



## 柳宗悦が提示した概念に関する考察 : 工藝・美術 ・ 建築

著者	原田 喜子
雑誌名	東アジア文化交渉研究 = Journal of East Asian cultural interaction studies
巻	11
ページ	337-353
発行年	2018-03-31
その他のタイトル	Consideration about conceptions that Soetsu Yanagi showed : Craft, Fine art, Architecture
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/13212">http://hdl.handle.net/10112/13212</a>

# 柳宗悦が提示した概念に関する考察

——工藝・美術・建築——

原 田 喜 子

Consideration about conceptions that Soetsu Yanagi showed

— Craft, Fine art, Architecture —

HARADA Yoshiko

In 1925, Soetsu Yanagi, a thinker, made a word as “*Mingei*”. Yanagi also told about *Bijutsu*, *Kogei* and *Kenchiku* in books about *Mingei* he wrote. Those words started to be used for Japanese in the modern times. Those were translated from Fine art into *Bijutsu*, from Craft into *Kogei*, from Architecture into *Kenchiku*. People interpreted the words differently for each and every person. I want to clarify conceptions of their words Yanagi showed.

First, I show the history of the use of their words and the subsequent transition. And I will examine the difference from the conceptions showed by Yanagi and other people. In conclusion, Yanagi did not use *Bijutsu*, *Kogei* and *Kenchiku* as a translation of Western language. In other words, when talking about *Bijutsu*, *Kogei* and *Kenchiku*, he was looking at the essence of things shown by each word such as Japanese history, culture and values.

キーワード：柳宗悦, 民藝, 工藝, 民藝館, 近代日本建築史

## はじめに

民藝とは、民衆的工藝の略語で、1925（大正14）年に思想家の柳宗悦（1889-1961）を中心とした同人によって造られた。柳は民藝運動において、いくつかの造語を世に広めた。ところが、言葉は時代の流れとともに変化しており、民藝も例外ではなかった。造られた当初は「民藝」であった表記が、現在では「民芸」と表記されることも多い。また、現在では民藝が伝統工芸と同意義で捉えられることは多く、それが誤解であることはあまり知られていない。

民藝にまつわる言語の概念には、柳が示した概念と世間に存在した概念の二つの変化が相まっており、さらには当時と現在との概念の差異が絡まっている。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、本稿ではその一端を試み

たい。

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」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。民藝運動は、1926（大正14）年に『日本民藝美術館設立趣意書』（以下、『趣意書』）を柳らが発行したもって始まったとされる。当初は柳らの周辺の友人へ広めた小さな運動であった。しかし、現在では美術史において一つのジャンルとして目されるようにまで広まった。

民藝の学術的研究における最大の課題は「民藝とは何か」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、民藝だけに限らず、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。柳の遺稿を収めた『美の法門』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<sup>1)</sup>」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。

民藝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、「民藝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。このように民藝は、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。

筆者自身は、柳の言語表現に疑問を抱くことはある。例えば、「民藝」の語は1925（大正13）年に造られたとしながらも、柳にとってその語の使用が定着したのは1927（昭和2）年頃であったのではないかと考える。柳は、1927（昭和2）年4月から1928（昭和3）年1月にかけて雑誌『大調和』で「工藝の道」と題した論文を9回にわたって連載した。本著は、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。「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<sup>2)</sup>。「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り、不安定さが確認される。

しかしながら、柳が民藝品としてその美を生涯讀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』で紹介された民藝品も生涯に渡って柳が讀えた品ばかりであった。つまり、柳の造形に対する理念は民藝運動初期には確立されており、その後の運動においても一貫性が見ら

1) 柳宗悦・水尾比呂志 編『新編 美の法門』岩波書店、1995年、252頁

2) 柳宗悦「工藝の道（第1回）」『大調和』6月号、春秋社、1927年、154頁

れたが、言語表現の確立は運動と並行して模索していったため、変化が生じたと言える。柳の活動期間は50年以上にわたっており、このような変化は人間の活動として自然な現象であると筆者は認識している。

そこで、本稿では、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たい。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<sup>3)</sup>。柳の民藝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<sup>4)</sup>。また、1928（昭和3）年は、柳らが大礼記念国産振興東京博覧会に「民藝館」と名付けたパビリオンを出展した年で、『東京日日新聞』に「民藝館に就て」<sup>5)</sup>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藝の概念を表明した最初の事例であった。

その中から、民藝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、一度だけ使用されたが、「工藝の道」などでは民藝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、「元來建築は総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。

本稿では、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、民藝の概念を探る足掛かりとしたい。

## 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、民藝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」<sup>6)</sup>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、「工藝は美術と異なり、「用」と「美」とが相即するものを指して云ふのである。<sup>7)</sup>」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【図1】<sup>8)</sup>。

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。

3) 三重県立美術館『「平常」の美・「日常」の神秘柳宗悦展 図録』三重県立美術館協会の会、1997年、203頁

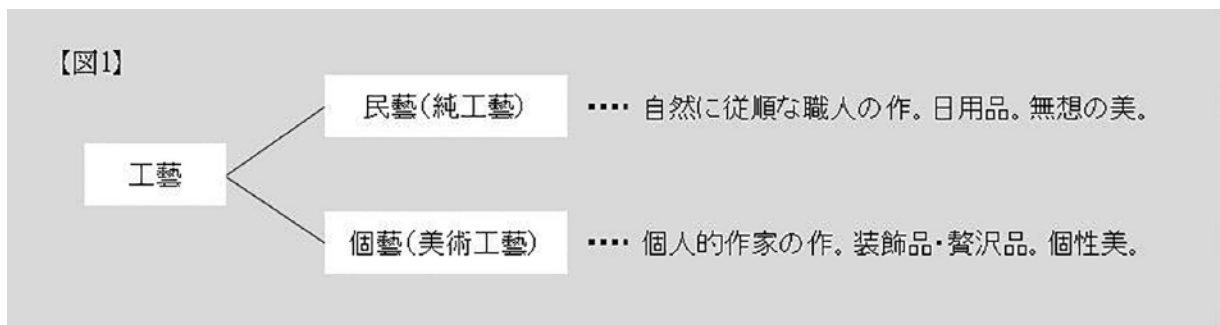
4) 『柳宗悦展——暮らしへの眼差し——』図録、NHK プロモーション、2011年、33頁

5) 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

6) 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巻、筑摩書房、1981年、5頁

7) 柳宗悦「工藝の道（第9回）」『大調和』1月号、春秋社、1928年46頁

8) 47頁（大調和）（後に柳によって作成された体系図もあるが、1928年以降のものであり、さらに、1928年時点から変化が見られたため、『大調和』の掲載内容に則して筆者が作成した）



### 1-1. 近代日本の「工芸」の歴史

「工芸」の語源は中国語にあり、製造上の技術全般を意味した<sup>9)</sup>。「工」には道具を使って物を作るという意味があり<sup>10)</sup>、「藝」には植物に手を加えて栽培するという意味がある<sup>11)</sup>。

「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<sup>12)</sup>。「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。民藝に関する研究においても「民藝」と「民芸」が混在している。本稿では、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「工芸」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<sup>13)</sup>。

次に、「工芸」の使用例として、1877年(明治10)に黒川眞頼(1829-1906)が発行した『工芸志料』である。そこに挙げられた具体的な分類は、職工、石工(玉工)、陶工、木工(葺工、仏工、彫工)、革工、金工、角工、漆工、画工、紙工があった<sup>14)</sup>。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

9) 上田万年, 岡田正之, 飯島忠夫, 柴田猛猪, 飯田伝一『講談社 新大辞典(特装版)』講談社, 1993年, 4116頁

10) 加納喜光『漢字語言語義辞典』東京堂出版, 2015年, 392頁

11) 前掲注10, 336頁

12) 前掲注10, 336頁

13) 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

14) 黒川眞頼「工芸志料序」・「工芸志料總目」『工芸志料』(出版元不明), 1877年

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。

「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」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。

## 1-2. 奥田誠一の「工藝」

奥田誠一は、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、「工芸品と吾人の生活とは不可分離の状態である。<sup>15)</sup>」と主張しており、工芸と生活の関係を重視した点は柳

15) 奥田誠一『日本工藝史概説』雄山閣、1931年、12頁

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<sup>16)</sup>。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「応用美術（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。

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、「美術工芸」に相当するものであったが、奥田は「工芸に非美術的なものの存在を認めない<sup>17)</sup>」として、「美術工芸」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。

我が工芸はやはり幕末以来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。<sup>18)</sup>

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「工芸」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。

16) 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

17) 前掲注15、11頁

18) 前掲注15、133頁

### 1-3.

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、非常に当時の視座に立ち、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況を脱し、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られてきた伝統の品、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る者・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。

## 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ったからである。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った



のだろうか。

## 2-1. 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。

民藝研究では、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った。民藝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<sup>19)</sup>。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ったと考えられる。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。

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・フォージェラー（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。フォージェ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）年に朝鮮<sup>20)</sup>・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。展示品には後に民藝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。

柳が民藝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。民藝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。

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

20) 近代日本では韓国を「朝鮮」と呼称していた。本論文では「朝鮮」の言葉を使用する。

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。<sup>21)</sup>

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<sup>22)</sup>」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。

## 2-2. 日本の「美術」の歴史

それでは、本稿が起点とする「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、本稿では、「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。

「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<sup>23)</sup>。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。ウィーン万博を機に日本製の精緻な絵付けを施した陶磁器や煌びやかな蒔絵を施した漆器は世界から注目を集め、これらの製造は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者とす<sup>24)</sup>」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

21) 前掲註2, 19頁

22) 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』, 82頁

23) 小松寿雄, 鈴木英夫『新明解 語源辞典』三省堂, 2011年, 776頁

24) 前掲註13

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。これらが「美術」の具体的な存在として認識が広められた。1982（明治15）年にアーネスト・フェノロサ（Ernest Francisco Fenolosa）（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<sup>25)</sup>」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<sup>26)</sup>」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<sup>27)</sup>」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<sup>28)</sup>、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<sup>29)</sup>。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。<sup>30)</sup>」、「美術は実物と異なり、実物を離れて見るべきなり。美は実のみに存せずして、想にもまた存す。すなわち心の中にも、外にも存するなり。<sup>31)</sup>」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21）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<sup>32)</sup>。

25) 『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

26) 前掲註25、2頁

27) 岡倉天心『日本美術史』平凡社、2001年、100頁

28) 前掲註27、30頁

29) 前掲註27、16頁

30) 前掲註27、10頁

31) 前掲註27、89頁

32) 森仁史「『稿本日本帝国美術略史』の成立と位相」『近代画説』明治美術学会、2001年、66頁

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。

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<sup>33)</sup>」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<sup>34)</sup>」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った。

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「詩歌即チ韻文、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。<sup>35)</sup>」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。

### 2-3. 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<sup>しやくかく</sup>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<sup>36)</sup>」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<sup>37)</sup>」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

33) 惣郷正明・飛田良文『明治のことは辞典』三秀舎、1989年、479頁

34) 前掲註33, 479頁

35) 前掲註33, 479頁

36) 野口米次郎『日本美術讀本』平凡社、1928年、2頁

37) 前掲註36, 54頁

の美術とは形と魂の表徴詩に外ならない<sup>38)</sup>」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『日本工芸史概説』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。この芸術の形式として、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「道徳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<sup>39)</sup>」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、「工芸」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『圖説日本美術史』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「一般的な又隠當と考えられる標準に従った<sup>40)</sup>」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<sup>41)</sup>。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、工芸に大別されており、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嚴密には佛教渡来以後<sup>42)</sup>」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<sup>43)</sup>」「技巧は勿論稚拙なものが多い<sup>44)</sup>」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<sup>45)</sup>」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

38) 前掲註36, 54頁

39) 前掲註15, 3頁

40) 田澤坦、大岡實編『圖説日本美術史〔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）

41) 前掲註40, 例言1頁

42) 前掲註40, 1頁

43) 前掲註40, 1頁

44) 前掲註40, 1頁

45) 前掲註40, 95頁

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<sup>46)</sup>。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。

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<sup>47)</sup>」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。柳も民藝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。

#### 2-4.

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、民藝を説明するための「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。

### 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藝の美を、展示空間という建築を伴う実態へ展開してきた。そして、大札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、

46) 前掲注40, 1頁

47) 前掲註36, 41頁

建物とその内装、家具や食器など、生活空間を総合的にデ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<sup>48)</sup>。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。<sup>49)</sup>」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32）年には東京帝大工科大学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。<sup>50)</sup>」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ヤにおいては「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、本論文中において、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。

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、再販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<sup>51)</sup>。

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

48) 前掲註23, 357頁

49) 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

50) 前掲注49, 1頁

51) 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

鉄筋およびコンクリート構造を加えた<sup>52)</sup>。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<sup>53)</sup>。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<sup>54)</sup>」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<sup>55)</sup>。

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、「工藝」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、「工藝」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。

1927（昭和2）年、帝展に新設された美術工藝の部に、齋藤佳三（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、齋藤は「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、齋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<sup>56)</sup>。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『日本工芸史概説』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。

52) 「建築学科・建築学専攻沿革」東京大学建築学専攻ホームページ, [arch.t.u-tokyo.ac.jp](http://arch.t.u-tokyo.ac.jp)

53) 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

54) 前掲注53, 71頁

55) 前掲註52

56) 前掲注15, 14頁



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ことが、良くなる場合が多いと述べた<sup>57)</sup>。建築にも工芸と同様に、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芸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、民藝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藝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。

#### 4. おわりに

「工芸」、「美術」、「建築」それら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「工芸」、「美術」、「建築」の概念とは。本稿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、それぞれに宿る作る者・使う者・観る者の精神が柳にとっての「工芸」であった。ただ真の工芸として認めたのは、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芸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「工芸」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、「工芸」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「工芸」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」

57) 前掲註53, 43頁

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。

本稿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」が民藝において重要な要素であったことは確認できた。今後は、これらの概念が工芸品や展示など、具体的な民藝運動にどのように表出したのかを探求する。

