

図案の拡張と転位

森 仁史

筆者はこれまでに図案が明治政府による美術政策のなかでデザイン振興の主要な手段として普及し、明治二十年代末からそれが民間の手に渡り様々な図案集の刊行の動機となった経緯を検証した。^(註1)その間に、図案は明治中期までのナシヨナリズムに発する復古志向からやがて近代性と市場性を考慮する必要性に迫られ、さらに新しい造型理念を表す手段へと転化していった。それはデザインの誕生といつてよいのだが、紙上に描き出す想念がもの造りの手わざに先立つ仕組みを切り開いた。この結果、図案はその活動領域のさらなる拡張への意欲と造型手段としての自立を求めることができるようになった。本稿ではこうした図案の旺盛な活動の展開と進展の足跡を跡づけ、その意味を考えてみたい。

一、政策における図案の消長

日本で最初に「図案」なる概念が公的に告知されたのは明治十年の

内国勸業博覧会においてだった「表一参照」。このとき、図案は「百工及び建築学」の表現手法と位置づけられており、書画や写真術、石版美術のようにそれ自身が自立した表現とはとらえていないことに留意したい。それは近世以来の雛形と同列にみなされている。このことは製品として分類された様々な伝統技法による商品と美術に位置づけられる百工とが分別できない産業形態に対応していた。お雇い外国人ワグネルは「上野会場中會テ工業ノ図案ヲ見ス、思フニ日本ノ画工未タ其事ニ習練セス、亦之ヲ為スヲ好マサルニ因ル、将サニ工芸技術ヲ奨励セント欲セハ百工図案ノ美良ナルモノヲ蒐集シ或ハ画図或ハ油画或ハ写真等之ヲ博物館ニ藏シ年々開館シテ衆庶ニ供スヘシスノ如クスレハ将来ニ便益ナル明ラカナル」^(註2)と意見した。しかし、図案の出品は低調であったが、明治二十年代から日本国内に近代工業が実態としても成立し始めるとともに、博覧会出品の工業製品分野の領域が生産内容に従って次第に整備され、それに比例して伝統技法と美術的要素の付随する領域が美術分類のなかで徐々に自立し始める。

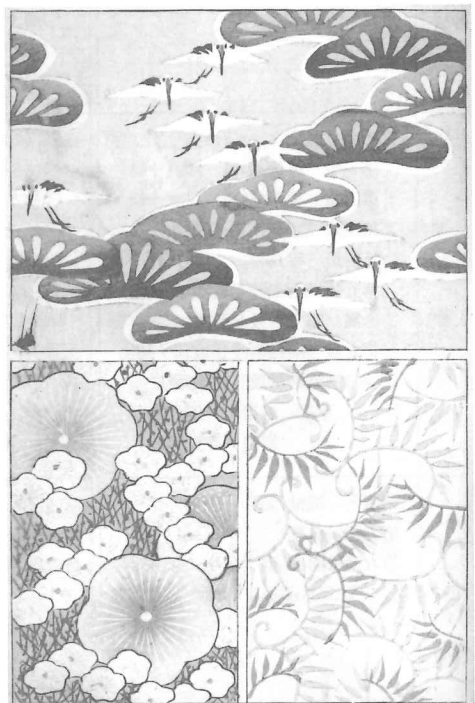
〔表1〕 博覧会出品分類

	第一回内国勸業博覧会区分目録 (明治10年)	第二回内国勸業博覧会区分目録 (明治14年)	第三回内国勸業博覧会出品部類目録 (明治23年)
製造品	第一区 礦業及ヒ冶金術 第二区 製造物 第一類 化学製品 第二類 窯術製品 第三類 玻璃 第四類 七宝 第五類 家室器類飾品 第六類 植磁線類品 第七類 獸毛織品 第八類 蚕糸織品 第九類 服飾 第十類 紙冊 第十一類 軍器獵具 第十二類 医器療具 第十三類 金鉄製品 第十四類 動植製品 第十五類 車轡什物 第十六類 教育器具 第十七類 図式各類 第十八類 産業諸法	第一区 礦業及ヒ冶金術 ○第一類 礫石、鉱物、建築石材、等 ○第二類 冶金術上ノ製物 ○第三類 鉱山ノ土工、錐形、地図 第二区 製造品 ○第一類 化学製品及ヒ調剤品 ○第二類 製窯製品 (但美術ヲ示スモノハ第三区) ○第三類 玻璃器 (但前同断) ○第四類 七宝器 (但前同断) ○第五類 金属製器 (但前同断) ○第六類 漆器 (但前同断) ○第七類 木製及ヒ其他ノ器具 ○第八類 百工用具及ヒ利器、諸金物 ○第九類 動植礦物ノ雜工品 ○第十類 糸及ヒ織物、(但総糸、生糸ヲ除ク) ○第十一類 衣服及ヒ裝飾 ○第十二類 紙、白冊 ○第十三類 馬車、荷車、及ヒ其属品 (但汽車、農車、ハ第四区及ヒ第五区) ○第十四類 教育及ヒ學術ノ器具 ○第十五類 医術上ノ器具及ヒ楽器 ○第十六類 陸海ノ軍器 ○第十七類 土木建築 (但礦業農業ノ土木ハ除ク) ○第十八類 諸産業ノ体裁	第一部 工業 第一類 化学製品及薬劑類 第二類 燒窯製品類 第三類 玻璃類 第四類 七宝類 第五類 金工類 第六類 漆器類 第七類 木竹類の製品類 第八類 動物礦物の製品類 第九類 百工用具及利器諸金物類 第十類 焚燒具及点火器類 第十一類 糸及織物類 第十二類 衣服、服飾其他雜品類 第十三類 紙及其製品類 第十四類 写真及印刷類 第十五類 軍器獵具類 第十六類 土木工作 (鉱業ノ土木ハ第六部)
美術	第三区 美術 第一類 彫像術 第二類 書画 第三類 彫刻術及ビ石版術 第四類 写真術 第五類 百工及ビ建築学ノ図案、錐形、及ビ裝飾 第六類 陶磁器及ビ玻璃ノ裝飾 ○雜嵌細工及ビ象眼細工	第三区 美術 ○第一類 彫鏤 ○第二類 刊刻 ○第三類 書画 ○第四類 百工ノ図案	第二部 美術 第一類 絵画 第二類 彫刻 第三類 造家、造園ノ図按及錐形 第四類 美術工業 第五類 版、写真及書
その他	第四区 機械 第五区 農業 第六区 園芸	第四区 機械 第五区 農業 第六区 園芸	第三部 農業山林及園芸類 第四部 水産 第五部 教育及学芸 第六部 磁業及冶金術 第七部 機械

第四回内国勧業博覧会出品部類目録 (明治28年)	第五回内国勧業博覧会部類目録 (明治36年)	東京勧業博覧会部類目録 (明治40年)
<p>第一部 工業</p> <p>第一類 化学製品及薬剤</p> <p>第二類 紙及其製品</p> <p>第三類 写真及印刷</p> <p>第四類 糸</p> <p>第五類 織物</p> <p>第六類 衣服、裝飾具其他雜品</p> <p>第七類 漆器</p> <p>第八類 木竹製品</p> <p>第九類 革骨介毛等ノ製品</p> <p>第十類 燒窯及石材製品</p> <p>第十一類 玻璃</p> <p>第十二類 七宝</p> <p>第十三類 金属製品</p> <p>第十四類 工匠用具及諸金物</p> <p>第十五類 度量衡器</p> <p>第十六類 銃砲、軍器及馬具</p> <p>第十七類 土木工作 (磁業ノ土木ハ第六部)</p>	<p>第一部 農業及園芸</p> <p>第二部 林業</p> <p>第三部 水産</p> <p>第四部 採鉱及冶金</p> <p>第五部 化学工業</p> <p>第六部 染織工業</p> <p>第七部 製作工業</p> <p>第八部 機械</p>	<p>第四部 農業、園芸</p> <p>第五部 林業、狩猟</p> <p>第六部 水産</p> <p>第七部 飲食</p> <p>第八部 化学製品</p> <p>第九部 窯業品、金石品、塗物</p> <p>第十部 木竹製品、紙製品其他植物製品</p> <p>第十一部 皮革、羽毛、牙角、介甲製品</p> <p>第十二部 染織、刺繡</p> <p>第十三部 被服、装身具、携帶品、組編物、布帛製品</p> <p>第十四部 採鉱、冶金</p> <p>第十五部 機械</p> <p>第十六部 運輸、通信</p> <p>第十七部 建築、土木</p>
<p>第二部 美術及美術工芸</p> <p>第十八類 絵画</p> <p>第十九類 彫刻</p> <p>第二十類 造家造園ノ図案及雛形</p> <p>第二十一類 美術工芸</p> <p>第二十二類 版、写真及書</p>	<p>第十部 美術及美術工芸</p> <p>第五十六類 絵画</p> <p>第五十七類 彫塑</p> <p>第五十八類 美術工芸</p> <p>其一 美術工芸品</p> <p>其二 美術工芸品の図案及模型</p> <p>第五十九類 美術建築の図案及模型</p>	<p>第二部 美術</p> <p>第十八類 東洋画</p> <p>第十九類 西洋画</p> <p>第二十類 彫像、塑像、鋳起造、鋳造、彫版、篆刻</p> <p>第二十一類 美術工芸品</p> <p>第三部 図案</p> <p>第二十二類 建築図案</p> <p>第二十三類 美術及工業図案</p> <p>第二十四類 広告、表紙、レットル、絵葉書等ノ図案</p>
<p>第三部 農業、森林及園芸</p> <p>第四部 水産</p> <p>第五部 教育及學術</p> <p>第六部 鉱業及冶金術</p> <p>第七部 機械</p>	<p>第九部 教育、學術、衛生及經濟</p> <p>...</p> <p>第五十三類 写真及印刷</p> <p>...</p>	<p>第一部 教育、学芸</p> <p>...</p> <p>第十八部 經濟、衛生、救濟</p> <p>第十九部 陸海軍用品及武器</p>

具体的には、第三回内国勸業博覧会では「美術工業」と名づけられるのだが、これは突然出現した概念ではなく、例えば明治十九年（一八八六）十一月二十一日午後龍池会でワグネルが日本語で行った「美術の要用」と題する演説（植田豊橋翻訳）で美術工業とはヨーロッパにおいて絶妙美術と対比して語られ、いわゆる応用美術を指している。ワグネルは日本の「銅、団扇、陶、竹細工、漆細工、屏風等ノ如キ美術工業品」の輸出が減少してきている趨勢に対して「絶妙美術ノ進歩ト其應用」によってその打開を求めよと主張したのであった。^(註3)これに基づいて、領域としての応用美術が初めは美術工業として、次いで美術工業として措定されることになり、第三回及び四回の博覧会の分類区分にそれが反映されている。しかし同時に図案は「造家、造園」のデザイナーとしてのみ登場し、製品との連関が見失われたかのようにである。これはワグネルらの提言が殆どフライングの外延が製品に直結すれば成功が保証されるかのごとく述べたからではないだろうか。しかし、現実にはますます日本工芸品の輸出が低迷するなかで、この路線の修正が図られる。

ほぼ同時に在パリの林忠正が故郷高岡の銅工にあてた書簡が『龍池会報告』に転載されている。林は日本の工人の製作態度を「暗然希望ヲ越シ空然図ヲ作り」と形容し、製作前に輸出市場のマーケティンクとそれに応じた美術品と普通品との区別が必要だと提案している。林は商社マンらしく作品の美のよりどころは「精神ヲ凝シテ作りシ品」としか語っていない。^(註4)確かにこの時期に、こうした提案に近い試みが



1 田中月耕 松竹梅の模様
 (『新図案』巻の拾三 明治25年1月)

『新図案』（新図案会、明治二十四年）（図1）や『図案月報』（吉沢商舖陳列館、明治二十八年）など民間レベルで展開されていたことは事実である。それは製品画図掛に始まる図案による輸出振興政策の行き詰まりといえる。つまり、同掛や岡倉覚三たちが日本美術を工芸品に纏わせることで達成しようとしたナシヨナリズム路線が一九〇〇年パリ万国博覧会で体験せざるを得なかった頓挫であった。博覧会事務局自らが日本出品は「製作ノ緻密精巧ナル」ものの「意匠ト実用ノ点トニ至テハ往々非難ヲ免レサル」ことを認めねばならなかった。^(註5)それは即ち博覧会事業のなかで展開されてきた図案の低迷なのだが、輸出振興のためには打開をする必要があった。それが実業教育による図案振興であった。明治三十年（一八九七）三月の工業教員養成所（初め二年制、

三十五年から三年制)への工業図案科の追加設置、三十二年九月の東京工業学校(三年制、三十四年東京高等工業学校と改称。以下「東工」と略)への同科追加設置であった。科長にウィーン万博伝習生であった平山英三が就任した。^(註6)前者は明治二十七年(一八九四)実業教育費国庫補助法が制定されてそれ以降増加した各地の工業学校での教員を養成しようとしていたし、後者の卒業生は実業界への人材供給源となった。また、明治三十五年(一九〇二)四月には色染科・図案科からなる京都高等工芸学校が開校し、翌年機械科が追加された。^(註7)この学科構成は最大の地場産業である染織産業への人材供給の意図が濃いことを窺わせる。こうして、図案は日本画を修行した雇画工の手から学校教育によって図案教習を施された卒業生の手に移行していくことになる。この時期に最初の大きな転換が訪れた。また明治二十九年(一八九六)から、農商務省は海外実業練習生派遣を開始し、図案研究を鋳工業技術移転の一部に組み込んでいった。他方で、三十三年(一九〇〇)に工業試験所、三十八年に林業試験所を相次いで創設し、明治中期までの既存の伝統工芸品の図案改良の前に、輸出製品の品質改良を当面の課題としていた。次いで少し遅れて、大正七年(一九一八)に絹業試験所、八年に陶磁試験所を創設した。伝統技法の分野でも、やはり順序としては品質改良から始めている。

専門学校(五年制)である東京美術学校(以下、「美校」と略)でも設置以前の明治二十一年(一八八八)学校規則では専修科として絵画、彫刻、図案科を設定していたが、実際には二十五年の規則改正によって金工、

漆工のみから成る美術工芸科が設けられた。いったい美術学校における美術工芸科という二重修飾は工芸が未だに工業と未分化であったという認識が強かったのだろうか。しかし、大正期も一貫してこの名称が変更されなかったが、図案には美術の冠がなかったことは対照的ではある。それは美術ならざる工芸の排除を意味しているとも取れる。

明治二十九年(一八九六)九月になってやっと図案科が設けられ、福地復一(明治十年津師範学校卒業)が教授に任命され、横山秀麿(大観、明治二十六年美校絵画科卒業)が助教授となった。しかし、二人とも一年余りで岡倉覚三校長の退職騒動に巻き込まれて三十一年(一八九八)に職を離れ、塩田眞が後任となった。三十五年に東京工業学校助教授であった島田佳実(明治二十七年美校絵画科卒業)が呼び戻されて、教授となった。また、その前年千頭庸哉(明治三十二年同校図案科卒業)が助教授に任命された。二人とも昭和七年(一九三二)までその職にあったが、大正三年(一九一四)に図案科は第一部工芸図案、第二部建築装飾に分けられた。後者の教授には古宇田実(明治三十五年東京帝国大学工科大学建築学科卒業)が就任した。これらの人々によって最初の民間図案家団体が組織された。明治三十四年(一九〇二)、福地を中心に日本図案会(大隈重信総裁)、平山英三を中心に大日本図案協会(秋元與朝会長)が結成された。^(註8)

明治三十六年の第五回内国勸業博覧会出品分類は明治末の図案の位置を明確に表している。純粹美術の絵画・彫塑とは別に美術工芸が立てられ、それは製品と図案から構成されている。つまり、ここで製作

〔表2〕初期農展の出品構成

回	開催年月日	会場	工芸品出品		図案出品 点	図案の比率 %
			点	審査員出品		
1	大正2年10月25日～11月15日	農商務省商品陳列館	165	11	125	41.5
2	3年10月 1日～10月25日	〃	128	10	69	33.3
3	4年10月 1日～10月25日	〃	256	4	108	29.3
4	5年10月 1日～10月30日	〃	255	4	65	20.1
5	6年10月 1日～10月30日	〃	257	3	99	27.6
6	7年10月10日～11月30日	国産奨励会陳列館	606	2	128	17.4
7	8年10月 6日～11月14日	〃	537	11	97	15
8	9年10月 1日～11月 9日	農商務省商品陳列館	566	2	64	10.1
9	10年10月 1日～11月 9日	〃	706	10	60	7.7
10	11年10月 1日～10月31日	〃	688	30	49	6.4

設計としての図案とそれに基づく製品としての美術工芸品という繋がりがほぼ確定したので。建築の図面にも図案の語が用いられているのはデザインの領域の理解がこのときのこと物語る。この時期に日清・日露戦争の勝利と産業革命の進行によって、図案の方向は古典復古から西欧移植へと大きく転換した。それは明治四十年（一九〇七）の東京勸業博覧会における図案の位置にさらによく表れている。つまり、美術に並んで図案という中分類が設けられ、建築から広告に至る立体、平面造形の原案という内容である。これは営業実態に近い分類を採用しているのであり、政府主催博覧会による上からの図

案振興の終幕を告げるようになった。作家たちには同会が文部省による最初の官展の前哨戦と意識され、ここでも図案が維新以来の殖産興業政策のなかでの地位を保持するかに期待された。しかし、実際には官展からは図案も製作品も排除された。

政府による図案奨励策の次の階梯は大正二年（一九一三）に始まるいわゆる農展になる。同展は第一回から五回までは農商務省図案及応用作品展覧会と名づけられたが、第六回からは農商務省工芸展覧会と改称した。その理由は図案出品の低調であり、伝統技法出品の横溢への妥協であった（表2参照）。図案出品に対しては、「秀と認めし作品を窃かに模写して不法に利せんとする者」^{（註9）}があつたからなのだ。すでに明治二十一年（一八八八）に意匠条例が施行され、明治三十二年（一八九九）にはパリ条約に加盟し、意匠法が制定されていたにもかかわらずあつた^{（註10）}。つまり、図案の需要は諸種の業種にそれぞれ密着し、その受容は図案家が営業的に成り立つようになりつつあつた。当局の狙いとはうらはらに、製造を前提としなくてもいい図案も出品され、その意味を疑う声も大きかった。図に描かれたアイデアではなく、目的を形にする仕事の意味が大きくなった。こうして美術工芸であつても、機械生産であつても、製作に適合した図案の作られ方が必要であり、全国一律に展覧会で振興できるものではなくなったのだ。こうして、図案はもはや政府の手を離れ、新しい担い手によって自律的に展開されることになる。

二、図案の枠組みと対象の広がり

図案作成が政府の手から脱却してきた大正期において、その趨勢・論議の主要な舞台となったのは『現代の図案』誌(図2)であった。同誌は大正七年(一九一八)七月には『現代の図案工芸』、十一年(一九二二)一月には『図案と工芸』と改題されたが、これはそのまま博覧会時代の図案から実体のある製作品である工芸のための図案としての立場が明確になっていった筋道を示している。つまり、誌名の変遷は大正後期に図案が対象とする工芸に関心の範囲が拡大されていることを示している。ここで展開された議論を振り返ることによって、大正期における図案が関わった領域の広がりを跡づけておきたい。同誌は大正三年(一九一四)二月に名古屋市の深田図案研究所によって創刊された。この版元は瀬戸陶磁器学校に就任した深田藤三郎(明治三十五年東工工業図案科卒業)が陶絵付けの転写紙製作に手を染め、その後に愛知県立工業高校教諭に転じた恩師小室信蔵(明治三十三年工業教員養成所工業図案科卒業)の指導のもとに創設したものであった。^(註1) 創刊翌年一月からは判型をA5からB5に拡大し、大正六年(一九一七)三月には発行所の現代の図案工芸社は東京に移転し、同六年に大阪支局、八年に京都支局を設けた。この経緯は図案に対する社会的要請と需要の高まりを示していた。東京支社は長兄と思われる深田長之助が経営していたのだが、大正六年十月から渡辺清十郎(素舟、東洋大学国漢文

学科卒業)が編集者となり、同九年(一九二〇)に深田藤三郎は早世し、個人誌からジャーナリズムとしての内実を整えていった。^(註2)

大正期の図案をめぐる議論は大正十一年(一九二二)頃を境に大きく前後期に分かれる。大正前期に展開された議論は第一次世界大戦による好況を背景に日本の輸出が増加し、その後の輸出振興をどう図るかに関わっていた。図案は大正初期にはもう「広義に於いては設計し企画し計画する」「狭義の意味に於いては、諸種の工芸品製作に対する画かれたるモデルや、或る美術の企画を作す」^(註3)こと、即ち今日いうところのデザイン領域として受けとめられていた。しかしこの当時は、製品に描かれる内容のほうを意匠と定義して、図案はそれらの配置として両者を区分していた。この頃、とくに問題とされていたのは日本



2 『現代の図案』 第1巻第2号 (大正3年3月)

の経済成長を支える輸出品の図柄としての図案とせいぜいその商品の受容への配慮なのであった。それは「我国風の図案意匠」か「相手国の図案及意匠を全部模倣」したものとかなるが、明治三十三年の教訓から前者の繰り返しは意味がなく、後者はすでに第一次世界大戦中には模造防止のため商品見本市での日本業者排除の動きが留学中の安田祿造（明治三十五年工業教員養成所工業図案科卒業）によって報告される有様であった。^(註15) であれば、「欧米の範に習はんとせるもの今や確実に内省自覚して自己の個性を伸張し東洋国独有豊富の美術思想を以て熟達の技巧に加へ世界の舞台に叫ばん」^(註16) ことが求められたりした。しかし、この主張は明治初期の国粹政策となら変わるものでなく、かといって日本デザインのアイデンティティを明確に把握できないときには掲げざるを得なかつたお題目ともいえ、当時の図案界の模索状況を自ずと語っているように思える。実際には、輸出品の図案は行方定まらぬ流行と輸出相手国の特殊性との狭間で揺れ動かざるを得なかつただろう。しかも、実業高等教育機関の三年課程ではこうした隘路を潜り抜けるだけの手腕を獲得できるまでには至らなかつたところに図案家の苦悩があつたに違いない。明治末から大正初期のオールヌーヴォー、ゼツエツションの流行には、これらの様式に身を委ねることでデザイナーとしての自己肯定と販路の拡大を保障しようとした道筋とも読めるだろう。

またこれとは別に、業界で第一次世界大戦の教訓として繰り返し語られたのは、ドイツ製品の優秀さが経済力ひいては軍事力の源であり、

欧米市場におけるドイツ製品の輸入中止による影響の大きさであつた。そして、この源泉がドイツの優れたデザイン教育によるものであるとの認識が共有された。^(註17) これこそ日本のデザイン界のよき先例とされた。ここに大正六年（一九一七）に廃止された東工工業図案科の復活を求める拠りどころがあるとよいだろう。もちろん、これは東京だけの感じ方ではなく、京都では新派の一翼を担つた京都高等工芸学校校長中沢岩太も「敏活なる社会的直覚と将来の好愛を撰取する」ところから「図案工芸の進捗」が求められるはずなのに、現状は「依然として自家職工の図案を用ひ」「極めて消極的退嬰的」だと嘆いている。彼らは「世界民族の要求嗜好も何も知らない」^(註18) からだ。内部からも「京都の図案家を以て立て居る人々の中に真の頭の働きの人が幾人あらうか」と揶揄される状態だつたのだ。^(註19)

こうした工芸の理念的枠組みを提示したのが安田祿造であつた。安田は『時事新報』誌上に大正五年（一九一六）十二月から一月三十日まで四十二回にわたる連載論文「本邦工芸の現在及将来」を発表した。彼は自身が卒業した東工工業図案科はこのときにはその使命を終えていると主張した。つまり最近の工業の発達によって美術的工芸品と工業材料との中間に広い「美術的応用品」、すなわち経済的工芸が日本に生まれていることを指摘し、「機械的或は手工的に実用品或は装飾品を作る」工芸を明快に定義した。こうした美術的応用を担うのが図案に他ならなかつた。これはワグネルが三十年前に挙げた分野がすべて伝統技法であつた産業構造と全く異次元な環境に立ち至つたことを

意識しているのである。^(註20)こうなると、図案は大正初期の図柄の意味ではなく、正しく構想としてのデザインに転身することが可能となったのだ。従って、新しい「工芸教育」が必要とされ、それは東京高等工芸学校（以下「高芸」と略）なканずく工芸図案科によらなければならなかった。同じ工芸の呼称ながら、この工芸図案が東京美術学校の美術工芸と全く異なる領域を対象としていることは明らかだろう。

安田が工芸を伝統技法の一品制作以外の分野に拡大することによって、図案は木工、染織、金工、陶磁など広い分野でその用途、改良、新概念を具体化する役割を求められることができ、輸出工芸の図柄としての拘泥から開放されていく。こうなるとその制作は各分野に習熟したデザイナーの手に委ねなくてはならなくなる。もう絵に描いた概念図や装飾の図柄ではなく、構造や製法に通じた専門家が設計図として図案を作ることになる。この変化は大正後期に一層鮮明になる。これは即ち近代的なデザインそのものであったが、日本ではこのとき新たな段階に至った図案をデザインと呼びかえることはしなかった。それは工芸と名づけられた領域に対応する図案という関係がそのまま保持されたからだろう。

他方、農展は意図せずこの広い工芸概念そのままを包含する展覧会であったとみなすこともできる。文部省美術展覧会から排除された工芸だが、東京美術学校で正系と言うべき立場を守ってきたのだから、その発表の場として、美校の美術工芸こそ価値の基準と考える立場もあり得た。例えば、高村豊周（大正四年美校鑄造科卒業）は今和次郎

（明治四十五年美校図案科卒業）に倣って「工芸術」なる概念を提唱した。工作によるものを工芸とし、「作家の智能と技法と感情より成るところの一の表現」を工芸術と区画しようとした。^(註21)これは安田の定義と違っているようで同根と言える。つまり、同じ家具でもバーナー・リーチのものを工芸術と呼びたいがための定義なら、普及品と美的応用品との広がりと同じように扱えるはずである。渡辺素舟は安田の定義に反対し、工芸美術と産業美術という区分を主張した。渡辺は同時に国立図案研究所の設置を提唱し、仲小路廉農商相に陳情もした。^(註22)渡辺が「産業的工芸となると、美術的価値の産業的獲得である」と述べているが、これはワグネルの提言と全く同じ構造になることは明らかであり、それは時代錯誤と失敗の繰り返しに陥らざるを得ないだろう。農展は図案を切り離すことにより、ここでいう工芸美術のみの展覧会になり、展覧会はますます守旧派の占拠するところとなり、次第に活力を失う結果になった。高村らはまだ少数派に過ぎなかったのだ。彼らは立場として図案着想と実作を一人の作家による一体の創作としたかった。高村豊周は「製作者即図案家」でなければならぬと主張した。^(註23)また、製作技術的な角度からは、図案出品は「図案のみを見て技術を軽ふする」「製作の難易を其技巧より忘れんとする」と批判されていた。^(註24)

むしろ渡辺の主張のより重要な部分は工芸創造の源泉は「理智や意志に圧されては往けない、それ等は常に生命的感性に統一」されなければならぬと叫ぶ生命主義にあった。^(註25)これはタグベルト・ペッヘ

の高い評価を声高に唱えた森谷延雄とも共通する感覚であり、同時に世界動向へのキャッチアップと着地でもあった。渡辺は高村たち東京美術学校出身の金工作家による同人組織無型に加わり、生命主義の実践と展開が美術工芸の枠を破つて実生活に着地しようとしていた。彼らは美術愛好家の生活をデザインする眼を共有していた点でもっと大きな意味がある。これに対して、島田は「紋様は、図案上最も重要なもので、…工芸美術の上では生命なのです」と主張し、このような「専門的な素養がないと、一寸理解し難い傾^(註27)」を披瀝してしまっている。これでは、図案科教師の「学識、才能方針は共に遠き過去ものに属し到底近代青年の帰嚮に添わ^(註28)ない」と評されても無理からぬ情況が続いていた。

大正後期の図案と工芸を考えるに際して最も重要なキーワードはこの「生活」である。^(註29)すでに大正八年(一九一九)十月文部省による生活改善展が東京教育博物館で開かれ、翌年一月には生活改善同盟会が発足していた。^(註30)また、十一年三月〜七月に上野公園で開かれた平和記念東京博覧会では分離派建築会会員によるパヴィリオンと文化村モデル住宅が大きな話題を呼んでいた。前者は名称とはうらはらに建築の表現主義に他ならなかったのだ。そして、翌年には関東大震災とその復興事業のなかで東京の都市生活の近代化には一層の拍車が掛かる。関西でも同年九月二十一日から住宅改造博覧会が開かれ、郊外型の和洋折衷住宅が人気を呼び、会期が延長されたほどだった。^(註31)それは都市生活を対象とする市場の成立と感覚の共有であり、デザイナーはもはや輪

出でなく植民地を含めた国内市場を想定すればよくなったのである。とくに絹織物業は北陸が輸出を主体としたのに対して、多くの図案家を抱える京都、桐生などは専ら国内市場を相手とする構造が定着^(註32)、ために購買者とともに図案家は保守的傾向に退行していくことになった。と同時に市場はこれらの図案家と染織業者との分離を固定もした。

大正十二年の広川松五郎と今和次郎の応酬は工芸と図案をめぐる次の論議の段階を示唆して興味深い。広川は今に対して梶子やけしが「何といふ深甚なそして悲痛な啓示を内蔵してゐる事か」と詠嘆して、広川らが伝統的な模様や図柄から抜け出ていることを宣言し、この一種の芸術至上の立場から「民衆によつて民衆のために作られたものにのみ芸術の名を許さう」とする「モリス風黙考者」に異議を唱える。これに対し、今はフィールドワークで見つけたブリキ屋のランプを引いて、「才能からの特別な権利を社会に要求しやうと云ふアーティスト達へでなく、社会へは労働以外のもので何等特別の要求をなさず、而してよき作品を作る為に忠実に居やうとの空想的な心掛けに働いている友人達の心を物語つたのである。芸術は今新たに評価されねばならぬ時期が来たやうに私には思われてゐる」と応えたとき、^(註33)どちらの思想がより広く情況を深く撃てるかの勝負は決していたようにも思える。実際、この年関東大震災が都市を破壊したとき、バラック裝飾社を率いて迅速に成果を挙げ得たのは今たちではなかったのか。確かに、大災害は「極端な自然の驚異と、底なき生活の不安とに襲はれて、いまや全く人間科学の無力を通説に体験した。そして、その反面に於いて、

「芸術の復活は、今や全く焦眉の根本問題^(註34)」と叫びつつ、実践に踏み出せないでいた。

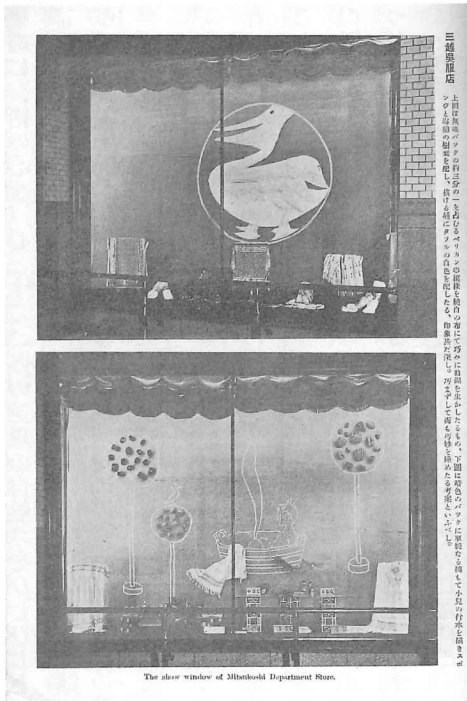
この年、「図案講座」の連載にあたって、宮下孝雄（明治四十三年高工工業図案科卒業）は彼らが「一定の型を教へ、様式を作る」「一律な教育」を受けてきたことを指摘し、「先ず自用工芸の図案」に着手することから始めて^(註35)いる。これはひとつには明治末からの様式、装飾学習の脱却を目指すと同時に、さらにありのままの感覚の採用によってもっと自然に自由にデザインすることを目標に置くことを宣言することになっている。ここでも図案の感覚は製作者やその日常にごく近く設定されている。

生活文化と様々なオブジェとの結びつきが形而上的な世界観から形而下的な需要喚起まで整備され始め、そこには必ず図案が両者の觀念連合や需給の仲立ちとして機能し始めるのである。さらに労働市場の拡大は同時に資本と労働の対立を鮮明にし、ロシア革命の思想的影響と芸術的洗礼が日本にも及び、図案の創作はますます逼迫と必然に追われることになる。こうしたときに、武田五一の「日本は永い間、立派な歴史を有し、そこには有数な工芸品があるのだから、充分にそれを研究した上で、その勢ひ歴史の指示する方面に従って立案しなければならぬ^(註36)」というような落ち着きはらった提言は沸騰する一九二〇年代の図案作家の耳には届かなかつたに違いない。また、武田のごとき天分による孤独な作業の他にその実現を図ることは無理だったのか

もしれない。

三、図案の拡張と活動の展開

産業構造のうえでも、民衆の耳目を集めるうえでも、市場に流通する図案は明治末以来ますますその存在感を大きくした。その先頭を切ったのは百貨店である。三井呉服展はすでに明治三十二年（一八九九）から着物の懸賞図案募集を行い、とくに明治三十八年（一九〇五）五月には元禄風裾模様・友禅模様で百円の懸賞募集を行い、大流行を作りだすことに成功^(註37)していた。松屋、いとう呉服店（松坂屋）もこれに続いた。大正期にはこれに引き続き懸賞図案募集が若い作家の登竜門となつた。三越（三十七年改称）呉服店は三十八年から流行研究会を設け、大正十四年（一九二五）には時好倶楽部と改称しアートデイレクションに相当する活動を継続した。明治四十四年（一九一一）のポスター懸賞募集では「其構図、色彩、意匠すべてに人目を惹き易きものを歓迎^(註38)」した。これを達成したのが橋口五葉や杉浦非水らであった。いとう呉服店は恒常的な組織として、大正九年（一九二〇）六月台麓図案会を設けた。同会は裾模様だけでなく広告ポスター（図3）、浴衣地、陶磁器の図案募集を行った。また、三越本店（大正三年、中村伝治設計）、松坂屋上野店（六年、鈴木禎次設計）、白木屋（同年、木田保造設計）と相次いで店舗をルネサンス様式に造り替え、道具立てとしても売買の形態や思想としても近代化を達成した。前記の生活改善の動きとともに洋家



4 三越呉服店ショー・ウィンドー
 (『ウィンドー画報』第1巻第3号 大正4年9月)



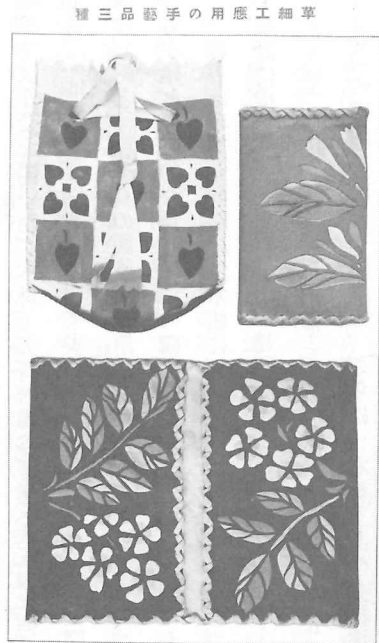
3 町田隆要 いとう呉服店ポスター (『台覧図案会第五
 回作品展覧会図録 ポスターの部』大正11年)

具製作でも、三越家具加工部(明治四十三年)、高島屋図案部(大正二年)、白木屋室内裝飾部(四年)と着々と体制を整えた。

すでに大正四年(一九一五)には名古屋商業学校教諭の増田金蔵が商業美術と題する連載論文のなかでショーウィンドー裝飾を取り上げていたが、京都高等工芸学校教授霜鳥之彦は大正九年にショーウィンドーの講演を行っていた。^(註38) 大正四年には『ウィンドー画報』(六年)、『ウキンドー・タイムス』(四)が創刊され、高島屋心齋橋店(明治三十一年)、三井呉服店(明治四十一年)は飾窓を設け百貨店を先頭にこうした活動分野が成立し始めていた。^(註40) 顧客を引き寄せる店頭裝飾や商品を引き立たせるウィンドーバック図案の重要性が強調された。これまで広告の主体であった新聞雑誌やポスター以外にネオン広告(大正七年)や屋外看板へと広告図案の媒体と量は倍増に近く広がり始める。大衆文化の成立とともに、これをターゲットとする広告図案も成立し始める。新聞広告は大正元年(一九一三)に対して八年に三倍、十三年には六倍になっていた。十四年には『広告年鑑』が創刊された。^(註41) 大正十二年以降になるとこうした広告作製のためのガイドブックの出版が急速に増加する。大衆文化の成立とともに薬品、化粧品、食品、百貨店、興行、出版など広告が付随する企業の業務が拡張していき、井関十二郎(『実業界』)や清水正巳(『広告界』)らの広告業界人と広告図案が実体として成立するようになる。

人々に生活がクローズアップされるとき、高村豊周が唱えた「製作者即図案家」はなにも美術工芸家に限らなくともいいはずである。彼

らが産みだそうとした作品を受け入れてもらいたいのが家庭なのだから、同じ志向を共有することはむしろ自然だろう。大正十年(一九二一)一月から藤井達吉は『主婦之友』誌上に木彫、襖、屏風、座布団、カーテン、子供服、敷物、ショール、写真帖など身の回りの「家庭の小さな芸術」、即ち手芸の製作解説を昭和五年十月まで五十一回にわたって執筆した。これは石川武美社長の依頼を受けたもので、連載途中の大正十二年に同社から『家庭手芸品の製作法』として刊行された。^(註42)明治期から婦人の素養としての技芸や作法の解説書はしばしば出版され、女子学校教育に取り込まれていたが、それを伝統の継承でなく創造に結びつけようとした点に藤井らしい着眼と創見があった(図5)。また、伝承造形を農民美術として組み替えることによって、新しい価値体系

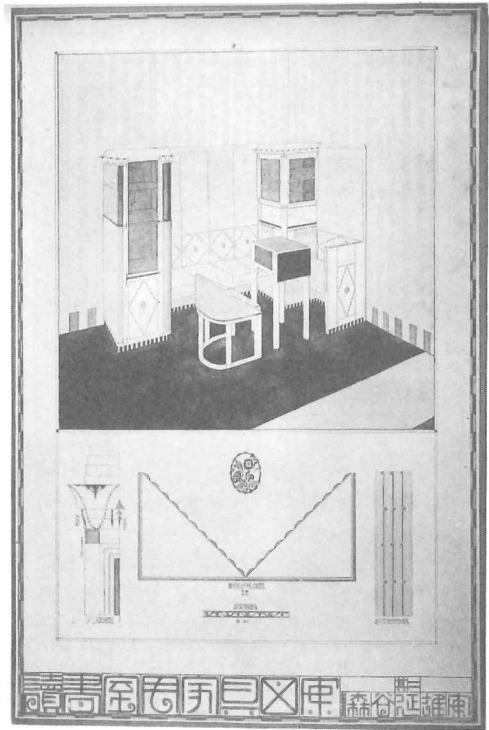


5 革細工応用の手芸品三種(藤井達吉『家庭で出来る手芸品製作法全集』主婦之友社 昭和2年)

に結びつけることは素朴派の発見など世界的な動向であった。日本では山本鼎が主唱して大正十一年に設立した農民美術研究所がそれである。山本は十三年に『手芸実用講座』も編集しているが、^(註43)藤井よりもっと美術工芸からは縁遠い作家であった。

大正十年(一九二一)に創設された高芸図案科は最終学年において室内装飾、染織、雑工芸(時により壁画)に分かれて卒業制作に取り組んだ。つまり、この頃には図案はその専門領域に応じたデザイン活動であることが明瞭に意識されていた。これは同科指導者たちの世代が分野を問わず平面的な図案を描くことができた時代とは大きな違いがある。同時に、若い世代は自分たちの実験精神を社会に投げ掛けることにさらに大きな意味を見いだしてもいた。

工芸図案科科長の宮下孝雄はウィーン万博出品屏風の製作画工の一人を父にもち、明治三十年代の図案作家として非凡な力量を発揮し、第二、三回農展では象嵌や蒔絵図案を出品入選している。大正七年(一九一八)東京府立工芸学校教諭であったとき時代に先駆けて製版科創設に尽力し、この一期生として原弘を育てたのだが、自身が大正十三年に創設したデルタ図案研究所は昭和二年(一九二七)「あかりの工芸展」(丸善ギャラリー)を開いた。畑正吉は後に立体図案として定式化される造形手法を提起し、その実践の場として工芸彫刻部の設置を実現し部長として着任した。「立体品の図案は立体面即ち量に依つて決定すべき」^(註44)だと考えたからであった。畑は大正十三年「応用芸術に要求する純真なる芸の創造を示しこれが改革を図る」ことを目的と

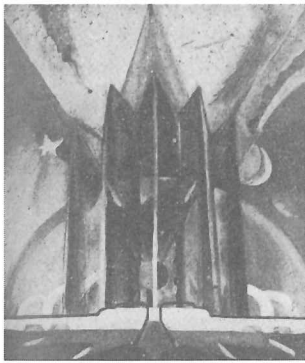


6 森谷延雄 読書室用家具図案 (第2回農展出品)

してX会を結成し、ここに國井喜太郎、宮下孝雄、森谷延雄、吉田賢、西海幸一郎、藤沢龍雄、室田庫造、武間主一が参加し、同年資生堂美術部で試作会を開いた。^(註45) 木材工芸科の森谷延雄(大正四年同工業図案科卒業)ははやくから家具製作を志し、卒業直後に長大な法隆寺建築裝飾の分析と洋風家具の製作工程解説を執筆している。^(註47) この当時は両者ともが殆ど専門的な角度からの研究記述が充分でなかったからであった。森谷は卒業と同時に清水組に入社し、田辺淳吉のもとでインテリア設計に従事し、《読書室用家具図案》(大正三年)〔図6〕・《誠之堂》(大正五年)・《晚香廬》(大正六年)・《清水揚之助邸》(大正八年農展二等受賞)の室内裝飾を手掛けた。さらに、木材工芸学会標準家具メッセ(大正十二年)、木のみ舎家具展覧会(昭和二年)でその家具デザイナー

としての手腕を発揮した。彼の関心はインテリアだけでなく、こども博覧会(大正十五年)における展示設計や屋外広告にも及んでいた。^(註48) 彼らには生活への関心と参与への意欲が共通している。

この森谷も参加したのが大正十三年四月十三日から竹の台陳列館で始まった帝都復興創案展という極めてユニークで、図案のその後にとって重要な展覧会である。同展は帝展や農展とは別に黒田清輝ら作家のイニシアチブで創設された国民美術協会の企画であり、「帝都復興を振作せんが為め都市の美観に関し各種建築物並に之に伴ふ工芸製作及び其設計、模型其他を陳列し一般に参考に資する」ことを目的としていた。展覧会が作家の創作発表だけでなく、観衆の意識改造を企図していた点が注目される。具体的には「一、都市計画図案 二、建築図案及び其模型等 三、室内裝飾及び其図案、模型等 四、街路、広場「キヤナル」橋梁、公園、庭園等の図案及び其模型等 五、記念像、記念塔、噴水、墳墓及び建築彫刻等の図案及び其模型等 六、室内裝飾を目的とする各種製作物(壁画、壁懸及び図案、絵画、彫刻、家具並に工芸品等) 七、窓飾図案、看板図案及び「ポスター」等」と規定されていたが、おおよそ図案が関わる範囲のすべてに門戸を開いていた。このため、展覧会には建築学会・建築士会・木材工芸学会・マヴォ・分離派建築会・揚風会・ラト才建築会・創字社・構造研究会・バラック裝飾社・メテオール社・庭園協会・綜合美術会・アポワ社という実に様々な団体が参加した。アカデミーからアヴァンギャルドまでを含む幅広い顔ぶれは初代会長が中條精一郎であり、建築部の今和次郎や蔵田



7 佐藤武夫 メテオール殿堂
(帝都復興創案展出品)

周忠(大正二年工手学校建築科卒業)による企画が通ったからなのだろう。^(註50)
 出品作品は都市計画、記念塔から家具、オブジェに至るまで、ヨーロッパアカデミズムから表現主義、構成主義まで、様々な分野の様々な構想や思想が展示され(図7)、建築学の東京再生への野望からアヴァンギャルドのユートピアまでの同床異夢がうたかたの如く実現した一瞬であった。それらは商品としての有効性でなく、思想としての先鋭性によって作品の意味が測られ、図案を作る者の意識を揺さぶるには充分だった。注目すべきは、その図案を作る作家の間に生まれた社会意識が作品にまで及ぶことがあからさまになったことである。帝大出身者の分離派建築会とドラフトマンの創宇社という階層の異なる表現者が各々の立場を作品に込めるようになった。つまり建築や家具を創造的な表現として社会に主張する段階が終わり、それらが社会変革や作者や受容者の思想的表現として社会へ訴えかける段階へと踏み出すことになったのだった。

ここにおいて、自らの図案が社会主義や反芸術を通じた自己投企の有用な手段であることを自認する一群の図案家がアヴァンギャルドの渦に登場する必然が生まれる。日本のアヴァンギャルドは村山知義、柳瀬正夢たちマヴォ(大正十二年六月)から三科

(十四年五月)へと突き進んでいた。^(註51) 後者の第二回展が同年九月十二日から東京市自治会館で開かれ、これは会員推薦作品による公募展の形式をとった。ここに原弘の《薔薇を愛する少女に与ふるhとtを主題とせるモノグラム》(吉田謙吉推薦)と《石版画術の始祖アイロス・セネフェルター氏への感謝》(アブノワ、矢部友衛、横井弘三推薦)が入選した。^(註52) 原が三科に自らの作品を出品する必然性を感じ取ったところに一九三〇年代への理路がみえてくるはずだ。

四、争鳴の一九二六年

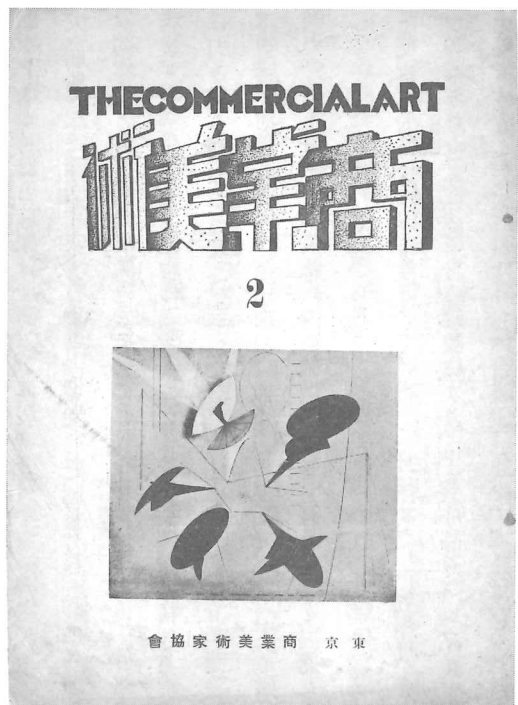
大正十四年(一九二五)にはパリ裝飾博覧会が開かれた。いうまでもなくアルデコの幕開けである。同展審査員を務めた美校教授津田信夫(明治三十三年美校鍍金科卒業)が年末に帰国していた。明るる十五年は図案にとって極めて大きな転機の年になった。

まず、一月に藤井達吉の『素人のための手芸図案の描き方』が前著に引き続き刊行された。^(註53) さらに、『日本民芸美術館設立趣意書』が富本憲吉、河井寛次郎、濱田庄司、柳宗悦の連名で私家版として発行された。^(註54) 下手ものや木喰仏への開眼は「民芸」概念として展開しようとしていた。近代の意識から見た古美術に別様な工芸の美を認め、これを美術工芸に接続しようとしていた。三月に『大正十五年度工芸年鑑』が刊行された。^(註55) 渡辺素舟の編集により、工芸作品をコロタイプ図版七十葉で紹介し、予定したうち舞台装置、建築、窓飾は割愛せざるを得



8 『広告界』創刊号 大正9年4月

なかつたが、金工、陶磁、漆工、家具、染織、図案(ポスター、染織、装幀)のこの年の出品作が収録され、分野毎の総括と作家名簿が付されたもので、布張りの帙を広川松五郎の木版で飾っている。この時期の熱気を如実に伝える内容だが、残念ながら以後に続刊はない。同月大阪で、『図案文字大観』が刊行された。この図案文字とは矢島が兼ねて懇意であつた武田五一とで造語したもので、^{註56}日本でも広告におけるタイポグラフィの役割に注意が向けられてきた証左といえよう。四月に『広告界』(タブセ商会)〔図8〕が創刊された。編集の清水正巳は十三年創刊の『広告と陳列』の編集人でもあつたが、後者は「図案と文案と理論と実際研究雑誌」とサブタイトルがつけられていた。^{註57}『広告界』はこの後の広告作家に新しい動向と戦略を示すについて大きな役割を果



9 『商業美術』2 昭和4年7月 (表紙《商業美術のモチーフ網渡りと其影》)

たが、それは彼らが依拠する広告の世界が大きくなっていったことを意味していた。四月二十四日には商業美術家協会は銀座千疋屋に創立総会を開いた(図9)。創立委員は多田北鳥、藤沢龍雄(大正三年東工業業図案科卒業)、室田久良三(東京府立工芸学校卒業)、濱田増治(大正四年美校牙彫科中退)であつたが、多田と藤沢たちは前年八月に実用版画美術協会を結成していた。新しい会の名称に商業美術の呼称を主張したのは濱田で、池上重雄らは商業図案を主張したが、前者に決定した。^{註58}また、彼らは自分たちの営為を図案の一部とみなしていた。そして、濱田らが東京府美術館常議員を精力的に説いて回つたおかげで、商業美術展が第二回から府美術館で開催できたことで商業美術の社会的受容を定着させることに寄与した。四月には七人社第一回ポスター展が

開かれているが、同社は杉浦非水を中心とした作家の同人組織であった。また、この年には玉村善之助らによってポスター作家協会も結成されていた。グラフィック表現はその大衆的広がりで見鋭的な作家を惹きつける分野となっていた。

六月には津田を慕う美校の卒業生たちが四月に助教教授となっていた高村を中心に、渡辺、豊田勝秋らが無型を結成した。「今は即ち今だ。飛び去る瞬間だ。この瞬間を愛せよ。この瞬間に息づく工芸美術を作れ。守れ」「大宮人が桜をかざして歩いた時代を憧憬する者よ、まず死ね」と声高に宣言した。^(註59) 彼らはまだ生命主義の子であった。日本工芸美術会(常務委員豊田勝秋、高村、津田信夫、広川松五郎)が結成されたが、これは美術工芸から産業工芸を含む作家の横断的団体であった。同会の狙いはすでに十二年頃より取り沙汰されていた帝展への工芸部門設置にむけて、工芸界の活況を広く知らせることであった。しかし、生活と生命主義を標榜する無型であれば、伝統技法を単に作家の表現の手段とし、ありのままの同時代の感覚を作品に直截に表現してしまふことができ、美術工芸の一線をはるかに超えることができた。

七月十五日、帝国工芸会は創立総会を東京丸ノ内・日本工業倶楽部に開いた。会長阪谷芳郎、副会長鶴見左吉雄(元農商務省商品陳列館長)、理事に日野厚、宮下孝雄、畑正吉、木檜恕一、安田祿造、鎌田彌壽治、六角紫水が就任した。「時勢の進運は国民生活に一大変化を来たし、生活と至大関係ある工芸も自ら面目一新すべき」と宣言した。^(註60) 半官半民の工業振興、この時代にあつてはその主眼はデザインであり、その

先頭に立ったのが理事の宮下孝雄であった。

十二月にはアトリエ社から『工芸時代』が創刊された。これは正しくこうした工芸界の活況に刺激された動きであった。「吾が工芸界は、猶未だ所謂純粹工芸一点張りの観があつて甚だ物足りません、工芸の完全な発達を期するには、産業工芸も自用工芸も齊しく振興されねばならない」と発刊の辞は述べている。^(註61) つまり、美術工芸だけではなく、プロレタリア美術から建築、産業工芸、農民芸術、家庭手芸までを守備範囲とせずにはいられない姿勢の宣言であった。

こうして、工芸の各分野がその主體的なスタートラインを自らのものとしていった。そうして、日本における工芸概念が先に示した筋道に定着していくとともに、それに対応する図案は各分野のデザイン活動としてさらに広がり展開されていったのであった。

註

1 この経緯については下記を参照。

拙稿「デザイン教育機関蔵書に見る図案集—東京美術学校・東京高等工芸学校・京都高等工芸学校—」『明治・大正図案集の研究—近代に生かされた江戸のデザイン』国書刊行会、平成十六年

2 藤田静訳「明治十年内国勸業博覧会報告書」土屋喬雄編『G・ワグネル維新産業建設論策集成』北隆館、昭和十九年、四六二—四六三頁

3 『龍池会報告』第十九、二十号、龍池会、明治十九年十二月、二十年一月

4 『龍池会報告』第二十号、龍池会、明治二十年一月二十日

5 『千百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告 下』農商務省、明治

三十五年、四九二頁

- 6 『東京工業大学六十年史』昭和十五年、東京工業大学、四三二～四四四頁、四六七～四七三頁
- 7 『京都高等工芸学校一覽』京都高等工芸学校、大正三年
- 8 画報社編『日本美術年鑑』明治四十三年、画報社、三二二頁、『図按』第一号、二九～三八頁
- 9 『現代の図案』第二卷第八号、大正四年十月
- 10 斉藤瞭二ほか編『意匠制度九〇年の歩み』特許庁意匠課編 昭和五十四年
- 11 『図案と工芸』第八卷第三号、大正十一年三月、三五～三七頁
緒方康二「明治とデザイン—小室信藏の方法論—」『夙川学院短期大学研究紀要』第四号、昭和五十四年
- 12 山崎啓子「解説『現代の図案』『現代の図案工芸』『図案と工芸』」『図案と工芸』別冊（解説・目次）『フジミ書房、平成十三年
- 13 井岡咀芳「吾人の図案思想」『現代の図案』第一卷第二号、大正三年三月、六頁
- 14 一記者「貿易品の図案と意匠」『現代の図案』第二卷第一号、大正四年二月、四頁
- 15 安田祿造「独逸ライプツヒ市商品見本市觀覽記」『現代の図案工芸』第三十四号、大正六年三月
- 16 「新年を迎ふ」『現代の図案』第三卷第一号、大正五年一月
- 17 たけさぶらう「時局と図案」『現代の図案工芸』三十四号、大正六年三月
- 18 中沢岩太「鑑識ある製造家と新しき図案家」『現代の図案工芸』第三十四号、大正六年三月
- 19 川村文芽「染織図案家の立場」『京都美術』第三十二号、大正三年八月、十七頁
- 20 安田祿造「本邦工芸の現在及将来」『広文堂書店、大正六年、十～十七頁、二五三～二五七頁
- 21 高村豊周「芸術と社会」『中央美術』第六卷第一号、大正九年一月
- 22 渡辺素舟「農商務省工芸展改廢の諸問題」『現代の図案工芸』第八十九号、大正十年十一月
- 23 「工芸界に贈る一つの書」『図案と工芸』一一三号、大正十三年一月
高村豊周「感想の断片」『美術新報』第十七卷第一号、大正六年十一月
この問題はいずれ帝展第四部でも繰り返されることになる。
- 24 川村文芽「農展外観」『京都美術』第三十三号、大正三年十月、十七頁
- 25 渡辺素舟「創作的態度と批評的態度と」『現代の図案工芸』第八十八号、大正十年九月
- 26 森谷延雄「図案工芸家は独逸に於ける第二次セツションを如何に見るべきか。」『図案と工芸』第八卷第九号、大正十一年九月
- 27 島田佳矣「紋様図案の趨勢と将来」『図案と工芸』第八卷第八号、大正十一年八月、十四頁
- 28 土耳古帽「東京美術学校二十一 図案科」『時事新報』大正三年二月十三日
- 29 この構造と観点については、左記を参照。
北澤憲昭「プロローグ」『アヴァンギャルド以降の工芸』美学出版、平成十五年
- 30 『生活改善』第一号、生活改善同盟会、大正十年四月
- 31 高田高子「箕面櫻ヶ丘／箕面 住宅改造博覧会が創った町と家」『近代日本の郊外住宅地』鹿島出版会、平成十二年、三四〇頁
- 32 有沢広巳監修『日本産業百年史（上）』日本経済新聞社、昭和四十二年、一六六頁

- 33 広川松五郎「梶子の実に題すほか数篇—今和次郎に寄す—」、今和次郎「田舎の一ブリキ屋の仕事」『図案と工芸』第一一一号、大正十二年九月、二二、二六頁
- 34 渡辺素舟「大震災と思想芸術及産業」『図案と工芸』第一一二号、大正十二年十月、一頁
- 35 宮下孝雄「図案講座」『図案と工芸』第一一二号、大正十二年十月、二一頁
- 36 武田五一「商品と図案製作の要諦」『現代の図案工芸』第八十九号、大正十年十一月
- 37 以下の動向は、初田亨「百貨店の誕生」(三省堂、一九九三年)に拠った。
- 38 増田翠岳「商業美術(三) 陳列窓の死活論」『現代の図案』第二巻第八号、大正四年十月
- 39 瀬木博信編「広告五十年」博報堂、昭和三十年、一〇九頁
- 40 高柳美香「ショーウィンドー物語」勁草書房、平成六年、一三〇—一四七頁
- 41 内川芳美編「日本広告発達史 上」電通、昭和五十一年、一七一—一七五頁、二三三—二四一頁
- 中瀬寿一「日本広告発達史研究」法律文化社、昭和四十三年、一一二頁
- 42 山田光春「藤井達吉の生涯」風樑社、昭和四十九年、七八—八二頁
- 43 小崎軍司「山本鼎」山本鼎記念館友の会、昭和四十四年
- 44 北原義雄編「アトリエ美術大講座」図案科・第四巻・立体図案法、アトリエ社、昭和十一年、三頁
- 45 「木材工芸」六十一号、十九頁、同六十五号、二八頁
- 46 森谷延雄「寧楽の華」『建築画報』第六卷第一—十二号、大正四年一月—十二月
- 47 森谷延雄「西洋家具の工作と其構造」『建築世界』第十卷第四号—第十一卷第五号、大正五年四月—六年五月
- 48 武間圭一「清水組時代の森谷君」『工芸時代』第二巻第五号、昭和二年四月、一一三頁
- 49 「国民美術協会主催帝都復興創案展覧会規定」『国民美術』第一巻第三号、大正十三年三月、五四頁
- 50 「国民美術」第一巻第五号、大正十三年五月、復興展特別号
- 51 五十殿利治「大正期新興美術運動の研究」スカイドア、平成七年
- 52 「三科 第二回出品目録」(三科、大正十四年)
- 53 藤井達吉「素人のための手芸図案の描き方」主婦之友社、大正十年
- 54 三重県立美術館編「平常」の美・「日常」の神秘 柳宗悦展 三重県立美術館協力会、平成九年、八一—八三頁
- 55 渡辺清十郎編「大正十五年度工芸年鑑」図案芸術社、大正十五年
- 56 矢島周一著・武田五一監修「図案文字大観」彰文館、大正十五年
- 矢島周一「商業美術の今昔」日本デザイン小史編集同人編「日本デザイン小史」ダヴィッド社、昭和四十五年、七頁
- 57 「広告界」創刊号、タブセ商会、大正十三年
- 58 濱田増治「商業美術家協会の回顧(2)」『商業美術』商業美術家協会、昭和三年七月、十一—十二頁
- 59 高村豊周「自画像」中央公論美術出版、昭和四十三年、一九九頁
- 『无型』一、昭和二年一月
- 60 帝国工芸会編「帝国工芸会沿革誌」帝国工芸会、昭和十八年、十七頁
- 青木利三郎編「帝国工芸」第一巻第一号、大正十五年五月、二頁
- 61 「創刊の辞」北原義雄編「工芸時代」第一巻第一号、大正十五年十二月、二—三頁

大正期美術展覽會の研究 ©

平成一七年三月 十五日印刷
平成一七年三月二十九日発行

非売品

編集 東京文化財研究所美術部

発行 独立行政法人文化財研究所
東京文化財研究所

東京都台東区上野公園一三四三
電話 〇三(三八二三)二三四一

製作 中央公論美術出版

東京都中央区京橋一八七七