一流の陶器とは言えない。断然言えないね（中略）技術がうまいとか、熱心だとかいうことは大いに認められていいと思うが、しかしああいうものを一流の国家財として、あるいは芸術として考えられては非常に困る。それは人としては偉いところがあると思うけど芸術にすればどうしたって二流品なんだ。⁽⁸⁰⁾

濱田（民芸陶器）と富本（色絵磁器）はアーティストとして優れているが、石黒（鉄釉陶器）や荒川豊蔵（1894-1985、志野・瀬戸黒）は、単に昔のものまねをする技術において優れているだけで、その作品には芸術的価値はないと酷評している。そしてこれらの人びとを重要無形文化財保持者としている認定制度に不快感を示している。

座談会では柳の意見に対する反論も出ている。しかし柳は地方の伝統工芸を復活させたものであっても、たとえそれが技術的に優れていたとしても、新たに生み出すという創造性がみられない以上、価値のないものと考えている。この意味で濱田と富本は優れているとしている。伝統の見直しや伝統回帰の風潮が進むなかで、単に復活・再生すればよいというものではないという主張は、工芸を展開する上で重要な指摘である。

そして柳は「之までの民藝品など今の生活には合わず、只古くさい骨董的値打ちがあるだけ」という批判に対して、

吾々の生活は日に新しく変化してゆく。併しそれは品物が吾々の生活に不釣合になったのか、吾々の生活の方が品物に対して不似合になったのか、一応考へる要があろう。私共は何も之までの品が、今もそのまま皆使へるなどと考へてゐるのではない。だがそれよりも私達の今の生活そのものが、このままでよいのかと問ふ方が、大切だと思はれてならぬ。(中略) 民藝品の方では今の人間にかう云つてゐるであろう。「君達の暮らしを、もっと健康なものに戻せぬのか」と。弱々しい数寄屋普請の暮らし、か細い柱や障子の部屋、安っぽい洋間の文化住宅、二三流の西洋的な暮らし方、誤魔化しものに囲まれてゐる日々。いらいらした都市の生活、現代のかういふ生活にすぐ合わぬからと云つて、民藝品を骨董扱ひにするのは、近代人の僭越な又得手勝手な考へだと云へよう。⁽⁸¹⁾

と反論している。柳は民芸を通して「生活」自体を問いかける。柳の願う理想は、民芸という美しいものを暮らしに加えるだけでは実現されるものではない。美しいものとの交わりのなかで、相互に育まれる暮らしが生まれると考えている。柳はこのような暮らしのなかから、新しい人間関係、新しい価値観、新しい感受性が生まれてくることを夢見ていたのである。

注

(1) イギリスは19世紀末に、モリスらのアーツ・アンド・クラフツ運動によって、

- モダン・デザインにおける先駆けとなった。しかしその後、デザイン革命はイギリスでは急速に衰退し、フランスやベルギーに移ってしまう。1920年代にはモダン・デザインにおいては、イギリスは後進国になってしまう。海野弘『万国博覧会の二十世紀』、平凡社新書、2013年、82～4ページ。
- (2) 宮川泰夫「農美運動と民芸運動—風土文化の深化と産業地域の革新」(『九州大学大学院比較社会文化研究科紀要』、第11巻、2005年、25～50ページ)。
 - (3) 「美術工芸」という言葉が公的に使われるのは、1889(明治29)年であったので、「民芸」という言葉は、その約36年後に誕生したことになる。
 - (4) 稲賀繁美編『伝統工藝再考 京のうちそと—過去発掘・現状分析・将来展望』、思文閣出版、2007年；拙稿「明治期京都の工芸の展開—試験研究と工業化をめぐる」(『京都産業大学日本文化研究所紀要』、第12・13号、2008年、368～443ページ)。
 - (5) 中見真理『柳宗悦—「複合の美」の思想』、岩波新書、2013年、20～8ページ。
 - (6) 安達義弘「民芸運動による日韓共生の実現を求めて—柳宗悦と韓国との関わり」(『福岡国際大学紀要』、第9号、2003年、9～24ページ)；李尚珍「柳宗悦の朝鮮伝統芸術研究—浅川伯教・巧兄弟との繋がりを中心に」(『山梨英和大学紀要』、第8号、2009年、51～64ページ)。
 - (7) 柳宗悦「編輯室にて」(柳宗悦『柳宗悦全集』第20巻、筑摩書房、1982年、17ページ)。以下は『全集』と略す。出版社および刊行年も略す。
 - (8) 柳宗悦「編輯室にて」(『全集』第20巻、18ページ)。
 - (9) 柳宗悦「陶磁器の美」(『全集』第12巻、3ページ)。
 - (10) 同上書、3～26ページ；任正赫「陶磁器に見る日朝関係」(『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』、第10号、2002年、155～64ページ)。
 - (11) 朝鮮総督府は、美術館の名称から「民族」の文字を削るように求めたが、柳は応じなかった。
 - (12) 栗田美由紀「猪名川町の木喰仏—調査概要」(『文化財学報』、第17号、1999年、63～91ページ)。
 - (13) 柳宗悦「木喰五行上人畧傳」(『全集』第7巻、256～7ページ)。
 - (14) 柳宗悦「陶磁器の美」(『全集』第12巻、24ページ)。
 - (15) 藤岡伸子「柳宗悦と民芸運動の周辺(五)—木喰仏発見の衝撃」(『Litteratura』、第20巻、1999年、154～68ページ)。
 - (16) 柳宗悦「地方性の文化的価値」(『全集』第9巻、223～31ページ)。
 - (17) 前崎信也編『大正時代の工芸教育—京都市立陶磁器試験場附属伝習所の記録』、宮帯出版社、2014年。
 - (18) 橋本喜三『陶工 河井寛次郎』、朝日新聞社、1994年。
 - (19) 柳は模倣と批判したが、河井の作品は「技巧」的であるという点で批判される。技巧と批判された河井の取組みの、その後の展開については、吉竹彩子「土」の

- 言説—1920年代の河井寛次郎、〈技巧〉から〈素朴〉への変遷をめぐって」(『研究紀要(京都大学)』、第17号、1996年、139～73ページ)。
- (20) 柳宗悦「濱田庄司の仕事」(日本民藝館監修『柳宗悦コレクション1ひと』、ちくま学芸文庫、2010年、284ページ)。
- (21) 柳宗悦「京都の朝市」(柳宗悦『蒐集物語』、中公文庫、1989年、111～2ページ)。
- (22) 水尾比呂志『日本民俗文化大系(6)柳宗悦』、講談社、1978年、108～10ページ。
- (23) 柳宗悦「日本民藝館」(『全集』第16巻、182ページ)。
- (24) 白土慎太郎「越境する「工芸」—日本民藝館のコレクションと柳宗悦の工芸観」(日本民藝館監修『柳宗悦展—暮らしへの眼差し』、NHKプロモーション、2011年、20～3ページ)。
- (25) 松原龍一「京都の工芸[1910-1940]」(京都国立近代美術館編『京都の工芸[1910-1940] 伝統と変革のはざまに』、京都国立近代美術館、1998年、8～24ページ)。
- (26) 柳宗悦「民藝運動は何を寄與したか」(『全集』第10巻、3ページ)。
- (27) 中見真理、前掲書、2013年、61～3ページ。
- (28) 大内秀明『ウィリアム・モリスのマルクス主義—アーツ&クラフツ運動を支えた思想』、平凡社新書、2012年。
- (29) 柳宗悦『工藝の道』、講談社学術文庫、2005年、207～27ページ。
- (30) 同上書、208ページ。
- (31) 柳宗悦「民藝の立場」(『全集』第10巻、239ページ)。
- (32) 松田伸子「柳宗悦と民藝運動の周辺(2)—「見る」ということ」(『Litteratura』、第10巻、1989年、160～84ページ)。
- (33) 柳宗悦「工藝の協團に関する一提案」(日本民藝館監修『柳宗悦コレクション1ひと』、ちくま学芸文庫、2010年、419ページ)。
- (34) 相互補助は相互扶助と同義であるが、柳の相互扶助思想は1909(明治42)年頃に形成される。それは一切のものを肯定するというホイットマンの思想に共鳴することによって強化される。相互扶助を成り立たせるためには、双方の存在意義を肯定する必要があるとするものである。
- (35) 柳宗悦「工藝の協團に関する一提案」(日本民藝館監修『柳宗悦コレクション1ひと』、ちくま学芸文庫、2010年、421～3ページ)。
- (36) 同上書、429～30ページ。
- (37) 田中真人「ギルド社会主義と中島重」(『キリスト教社会問題研究』、第30号、1982年、398～415ページ)。
- (38) 岡真人「G・D・H・コールにおけるギルド社会主義像の成立」(『一橋論叢』、第82巻3号、1979年、294～312ページ)；金子光一「市民社会の民主制のあり方に関する一考察—ギルド社会主義とフェビアン社会主義」(『淑徳大学社会学部研究紀要』、第34号、2000年、15～28ページ)。

- (39) 前田英樹『民俗と民藝』、講談社選書メチエ、2013年、120～4ページ。
- (40) 柳宗悦『民藝学と民俗学』（『全集』第9巻、272～4ページ）。
- (41) 木田拓也『工芸とナショナリズムの近代—「日本的なもの」の創出』、吉川弘文館、2014年、69～73ページ。
- (42) 同上書、83～90ページ。
- (43) 小谷二郎「民藝運動と同志社大学—青田五良を中心に」（『同志社大学博物館学年報』、第40号、2009年、1～10ページ）。
- (44) 柳宗悦「工藝の協団に関する一提案」（日本民藝館監修『柳宗悦コレクション1ひと』、ちくま学芸文庫、2010年、418ページ）。
- (45) 西邨辰三郎『うつくしい話』、芸艸堂、1985年、111ページ。
- (46) 橋本喜三「京都美術の創造者たち29 黒田辰秋」（『日本美術工芸』、第560号、1985年、58～62ページ）。
- (47) 京都大学近くの進々堂のバンホールのための拭漆樽のテーブルセットや、菓子舗「鍵善」の拭漆櫓の大飾棚は、黒田の作品である。
- (48) 近藤京嗣「柳宗悦に火を灯された人々（35）」（『陶説』、第534号、1997年、65～7ページ）。
- (49) 小野久久『評伝 石黒宗麿 異端に徹す』、淡交社、2014年。
- (50) 小谷二郎「青田五良と上加茂民藝協団」（デザイン史フォーラム編『アーツ・アンド・クラフツと日本』、思文閣出版、2004年、71～80ページ）。
- (51) 小谷二郎「民藝運動と同志社大学—青田五良を中心に」（『同志社大学博物館学年報』、第40号、2009年、1～10ページ）。
- (52) 柳宗悦「挿絵小註」（『全集』第16巻、28～38ページ）。
- (53) 柳宗悦「三国莊小史」（『全集』第16巻、17～27ページ）。
- (54) 柳宗悦「展覧會に際して」（『全集』第11巻、725～6ページ）。
- (55) 鈴木実「上加茂協団の人々」（『民藝手帳』、第43号、1961年、14～5ページ）。
- (56) 柳宗悦「展覧會に際して」（『全集』第11巻、726ページ）。
- (57) 柳宗悦「河井寛次郎の人と仕事」（日本民藝館監修『柳宗悦コレクション1ひと』、ちくま学芸文庫、2010年、279ページ）。
- (58) 柳宗悦「民藝館の生立」（『全集』第16巻、50ページ）。
- (59) 中見真理、前掲書、2013年、66～7ページ。
- (60) 柳宗悦『工藝の道』、講談社学術文庫、2005年、138～82ページ；李勝鉉「柳宗悦の宗教思想—南無阿弥陀仏における信と美の問題」（『宗教研究』、第80巻3号、2006年、93～114ページ）。
- (61) 柳宗悦『工藝の道』、講談社学術文庫、2005年、183～206ページ；中見真理、前掲書、2013年、67～9ページ。
- (62) 柳宗悦「民藝館の生立」（『全集』第16巻、53ページ）。

- (63) 文化的価値の強調については、佐藤洋子「柳宗悦の思想形成と民芸運動」(『早稲田大学日本語研究教育センター紀要』、第15号、2002年、43～61ページ)。
- (64) 柳宗悦「『新しき村』に就ての手紙」(日本民藝館監修『柳宗悦コレクション1ひと』、ちくま学芸文庫、2010年、411～7ページ)；中見真理、前掲書、2013年、32～3ページ。
- (65) 拙稿「大原孫三郎の経営理念と社会事業—報徳主義と人格主義」(『報徳学』、第3号、2006年、5～15ページ)。
- (66) 柳宗悦「近代美術館と民藝館」(日本民藝館監修『柳宗悦コレクション2もの』、ちくま学芸文庫、2011年、351～9ページ)；白土慎太郎、前掲論文、2011年、22ページ。
- (67) 神田健次「民藝運動と関西学院：雑誌『工藝』を中心として(学術資料講演会要旨)」(『時計台』、第81号、2011年、6～15ページ)。
- (68) 柳宗悦「月刊『工藝』の使命」(『全集』第20巻、679ページ)。これ以前の1922(大正11)年に出版された柳宗悦『朝鮮の美術』(1922年)も、すでに工芸作品の性格をもっていた。ムジユムダール・アシュトシ・プラカッシュ「柳宗悦著・紙装私版本『朝鮮の美術』(一九二二年五月)の出版と時代的位置の究明をめぐって」(『千葉大学人文社会科学研究』、第21号、2010年、27～45ページ)。
- (69) 拙稿「明治・大正期における百貨店の形成—高島屋と三越の展開を中心に」(『京都産業大学日本文化研究所紀要』、第16号、2011年、374～434ページ)。
- (70) 杉山亨司「民藝運動と高島屋—展覧会との関わりを中心に」(橋本善八・村上由美編『暮らしと美術と高島屋展 図録』、世田谷美術館、2013年、124～8ページ)。
- (71) 辛那晃「柳宗悦の民芸運動における生活と芸術—近代批判と近代芸術体系の関係」(『美学』、第53巻3号、2002年、28～40ページ)。
- (72) 「日本民藝美術館設立趣意書」(『全集』第16巻、3～12ページ)。
- (73) 柳宗悦「雑録」(『全集』第16巻、384ページ)。
- (74) 柳宗悦「民藝館の生立」(『全集』第16巻、63～5ページ)。
- (75) 柳宗悦「『工藝』第83号編輯後記」(『全集』第20巻、397～401ページ)；金谷美和「文化の消費—日本民芸運動の展示をめぐって」(『人文学報』、第77号、1996年、63～97ページ)。
- (76) 柳宗悦「工藝に於ける自力道と他力道」(『全集』第18巻、30～8ページ)。
- (77) 柳宗悦「等楊の繪と民藝品」(『全集』第18巻、667～70ページ)。
- (78) 日本民藝館監修『柳宗悦展—暮らしへの眼差し』、NHKプロモーション、2011年。
- (79) 「工藝的なるもの」(『全集』、第8巻、455～72ページ)。
- (80) 柳宗悦・西澤笛畝・小山富士夫・杉原信彦「座談会 重要無形文化財(工芸)をめぐって」(『芸術新潮』、第6巻8号、1955年、158～63ページ)。
- (81) 柳宗悦「民藝の立場」(『全集』第10巻、254～5ページ)。

- (82) 松田伸子「柳宗悦の民藝運動の周辺 (4) —未来へのヴィジョン (付英文シノプシス)」(『Litteratura』、第12巻、1992年、217～24ページ)。

