

工芸概念の変遷―(五) 民藝の戦後・伝統工芸

民藝の戦後

森 仁史

戦時指導体制の一環となつて活動を展開してきた民藝運動は敗戦をどのように迎えることができたのか。柳宗悦は一九四五年八月二十七日大原総一郎への手紙で敗戦を「時局急展致し痛恨の至り」と語り、「之も受く可き天譴と存せられ、民族に下された一大試験と思はれ」とひどく他人ごとのように述べ、民藝館は無傷なので、再開する意思を伝えている。実際に十二月に日本民藝館は再開した。

しかし、戦時体制護持の当事者として恵まれた境遇を享受していた民藝運動は敗戦によってその地位を失うことになる。日本民藝協会機関誌『民藝』は一九四六年七月に発行を再開したが、月刊にならないまま四号を出したところで用紙確保に失敗し、続刊できなくなった。代わつて四八年五月『日本民藝』（村岡影夫編集、年一回発行）を発行したが、これも五一年に四号で終刊となった。五〇年八月から新聞形式の『民藝通信』（山本正三編集）が発行されたが、これも五四年に終刊となった。こうして民藝は機関誌を失った。

この時期特筆すべきなのは四七年十月天皇、皇后が日本民芸館に行幸したことかもしれない。民藝も天皇と軌を一にして、戦争指導から文化立国の路を歩む。同年十二月に日本民芸館で協会第一回連合協議

会を開催すると、十三支部、八十余名が参加した。

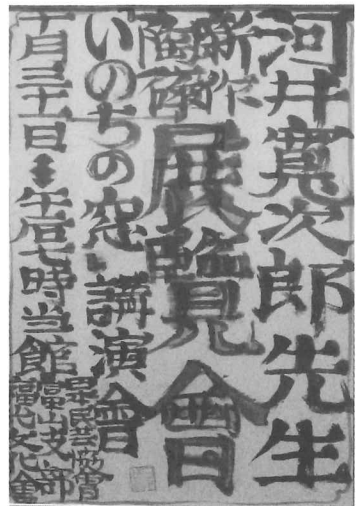
戦後日本に民藝を蘇生させたのは何と言っても柳の「美の法門」による民藝の立脚点の主張であろう。一九四八年十一月四日から三日間京都の相国寺で第二回日本民藝協会全国協議会が開催された際、柳は初日の夕食後講演を行った。これに「美の法門」とタイトルをつけて、翌年三月柳の還暦記念の私家本として三百部が知友に配付され、同時に日本民藝協会からは並装本が刊行された。柳は四十六年五月に協会長野県支部発会式、富山支部設立記念講演に赴き、城端別院善徳寺（図1）に宿泊した後、宿望の五箇山に向かったが、善徳寺で『色紙和讃』を目にして、深く感銘を受けた。城端に隣接する福光町光徳寺住職高坂貫昭が一行に加わっていたが、彼はかねてから民藝運動に



1 善徳寺（筆者撮影）



2 1946年6月福光での柳一行、中央が高坂貫昭（『棟方志功・無尽蔵コレクション』昭和63年所収）



3 棟方志功《河井寛次郎先生新作陶磁展覧會ポスター》1947年

る〔図2〕。柳がこの敗戦直後に仏教、とくに浄土真宗に関心を惹かれる契機に遭遇している。

これより先、棟方志功が高坂に招かれて、一九四五年四月から彼の庇護のもとで、石崎俊彦という理想的な協働者を得て、五四年十一月まで十年この地で制作している。棟方にとって第二の故郷となった福光での二人の邂逅は「愛染苑〇年。志功と俊彦の物語」展（福光美術館、二〇二二年）で余すことなく示され、摺師、編集者としての石崎の才覚や棟方の富山俳壇との交流、地域の文化活動への参与〔図3〕など敗戦直後の厳しい社会情勢のなかで、棟方がいかに生き生きと充実した活動を展開していたかを当時の作品から伺い知ることができた。

* * *
柳は一九四八年七月に三度富山県城端町を訪れ、善徳寺に七十日間滞在し、執筆に勤しんだ。この間に「美の法門」の着想を得て、八月十八日に書き始め、その日のうちに草稿を完成させたという。

柳は大無量寿経の次の一説に啓示を受けたと記している。
設我得仏、国中天、形色不同、有好醜者、不取正覚。

：意味は「若し私が仏になる時、私の国の人達の形や色が同じでなく、好き者なまと醜き者があるなら、私は仏にはなりません」と云うのである。このことは更に次のことを意味する。「仏の国に於いては美と醜との二がないのである」と。

しかし、この一節の釈文は、例えば中村元によれば次のごとくである。かのわたくしの仏国土において、ただ世俗の言いならわしで天人とか人間とか呼んで仮に表示するのを除いて、もしも、天人たちと人間たちとを区別するようなことがあるならば、その間はわたくしは、この上ない正しい覺りを現に覺ることがありません

〔浄土三部経〕上、岩波文庫一九六三

つまり、好と醜とは天人と人間を指すのであり、精神的な水準を示す形容語なのである。こうした仏典解釈の立場からすると、柳が好を「みよき」と解するのはかなり無理な解釈と言わなくてはならない。また、通常は「見よし」と書き表される言葉に好を当てるとするのも異例すぎるだろう。従って、好醜を美と醜と解するのは二重の意味で飛躍した解釈ということになる。

しかもさらに、柳はこの対抗を立論の主要な梃子としてさらに自論を構築する。

：美醜というのは対辞である。美があれば醜があり、醜があれば美がある。：だがどうして美醜の二があるのか。それを二つに分け、そうしてその一つを選ぼうとするのか。なぜ醜を捨てて美をとらねばならないのか。なぜ美が讃えられ醜が呪われるのであろうか。

柳は仏典の時代にさも当然のように美醜を対概念だとしているが、果たしてそうであらうか。醜が「みにくい」を意味してきたのは確か

だが、美醜が対立する概念であるとするためには、西洋から美術という領域や美という抽象概念が導入されてからでなければならぬ。漢語でも日本語でも、近代以前には美醜を対抗する、もしくは対概念ととらえることは全くなかったはずである。例えば、諸橋漢和には美醜の見出しは漢語の出典の示されない新しい語彙として登載されている。つまり、柳の立論は仏典が語られ読まれていた時期には存在しない対抗を読んでいることになる。また、仏典は醜を呪つてもいい。従つて、「美の法門」の立論は初めの数行の仏典解釈において、語義から離れてしまい、それを基にさらに演繹していることになり、全体が索強付会と言わなくてはならない。さらに言えば、法門は「仏道に入る道」なのだから、経典が語っていない美にはふさわしくない。ただ、この主張はのちになるとつと断定的な自らの立場となつていく。「好醜」とは「美醜」の事である。この時何か啓示的感激を受けて、急に美思想の扉が開かれた感じであつた（「四十年の回想」一九五九年）。十年の間に、この論旨は柳独自の美学として強化されていったようである。

*

*

*

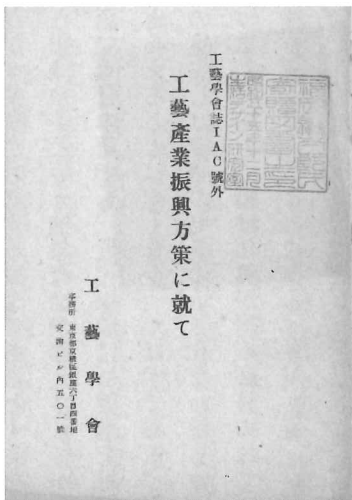
戦後の民藝運動としての転換を語るうえで、もうひとつ柳が一九四六年七月に『民芸』に発表した「民藝の強み」に注目しておきたい。

：私達の民藝論はそれ等（『近世社会思想』の思潮の影響に依るもの）ではなかつた。又多くの芸術論のやうに外来の主張を受け継いながらもなかつた。吾々が直接に「民」の領域に美の世界を見たことに始まる。：私達は先づ見たのである。見て後知つたのである。このことは私達に動かない信念を誘つた。信念は理論よりもつと堅固なものを持つ。かゝる意味で民藝運動は寧ろ宗教運動に近い。従つ

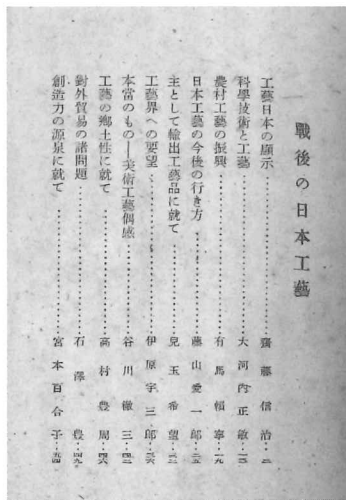
て一つの造形美論の形は取るが、一種の精神運動であると云ふ自覚を抑へることが出来ない。

かつて、上賀茂民藝協団（一九二七年）、浜松での実践（一九三一年）、東北民藝（一九三九年）、厚生工芸（一九四一年）と一貫して新作民藝を推進してきた人物は第二次大戦後に実作ではなく、精神運動に転轍しようとしていたのである。もちろん、戦前から柳は「倫理性や宗教性なくして民藝運動はない。：私達は精神運動でない民藝運動を許容することが出来ない。」（『民藝運動は何を寄与したか』一九四四年）とも語っているが、これらが実作と並行した運動であつたことに留意すべきである。しかも、この方向性を柳は一九五一年八月から「南無阿弥陀仏」の連載（一九五〇年刊行）、五五年日本民芸館における東洋思想講座開催と持続して展開し、戦後の民藝の活動の主軸としていったのである。

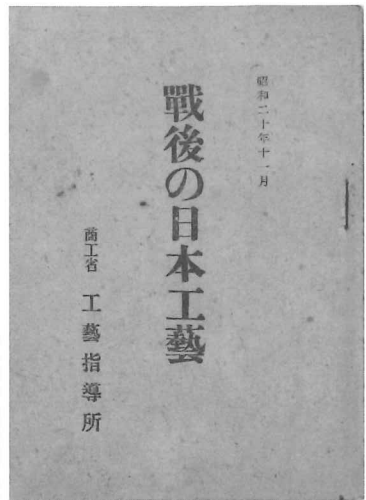
敗戦直後から朝鮮戦争勃発までの戦後復興に明確な見通しが立てにくいこの時期に、工芸の今後について様々な議論やそれに基づく実践への取り組みはかつてない活況を呈していた。伝統技法をどう展開させるかが大きな焦点となつた時には、柳の主張は異例だったのである。商工省工芸指導所（一九五二年から通産省産業工芸試験所）は用紙の入手すら難しい一九四五年十一月に、「戦後の日本工芸」（図4）と題するパンフレットを発行した。指導所元職員だつた西川友武が自ら設立した工芸学会から、九月に「工芸振興方策に就て」（図6）を発行していたことに刺激されたのだろうか。指導所のパンフレットは斎藤信治所長ら十名の寄稿（図5）を収めたものであるが、多くは戦後復興に工芸がどのように貢献すべきかを熱を込めて論じている。冒頭、斎藤



6 「工芸振興方策に就て」1945年



5 同 目次



4 「戦後の日本工芸」1945年

は殆ど戦時の用語法を用いつつ、敗戦後の方針を次のように呼びかけている。

輸出商品は無言の外交官であり、宣撫隊である。特に工芸品の場合は吾国の芸術文化と技術水準を示すものであり、更に産業道徳をも示すものと云ふて良い。此の意味に於て十分に日本の実力を示すに足るものを輸出すべきであり……

敗戦国日本にとつて、伝統技法による生産品は土産品や輸出品とすることによつて、当面する貿易収支改善や賠償金補

填への重要な資産とすべきだと多くの関係者は考えていた。重工業産地を爆撃で失っているのだから、これは当然の帰結であった。一九四六年春に鮎川義介が提供した資金三千万円をもとに、農村工芸振興会が吉野信治らによつて設立された。これは日本各地の工芸品制作を指導改良して、輸出を奨励しようとする構想であったが、十二月鮎川が戦犯として逮捕されて殆ど活動は展開できなかつた。しかし、同じ構想に基づいて、翌年一月吉野を会長とする日本陶磁振興会が発足し、志すところは輸出陶磁器の刷新と、国内必需品の純化とにある。つとめて古陶のよいところを学ぶと、ともに、新しい時代の感覚をもち、俗悪な商業主義の市場製品に対抗して、焼物を、その本来の姿にかへしたい。(日本陶磁振興会趣旨並会則)

と宣言した。これを戦時中に統制絵具の製作で財を成した多治見の興服産業(専務川崎音三)が支援して活動が展開された。具体的には吉野に請われて陶磁器試験所を退職した水町和三郎を通じて、日根野作三、小山富士夫、石黒宗麿、荒川豊蔵、寺尾作次郎らに全国を地域毎に分担して、各産地を巡回して指導させようとしたのであった。しかし、彼らは「突如として月給一万円という、当時としては考えられないような最高級のサラリーマンとなつて、生活が保障されや、てんでバラバラに自己の欲する方向に飛び出してしまった。」(加藤唐九郎『果敢なる生涯 私の川崎音三伝』風媒社、一九八三年)というのが実情だつたようである。「振興会の趣旨に忠実だつたのは日根野作三だけだつたようである。彼が指導して制作された作品(図7)が日根野旧蔵品のなかから見つかつているので、実際に指導と製作とが実行されたことは確かである。これらの活動は伝統技法による産業界育成から輸出拡大を目



7 日根野作三指導《色絵皿鉢》1949年頃
(滋賀県立陶芸の森陶芸館提供)

置を指し示しているように思える。

伝統工芸

伝統工芸という語は新しい。そもそも伝統という語は漢語に用例がなくはないが、近代日本では工芸同様あまり使われてなかった語彙であった。例えば大槻文彦『言海』(一九一四年)にはこの見出し語はなく、同じ音の仏教用語である伝灯が採録されているばかりである。あるいは柴田昌吉、子安峻『英和字彙』(一八八六年)では、traditionalは「伝説ノ。伝来ノ。子孫ニ言伝ヘタル」と訳されていて、十九世紀の日本語としてはこれらの言い表しの方が一般的だったのである。さらに工芸と結びつけて呼びならわすのは戦後の新造語だったとして間違

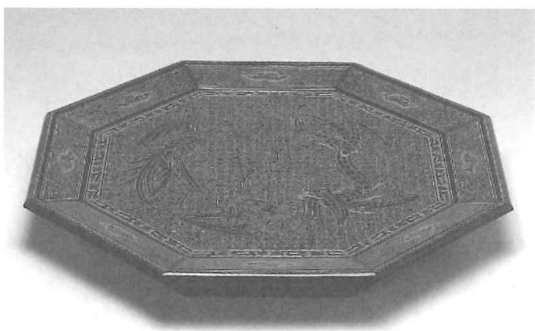
指したのだが、構想も

人材も明治以来の農商務省以来の政策の継承と言ってよかった。かつて民藝と伝統技法の育成で競ってきた一方がこうして敗戦の現実からの復興に動き始めていたときに、柳は実作から宗教、精神活動への転身を強調していたことになる。それは戦後の民藝の社会的位

いないだろう。

美術用語として伝統工芸が受容されたのは一九五四年から開催された第一回日本伝統工芸展(主催文化財保護委員会、財文化財協会、三越本店、丸栄百貨店、ならば高島屋百貨店を巡回)に依っている。同展は「文化財保護法の主旨にそつて、わが国の伝統に基づく工芸作品のうちから優秀なものを選んで展示し、わが国工芸の健全な発展に寄与する」(一九五三年七月制定規程)ことを目的としていた(図8)。第一回では無形文化財日本伝統工芸展を名乗ったが、二回以降は日本伝統工芸展となり、第五回展で一度だけ日本工芸展と名乗ったが、翌年から旧に復し、以後今日まで続いている。同展は二回から文化財保護委員会(一九八〇年から文化庁)、東京都教育委員会、NHK、朝日新聞社、(社)日本工芸会が主催団体となり、一九八〇年から三越が加わった。出品ははじめ陶芸・染織・漆芸・金工・木竹工・人形・その他(硝子・七宝・截金・硯等)の部会に分かれていた。実質的な運営主体である日本工芸会が一九九三年『日本伝統工芸展のあゆみ』をまとめているので、以下これに拠りながら活動の概要を振り返っておこう。

一九五三年三月十九日から東京国立博物館で選定無形文化財工芸技術内示展が開催され、こ



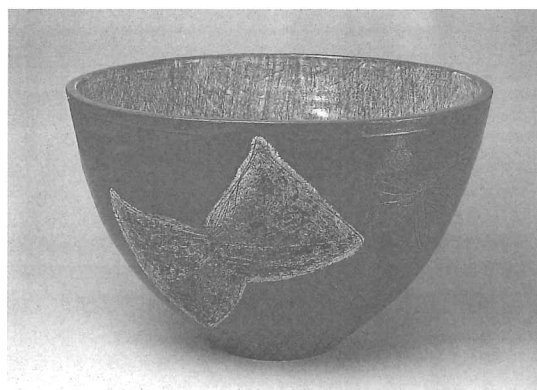
8 磯井如真《蒔醬香盆竜鳳凰》1955年
(第2回日本伝統工芸展文化財保護委員会委員長賞)

れが伝統工芸展雄へ発展したのだとされている。東博ではマチス展（一九五一年）、インド美術展・ブラック展（一九五二年）、ルオー展（一九五三年）、ゴヤ展・フランス美術展（一九五四年）と大型美術展が開催され、管轄の文化財保護委員会は美術を通じて戦後復興への貢献に積極的だった。また、政府の政策としても、五二年二月には国立近代美術館が開館し、翌年五月には松方コレクション返還が決まり、五四年五月からコレクション受け入れのために東博美術館を利用することとし、五五年建設地を上野に決定していた。他方、五三年には都内百貨店は競って美術展を開催し、戦時には抑圧されていた文化を存分に享受しようとする国民に歓迎されていた。この時期の日展は入場料で経営が成り立つくらいに来場者であふれていたのだ。

これらに加えて、伝統工芸展を成り立たせた大きな直接的な要因が二つあった。一つは一九五〇年五月に文化財保護法が制定され、ここに規定された重要無形文化財に工芸技術が含まれ、五二年から指定（この年は荒川豊蔵ら三十五件）が始められたことである。もう一つは一九四六年三月に復活した日展第四部美術工芸での審査をめぐる対立である。前者が後者の状況を惹起したとみることもできる。対立は一九四九年第四回日展で表面化し、日本工芸会非会員の出品者は五八年二月第四科会（代表大須賀喬）を結成し、声明を発表し、日本工芸会を「無形文化財等独自の背景を持つ日展と対立的な団体」と位置づけ、「日展の主旨に反する対立的団体の所属者は新日展の役員その他の指導的地位につくことを拒否する」ことを宣告した。日展は一九四八年GHQの提言により、翌年から文部省から切り離され民営化されたが、伝統工芸展は対照的に文化財保護委員会が無形文化財の技術保存を掲げ

て開催、補助する事業であり、他の共催者はあつたがまさに官展と言つてよかつた。対立の根底には、日展出品に登場し始めた抽象表現（図9）への対応の違いが大きかつた。抽象表現は美術工芸の分野でもイサム・ノグチ展（一九五〇年）、マチス展など戦後美術を急速に変え始め、日展ばかりでなく走泥社（一九四八年）など伝統技法にも及び始め、オブジェ制作に関心が集まるようになっていた。

こうしたなかで重要無形文化財保持者を中心に「伝統工芸作家・技術者相互の連絡を密にし、その技術の錬磨に資するとともに、伝統工芸の精髓を極め、その技術の保存と活用を図り、且その発展を期し、もつて文化の向上に寄与する」（一九五五年六月制定）ことを目的として、一九五五年七月日本工芸会（西澤篤敏理事長）が設立された。三月に準備が始まったときには日本伝統工芸協会という名称だったが、発起人会には文化財保護委員会から細川護立委員はじめ安達健二課長、小山富士夫技官ら職員も参加していた。つまり、この会は重要無形文化財保持者の制作品を「伝統工芸」と呼び、これを展覧会の名称としていたのである。重文保持者が増えてきて、この制作傾向が明確になってから、団体結成に至つたことになる。さらに、五五年第二回展には天皇夫妻が行



9 鈴木青々《釉彩鉢》1953年 第9回日展特選

幸し、五七年四月には高松宮
宜仁が総裁に、細川護立が会
長に就任した〔図10〕。戦前か
ら活動してきた作家からすれ
ば、まさに帝室技芸員の再現
であつたろう。実際に、五七
年十一月宮内庁から日本工芸
会へ皇居仮宮殿のための装飾
用置物、飾棚の制作が依頼さ
れ、今泉今右衛門、佐々木像堂、
音丸耕堂らが制作にあつた。

同会では五七年四月日本工
芸会正会員認定基準を明文化

し、正会員は保持者とそれを支える職人、後継者と位置づけられ、会
員は理事会が認定することにしたので、会員間での申請者の技量の把
握によって決まることになる。文化財認定から日の浅い第二回展での
出品は保持者三一%、それ以外の会員二六%で、保持者の比重は大き
くはなかつた。この重要無形文化財の指定は技術保存を基本としてい
る以上、伝承の機器に施されるものでなければならず、造形表現とし
ての新しさを競う必要はなかつた。公募展形式がとられた一九六〇年
以降は制度としても日展と同じく、若手作家の登竜門として機能する
ようになる。さらに一九七四年九月伝統的工芸品産業の振興に関する法
律が制定され、これにより官製の「伝統的工芸品」なるジャンルの保護
育成が制度化され、これが伝統工芸の外縁に定位していくことになる。



10 日本工芸会総裁、会長推戴式 1957年
(前列左から二人目細川護立、高松宮夫妻、西澤笛畝)

フロントピースの愉しみ II

—リルケ、ガボリー、アルコス、ハウプトマン—

山田 俊幸

⑧バラディーヌによるリルケの肖像

残念ながら、この肖像画の原本をわたしは今だ手にしていない。リルケのフランス語詩集『果樹園』(NRF、一九二六年)のフロントピースを飾ったものらしく、日本の翻訳書、堀口大学訳『果樹園』(青磁社、昭和一七年二月一〇日発行)には口絵として使われている。

『果樹園』と書いたが、けっこうこの邦題がリルケ・ファン(研究者ではない)には定着しているものの、原題は「Verger suri des Quatrains Valaisans. (果樹園附けたりヴァレの四行詩)」である。とはいえ、カトラン(四行詩)の一作もない不思議な詩集だ。

ヴァレは、スイス南東部のアルプス山中、ローヌ河に沿う高原地帯。そこでリルケは晩年、ドイツ語詩ではなく、フランス語で詩を綴っていた。詩集の刊行は一九二六年春、リルケの死は一九二六年秋だった。N・R・Fの出版ということは、この出版にリルケと交友のあつたジイド(ジッド)等、ヌヴェ・レヴェ・フランスの同人がかかわっていたことに間違いはない。リルケがフランス語詩を書くことに意外を召される方もいるだろうが、リルケは国際人。ドイツ語で主に詩を書いてきたものの、出自はチェコスロバキアのプラハである。とすれば、幼

一寸

第八十九号 二〇二二年五月

新板画百年・渡邊庄三郎論 第二回

—さらに大正十年までの道程—

岩切信一郎

第八十九号目次

新板画百年・渡邊庄三郎論 第二回 岩切信一郎 1

—さらに大正十年までの道程—

時に抗いし者たち——私の小菩薩峠 (43) 大谷 芳久 9

掠奪文化財のゆくえ (二)

大正・昭和戦前期中等学校の図画教員19 金子 一夫 32

富山県

原撫松の日記 Ⅱ 明治三十七(一九〇四)年 丹尾 安典 46

松本龍山『袖玉京都細絵図』と

松田緑山「美也古能春」 銅・石版画遺聞86 森 登 54

工芸概念の変遷——(五) 民藝の戦後・伝統工芸 森 仁史 61

フロントピースの愉しみ Ⅱ 山田 俊幸 67

—リルケ、ガボリー、アルコス、ハウプトマン—

《広重版画から「新板画」へ》

渡邊庄三郎の生涯を追ってみると、正に近代版画の疾風怒濤期である。西欧からの美術導入と歩を一にして版画(銅版・石版)が美術テキストの図版となつて伝来する。それは一方に自画・自刻・自摺の創作版画のながれとなる。一方、木版画全盛から衰退期にあつて浮世絵版画の価値は西欧の人々に価値を見いだされ商取引の対象になつていくものの、国内の新作木版画の方は衰退傾向をたどる。そしてそこから木版画復興、浮世絵版画の国際評価が益々高まる。そうした歴史過程の真ただ中を生きていたということが判つて来る。

庄三郎は、大正六年(一九一七)九月九日発行『美術画報』(四十編巻十一・画報社)で、「広重版画の今昔」と題した一文を寄せている。ちょうど、初代歌川広重六十回忌追善の展覧会が高島屋で開催され、その出品目録の作成や会運営の中心が三十三歳の庄三郎であつた。広重小特集的な扱いで他に、内田実「広重研究の一端」、不爭生「安藤広重」、志筑生「広重翁の墓」等の文も付き添つて、その一番先が渡邊庄三郎の一文であつた。展覧会開催の宣伝が主眼だが、何よりも広重好きである自らの広重版画収集体験と価格動向などが語られている。初代歌