

# アーツ・アンド・クラフツと工芸の変貌

——ウイリアム・モリスと柳宗悦をめぐって——

藤田 治彦

はじめに

ウイリアム・モリス (1834-1896) と柳宗悦 (1889-1961)。属した文化も時代も異なるこの二人の共通性は多い。両者はともに裕福な家に生れ、幼少にして父を失い、最高学府に学び、ともに宗教と芸術に深い興味を抱いた。二人はそれぞれイギリスと日本でハンディクラフトあるいは工芸の復興とその理論の確立に力を注ぐことになるだけでなく、そこに至る実践の過程にも重なることが多い。歴史の抹殺あるいは捏造とでも言うべき歴史的建造物の破壊に対する抵抗などは両者に共通する重要な過程であった。しかしながら、この二人が共有するもつとも重要な共通要素として今日広く認められている工芸関係の思想と活動においては、むしろ両者の隔たりは大きい。少なくとも柳宗悦とその周辺の人々はそう考えていた<sup>1)</sup>。

柳はモリスを批判した。それまで一つであった「美術と工芸」を分けたのはモリスだといっているのである。ここには二重の誤解がある。柳は「アーツ・アンド・クラフツ」を「美術と工芸」を意味する言葉だと考えたが、そうではない。また、「アーツ・アンド・クラフツ」はモリスが使い始めた言葉だと考えたが、そうではない。本論では、このような誤解がどのようにして生じ、柳の周辺で定着し始めたのかを示したい。また、「美術と工芸」を分けたのはモリスだとする柳の主張に関しては、その当否を問うことを通じて、むしろ、そこから両者の共通性を浮かび上がらせたい。柳はモリスを批判的に摂取し、理論と実践のある部分ではモリスを超えていったのであり、両者の相違に劣らず、共通性あるいは連続性の理解が重要だと考えるからである。

## 一 柳宗悦のウィリアム・モリス評

柳は一九二七（昭和二）年の二月に発表した『工藝の協團に關する一提案』のなかで次のように述べている。「嘗てモリスは同じ様な運動を起した。實際彼の意志に共通な幾多のものを私達は感じてゐる。だがどうして彼は失敗したか。その原因は幾多あるであらうが、本質的な致命的な原因は、彼が正しき工藝の美を知らなかつたのだと云ふ事に帰着する。彼自らが試み、彼が他人にも勧めたのは工藝ではなく美術であつた。云はば美意識に禍はされた工藝である。私達が脱却せねばならぬと思ふそのものを、彼は試みようとしたのである。」<sup>[1]</sup>

同年四月から雑誌『大調和』に連載した「工藝の道」の「緒言」において、柳は「初代の茶人達が見た工藝の美は、あのモリス等の見たそれよりも、遙かに内的に深い事は疑ふ余地がない」と述べている。その一方で、同連載の「正しき工藝」の章においては、「モリスは工藝を或時は The Lesser Art とも呼んだ。‘Lesser’ と云ふ字は〈下手〉と云ふ義に近いとも云へよう」と述べ、「Lesser Art」と「下手もの」との重なりを認めている。一九二六（大正十五、昭和元）年に『越後タイムス』に掲載した「下手もの、美」は、柳の工藝思想と民藝運動の基本的姿勢が初めて明確に示された論文であつたが、その翌年には「工藝の道」において、そのモリスの思想との重要な

共通点を早くも認めていたことになる。

しかし、柳にとってモリスの作品は余りにも美術的あるいは絵画的に映つたようだ。柳はもつとも著名な近代工芸家としてモリスを挙げ、「工藝の道」の「来るべき工藝・中・工藝と個人作家」の章では次のように述べる。「少くとも私の知る範圍に於て彼の工藝品は余りにラファエル前派の絵画的束縛を出ない。彼の作がかくも純美術に近づくに及んで益々工藝を離れたと云う事が出来る。」<sup>[2]</sup> ただし、ラスキンとモリスの社会思想と行動に関しては、柳はむしろ彼らの後継者をもつて任じていた。同じく「来るべき工藝・下・工藝と協團」の章の冒頭では以下のように述べる。「私はモリスの社会論者としての休息を知らない一生の努力に限りない敬意を感じる。如何なる論者も来るべき社会を想ふ事なくして、来るべき工藝を論ずる事は出来ぬ。」<sup>[3]</sup> また結び近くでは次のように述べている。「美を追ふたラスキンはギルドを試み、モリスも亦同じ道を辿つた。彼等の心の求めが今又私の血脈にも通ふ。教團の幻像がはてしなき世界に私を誘ふ。私は与えられた運命に忠順でありたいと心より乞ひ希う。」<sup>[4]</sup>

柳はモリスの作品を認めることは出来なかつたが、その社会思想と行動には十分共鳴していたといえるだろう。ただし、柳自身によれば、ラスキンやモリスの影響は本質的なものではなかつた。「工藝の道」に収められた「工藝美論の先驅者に就て」は、次のような書き出しで始まる。「私は私の工藝美に關する

思想に於いて極めて孤独である。幸か不幸か私は先人に負うところが殆どない。」<sup>8)</sup>

## 二 柳宗悦「工藝と美術」から「美術と工藝」まで

雑誌『大調和』に発表され、後に『工藝の道』に収められた「工藝美論の先駆者に就て」に続く柳のモリスとアーツ・アンド・クラフツ運動についての記述で注目されるのは、一九三三（昭和八）年から翌年にかけて雑誌『工藝』に連載された「工藝と美術」である。柳は次のように述べる。

「今は誰も〈美術と工藝〉と云ふ言葉を使ふ。誰も此二つの間に、はつきりした区別をつける。日本では此言葉が明治以後に生れたのは云ふ迄もなく、それが英語の 'Arts and Crafts' の訳字であることを誰も気附くであらう。此場合 'Art' が 'Fine Art' であり 'Craft' が 'Useful Craft' を意味するのは云ふ迄もない。

だが、私達は 'Arts and Crafts' なる字句が決して古い昔には無かつたのだと云ふことを知る必要がある。それは僅か半世紀の歴史にも満たないのである。始めて此言葉を使ったのは Cobden-Sanderson や William Morris であつて、千八百八十八年、彼等が 'Arts and Crafts Exhibition Society' を建設した時に始まる。」<sup>9)</sup> 柳は 'Art' と 'Craft' あるいは「美術」と「工藝」との差別を近代社会に本質的な問題の一つとして捉え

ていた。柳は続いて次のように述べる。「扱是等の言語的考察は、次の事実を私達に明示する。第一〈美術と工藝〉といふ言葉はモリス以降のことであつて、この両者は元来明確に區別して考へられたことはなかつたのである。」<sup>10)</sup> この「言語的考察」は言葉が構築する世界への柳の深い関心を物語る。柳は、イギリスにおける 'Art'、'Craft'、'Artisan'、'Artist'、といった関連する言葉の歴史の検討を通じて、「美術と工藝」いう区別はモリス以降のことだと主張する。

翌一九三四（昭和九）年二月五日から十日まで六回にわたり、柳は東京放送局でラジオ講演を行なつた。その内容は、講演筆録に「民藝の趣旨」という一文を加えた出版物『美術と工藝の話』によつて知ることができる。上記の「工藝と美術」からの引用部分に対応する『美術と工藝の話』の相当箇所は次のようなものである。

「それで日本語の〈美術と工藝〉と云ふ字句が出来たのは、やはり英語の Arts and Crafts に依つたのでありますが、此の英語の熟語が全体いつから使はれたものか、それを調べて見ますと、是も實に歴史が浅いのに驚くのであります。〈美術と工藝〉とは今日でこそ明確に二分された概念であります、この區別には存外古い歴史は無いのだと申してよいのであります。その事を少しく歴史的に申し上げますと、英語で即ち〈美術と工藝〉と云ふ字句を最初に用いたのは有名な William Morris 彼の友達であつた Cobden-Sanderson との二人でありまして、實に一

八八八年の事でありますから、まだ五十年近くよりたつてゐないのであります。<sup>10)</sup>このラジオ放送で柳は、'Arts and Crafts' という言葉の案出に参与したとする二つの人名の順序を変えた。雑誌『工藝』の記事「工藝と美術」では「Cobden-Sanderson や William Morris」と記していたところを、ラジオ放送では「有名な William Morris と彼の友達であった Cobden-Sanderson」と変えている。

広く一般人を対象にし、一般聴衆には放送内容の再確認が困難なラジオ放送では、少しでも広く知られている人名を先にして「有名な誰々とその友人」と順序を変えるのは理由のないことではない。しかし、「アーツ・アンド・クラフツ」という言葉が広く使われる契機となった組織「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」の命名者がT・J・コブデン＝サンダーソン(Thomas James Cobden-Sanderson, 1840-1922)であり、モリスは後にその会長役を引き受けるものの同協会の運動には終始懐疑的であったという事実からすれば、不適切な主従関係の入れ替えと言わざるをえない。そして、さらに問題なのはこのラジオ放送に際して逆転させた二人の人名の主従関係をその後の論説で定着させてしまったことである。一九四二(昭和一七)年に刊行された『工藝文化』所収の「美術と工藝」では次のようになっている。

「それなら何時からこの言葉が用いられるに至ったか。実に同じ千八百八十八年に William Morris や Cobden-Sanderson

が初めて 'The Arts and Crafts Exhibition Society' なる言葉を用いたことに起因する。<sup>11)</sup> さらに続けて数ページ後に、九年前の論文「工藝と美術」の場合と同様に自らの論述をまとめるかたちで次のよう続ける。「第一、〈美術と工藝〉と云ふ対立的言葉はモリス以降のことであつて、此の両者は元来明確に區別して考へられたことはなかつたのである。<sup>12)</sup> 一九三三年の論文では「美術と工藝」は美術と工藝の「區別」を示す言葉とされていたが、一九四二年の『工藝文化』では「対立」を示す言葉であると、あたかもモリスの責任を問うかのように、両者の乖離が強調されている。

しかしながら、「Arts and Crafts」はモリスの造語でないばかりか、「美術と工藝」を意味する言葉でもなかつた。それは、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会のメンバーによる最初の論集である一八九三年出版の『アーツ・アンド・クラフツ論集』<sup>13)</sup>の内容や、同書に寄せられたモリスによる前書きと同協会初代会長ウォルター・クレイン(Walter Crane, 1845-1915)の序論、そしてそれ以前に、一八八八年に開催された第一回アーツ・アンド・クラフツ展覧会の図録などから、むしろ「デザインとハンドイクラフト」であることがわかる。「アーツ・アンド・クラフツ」は「美術と工藝」ではなく「デザインとクラフト」を意味する言葉なのである。<sup>14)</sup>

にもかかわらず、「アーツ・アンド・クラフツ」は「美術と工藝」であるという俗説は、柳の周辺で不可逆的に定着したば

かりではなく、影響力の大きな関係者たちによって戦後にまで引き継がれ、さらに、その区別的というよりは差別的だとされる言葉の主は専らモリスであるとまで歪め伝えられることになる。民藝運動の有力な後継者の一人で倉敷民芸館や熊本国際民芸館の館長を勤めた外村吉之介（1898-1993）と、東京藝術大学で長く工芸史・工芸論を教えた前田泰次（1913-1982）の例を挙げれば十分だろう。

雑誌『民藝』の二四七号と二四八号に分けて掲載された外村吉之介の「柳宗悦とウイリアム・モリス」は広島で開催された日本民藝協会全国大会における講演を記事にしたもので、一九七四（昭和四九）年出版の著書『続・民芸遍歴』にも再掲されている。そこで外村は次のように語る。「このような事情の中で、一八八八年にモリスはロンドンで〈美術と工芸の展覧会〉The Arts and Crafts Exhibition Societyと云うのを開いて、造形の世界に〈美術〉と〈工芸〉とを分けた、初めての呼び方をしました。そしてそれに前後して〈大芸術〉と〈小芸術〉という区分も使い出しております。」<sup>16</sup>「ここではついに、「アーツ・アンド・クラフツ」の命名者とされるコブデン・サンダーソンの名前が消え、モリスは自ら創設したわけでも積極的だったわけでもない展覧会協会の創設者にされてしまっている。前田泰次は一九七五（昭和五〇）年出版の岩波新書『現代の工芸』で次のように述べている。「ウイリアム・モリスは Art and Craft と二つの概念をくっつけて使い、この二つの領域が一つになる

ことが正しいのだと主張したから、十九世紀末の英国の一般社会では、アーツとクラフトとが別の内容を持つものとして使われていたと考えられるかもしれない。彼はまた Minor Art（小芸術）とか Lesser Art（小芸術）という言葉を用いて、純粋美術的な絵画・彫刻・建築に相対する工芸的な世界を指すのに使っている。」<sup>17</sup>

これらの適切とは言えない論述は決して例外ではなく、二〇世紀の日本における「アーツ・アンド・クラフツ」理解は、概してこのようなものであったと言えよう。それでは、外村と前田がともに論及している「大芸術」「小芸術」と「アーツ・アンド・クラフツ」とはどのような関係にあったのだろうか。そして、仮に、そこに日本における「アーツ・アンド・クラフツ」誤解の一因があったとすれば、それはどこから生じたのであろうか。

### 三 壽岳文章「二つの工芸論」

外村吉之介の「柳宗悦とウイリアム・モリス」は、その記述内容から、柳宗悦自身のモリス論以上に、壽岳文章（1900-1992）による柳とモリスの比較論に多くを負っていると推定される<sup>18</sup>。また、柳自身は明確に語っていないにもかかわらず、壽岳はモリスの言う「大芸術」「小芸術」と柳の「上手もの」「下手もの」との対応を条件付とはいえ明らかに論じている。

このような壽岳による比較論がその後の柳モリス比較論の基調を形成するとともに、「アーツ・アンド・クラフツ」の「アーツ」を「大芸術」すなわち「美術」、「クラフツ」を「小芸術」すなわち「工藝」とする、日本における誤解定着の伏線となつたのではないだろうか。

モリス生誕百年にあたる一九三四（昭和九）年の年末、壽岳文章は月二回発行の『英語青年』（上）（中）（下）と三回に分けて、「二つの工藝論—モリスと柳宗悦—」を寄稿した。柳がラジオ放送で「美術と工藝の話」を連続講演した年末の刊行である。「二つの工藝論（上）」において、壽岳は、「工藝的な美」の問題を考えるものは、誰しもラスキンとモリスを偉大な先覚者のなかに数えるが、柳はその二人を機縁として工藝の世界に入ったのではないと語る。一九二八（昭和三）年刊行の『工藝の道』に収められた「工藝美論の先駆者に就て」における柳自身の記述に基づいた壽岳の見解である。

ただし壽岳は、やはり柳自身の言葉通り、柳の工藝美論に結果的には二つの先駆があったことを認める。一つはラスキンとモリスの思想であり、もう一つは日本の「初代茶人たちの鑑賞」であるとする。しかし、柳は彼らの水準にとどまることはできず、尽きぬ不満を抱いたとする。柳自身は次のように述べていた。「私が如何に彼等に共鳴し、又如何に彼等に不満であるかを共に述べる事は、一層私の思想を明確にする所以となるであらう。」<sup>(19)</sup>『工藝の道』所収の「工藝美論の先駆者に就て」は、

そのような趣旨の小論であった。

「二つの工藝論（中）」において、壽岳はモリスの「大芸術」「小芸術」論に言及している。壽岳の『英語青年』連載論文「二つの工藝論」は、翌年、雑誌『工藝』の第五〇号にまともて「ウキリアム・モリスと柳宗悦」として再掲載され、一九七〇（昭和四五）年刊行の『壽岳文章・しづ著作集』にも「ウキリアム・モリスと柳宗悦」として収められている。外村はこれらを参照したのであろう。壽岳は『ウィリアム・モリス全集』第二十二巻「芸術の希望と恐れ」の巻頭論文「ザ・レッサー・アーツ」の内容を一部紹介し、「小芸術」という言葉について次のように述べる。「モリスが D. G. Rossetti や Swinburne のような立場にある藝術家を以って自認してゐたのなら、私は彼の口からかかる命名を聞いても怪しみはしない。しかし心を常に中世紀の工藝に向け、みづからも工藝を弁護し実行するため一生をささげた彼の命名としては、甚だしく妥協的なのを感じる。実際彼が聴衆に向かつて小藝術を語り初めるとき、そこには少なからぬ卑下と臆病があるのを否み難い。」<sup>(20)</sup>

続く「二つの工藝論（下）」において、壽岳はそれが柳の「上手物」「下手物」を想起させると述べるとともに、柳自身、それら一対のモリスの概念と自分の概念が互いに共通のものを持っていることと認めていることを紹介している。「柳氏自身も認めているやうに、柳氏の〈上手物〉はモリスの〈大芸術〉に、さうしてモリスの謂ふ〈小芸術〉は柳氏の〈下手物〉に、

qualificatory にはあるがそれぞれ共通するものを持つてゐるであらう。<sup>(21)</sup> しかしながら、この指摘は正確ではない。柳自身は、'Lesser Art' に論及することはあつても、それを「小芸術」と訳したり、まして「大芸術」と比較することはなかつた。さらに、壽岳はモリスの「大芸術」「小芸術」の区別は「象(すがた)」から来ているのに対して、柳の対概念は「質」から来ていると、両者の違いを指摘するのだが、この比較は意味をなさない。モリスの「大芸術」「小芸術」の区別はいわば造形芸術のジャンル論であり、元来「質」を問題にするものではないからである。<sup>(22)</sup>

連載記事の最後に、壽岳はモリスと柳の、民衆と芸術、あるいは生活と芸術とのつながりを見る共通の見方に論及する。しかし、壽岳によれば、もっとも肝要な「工藝の救い」の問題に來て両者の道は分かれるという。モリスが芸術を労働における人間の喜びの表現とするのに対し、壽学は柳を敷衍して次のように述べる。「時代が人間に労働の喜びを与へず、苦痛のみを与へるなら、モリスの考へに従うと、工藝の世界に救ひは来ないであらう。どんな不満、どんな悲哀、どんな難渋が、作り手の心内心外にあらうとも、作られる物にさし招かれておのづから作る人の手が動く境地、時代は醜く、人に憤りがあらうとも、作られる物は美しく清らかとなり、廣い大きな意味で、作り手も救はれてゐる秘密は、工藝の世界に求められないか。柳氏はモリスを超えて遂にこの境地の秘密を説いた。」<sup>(23)</sup> 壽岳は、こ

こには工藝を縁として、他力の安心を根として、宗教の秘意が語られてゐると考える。壽岳はこの故に、モリスの工藝論にこの深さ、この信仰はなく、モリスの工藝論は柳のそれに及ばない、と結論する。

確かに、この理念は柳の工藝論あるいは工藝美論の中心にあつて、一九二六(大正十五)年に著した「雑器の美」(元來は「下手もの、美」として『越後タイムス』掲載)以來の柳理論の核心である。この工藝観の違いが、モリスおよびモリスの時代の工藝と、柳が良しとする工藝とを分けている。しかしながら、何故に、工藝論の優劣を宗教的深さで判断すべきなのだろうか。また、そのように説く柳の工藝論には、モリスにはあつた積極的な社会改革の主張という側面が欠けているのではないだろうか。この欠落が柳自身というよりは当時の日本の社会的限界であつたのか、それとも柳の工藝論が必然的に伴う性格であつたのか、興味あるところである。

壽岳は最後に、モリスは工藝の本質に理解の少ない個人主義的芸術家の影響から抜け出すことができなかつた、と指摘する。美術家の工藝に過ぎない、というのである。しかし、モリスが壁紙で、ステンド・グラスで、染めや織のテキスタイルで行つた、それぞれの工藝における独自の試みを考えるならば、その指摘は当たらない。確かに、柳や壽岳にはモリスの作品は美術家的に見えたのかもしれない。しかし、一九世紀半ば過ぎの西欧で広く行われていた絵画や彫刻をそのまま応用したような工

芸に比べるならば、モリスたちの壁紙やステンド・グラスやテキスタイルは優れて工芸的であったと言うべきだろう。

とはいえ、壽岳の英文学者としての良識も評価されるべきであろう。のちに外村が不適切にも「美術と工芸の展覧会」と訳すことになる展覧会の名称の話題と、柳に由来する「美術」と「工芸」を分けるといふ話題が、ともに「二つの工芸論」に好都合な内容であったにもかかわらず、壽岳の論考に取り上げられていないのは、この場合に限っては、柳の説を受け入れにくかったためか否か、これも興味深いところである。壽岳は年末に「二つの工芸論」を発表することになる一九三四（昭和九）年の四月二四日に、モリス生誕百年記念協会主催の「モリスを語る夕」で「書物工芸家としてのモリス」と題して講演を行なった。同年九月に刊行された『モリス記念論集』所収の同名論文では、「美術工芸展覧会協会」という適切とは言えない訳語が使われているが、同協会をモリスが創設したといった誤解をしておらず、その名称とモリスの思想とを強引に結び付けようともしていない<sup>12)</sup>。

柳の「工芸と美術」が三つに分けて雑誌『工芸』に掲載されたのは一九三三（昭和八）年の三月から一九三四年（昭和九）年の六月にかけてであり、「The Arts and Crafts Exhibition Society」および「Art」と「Craft」との関係を最初に論じた部分「工芸と美術（二）」の掲載号が発行されたのは一九三三（昭和八）年の十二月のことであった。壽岳が「書物工芸家と

してのモリス」と題して講演を行なったのは翌一九三四（昭和九）年の四月、「二つの工芸論」の（上）を掲載した『英語青年』の刊行は同年の十一月である。柳と壽岳は月刊雑誌『ブレイクとホキットマン』を共同で編集するなど親しい間柄にあり<sup>13)</sup>、共通の興味の対象に関する柳の最新の論考を壽岳が「二つの工芸論」執筆以前に読んでいなかったとは考えにくい。結局、この二人が柳モリス比較論の基礎を形成したのである。柳は本論の冒頭で検討した『工芸の教團に関する一提案』を初めとするモリスに触れた諸論を通じて、壽岳はこの『英語青年』連載記事と、それらを雑誌『工芸』のためにまとめた翌年の「ウキリアム・モリスと柳宗悦」によって、その後、半世紀以上、二〇世紀後半まで保たれることになる、日本における柳モリス比較論の基調を形成したのである。

#### 四 「アーツ・アンド・クラフツ」の変貌

急速に近代化が進行する二〇世紀社会において、手工芸とそれを念頭においたデザインの運動であるイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動に限界は見えており、同運動は柳が民芸運動に乗り出す十年以上前に大きな変貌を始めていた。それはもはや柳が思うようなアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の運動ではなかつたのである。

展覧会ではなく常設のショールームが運動推進に必要なだと唱



えていたハロルド・ステイブラー (Harold Stabler, 1872-1945) などアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の会員数名は一九一四年にケルンで開催されたドイツ工作連盟展を訪れた。彼らは大規模な展覧会と、近代産業と連携したその活発な活動に感銘を受け、同様の組織がイギリスに必要であることを痛感した。

また、このドイツ工作連盟展訪問ほど注目されていないが、同年七月に展覧会協会の主要メンバーの一人である建築家チャールズ・ハリソン・タウンゼント (Charles Harrison Townsend, 1851-1928) が組織したパリ訪問も重要だったと思われる<sup>(26)</sup>。タウンゼントらはルーヴルで開催されたアーツ・アンド・クラフツ展出品作の確認に向く一方で、パリの装飾美術中央連盟を訪れ、連盟の会員有志と英仏の両組織が抱える共通の問題についての意見交換を行なっている。装飾美術中央連盟 (l'Union centrale des Arts décoratifs) は一八八一年にパリの装飾美術館と産業応用美術中央連盟 (l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie) が合併して成立した組織であり、ドイツ工作連盟ほど先進的ではないが、その名称が示すように、産業とのかかわりを積極的に志向してきた組織であった<sup>(27)</sup>。以下に概観するのは、基本的に手工芸 (Handicraft) ではなく近代工業あるいは近代産業 (Industry) を前提としたデザインへ向けたイギリスの関連組織再編成の歴史の一部である。

一九一五年から一九三四年までの約二〇年間に創設された関係組織や、この間に著された関連出版物のタイトル等を拾い上

げても、時代のキーワードはもはや「クラフト」ではなく、「インダストリー」であったことがわかる。また、それらの名称に注目するならば、そこから「アーツ・アンド・クラフツ」が「デザイン・アンド・クラフツ」の意味であったこともさらに明らかになるだろう。

既に述べた動向のなかから一九一五年にDIA「デザイン・アンド・インダストリーズ協会」が「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」の母体「アート・ワーカーズ・ギルド」の本部があるロンドンのクイーン・スクエア六番地に創設された。翌一九一六年にバーリントン・ハウスで開催されたアーツ・アンド・クラフツ展覧会では工業製品を展示するために一室が確保された。また「デザイン・アンド・インダストリーズ協会」は、柳が「美術と工藝の話」を放送する三年前の一九三二年にはBBCでモダン・デザインに関するシリーズ「現代生活におけるデザイン」を放送している。

一九二〇年には「英国インダストリアル・アート研究所」が、翌一九二一年には「インダストリアル・アート委員会」が設立されている。この「アート」と「インダストリー」という二つの言葉は組み合わせたかたちで一種の時代のキーワードとなった感がある。一九三四年には「アート・アンド・インダストリー協議会」が創設されて、ハーバート・リードの『アート・アンド・インダストリー』インダストリアル・デザインの諸原理』などが出版された。

「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」自体は第二次世界大戦後までその名称を保持したが、一九五九年に「デザイナー・クラフツメン協会 The Society of Designer-Craftsman」と改名した。「デザイナー・クラフツマン」の語は以前から「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」の内部で使われていたメンバー自らを指す用語で、それもまた「アーツ・アンド・クラフツ」の「アーツ」が「美術」ではなく「デザイン」であることを示している。その一方で、この新名称に関しては「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」が、その内部から近代産業との連携を進める「デザイン・アンド・インダストリーズ協会」を生み出したものの、それ自体は以後も長く「アーツ・アンド・クラフツ」という会名を守り、戦後の改称に際しても「クラフト」の語を残したところにも注目すべきであろう。

イギリスにおいて「手づくり」「手仕事」あるいは「仕事」の意味への関心は潜在的かつ持続的に大きく、二〇世紀における変化を「クラフト」から「インダストリー」への全面的な移行といった単純な図式で割り切ることはできない。これら一連の動きの基礎となった「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」の母体、つまり母体の母体とでも言うべき「アート・ワーカーズ・ギルド」が現在もなおクイーン・スクエアの小さな建物を本拠に、一八八四年以来の組織名を保って地道な活動を続けていることも忘れることはできない。

## 五 工芸の変貌（結びに代えて）

仮に、本来一つであった芸術を「大芸術」と「小芸術」とに分けたのが、柳が言うように、実はそれらは元来一つであり互いに助け合うべきだと主張していたウィリアム・モリスであったとするならば、日本で「美術」と「工芸」とを分けたのは、モリスでも他の誰でもなく、柳宗悦その人であったと言えるだろう。モリスが芸術を「大芸術」と「小芸術」に分けて論じたのは、壽岳文章が述べたように「妥協」や「卑下」や「臆病」のためではなく、モリスらしい反抗の精神によるものであった。イギリスにおいて分裂の危機にあった、あるいは既に分裂状態にあった芸術、とりわけ「小芸術」への「希望」と「恐れ」のためであったはずである。

それと同様に、柳が「アーツ・アンド・クラフツ」を「美術と工芸」と読み違えたのも、民藝運動の同志や後継者たちがその誤読をそのまま、あるいは誤読に誤読を重ねるかたちで受け入れたのも、日本においても分裂の様相を強めていた諸芸術、とりわけ「工芸」の将来への「希望」と「恐れ」だったはずである。それらは、未来への期待や恐れが予測された状況を現実のものとするように作用する、いわゆる「エディプス効果」にも似ている。恐ろしい予言の現実化を避けようとして、予言通り父を殺し、母を犯してしまうオイディプスの名をとった「エ

「ディプス効果」である。しかし、それはモリスが「小芸術」の将来に、柳が「工藝」の未来に、いかに真剣であったかを示している。そして両者がともに、「小芸術」の差別、「工藝」の差別に、近代世界の根本的問題を見ていたことを物語るのである。

ウィリアム・モリスは、元来は非政治的な詩人で工芸家であった。しかし、分裂の危機にあったオスマン・トルコの混乱に乗じた欧州列強の干渉によって生じた一連の国際紛争である東方問題へのイギリス政府の対応を座視できず、政治運動へと向かった。そして、「エルギン・マーブルズ」や「修復」という名の破壊」を批判し続け、ギリシア独立戦争に加わり客死した詩人バイロン (George Gordon Byron, 1788-1824) の辿った道を確かなものにするかのように古建築物保護協会を創設し、それを契機に講演を積み重ねながら独自の芸術論を展開していった<sup>(28)</sup>。柳宗悦は、元来は西洋の思想や芸術に興味を抱く一宗教学者であった。だが、衰亡の危機にあった李氏朝鮮への英・仏・露・米そして日・清による干渉の最後の局面ともいえる、日本による併合と非道な行為に接し、政治的とも見られる行動をとるようになった。そして、当時の京城の王宮、景福宮正殿の正面である光化門の取壊しに抗議の声をあげ、景福宮内緝敬堂に朝鮮民族美術館を開設して朝鮮半島の文化遺産の保存展示活動を行い、それを契機に独自の民藝論を展開していったのである。

本論冒頭で述べたモリスと柳の異なる時代背景と文化について

て補足するならば、柳はモリスと同じではないが連続の時代に生きていた。同じ文化ではないが同じ一つの世界に生きていたのである。二人は、日本とイギリスに眼を向けるならユーラシア大陸東西の沖に浮かぶ二つの島国で、また、柳が関与した朝鮮半島とモリスが東方問題で関わったバルカン半島に眼を向けるならアジア大陸の東西両端で、急速に進行する近代世界の一連の現象にそれぞれ出合った。互いに分かちがたく結びついた帝国主義、植民地主義、近代産業主義等の一連の動きである。

バルカン半島におけるロシアとイギリスとの関係は、朝鮮半島においても無関係ではなかった。日清戦争における勝利の結果、日本は半島から清勢力を駆逐し親日改革派政権を樹立したが、ロシア、フランス、ドイツのいわゆる三国干渉によって後退を余儀なくされた。日本はロシアの宿敵イギリスと結んで日露戦争に突入、以後、朝鮮半島は近代産業の発展を背景に大陸進出を図る日本が支配する時代に入る。モリスが東方問題協会において関わり、古建築物保護運動や一連の小芸術論講演活動の契機となったバルカン半島と比較すべき情勢が朝鮮半島にもあったのである。というよりもアジアの西端近く、バルカン半島で進行する現象が、数十年の時間差を置いて、アジア東端の朝鮮半島にも及んだのである。モリスと柳はともに、それらの世界的状況から自らに属する文化の「小芸術」や「工藝」あるいは「労働」や「生産」が置かれている状況と結びつけて捉える知性と感性だけではなく、それに対して行動する能力と意

志をも備えた稀な存在であり、事実、二人はともに行動したの  
 であつた。そして、当時、イギリスの「小芸術」も日本の「工  
 藝」も、その二人の「恐れ」と行動に値する、あるいはそれを  
 はるかに上回る、急速な変貌を遂げつつあつたのである<sup>29)</sup>。

## 註

- (1) ウィリアム・モリスと柳宗悦の比較論は少なく、戦前から戦後に  
 けては、本論で扱う壽岳文章と外村吉之介等による数点を数える程  
 度である。一九七〇年代以降のものでは、山本浩「柳宗悦とウィリ  
 アム・モリス」(高柳俊二編『受容の軌跡』一九七九年所収)、草光  
 俊雄「柳宗悦と英国中世主義—モリス、アーツ・アンド・クラフツ、  
 ギルド社会主義」(杉原四郎編『近代日本とイギリス思想』一九九  
 五年所収)、土田真紀「柳宗悦とウィリアム・モリス」(若山映子・  
 関府寺司編『美術史のスペクトル』一九九六年所収)などがある。  
 これらは基本的に柳宗悦研究として、柳とモリスを比較した論文だ  
 が、柳の独自性に注目しながらも、両者の隔たりを過度に強調した  
 それまでの論調とは一線を画している。このような変化の契機の一  
 つは、かつて両者の相違を強調していた壽岳文章が柳へのモリスの  
 早い時期での影響について触れた、幼方直吉によるインタビュー記  
 事「柳宗悦を語る」であつただろう(『展望』一九七六年七月号所  
 収)。これらの諸論に対し、拙論「柳宗悦とアーツ・アンド・クラ  
 フツ」(『美術フォーラム21』第六号、二〇〇二年所収)は、アー  
 ツ・アンド・クラフツ運動を視座として柳モリス比較論を試みたも  
 のである。それを踏まえた本論は、比較資料として柳宗悦自身およ  
 び壽岳文章による初期の関連記事と民芸運動の時代つまり二〇世紀  
 のイギリスにおける工芸運動の展開に関する資料を加え、柳とそ  
 の周辺のモリスおよびアーツ・アンド・クラフツ運動理解のあり方を  
 再検討する。
- (2) 柳宗悦『工藝の協團に關する一提案』、私家版、一九二七年(『柳宗  
 悦全集・第八卷』四五—五八頁)。

- (3) 柳宗悦「工藝の道」緒言、『大調和』創刊号、一九二七年、『工藝の  
 道』ぐるりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第八卷』七二  
 頁)。引用文中の「」は、本論文の「」との重複を避けるため  
 に( )に置き換えた。以下同様。
- (4) 柳宗悦「工藝の道」正しき工藝、『大調和』一九二七年、『工藝の道』  
 ぐるりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第八卷』一一九  
 頁)。
- (5) 柳宗悦「工藝の道」来るべき工藝・中・工藝と個人作家、『大調和』  
 一九二七年、『工藝の道』ぐるりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦  
 全集・第八卷』一六六頁)。
- (6) 柳宗悦「工藝の道」来るべき工藝・下・工藝と協團、『大調和』  
 一九二七年、『工藝の道』ぐるりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全  
 集・第八卷』一七七頁)。
- (7) 柳宗悦「工藝の道」来るべき工藝・下・工藝と協團、『大調和』  
 一九二七年、『工藝の道』ぐるりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全  
 集・第八卷』一九三頁)。
- (8) 柳宗悦「工藝の道」工藝美論の先駆者に就て、『大調和』一九二七  
 年、『工藝の道』ぐるりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第  
 八卷』一九四頁)。
- (9) 柳宗悦「工藝と美術」(二)『工藝』第三十六号、一九三三年十二月  
 二八日発行、四三—四四頁(『柳宗悦全集・第八卷』五六—五七頁)。
- (10) 上掲(『柳宗悦全集・第八卷』五六—五七頁)。
- (11) 柳宗悦『美術と工藝の話』章華社、一九三五年(『柳宗悦全集・第  
 九卷』一一頁)。
- (12) 柳宗悦「工藝文化」文藝春秋社、一九四二年(『柳宗悦全集・第九  
 卷』三六—三九頁)。
- (13) 上掲(『柳宗悦全集・第九卷』三六—三五頁)。
- (14) William Morris (prefaced by), *Arts and Crafts Essays by Members of  
 the Arts and Crafts Exhibition Society*, London & Bombay, 1893.
- (15) 藤田治彦「柳宗悦とアーツ・アンド・クラフツ」、『美術フォーラム  
 21』第六号、醍醐書房、二〇〇二年、一一五—一一九頁。
- (16) 外村吉之介『続・民芸通歴』朝日新聞社、一九七四年、五—二十八

頁。

(17) 前田泰次『現代の工芸』岩波書店、一九七五年、三頁。

(18) 壽岳文章は一九二三年頃、外村吉之介は一九二八年頃から柳宗悦を訪れるようになり、ともにその思想的かつ行動上の影響下にあった。

(19) 柳宗悦『工藝の道』一九二八年（『柳宗悦全集・第8巻』一九四一九五頁）。

(20) 壽岳文章「二つの工藝論（中）——モリスと柳宗悦——」『英語青年』第七二巻第五号、九頁。

(21) 壽岳文章「二つの工藝論（下）——モリスと柳宗悦——」『英語青年』第七二巻第六号、六頁。

(22) 柳宗悦の言う「上手もの」はあくまでも工藝に関する概念である。「下手もの」と対照して「上手もの」について語る柳自身の言葉を以下に引用しておく。「少数の富貴の人の為に、美術的意識から少量に作られる高価な器物を指すのである。従って前者は無銘の用器であるが、後者の多くは在銘であり飾物である。」「工藝の道」「正しき工藝・四」（『柳宗悦全集・第八巻』一一九頁）。

(23) 壽岳文章「二つの工藝論（下）——モリスと柳宗悦——」『英語青年』第七二巻第六号、七頁。

(24) 壽岳文章「書物工藝家としてのモリス」モリス生誕百年記念協会『モリス記念論集』川瀬日進堂書店（一九三四年）、一〇九—一四八頁。

(25) 柳と壽岳は共同編集で月刊雑誌『ブレイクとホキットマン』を一九三二（昭和六）年に創刊、同誌は翌年十二月に終刊となった。

(26) H. J. L. J. Massé, *The Art-Workers' Guild 1884-1934*, Shakespeare Press, Oxford, 1935, p.68.(27) Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans L'Utile*, Gallimard, 1992, pp.34-51.

(28) 藤田治彦「ウィリアム・モリスと反修復運動」、『美学』第一八四号、一一—一二頁、一九九六年三月

(29) 当時の日本における工芸の変貌の実態については、拙著『現代デザイン論』（一九九九年）で、急速に変化する工芸教育、産業工芸行

政などに関して論述している。

（本稿は、二〇〇二年十二月七日に開催された美学会西部会第二四一回研究発表会での口頭発表に基づく。）