

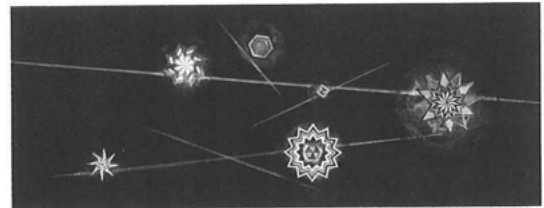
陶磁器製作の転回

——陶磁器試験所・国産振興会・民芸

森 仁史

戦前期の日本は成功した後進資本主義国だったが、ここには上からの近代化、上位下達が貫かれていた。美術なら官展を通して官製の価値観を身にまとうか、そこから逸脱するかの選択が美術作家に突きつけられたが、デザインや製造業では官製の実験機関、具体的には陶磁器試験所や工芸指導所の成果や方針を各県の工業試験場や自治体担当課を通じて製造現場にいきわたらせるシステムが構築された。

戦前日本の製造業最大の業種は染織であったが、次いで規模が大きかったのが陶磁器製造であった。十九世紀末にはジャポニスムによって栄華を極め、技法、デザインは幕末の再生産を維持しようとした。従って、この一過的なブームが去った後は「在来の陶磁器図案は支那の模倣のみなりしが欧風の模様化したる図案を研究改良」（昭和六年）することにならざるを得なかった。すでに松岡壽は大正二年に「能く個性を表現せる創意的意匠の表示」を求めていたが、ではその創意を模倣でなく、どこから編み出すべきかはおいそれと答えが求められるものではなかった。とくに日常に用いる道具や生活用品では、その機能と意匠との接合が問題になる。紙に描かれたり、繊維製品として染められる場合には、その創意や突拍子のなさは直ちに個性になり得たが、



1 畑正吉《染織図案》1928年

それは平面に盛られているが故に支障がないからだった。この限り

で、繊維製品（図1）や装丁（図2）、広告ではいくら過激であっても、その表現は再現できる範囲で許容できた。同じ時代に、陶磁器や金工製品では絵柄の範囲（図3）にとどめない限り、そうした過激さには限界があつたらう。従って、この方向から個性を探求するのではなく、別なアプローチとその実現可能性を探られなければならないかった。

陶磁器製造において、こうした課題に因應する方策が具体的になつてくるのは一九二〇年代であった。「陶磁器試験所報告」第五号（昭和二年三月）には、ここでの試作の成果の大略が記されているが、それは「日本趣味化」と名づけられたデザイン傾向であった。これらを建築材



3 富田稔《花瓶》1927年



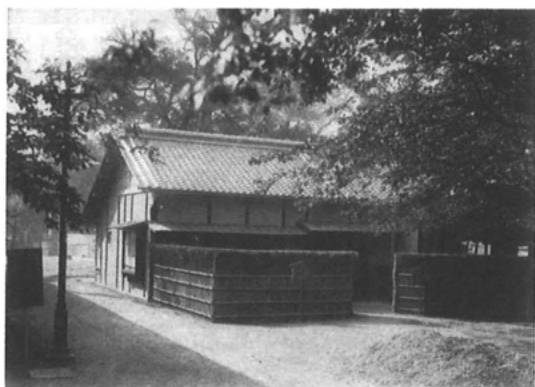
2 【エポック】3号 1922年



4 京都府北桑田郡神吉村の農村工芸



5 熊本県天草島の農村工芸



6 民芸館外観

料、室内装飾、食器に適用することが試作実験の骨子であった。その成果はフィラデルフィア万博など海外展や輸出工芸展に出品、公開された。試験所の成果は前記『報告』第一―五号附図（大正十一―昭和五年）に公開されたが、引き続き『商工省輸出工芸展出品図集』（昭和九―十三年）が毎回作成され、詳しく紹介された。この時期のデザイン指導はこうした公的機関の実験成果を製造業者が消化することで実現されていた。つまり、零細な窯元では新たなデザイン開発に振り向ける余力はなかったのが実態であった。例えば、今や世界第一位のトヨタ自動車は戦前のうちにはほぼ一機種しか乗用車を生産することができなかったのだ。

こうした努力も昭和十五年（一九四〇）に七・七禁令が公布されることによって、完全に息の根が止められる。この後、技術保存のための丸技

と呼ばれる指定保護制度が制定される。しかし、そうした国策としての技術保存ではなく、製造業としての活性化が行われた分野が農村における副業振興であった。厚生省は秋田県新庄町に昭和八年（一九三三）九月雪害地方農村経済調査所を開設した。ここで昭和十二年（一九三七）から展開された民芸運動とのタイアップはよく知られた事例であるが、陶磁器生産でも同様な取り組みが試みられていた。昭和七年に報告されている二つの農村工芸の試作である。ひとつは京都府北桑田郡神吉村（現南丹市）（図4）で、もうひとつは熊本県天草島（図5）である。後者は陶土産地としてよく知られていたもので、あえて試験所が試作する意味は薄いように思われるうえに、いかにも土産物然とした試作では市場拡大を望めるとは思えない。これに反して、神吉の例は種類や器形において従来の陶器製造を脱却しようとする工夫の跡が見られる。一九三〇年代に農村在地の手仕事を製造業に育成しようとしていたのである。

*

*

よく知られるように、民芸運動が一般の人々の目に触れたのは昭和三年（一九二八）大礼記念国際振興東京博覧会会場に建設された民芸館（図6）であった。このパビリオン実現に同博事務総長倉橋藤次郎が尽力したとされる。この博覧会を準備した国産品振興運動とは大正十四年（一九二五）十一月に結成された国産振興会が展開したものであり、同会には倉橋が専務理事を務め

ていた工政会や東京商業会議所など六団体が参加していた。彼らの国産振興とは単純な輸入削減、国産愛用ではなかった。倉橋は博覧会の意義を説明する文章で、日本が「到底欧米諸国との自由競争に堪へられるべくもない状態にある所の産業後進国」なのだから、「産業及貿易に対して相当なる保護政策を採るには当然」(『工政』第一〇一号、昭和三年四月)だと主張している。これに基づき、「今までの如き欧米への模倣追従を排し、試験研究、改良発明を奨め、自主独立の立脚点を作り、進んで国産品の輸出を増進」することを追求しようとしている。言い換えれば、工業後進国ならば、必要な輸入を認めることも当然であり、同時に輸出できる製品の改良を進めようというのである。この前提には相互が対等に交易できる国際市場が機能していることが前提となる。この論理が関東大震災からの復興を推進している一九二〇年代に展開されていることにも留意すべきだろう。つまり、国民国家形成の論理は一八六〇—七〇年代の欧化から八〇年代に内実は国粹であって表層的な形式を欧風に整序する偽装欧化に転換し、世紀末には今度は同時代の最先端として西洋文化を受容しようとし、それは一九二〇年代まで継続されたととらえることができる。倉橋の国産振興の論理はこの文脈のなかで、西欧がつくった世界秩序を肯定し、そこに確実に参入しようとするものであり、そのなかでいかに日本(産業)を確立させ、西欧標準に適う質を自覚的に身につけるかの命題に至る。

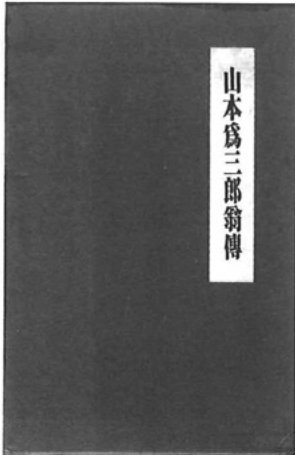
倉橋の論点は陶磁器を引いて述べる場合、もっと明確になってくる。彼は大正九年(一九二〇)に『大日本窯業協会雑誌』に「芸術としての陶器」と題した所見を述べている。倉橋は柳宗悦の「只技巧のみに没して美を知らない現代の陶工に如何なる芸術家がある」とするテー

ゼに賛意を表し、この批判を現代の名工たちに向ける。それに対抗できる作家として陶磁器試験所の青年作家、小森忍、河井寛次郎、濱田庄司を挙げた。その第一の理由は「彼らの芸術、彼らの人格、彼らの生命」の故だとし、きわめて表現主義的な作品理解に基づいていることが分かる。濱田も『窯にまかせて』(日本経済新聞社、昭和五十一年)で、大正五年(一九一六)この陶磁器試験所に赴任した当時はフューザーン会や草土社に近い感情を抱いていたことを語っているので、決して的外れな評価ではない。従って、柳のテーゼが新鮮な作風を評価する槌子にはなっているが、柳と同じ価値観を共有しようとしていたのではないことははっきりしている。もう一つの理由が彼らが「東洋に戻りつゝある」てんにある。倉橋は陶磁器試験所の彼ら以前の試行を「欧州の磁器を正系とし」「西洋風の又は少なくとも西洋化した模様図案をつけた陶磁器」(同誌 三六〇号)と位置付けて対比している。倉橋の理解は一九一〇年代まで、伝統的な窯元は継承された技巧本意の制作を続行し、対する陶磁器試験所では欧化、特に技術的改良に突き進んでいたとしている。ジャポニスムによって延命した窯元がその終焉によって逼塞させられ、そこに浅井忠や遊陶園はアール・ヌーヴォーという国際化への同調と琳派継承の架橋に依って突破口を開いた意味は視野に入っていないようだ。倉橋には欧化と偽装した近代はすでに体制の前提となっており、その組み替えであった浅井の仕事までを全体として均一に「西洋化」と捉え、その反措定として柳を引きつつ「芸術」を対置しようとしていることになる。

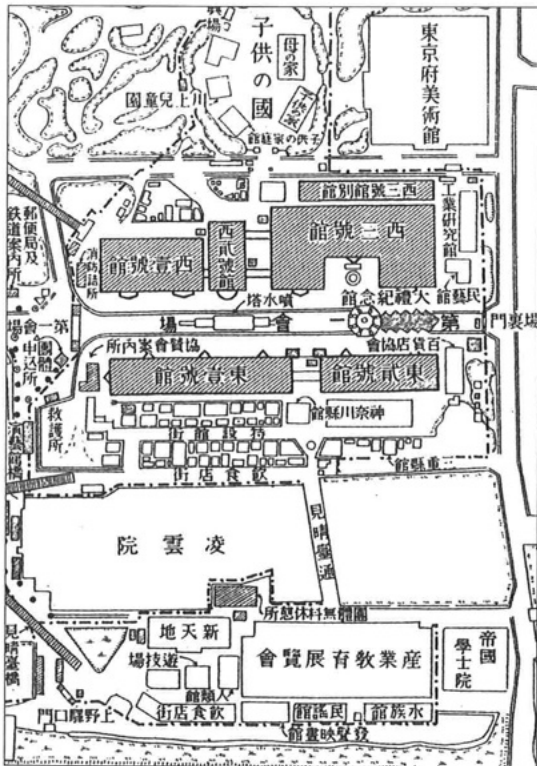
河井や浜田が中国古陶磁に目を開かれたのはホブソンの研究書やユーマルフォブロス・コレクション、メトロポリタン美術館の図録など

欧米の中国陶磁史の新たな転回が直接的な契機となっている。彼らが確かに中国古陶磁の魅力に取りつかれて、その再現に熱意を燃やしたことは事実だが、その契機となっているのは西洋による陶磁器評価の転換であった。つまり、彼らがそのことに意識的であったかどうかは別にして、日本近代が目指した西洋の知的基準への一体化という方向と軌を一にしていた。西洋が開いてくれた中国朝鮮陶磁の世界はこの時もっとも新しい知的成果だったはずである。ただ、ここから始めて、自らの制作を追求していくうちに、河井は柳の展示する朝鮮民窯に眼を開かれる。ここに濱田、河井が民芸運動に合流する路が開ける。大正十五年（一九二五）四月にまさにこの富本、河井、濱田、柳によって「日本民芸美術館」設立趣意書」が発表され、彼らは現今の美術が病んでいるから、「新しき美の標的の具体的提示」として美術館建設を目指したいと考えた。柳たちは十年のち昭和十一年（一九三六）に展示施設を実現したときには日本「民芸」館を名乗るのであるが、この時点では民芸「美術」館を目指していた。民芸館を名乗ることによって、美術と対等な別様な概念をも展覧できるのだが、このときには西洋的な「美術」の範疇を承認したうえで、それを明治以降占拠している価値指標を挿げ替えた」と考えたのだ。

そこに展示されるものは「純日本の世界」であり、「他国の模倣に終らず、凡ての美を故国の自然と血とから



7 『山本為三郎翁伝』1970年
これを原弘が装丁しているのは山本が日本デザインセンター初代会長であったからだという。



8 国産振興博覧会会場主要部分

汲んで、民族の存在を強く鮮やかに示」されるはずであった。つまり、西洋から移植され、模倣してきた美術の内実として、新たに打ち立てるべき美の世界は純国産であり、この意味で民芸は国産振興運動と連帯できる立脚点があった。この非西洋の美の世界としての「芸術」に倉橋が感応できたのだろう。こうした下手ものはこれまで美術からは無視されてきたのだから、彼らが集め、見せなければ、その価値を共有できないわけであった。このために彼らは収集に精を出し、先ず展示施設を必要としたのだ。その最初の機会が国産振興博覧会会期三月二十四日―五月二十七日によって与えられたのであった。建物の詳細は移築後の三國荘の再発見者である川島智生が子細に検証している。これまでよく引用されてきた『山本為三郎翁伝』(図7)で、鈴木松夫は民芸館が「博物館のいちばんいい場所」に「山本翁の多大な援助」



9 正門から大礼記念館を望む 民芸館は左手奥

による複雑な仕様なので高額となったためであった。主要なパヴィリオンが岡田信一郎設計〔図9〕によるアール・デコ風な会場のなかで、「変わった建物」(「アサヒグラフ」大礼記念博覧会号)と評されたが、この建物が一般的な田舎家風な造りであって見れば、記者にはひどくもありふれたものだったはずで、この評価はむしろその室内に並べられた下手ものがわざわざ展示されるものとしては異例だったことに依るとすべきだろう。これを見た堀口捨己が「所詮「下手もの」の人の生活に即した用に奉仕した無名の無心の心が私らに追いついて来る」と記している、堀口もまた建物よりもおかれた雑器がもたらそうとする「無心」に感銘を受けている。

また、この博覧会第二会場には樺太館、台湾館が、第一会場に人類館〔図10、11〕が開設されたが、これら特設館には博覧会予算は支出さ

で建てられたと記しているが、実際には第一会場裏門脇の隅〔図8〕に、博覧会工営費から一万一八九円が支出され、他のパヴィリオンと同じく昭和三年一月に着工され、三月に竣工した。これの財源の四分の一は商工省・東京府・東京市が助成し、多くは主催者の商工会議所が拠出した。民芸館建物の設計は浜松の資産家高林兵衛を中心に検討された。僅か二十五坪の建物に一万円を要したのは建具が朝鮮風のオリジナルモチーフ

で建てられない。人類館では「野蛮土人の奇怪なる風俗」が展示され、これは拓殖博覧会(一九二二)、大正博覧会南洋館(一九一四)に引き続きもので、日本近代が非アジアの眼差しにシフトしつつある自覚を示す展示であったことも忘れてはならないだろう。また、寄付金によって博覧会協賛会が設置され、同会は演芸館(延床七七五坪)、迎賓館を建設し、芸妓連の出し物を催し、十万人の入場を数えていた。第一会場には子供の国も設けられ、博覧会は都市遊興の通俗的で華やかな場になっていた。

昭和二年(一九二七)六月倉橋の推挙によって工政会出版部から、民芸叢書が発刊され、その第一巻が「雑器の美」と題された同人たちのエッセイ集であった。工政会出版部からは引き続き次の四編が刊行され、倉橋が柳たちの運動に着目して、五年間ほど両者の関係が緊密で

* * *



11 人類館チラシ



10 人類館

あつたことは明らかである。

第二篇 柳宗悦『初期大津絵』昭和四年

第三篇 浅川巧『朝鮮の膳』昭和四年

第四篇 上村六郎『丹波布の研究』昭和六年

『雑器の美』で柳は「今は批判の時代であり意識の時代」が到来したのであるから、「よき審判者たる幸ひが吾々に許されてある。」と宣告している。その行いを自らかつての「初代の茶人達」による下手もの発見になぞらえている。井戸茶碗を「純日本の世界」とするならばそれはコロニアリズム以外の何ものでもないのだから、今日なら議論の対象とせねばなるまい。

寄稿した河井寛次郎はここに至る自らの発見を分析的に語っている。河井は濱田と同様に中国古陶磁に触発され、技法研究に励んだ。そうして、大正十年（一九二一）最初の個展を高島屋で開き、関係者から絶賛を受けるが、同時期に柳らが開いていた朝鮮民族美術展を目にして、外面的な手業以外の価値に打たれたと言う。小森忍から引き継いだ宋磁への傾倒は大いに鑑賞性に傾いていたからだ。この時感得したものを踏まえて、焼物への洞察は旋回しないわけにはいかなかったはずである。

生活の同一平面上の所産は縷々其物の持つ美しさを看過される。同時代に出来る必需品に対して人は大方無意識である。無名の所産は日常の雑器であつて多産である。何れも作意を絶して居る為に外飾されて居ない。秘める物が観へない限り解らない。之と反対に今から昔を眺めた時や他国人から就中遠国人から一地方の産物が見られる時其外貌から所産心を誤解され易い。

河井はこの前半で過去に量産されたものが同時代には美と認められ

ていなくとも、現代の河井たちはそこに「美しさ」を見出すことができ、ここに言う美は「他国人」や「遠国人」には誤解されやすいとも述べている。これはつまり、彼らの求める、ないしは造る美は海外から理解されなくても構わないという立場である。河井はもはや西洋的な近代芸術の論理を独自の手法で超えようとしている。

河井は「正しい物」は「識らずして物は美しく生まれ知らず其が使われて居る」がために、「煩はしい美術といふ名を貰ふ」必要などないと考え。しかし、それを見る河井は作人の成果に自らを重ねようとはする。その名はもはや美術でなくとも構わなくなるのだから、柳の発意を一面超えてしまつていのではないだろうか。河井の発想は従つて、理念としての多産に追いつくことであり、実際の多産でなくともよいことになる。また、それは何物にも依拠しない自己と「正しい物」との対話からのみ「美しさ」を追求するという空前の厳しい路を歩むことになるのだろうか。

倉橋が感銘を受けた柳の激しい「美術」批判は明治以降の西洋模倣の批判でもあるが、西洋の枠組みをひとまず受容し、その価値基準を変更しようとした。しかし、その価値観とそれに基づく作品制作はいずれ美術からの逸脱に至ることはこの論理が新たな価値創造へのコメントを内包しているがゆえに必定であろう。河井はその予感を当初に感じていたことになる。この西洋規範からの自立ないしは逸脱を「日本趣味化」として製品化する試みと「正しい物」の追及とは同じ起点において踵を接しながら、相反する路とならざるを得なかつた双子と見ることができないのではないだろうか。

一寸

第六十六号 二〇一六年五月

新・旧刊案内 66

堀田昇一の『自由ヶ丘モンパルナス』など。

「日本情死考」のあらまし。

青木 茂

第六十六号目次

新・旧刊案内 66

堀田昇一の『自由ヶ丘モンパルナス』など。

「日本情死考」のあらまし。

『鷺亭金升日記』の中の小林清親

時に抗いし者たち——私の小菩薩峠 (21)

旧植民地の凶画教員 旧台湾

未乾素描 (11)

岩橋教章雑録 (一) 銅・石版画遺聞 62

『正智遺稿記念帖』から

陶磁器製作の転回

—陶磁器試験所・国産振興会・民芸

日本近代の百美書 附、雑誌のいろいろ

青木 茂 1

岩切信一郎 9

大谷 芳久 17

金子 一夫 44

丹尾 安典 63

森 登 74

森 仁史 84

山田 俊幸 90

■毎週、神保町の古書会館での即売会へ通うようになって五十年以上になる勘定である。珍本・稀本が目的ではないので、身分不相応な買物はあまりしなかったが、細くも長くよく厭きもしなかったものである。ところが先々月三月十八日の趣味の古書展では年金生活の小遣いにしては高額に過ぎる買物をしたようである。今回は正直に告白して反省の資としよう。冊数にして二十七冊、額にして二万二千元、送料八百円である。

最近、三月毎に本誌の原稿を作るのが億劫になってきた。ならば今回休載とすればいい、とはいうものの六十五回休まずに来たのだから。それを老醜といい晩節を汚すというんだ。ならば老醜を晒してみせようか、文壇・画壇の老大家のように。と、とつおいついた挙げ句、二十七冊の寸評を披露したらどうか、三ヶ月ならば百冊はある、展覧会評を入れれば材料は充分である。古書も新刊本も値段を書き入れよう、ということになった。

二十七冊のうちには①川原正二著『麻生三郎論』昭和四十一年、私家版、二千元。②実藤恵秀著『近代日支文化論』昭和十六年、大東出版社、千円。③黙語会代表池辺義象編『木魚遺響』明治四十二年、黙