The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	西洋の工芸博物館の比較研究 : デザインミュージアムの原形・日本の博物館の史的モデルとして
Author(s)	藤田, 治彦
Citation	
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/26622
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

西洋の工芸博物館の比較研究

—デザインミュージアムの原形・日本の博物館の史的モデルとして—

課題番号　12610054

平成12－14年度科学研究費補助金

（基盤研究（C）（2））研究成果報告書

平成15年12月

藤田治彦

院文学研究科・教授）

大阪大学 氏寄贈

西洋の工芸博物館の比較研究

― デザインミュージアムの原型・日本の博物館の史的モデルとして ―

課題番号：１２６１００５４

平成12年度－平成14年度科学研究費補助金（基盤研究Ｃ）研究成果報告書

平成15年12月

研究代表者　藤田治彦（大阪大学大学院文学研究科教授）

はしがき

本研究「西洋の工芸博物館の比較研究ーデザインミュージアムの原型・日本の博物館の史的モデルとしてー」は、研究代表者が 1980 年代より長年継続しているウィリアム・モリス研究および 1990 年代末より興味を深めた柳宗悦と岡倉天心の研究の展開であり、それを工芸博物館という組織および制度の研究につなげようとするものである。

調査研究としては、平成 14 年 7 月のイスタンブール、ロンドン、南西イングランド調査が重要である。その成果は『ダーティントン国際工芸家会議報告書』に示されている。同書は、研究代表者が監修者となった共同出版で、大和日英基金の補助金を得て実現することができた。

ウィリアム・モリス研究はその後も継続しており、最近では、財団法人リバーフロント整備センターが刊行する『FRONT』誌の第 183 号（平成 15 年 12 月）がモリスの特集号としてまとめられ、その主論文「ウィリアム・モリスのテムズ紀行—源流を求めつづけた生涯」を執筆し、編集への助言を行ない、各種資料を提供した。また、『民族藝術』第 19 巻（平成 15 年 3 月）掲載の「英国の文化財保護：ナショナル・トラストと古建築物保護協会」は、モリスと歴史的建造物および自然環境の保護運動との関係を論じたものである。

柳宗悦研究は「柳宗悦とアーツ・アンド・クラフツ」の『美術フォーラム』第 6 号（平成 14 年 6 月）掲載を皮切りに、美学会での口頭発表を経て、『美学』第 213 号（平成 15 年 6 月）に「アーツ・アンド・クラフツと工芸の変貌—ウィリアム・モリスと柳宗悦をめぐって—」を発表している。上記の『ダーティントン国際工芸家会議報告書』翻訳出版事業も柳宗悦研究において重要な位置を占めている（柳宗悦は同国際会議において、バーナード・リーチとともに、非常に重要な役割を演じた）。

岡倉天心研究は今後、さまざまなかたちで発表していく予定である。本報告書中の「岡倉天心の工芸思想」「岡倉天心の工芸教育論」「日本美術院と工芸」が日本語で書かれた最初の試論であり、それよりも早く 2003 年国際美学会議年報に採択が決定している英語の論文「The Ways of Arts or Ethics in Aesthetics」が最初に刊行される岡倉天心論となる。

芸道論であり岡倉天心論でもある「The Ways of Arts or Ethics in Aesthetics」は「世界的諸問題に直面する哲学」をテーマにイスタンブールで開催された第 15 回世界哲学会議における美学芸術学関連円卓会議「Ethics in Aesthetics」で口頭発表された。この研究成果報告書をまとめているころ、イラク戦争のテロはイスタンブールにまで拡大した。世界哲学会議が文字通り東西の掛け橋である同市で開催された 8 月の会場の物々しい警戒が記憶に新しい。あの警戒や緊張は決して過度のものではなかった。世界哲学会議が「世界的諸問題に直面する哲学」という稀なテーマを掲げたことも、世界とともに哲学が、そして芸術学が変わりつつあることを実感させる。同論文の末尾に引用したモリスの言葉でこのはしがきを結びたい。

「歴史は王や戦士たちのことを憶えている。なぜなら彼らは破壊したからである。しかし、芸術は人々のことを憶えている。なぜなら、かれらはつくり出したからである。」

平成 15 年 12 月 18 日

藤　田　治　彦

研究組織

研究代表者：　藤田治彦（大阪大学大学院文学研究科教授）

交付決定額（配分額）　（金額単位：千円）

平成12年度	1，000
平成13年度	900
平成14年度	800
総　　計	2，700

研究発表

（1）　学会誌等

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』、第６号、平成１４年６月３０日

藤田治彦、「英国の文化財保護：ナショナル・トラストと古建築物保護協会」、『民族藝術』、第19巻、平成15年3月２５日

藤田治彦、「アーツ・アンド・クラフツと工芸の変貌―ウィリアム・モリスと柳宗悦をめぐって―」、『美学』、第213号、平成１５年６月３０日

（2） 口頭発表

藤田治彦、「ウィリアム・モリスと日本」、国立民族学博物館共同研究「柳宗悦と民芸運動」（代表：熊倉功夫）研究発表会、平成14年1月１６日

藤田治彦、「アーツ・アンド・クラフツと工芸の変貌」、美学会西部会第241回研究発表会、平成14年１２月７日

（3） 出版物

デザイン史フォーラム編（藤田治彦責任編集）、『国際デザイン史』、思文閣出版、平成 13年5月２５日

藤田治彦監訳・解説、『ダーティントン国際工芸家会議報告書』、思文閣出版、平成１５年３月２５日

藤田治彦「ウィリアム・モリスのテムズ紀行―源流を求めつづけた生涯」、『FRONT』、第183号、財団法人リバーフロント整備センター、平成１５年１２月１日

目　次

目 次　7

「ロンドンのデザイン・ミュージアム」　9

「サウス・ケンジントン博物館における工芸関係展覧会とその前史」　１７

「ヴィトラ・デザイン・ミュージアム」　２７

「ドイツの工芸博物館」　３３

「岡倉天心の工芸思想」　３９

「岡倉天心の博物館論」　４３

「岡倉天心の工芸教育論」　４７

「日本美術院と工芸」　５３

「柳宗悦とアーツ･アンド・クラフツ」　５９

「アーツ･アンド・クラフツと工芸の変貌」　６９

「The Ways of Arts or Ethics in Aesthetics」　８５

「ロンドンのデザイン・ミュージアム」

ロンドンのデザイン・ミュージアム

藤田治彦

The Design Museum of London

<はじめに>

現在、欧米にはいくつかのデザイン・ミュージアムが開設されており、そのひとつがロンドンのデザイン・ミュージアムである。同館は私立ミュージアムであるが、世界で最初の工芸博物館ともえるサウス・ケンジントン博物館の伝統を間接的に引き継ぐものであり、同館は、その活動とともに、イギリス文化史上、デザイン史上、その歴史自体も注目される。サウス・ケンジントン博物館の伝統を直接的に引き継ぐヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の一角を借りて展開した同館の創設前史から、現在の活動までを以下にまとめる。

<ロンドン塔の東・タワーブリッジの南>

ロンドン塔といえばロンドン観光の目玉のひとつだが、以前は、それより東へ行く観光客はほとんどいなかった。同様に、そのロンドン塔の目の前を流れるテムズ川に十九世紀末にかけられた吊橋、タワーブリッジを渡って南へ行く人も少なかった。しかし、一九六〇年代にイズリントンのカレドニアン・マーケットが再開発に伴って姿を消すと、橋から南に一キロほどのところにバーモンジー・マーケットが開かれてロンドン有数のアンティーク市場となり、少なくとも毎金曜日は、早朝からコレクターたちで賑わうようになった。ゲインズボロやレナルズ（レイノルズ）など、行方不明になっていたイギリス絵画の名品が、店主も顧客もそれとは知らずに、売り買いされていたこともあったという。近隣のアンティーク・ショップのなかには他の曜日に営業している店もあり、橋の南に延びるタワーブリッジ・ロードをしばらく南下すれば、その右手にバーモンジー・マーケット、別名「ニュー・カレドニアン・マーケット」を見逃すことはない。

ロンドン塔の東も、タワーブリッジの南も、近年、さらに様変わりしている。テムズ川の両岸‐とくに左岸つまり川の北側‐にかつて栄えた船渠地区、ドックランズの再開発である。ここは以前、多数の乾ドックとその関連施設が所狭しと設けられ、船荷を積み下ろす埠頭が櫛の歯ように突き出すテムズ水運の中心だったが、その後、海運のコンテナ化によって下流のティルベリにその機能を奪われ、一九七〇年代から八〇年代初頭にかけて急速に衰退した地域であった。一九八二年にはロンドンで操業を続けていた最後のドックがついに閉鎖され、非常に寂れた地域になっていたが、旧市街、シティのバンク駅から東へ向かうドックランズ軽量鉄道ＤＬＲが開通し、一九九一年にはカナリー・ウォーフに五〇階建て高さ二五〇メートルのロンドン―‐ということはイギリス―あるいはヨーロッパ―‐の超高層ビル「ザ・タワー」、ワン・カナダ・スクエアが竣工するなどして、今ではかつての、あるいはそれ以上の活況を呈している。

このカナダ・タワーをはじめとする現代的なオフィス・ビル群‐イギリス的というよりはアメリカ的な都市風景‐を対岸に望むテムズ川の南側、タワーブリッジ南詰より東へ徒歩で数分のところにあるのがロンドンのデザイン・ミュージアムである。当時の首相、マーガレット・サッチャーを迎えて開館式が行なわれたのは一九八九年の七月五日のことだから、本誌創刊号で紹介したヴァイル・アム・ラインのヴィトラ・デザイン・ミュージアムに四ケ月先駆けてのスタートであった。産業デザインと建築に対象を絞ったイギリスで唯一のミュージアムの発足である。

<開館十周年を迎えたデザイン・ミュージアムとその前史>

ロンドンのデザイン・ミュージアムは一九九九年に開館十周年を迎えた。正確には二〇〇〇年で十周年ということになるのだろうが、十年目、十周年などの判断があいまいで、早目にそれを祝う傾向にあるのは洋の東西を問わない。ともあれ、いま振り返るならば、ロンドンとバーゼルに近い南西ドイツのヴァイル・アム・ラインにふたつのデザイン・ミュージアムが相次いで開館した一九八九年がデザイン・ミュージアム元年だったということになる。ただし、ロンドンのデザイン・ミュージアム（以下、単にデザイン・

ミュージアムと記す）の発祥は、そこからさらに七、八年さかのぼることができる。

デザイン・ミュージアムの創始者は、現在その理事を務める、デザイナー実業家でハビタット・グループの創設者、テレンス・コンラン卿である。一九六〇年代半ばから七〇年代末にかけて、デザイン・ストアを中心とする一大小売業グループをつくりあげたコンラン卿は、一九八一年、世界で最初のデザイン・ミュージアムの創設のためにコンラン財団を設立し、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の使われなくなっていたボイラーハウス・ヤードを五年間使用する許可をえて、展覧会活動を開始した。「ボイラーハウス・プロジェクト」と呼ばれたものである。

同プロジェクトの展開の場となったのがヴィクトリア・アンド・アルバート美術館であったことは、十九世紀半ば過ぎに創設され、二十世紀初頭まではサウス・ケンジントン博物館として知られた同館が世界で最初の工芸とデザインの本格的ミュージアムであったことを考えれば、いわば自然な成り行きであった。また、同館の初期の建物が工業材料むきだしでつくられていたために「ブロンプトン・ボイラーズ」と呼ばれていた時期があったことなどを思い起こせば、歴史的興味もさらに高まる（ブロンプトンはサウス・ケンジントンに隣接する地区の名である）。ついでながら、「ブロンプトン・ボイラーズ」と呼ばれた十九世紀の建物はドックランズのほぼ真北の方角にあたるベスナル・グリーンに一八七二年に移築され、現在、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の分館のひとつ、ベスナル・グリーンこどもミュージアムとして使われている。

サウス・ケンジントンに話を戻そう。コンラン財団に一時貸与されたヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の旧ボイラー室の内部は白く塗り変えられ、一九八二年に「ボイラーハウス・プロジェクト」の展覧会が始まった。初代の統括責任者はまだ若手の大学講師だったスティーブン・ベイリー氏で、一九八二年の一月から一九八六年の八月までの五年間に、「ソニー」「メンフィス」「デザインの国民性と若者文化」など、二十三の展覧会が行なわれ、かなりの注目を浴びた。専ら大衆消費社会の過去、現在、そして未来を扱う展覧会を、そしてミュージアムを、というコンラン卿の夢を半ば実現したものである。一九八七年の秋に池袋の西武美術館と尼崎のつかしんホールで開催された「ブリティシュ・スタイル一七〇年」展の主催者のひとつはデザイン・ミュージアム（コンラン財団）であり、その図録には当時テムズ河畔に開設準備中の同館の立体図が小さく掲載されていた。同図録の日本語訳部分でベイリー氏は早くも館長として紹介されているが、デザイン・ミュージアム自体は、以下に述べる、現在の地に移ってからの活動を正式のものとしている。

＜ミュージアムに生まれ変わったテムズ河岸の倉庫＞

ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の一角を本拠地として「ボイラーハウス・プロジェクト」を展開する一方で、コンラン卿はドックランズのサウス・バンク、テムズ川右岸の旧バトラーズ埠頭一帯を購入し、デザイン・ミュージアム開館の準備を進めた。サザークの東の端で、シャド・テムズという通りとテムズ川に面した場所である。

デザイン・ミュージアムの建物は新築ではなく、改装によるものである。コンラン財団がその建物に選んだのは、旧バトラーズ埠頭の東端に一九五〇年代に建てられた鉄筋コンクリート・フレーム構造で煉瓦壁の河岸倉庫であった。建築評論家、故レイナー・バナムが「ニュー・ブルータリズム」と命名した、戦後イギリス建築に一時代を画した様式に共通する要素がその建物の古い写真に見て取れなくもないが、何ら特別なものではない。ドックランズの衰退とともに埠頭に取り残された、ただの倉庫のひとつだった。それをコンラン・ローチェ建築事務所がミュージアムに改装したのである。

修復保存の対象になる建物は、通例、記念碑的公共建築か著名人ゆかりの住まいなどである。あるいは、設計および建設に多くの手間と時間をかけ、豊富な資金を費やした名作建築であり、高価な材料が用いられ、凝った装飾が施されているものも多い。そのような建築物の設計は著名建築家に委ねられた場合が多く、逆に、無名に近い建築家による作品や、設計者不明の建物が保存されることはいきおい少なくなる。

ただし、歴史的建造物保存の先進国であるイギリスでは、設計者不明の建物も、修復保存ではなく、おもに外観を修復、内部を改装して、再利用というかたちで保存されることは珍しくない。タワーブリッジとデザイン・ミュージアムとのあいだにあった、十九世紀の河岸倉庫と醸造所の建物群もその一例である。この大規模倉庫は一九八〇年代半ばまでは、早晩取り壊される運命にあったが、その後、内部改装を施さ

れ、アパートメント・ブロックとしてよみがえった。このような、再利用というかたちをとった、十九世紀の建築遺産の再評価の背景のひとつには、四角の箱に四角の窓をあけたような、鉄筋コンクリート造で平屋根の、いわゆる「近代建築」への反発がある。煉瓦外壁で勾配屋根のついた十九世紀の河岸倉庫と醸造所は、「近代建築」には見ることのできない、興味深いディテールやテクスチュア、そして独特な色あいをもっていた。

その東隣、デザイン・ミュージアムに生まれ変わるべき建物として選ばれた物件は、無名の実用建築物であっただけではなく、同じく作り手知らずではあっても、十九世紀の建物にはあった、大小のクーポラや力強い大煙突などの、興味をひいてやまないディテールなどほとんどない、どこにでもありそうな鉄筋コンクリートの四角い「近代建築」であった。とはいえ、一九二〇年代から三〇年代にかけてル・コルビュジエらが創作した純粋主義的「近代建築」のようなものではない。両次大戦間のパイオイアたちがつくりだした「近代建築」に対する畏敬の念と反発とが複雑に入り雑じった「ニュー・ブルータリズム」と同時代の、そして、それに共通する要素も多少見られる、無名の作品だったのである。そのような一九五〇年代に建てられた倉庫を、コンラン・ローチェ事務所は、次のような改装によって、いわば純粋な「近代建築」に立ち戻らせたのである。

現在のデザイン・ミュージアムの建物の最大の特徴となっている東西の階段塔およびエレベーター塔は、この改装の際に付け加えられたものである。そのひとつの正面に、地上階から最上階まで連続して入れられたガラスブロックも、当然、改装時のもので、テムズ川とその北岸の都市風景の眺望に最適と好評の、半ばテラス状のカフェを枠取る、パラペット状のフレームも同様である。開口部の形状ひとつをとっても、元来は連続していなかった上層部の窓が水平に繋がれて、ル・コルビュジエ作のヴィッラの窓のように、「リボン・ウィンドウ」と化している。そして、外壁全体は白で仕上げ直され、その白亜の「近代建築」の上に、デッサウのバウハウス - あるいは一九三〇年代の後期アール・デコないし「流線型」商業建築 - へのオマージュでもあるかのように、アルファベットを縦に並べて、"DESIGN MUSEUM"という館名が大きく掲げられたのであった。

＜美術館建築史におけるデザイン・ミュージアムの位置＞

デザイン・ミュージアム開設のための、この改修をどのように解釈すべきだろう。コンラン卿のグループは、何の装飾も特筆すべき造形的魅力もなく、それ自体は一見みすぼらしいが、テムズ河畔のしかるべき場所を占める河岸倉庫の「ゲニウス・ロキ」を甦らせた、ともいえるだろう。デザイン・ミュージアムは、やはり新たに取付けられたポールに高々と掲げたフラッグを川風に翻らせて、ル・コルビュジエが新しい建築のモデルのひとつとした当時最新の客船のように、いまにも進水し、テムズの川面に水しぶきをあげて船首を下流へ向け、「近代建築」のヨーロッパ大陸へと航行を始めそうである。

あくまでもイギリスの伝統上で解釈することもできる。テムズ河岸というその視覚的に優れた立地性に着眼し、建物に改造を加えることによって、魅力的なひとつの都市風景をつくりあげた同グループは、「敷地の可能性（ケイパビリティ）」を口癖として、ケイパビリティ・ブラウンとあだ名された十八世紀の風景造園家、ランスロット・ブラウンの末裔なのであると。

何れにせよ、デザイン・ミュージアム創設史には「ブロンプトン・ボイラーズ」「ボイラーハウス・プロジェクト」という前史があるだけに、この改修のあり方は興味深い。ベスナル・グリーンに移築されたサウス・ケンジトン博物館の建物の「ボイラー」と揶揄された工場建築風の外壁は、同地で赤煉瓦で被覆されてベスナル・グリーン・ミュージアムとなり、現在、こどもミュージアムとなっているのに対して、デザイン・ミュージアムは、逆に、河岸倉庫の煉瓦壁を白く被覆することによって、成立したのである。

「ブロンプトン・ボイラーズ」はヘンリー・スコットという技術者が設計した仮設建造物であった。ロンドン万博のクリスタル・パレスにも通じる、新しい考えに基づいた組立式の工業建築物だったのだが、その外観はミュージアムの建物にはふさわしくないと考えられ、ベスナル・グリーンに移築されると、古代ローマ建築風の意匠の煉瓦ファサードで偽装されたのである。デザイン・ミュージアムの活動が「ボイラーハウス・プロジェクト」で始まったことは、一方で、そのような「ブロンプトン・ボイラーズ」小史を想起させ、他方、その展覧会活動の場は、デザイン・ミュージアムの揺籃となったヴィクトリア・アンド・アルバート美術館のボイラー室という、装飾美術の殿堂の隠れた、しかし、不可欠な機能的部分だっ

たということで、二重の意味で象徴的なのである。

しかしながら、そこに新たに付け加えられたデザイン・ミュージアム建築現代史は、素朴な合理主義的デザイン観をくつがえす。鉄筋コンクリート構造とはいえ、煉瓦壁に覆われた河岸倉庫は、純粋主義的「近代建築」の白い壁によって、やはり偽装されたのである。この改修は、フランク・ゲーリーの設計によって、同年に新築竣工したヴィトラ・デザイン・ミュージアムの建物が、その造形語彙群を基本的に「近代建築」のそれに限りながらも、それらを意図的に乱用したものであったことと好対照をなしている。そして、両デザイン・ミュージアムがその館内に展示し、世界各地に巡回させる近代デザインも、素朴な合理主義的デザイン観の視野には収まりきれないものなのである。

＜三つのギャラリーの構成＞

以上のように、建物自体が自館の、その土地の、そして当該分野の歴史を物語る - 実際にはすべての建物がそうなのだが - このミュージアムの内部構成を見てみよう。地上三階のデザイン・ミュージアムの展示空間は、レヴュー・ギャラリー、コレクション・ギャラリー、テンポラリー・ギャラリーという三つのギャラリーから構成されている。

レヴュー・ギャラリーには同館のパーマネント・コレクションの一部が展示されている。いわば産業デザインの名品がおもに納められているわけだが、デザイン・ミュージアムの基本的性格として、回顧的、骨董趣味的になることを避け、常に私たちの生活の将来の姿を考えさせる展示を心掛けているようだ。「私たちの未来を形成するもっとも革新的なデザインとそのコンセプトおよびプロトタイプ」の展示であり、展示品はイギリス国内に限らず、日本を含む世界各国から集められている。家具、ファッション、建築に関する展示もある。デザイン・ミュージアムの先駆の役割を果たしたサウス・ケンジントン博物館、現在のヴィクトリア・アンド・アルバート美術館もそうだったように、イギリスでは十九世紀以来引き続いて、ミュージアムの教育的役割が重視されている。

コレクション・ギャラリーもパーマネント・コレクションの別の一部を展示している。ここで作品あるいは製品はテーマ別に、時代順に並べられており、工業製品の大量生産が始まった時代から現在までの、例えば、照明器具や特定の家電製品などのデザインの変遷が、その技術的背景、その社会的意味などを考えながら概観され、理解されるように展示されている。このコレクション・ギャラリーは、さらにその性格を明確に打ち出し、近い将来、デザイン史ギャラリーと改称される可能性があるということだ。

テンポラリー・ギャラリーは、おもに、次に紹介するような特別展用の空間だが、比較的小規模な特別展は、その他のギャラリー空間を一部用いて、展示されることもある。

＜二〇〇〇年 - 二〇〇一年の展覧会＞

次に、二〇〇〇年から二〇〇一年にかけての展覧会のテーマと日程を概観してみよう。「ペーター・オプスヴィック Peter Opsvik: Movement」（二〇〇〇年一月十四日 - 二月二十五日）、「都市に生きる Living in the City, An exhibition of designs for future living」（同二月一日 - 三月十二日）、「バウハウス・デッサウ Bauhaus Dessau」（同二月十日 - 六月四日）、「ドクター・マーティンズ・エアウェア Dr Martens Airwair」（同三月三十日 - 五月七日）、「香港の建築 Hong Kong Architecture: Aesthetic of Connection」（同六月 - 七月、詳細日程未定）、「バックミンスター・フラー Buckminster Fuller: Your Private Sky」（同六月十五日 - 十月十五日）、「ブルネル氏の五つのデザイン Five Designs of Mr Brunel」（同十月二十六日 - 二〇〇一年二月二十五日）、「ルイス・バラガン Luis Barragan」（二〇〇一年三月八日 - 七月八日）。概略は以上のようなものである。

ペーター・オプスヴィックは現代ノルウェーを代表するデザイナーのひとりで、静止した状態ではなく、運動のなかで人間の坐る行為をとらえなおした椅子のデザインでもっとも注目されている。「都市に生きる」展は、建築財団が主催した仮想設計競技の応募案を展示するものであった。シティの北の玄関、リヴァプール・ストリート駅にほど近いショーディッチのビショップスゲイトにある鉄道貨物駅地区で行なわれる住宅開発という架空プロジェクトに応募した建築家たちの、図面、模型、コンピュータ・グラフィックスなどが展示された。副題は「未来の生活のためのデザイン」だが、従来そのようなテーマで提案されてきた夢のような便利な生活ではなく、持続可能「サステイナブル」な生活環境を求めて、というのがコン

ぺおよび展覧会の主催者の最大の眼目であった。

「バウハウス・デッサウ」展は最近、世界遺産として登録されたデッサウのバウハウス校舎のデザイン自体を中心とした展覧会である。デザイン・ミュージアムの若き館長ポール・トンプソン氏は、「デザイン・ミュージアムにとってのバウハウスは、大英博物館にとってのツタンカーメンのようなもの」と語っているが、意外にも、同展は一九六八年以来三十二年ぶりのイギリスにおけるバウハウス展だという。日本とイギリスでは、近代デザインを見るパースペクティヴがかなり違うと感じさせる事実のひとつであろう。「ドクター・マーティンズ・エアウェア」はマーティンズというフットウェア（つまり靴）メーカーのデザイン、コンセプト、そして技術に焦点を当てた展覧会である。やや意外な展覧会だが、例えば、保守的と思われがちなヴィクトリア・アンド・アルバート美術館には、かなり以前から、リーボックのスニーカーが展示されている。イギリスの美術館はかなり進んでいる、または（ものが靴だけに）走っているのである。

六月からは、「香港の建築 」「パクミンスター・フラー」と、再び、建築的なものが中心となった展覧会が続く。「ブルネル氏の五つのデザイン」のミスター・ブルネルというのは、パディントン駅、クリフトン吊橋、蒸気船グレート・イースタン号等の設計で知られる、ヴィクトリア女王時代を代表するエンジニア、イザンバード・キングダム・ブルネルのことである。メキシコの建築家「ルイス・バラガン」の作品展はヴィトラ・デザイン・ミュージアム企画の巡回展である。

＜来館者の傾向とデザイン・ミュージアムがめざすもの＞

さて、このような展覧会活動を行なっているデザイン・ミュージアムにどれほどの来館者があるのかというと、過去四、五年間の年間入館者数は次のようなものである。一九九五／九六年に九万八〇二二人、一九九六／九七年に十一万二四八三人、一九九七／九八年に十三万二三八三人、一九九八／九九年には十四万四二六一人が同ミュージアムを訪れた。前号で紹介したヴィトラ・デザイン・ミュージアムの二から三倍の入館者があったことになる。ロンドンという立地を考えれば当然、あるいは思ったよりも少ない、ともいえるだろうが、ヴィトラ同様、順調に来館者を増やしていることが注目される。

展覧会あたりの入館者数は、比較的最近の好評だった展覧会を入館者数の順に並べてみると、次のようになる。「エロティック・デザインのパワー」七万一三七五人、「シャルロット・ペリアン」五万七六七三人、「ポール・スミス」五万三四三六人、「チャールズ・イームズとレイ・イームズの作品」五万二九三一人、「フェルディナント・ポルシェ」五万二五〇一人、「モダン・ブリテン一九二九 - 三九年」四万九九二四人、そして日本でも好評だったヴィトラ・デザイン・ミュージアムの巡回展「いす・一〇〇のかたち」は四万八一八〇人であった。展覧会の会期は日本と比べ長く、三ケ月から六ケ月近くになる場合もある。大差ではないが、特定の時代や分野を扱った展覧会よりも、ひとりのデザイナーを扱った展覧会のほうに人気があった、という結果をこの集計に読み取ることもできよう。王室への興味などにも現われている、ロンドンっ子あるいはイギリス人の、スターあるいは人間に関心を示す傾向を反映しているといえるかどうか。

デザイン・ミュージアムは「私たちの生活のすべての側面において産業デザインが果たす役割について、こどもたち、学生、ビジネスマン、政治家、そして一般大衆を教育するイギリス一の機関」であるべきだ、というのがコンラン卿のヴィジョンである。また、トンプソン館長は、「一般大衆のあいだにデザインと建築についての新たな認識を形成することを目的としている」と語っている。もし、そうであるなら、デザイン・ミュージアムにとって - そしてその他の多くのミュージアムにとっても - その理念とポピュリズムとあいだの調整は、いま最大の課題のひとつであるように思われる。

＜展覧会以外の教育プログラム＞

デザイン・ミュージアムにとって、その教育プログラムは自館における展覧会活動に劣らず重要で、上記のような理想の実現に向かって、より着実な歩みを示しているように思う。ヴィトラ・デザイン・ミュージアムの各種ワークショップと比べるならば、政府との結び付きが強く、より国家的なプロジェクトに絡んでいるといえるだろう。

その教育プログラムは、イギリスの学校教育では、美術科以上に、デザイン・アンド・テクノロジーと

いう教科に対応している。同教科はかつての工芸、デザイン、技術の三教科を統合したクラフト・デザイン・テクノロジーから発展したもので、日本では一応美術に含まれているデザインと技術とをあわせたような内容の教科である。

イギリスには「ナショナル・アウトリーチ・プログラム」という国家的教育プログラムがあるが、デザイン・ミュージアムは、近隣のグリニッチ大学などと協力し、また、マークス・アンド・スペンサーといった企業の後援をえて、デザイン・アンド・テクノロジーや建築環境に関する教育の、とくに地方における向上に貢献している。小中学校の生徒、約五万人がこの派遣教師などによる教育プログラムに参加することができるという。デザイン・ミュージアムはイギリスにおけるデザイン教育サービスの最大の組織であることを自負している。

デザイン・ミュージアムは地元との結び付きも大切にしており、サザーク・カレッジの学生および生涯教育の教師たちを対象とした自館スタッフによるワークショップなどを開催している。各種ハンディキャップをもった人々の来館にも積極的に対応している。

＜ミュージアム・スタッフ＞

デザイン・ミュージアムの十名の主要スタッフの役割分担は次のようなものである。まず館長ポール・トンプソンを補佐する三名の副館長がいて、財政および管理運営、教育学芸プログラム、戦略展開をそれぞれ担当している。常勤の部下がいるかどうかは別として、公報部門に二名、展開、教育、運用の三部門には各一名のヘッドがいる。正式のキュレーターは一名だが、イギリスの美術館・博物館でキュレーターの地位にある人は極めて限られているので、驚くにはあたらない。例えば、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館などでは、キュレーターになる前に定年を迎える学芸員は珍しくない。

それでは、一体誰がデザイン・ミュージアムの展覧会の企画を立て、それを具体化するのか、ということになるが、企画は以上紹介したキュレーターを含む主要スタッフが外部の意見を参考にしながら立案し、それをキュレーターと非常勤のコンサルタント・キュレーターが中心になって具体化する。『エッセンシャル・デザイン』（邦訳書名は『モダン・デザインのすべて』）の著者で、最近『二十世紀のデザイン』という今世紀のデザインを概観する四百ページ近い大著をデザイン・ミュージアムの協力で刊行したキャサリン・マクダーモットも同館のコンサルタント・キュレーターのひとりである。

＜財政状況とキャンペーン＞

最後に、最近の収支状況などを概観してみよう。デザイン・ミュージアムはコンラン財団から総収入額の十四％にあたる金額の援助を受けているが、ヴィトラ・デザイン・ミュージアム同様、財政的には独立運営のミュージアムである。他には、入館料他の収入が全体の三十八％、スポンサーおよび募金運動からの収入が三十一％、デザイン・ミュージアム・エンタープライズからの収入が十七％を占めている。また、各種活動の成果が認められて、一九九九年四月にはイギリス政府から二十万ポンドの特別な財政援助があった。日本円で三千六百万円程度だが、特に高額の作品を購入しないミュージアムにとっては大きな金額である。その補助金は、一万六千校にのぼるイングランドとウェイルズの小中高校および大学を対象とした、デザイン・ミュージアムによる最初の市場開拓キャンペーンを可能にし、同年四月－七月期の青少年層の来館者数は、前年同時期の四三％増で、夏のワークショップも盛況であったという。

支出を見ると、もっとも大きいのは展覧会の準備および開催ならびに教育活動に要した支出で、全体の五十四％を占めている。次が人件費で十七％、以下、展示関係も一部含む営繕費十六％、マーケティングおよび開発費九％と続く。ここ五年間を見れば、わずか千数百ポンドではあるが財政黒字であると報告されている。収支決算からは、かなり理想的な独立運営、非営利のミュージアムだといえるだろう。

素晴らしい眺望が評判のテムズ川に面したテラス・カフェからは、カナダ・タワーをはじめとする現代的なオフィス・ビル群が見えるだけではなく、その左手に、タワーブリッジやロンドン塔をも眺めることができる。それは、決してマンハッタンと同じなのではなく、十分、イギリス的な風景なのである。一九九〇年代初頭には財政的困難から行き詰まっていたカナリー・ウォーフの再開発も、その後、イギリス経済の持ち直しとともに、次第に回復しつつあるようだ。十九世紀のサウス・ケンジントン博物館の時代あるいはそれ以前から、時には国家の強力な後押しを受けて確実に、時には少数の有志によって細々と、ま

た時には自分が経営する企業の戦略も絡めて考える個人によってしたたかに、かたちを変えて継続されてきたデザイン・ミュージアムの伝統に、イギリスの強さの一端を見る思いがする。

「サウス・ケンジントン博物館における工芸関係展覧会とその前史」

サウス・ケンジントン博物館 における工芸関係展覧会とその前史　　藤　田　治　彦

新設された実用芸術局 Department of Practical Art の保護のもと、ロンドンの Marlborough House に１８５２年９月６日、製品美術館 Museum of Manufacture が開館した。所蔵品のなかには官立デザイン学校での教育用に収集された品々や、ロンドン大博覧会の展示品のいくつかを財務省からの補助金で購入したものなどが含まれていた。同館の名称は Art Museum、次には Museum of Ornamental Art と変ったが、その目的「デザインにおける公衆の趣味の改良」「実用品への美術の応用」はほぼ継承された。同館は１８５７年にサウス・ケンジントンの現在地に移転し、１８６２年までには、同館 Museum of Ornamental Art 以外に、Art Library、British Paintings、Sculpture and Engravings、Architectural Examples、Appliances for Scholastic Education、Reproductions by means of Photography and Casting など、写真などを含めた広義の美術以外に、いわば博物館に収められるべき収集品も同地に集められるようになっていた。明治時代に「サウス・ケンシントン」として日本にも紹介されていた South Kensington Museum はこのようにして形成され、１８９９年に Victoria and Albert Museum と改称されて今日に至る。

以下に、１８９９年までに Museum of Manufacture、Art Museum、Museum of Ornamental Art、および South Kensington Museum の美術、工芸関係部門で開催された展覧会をリストアップする。サウス・ケンジントン博物館における最後の展覧会は１８９８年の"The loan collection of lithographs"展であり、次の展覧会は１９０１年の"The loan exhibition of modern illustration"展である。したがって、以下はヴィクトリア・アルバート・美術館以前の、Marlborough House 時代から South Kensington Museum までの、いわゆる（広義の）サウス・ケンジントン博物館における美術、工芸関係あるいは造形芸術関係の展覧会全体の概要である。

１８５２年
Examples of false principles in decoration (Know as the "Chambers of Horrors.")
September 1852-July 1853
Marlborough House（以下、特記なければ 1857 年までの Marlborough House での開催）

１８５３年
Specimens of cabinet work
27 May-3 September
Gore House, Kensington

１８５４年
Gherardini collection（イタリア彫刻展：後にコレクション購入）
March-April

１８５５年
A collection of works of decorative art
1855-1860（最初の巡回展「移動ミュージアム」）

１８５７年
Manchester Art Treasures Exhibition
開催時期詳細不明

１８５８年
Photographs and daguerreotypes
Late February-
Works of art-manufacture designed or executed by students of the Schools of Art
June-

１８５９年
Drawings by Raphael and Michelangelo, from Oxford University
Summer

１８６０年
The circulating collection of works of art
1860-1863

１８６１年
Chinese silks and embroidery
開催時期詳細不明

[Oriental art]
開催時期および展覧会名詳細不明

１８６２年
London International Exhibition
1 May-15 November

Special exhibition of works of art of the mediaeval, Renaissance, and more recent periods
June-November（上記国際博覧会にあわせて開催）

１８６３年

The wedding presents accepted by the Prince and Princess of Wales

15 April-4 May

１８６４年

British stained glass, mosaics, etc.

May 1864-

１８６５年

The special exhibition of portrait miniatures on loan

5 June-31 October

１８６６年

The first special exhibition of national portraits

16 April-18 August

The special exhibition of oil paintings, water-colour drawings, architectural and other studies by the late Godfrey Sykes

14 June-March? 1867

１８６７年

The second special exhibition of national portraits

2/3 May-31 August

Food

31 March?-

Exposition universelle, Paris

Examples of the periodical literature of Great Britain

31 March?-

Exposition universelle, Paris

１８６８年

The third exhibition of national portraits

13 April-22 August

Drawings submitted to an English Art-Union competition
June-July

Meryrick collection
October 1868-1870

Abyssinian objects from the Emperor Theodore
開催時期詳細不明

Design for fans
開催時期詳細不明

Gold and silver-gilt plate from the Royal collections
開催時期詳細不明

１８６９年
Competition designs for the new Law Courts
開催時期詳細不明

１８７０年
The loan exhibition of fans
1 May-

１８７１年
London International Exhibition
1 May-30 September

１８７２年
London International Exhibition
29 April-19 October

Selections from the objects of science and art collection by His Royal Highness, together with water-colour sketches and drawings in illustration of the cruise...by Messers. O.W. Brierly and N. Chevalier
[ca. January-April]

The special exhibition of ancient musical instruments
June

The loan exhibitions of ancient and modern jewellery and personal ornament
June-July 1872

１８７３年
London International Exhibition
9 April-31 October

The special loan exhibition of decorative art needlework made before 1800
May-August?

１８７４年
London International Exhibition
4 April-31 October

The special loan exhibition of enamels on metal
June-September

A collection of gold and other objects from Ashanti
開催時期詳細不明

Engraved national portraits
開催時期詳細不明

The special loan collection of scientific apparatus
13 May-31 December

Pictures from Dulwich College Picture Gallery
7 August-February? 1877

１８７７年
The Troy collection
Late 1877-1880

１８７８年
A special loan collection of furniture
May-May 1879

The Science and Art Department
Exposition universelle, Paris
開催時期詳細不明

１８７９年
The ironwork collection from the South Kensington Museum

[Cutlery loans?]
Cutlers' Company exhibition
1-17 May

１８８１年
The special loan exhibition of Spanish and Portuguese ornamental art
June-September

Indian art and manufactures
Autumn-
Kunstgewerbemuseum, Berlin

１８８２年
Scandinavian art
June-August

１８８３年
Great International Fisheries Exhibition
17 May?-

１８８４年
International Health Exhibition
Mid-May-

１８８５年

International Inventions Exhibition

4 May-

１８８６年

Colonial and Indian Exhibition

4 May-

１８８８年

Jubilee presents lent by Her Majesty the Queen

Early months

１８９０年

Indian metalwork

Armourers' Company exhibition

１８９１年

Competition designs for the new South Kensington Museum building

１８９５年

Japanese stensil plates

18 January-

１８９６年

Brass rubbings; books of ornament

Summer

Illuminated manuscripts

Autumn

ウィリアム・モリス他からの借用による

Retrospective exhibition of gold and silver medalists in the National Competitions for students of Government art schools

A special loan collection of English furniture and figured silks
11/12/13 June-Autumn?

Pictures from the Chantrey Bequest, Royal Academy
-1897

１８９８年
The loan collection of lithographs
21 November-
Held in association with the Society of Arts

「ヴィトラ・デザイン・ミュージアム」

ヴィトラ・デザイン・ミュージアム

藤田治彦

Vitra Design Museum

＜ヴァイル・アム・ライン＞

ヴィトラ・デザイン・ミュージアムはドイツ、フランス、スイスの３つの国が国境を接するドイツ南西部、バーデン・ヴュルテンベルク州のなかでも南西端に位置する、ヴァイル・アム・ラインという小さな町にある。その東には高原状の「黒い森」シュヴァルツヴァルトが広がり、緩やかに下降する西側には北から南へとライン川が流れ、その向こうには、ヴォージュ山脈を背にしたアルザス地方が遠くに霞んで見える。同地方の小都市ミュルーズは、リヨンと並ぶフランスの繊維産業の中心地で、綿織物・綿プリントでは全欧に知られた産地であった。いまではそこに電気、機械産業などが加わっている。

日本から直接、ヴィトラ・デザイン・ミュージアムを訪れるには、フランクフルト、パリ、あるいはチューリヒなどで飛行機を乗り継いで、バーゼル・ミュルーズ空港で降り、そこからタクシーで直行するのがいい。車は独仏国境を越えて、ほんの２０分程度でヴァイル・アム・ラインに入り、ミュージアムは町の北部のヴィトラ社という家具製造会社の工場の敷地内にある。独仏国境といっても、国境は無きに等しい。鉄道を使うならば、ドイツ国鉄のヴァイル・アム・ライン駅はフライブルクとバーゼルとのあいだで、バーゼル寄りにある。ただし、ミュージアムは、駅から徒歩圏内だが、近いとはいえない。

実際のところヴィトラ社はドイツではなくスイスの企業で、バーゼルを本拠としている。バーゼル・ミュルーズ空港はバーゼル・ユーロ空港とも呼ばれ、ミュルーズの北にあるアルザス地方の中心都市、ストラスブールには１９４９年以来、欧州会議の本部が置かれている。このように、統一ヨーロッパのどまんなかにある小さな町がヴァイル・アム・ラインなのである。

このように書くと、ヴァイル・アム・ラインは何か喧騒のなかにあるようだが、そうではない。数年前に同地を訪れたとき、私はミュージアムが手配してくれた隣村のレープシュトック「葡萄樹」館というホテルに泊まったのだが、そこはドイツの古き良き田舎町や村にある、一階が地元の人が多く出入りするレストランで、上階が宿屋という料理旅館、ガストホーフであった。上階の簡素な部屋の窓からは村の教会が間近に見え、その塔内では夜のあいだも、村人の眠りを覚さない程度に小さく、鐘が定時に鳴っていた。

＜ヴィトラ社とヴィトラ・デザイン・ミュージアム＞

ヴィトラ・デザイン・ミュージアムのスポンサーで、ヴァイル・アム・ラインに最大の工場をもち、その敷地内に同ミュージアムを建設させたヴィトラ社は、店舗内装品の製造会社として１９３４年に創業され、１９５７年以来オフィス家具製造に進出して一層の成功を収めた会社である。

現在の同ミュージアムが世界に誇るモダン家具、とくにモダン・チェアのコレクションは、２代目社長のロルフ・フェールバウムが始めたもので、その最初の核となったのは、アメリカのチャールズ・イームズ夫妻やジョージ・ネルスン、フランスのジャン・プルヴェ、そしてフィンランドのアルヴァ・アアルトらによる作品であった。フェールバウムは１９８７年に、自分自身に勝るとも劣らない椅子への情熱をもった家具史研究家で収集家のアレクサンダー・フォン・フェーガザックに出会い、それまで欠けていた１９４５年以前の貴重な作品群を譲り受け、現在のコレクションの骨格ができあがった。

それに相前後したフェールバウムの一連の決断のうち、現在のヴィトラ・デザイン・ミュージアムの組織とイメージの確立に不可決だったものは、ふたつの人選であった。ひとつは、同ミュージアムの建物の設計者として、カナダ出身のアメリカの建築家、フランク・ゲーリーを選んだこと、もうひとつは館長としてアレクサンダー・フォン・フェーガザックを招いたことである。この館長の指導のもとで、元来はオフィス家具などの顧客に対するコレクション公開の場として考えられていたゲーリー設計の建物が、一般公開のミュージアムへと変身を遂げたのであった。

このような成立前史をもつヴィトラ・デザイン・ミュージアムは、現在もなお、コレクションの中心を工業生産家具とその周辺資料に絞り、研究および展示活動の対象も家具と近現代の建築とデザインにほぼ限っている。建築とのかかわりについてはのちほど紹介しよう。また、開館後もヴィトラ社から援助を受

けているものの、現在では、ヴィトラ・デザイン・ミュージアムは、独立組織として運営されている。次に紹介する同ミュージアムの活発な展覧会活動の展開には、そのような背景がある。

＜ミュージアム界の小さな巨人＞

ヴァイル・アム・ラインにヴィトラ・デザイン・ミュージアムが開館したのは、１９８９年の１１月３日のことである。それがフランク・ゲーリーが設計したヨーロッパにおける最初の建造物であることも、建築関係者のあいだでは話題となった。

南ドイツの小さな町の外れにできたこの小さなミュージアムに、開館の翌年には３５、７００人が訪れた。ここ数年の入館者も１９９６年には４１、２４０人、１９９７年には４３、０７１人、１９９８年には５２、１５９人と、順調に増加し、開館以来9年で３５万人以上の人が来館したことになる。小規模な、それも、コレクションといえば家具だけのミュージアムとしては、かなりの数といえるだろう。国内外の巡回展への来展者を入れれば、最近では年間およそ１００万人が、ヴィトラ・デザイン・ミュージアムが企画した展覧会を訪れているという。

この驚くべき数字の背景には、同ミュージアムの並外れた企画力がある。１９８９年から１９９８年までに実現した展覧会は次のようなものであり、その数は２５にのぼる。「ヨーロッパとアメリカ：比較対照」「浮遊する形態」「アヴァンギャルドの実践家、エーリヒ・ディークマン 1921-1925」「ロン・アラッド：スティックス&ストーンズ 1980-1990」「プラスチック家具」「デニス・サンタキアラ」「鋼管家具」「チェコのキュビスム：建築とデザイン 1910-1925」「モダン家具の駅 1850-1990」「ボレック・ジーベク：遠きものの近さ」「アヴァンギャルドの実践家たち：実験からクラシック・デザインまで」「市民のオフィス：アンドレア・ブランジ、ミケーレ・デ・ルッキ、エットーレ・ソットサスによる新しいオフィスの世界についての構想」「工業製品から彫刻としての家具まで：国際デザイン史の１５０年」「アフリカの座」「トーネット：インダストリアル・デザインの先駆者 1830-1900」「ヴィトラ・デザイン・ミュージアム・コレクションの名作家具１００点」「時の部屋：１９５０年代、６０年代、７０年代、８０年代のデザイン」「カスティリオーニ」「ルシアン・エルヴェ：建築写真」「チャールズ・イームズとレイ・イームズの世界」「キッズ・サイズ：こどもたちの物の世界」「フランク・ロイド・ライトとリビング・シティ」「ミース・ファン・デル・ローエ：シュトゥットガルト、バルセロナ、ブルノ」「１００年：１００の椅子」「オートモビリティ：私たちの移動手段」。

９年間に２５の展覧会ということは、年間ほぼ３つの展覧会を企画開催しているということになる。多数の学芸員を抱える大美術館・博物館ならともかく、小さなミュージアムではほぼ限界に近い数だろう。それも、他館に回せる内容の展覧会はそのうちのひとつで、他の２つは極めて限定された規模と内容の展覧会ということになるのではないだろうか。

ヴィトラ・デザイン・ミュージアムの場合はそうではない。同館が企画する展覧会のほとんどは、複数の国の複数の都市を巡回する、国際展である。例えば、１９９５年から翌年にかけてヴァイル・アム・ラインで開催された「ヴィトラ・デザイン・ミュージアム・コレクションの名作家具１００点」展は、その後、ドイツ国内の数箇所を含むEU圏内とイスラエルを回った。日本では「いす・１００のかたち」展として、１９９７年から翌年にかけて、茨城県つくば美術館、北海道立旭川美術館、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、国立国際美術館、豊田市美術館、そして埼玉県立近代美術館の６館で順次開催され、現在も、アメリカとオーストラリアの諸都市を巡っている。

ここまで紹介すると、ようやくヴィトラ・デザイン・ミュージアムの意外に大きな姿が浮かび上がってくる。それ自体の規模は極めて小さな、しかし活動は非常に大きなミュージアムなのである。年間およそ１００万人という来館者数は、はなはだしい誇張のように思われるかもしれないが、３つの展覧会が平行して世界各地を巡り、それぞれが４ないし５の大都市圏で開催されるならば、ありえない数字ではない。

＜ヴィトラ・デザイン・ミュージアムの椅子＞

ヴァイル・アム・ラインの本拠地にある同ミュージアム自体への入館者数は年間５万人程度だが、建築学生やデザイナーの卵を含む、若手建築家およびデザイナーがそのかなりの割合を占めているだろうと思われる。彼らのプロフェッショナルな世界での、あるいは専門校などの準プロフェッショナルなコミュニ

ティでの、いわゆるクチコミによる宣伝の力は大きい。日本の各美術館でも「いす・１００のかたち」展の際に目立ったのは、学生その他が大半を占める若者の姿であった。

若いデザイナーや建築家たちはふたつの目的をもって、はるばるヴァイル・アム・ラインへとやってくる。ひとつは椅子の名作、それも自分たちが率直に共感できるモダン・チェアの数々を見るためである。椅子ファンは多い。それは椅子というものが、造形的にも構造的にも、いくら追究しても、まだまだ追究する余地があり、新素材が開発されればさらにその余地は広がる、魅力的なデザインの対象だからだろう。また、椅子は、その上で仕事をし、あるいは休息する、人間にもっとも身近な家具であり道具だからである。私たちの多くは、毎日の大半を椅子とともに過ごしている。８時間睡眠によって、人生の三分の一は寝て過ごしているとはよくいわれることだが、残りの三分の二を、通勤の車のシート、オフィスの椅子、昼食を食べるレストランの椅子、バーの止まり木、そして自宅のソファや書斎の椅子と、そのほとんどを椅子の上で過ごしている人は多い。

＜ヴィトラ・デザイン・ミュージアムの建築＞

世界各地からヴァイル・アム・ラインへとやってくる人々のもうひとつの目的は建築である。ヴィトラ・デザイン・ミュージアムのもうひとつの成功の鍵は、同館および関連施設をユニークな、あるいは話題性のある建築物としたことであった。

ヴィトラの新しい建築プログラムは、１９５３年以来の工場の大半を火災で失った１９８１年に始まった。同年、イギリスの建築家、ニコラス・グリムショーによる新工場が竣工し、翌年には別棟が建設された。最近では１９８７年にもうひとつの新棟が完成し、工場群はグリムショーの設計によって統一されている。

１９８８年にはエヴァ・イェリジナの設計でヴィトラショップの新しいゲートが、翌１９８９年にはアントーニオ・チッテーリオの設計でヴィトラショップの新しいショールームが、そして、同年末にはフランク・ゲーリーによるヴィトラ・デザイン・ミュージアムと工場およびゲートハウスが完成した。この時点で、南西ドイツの小さな町、ヴァイル・アム・ラインは、学生や建築家の卵たちの建築巡礼コースに組み込まれたといって過言ではない。若者たちは、例えば、ベルフォール近郊のロンシャンでル・コルビュジエのノートル＝ダム＝デュ＝オー礼拝堂を、バーゼルの郊外、ドルナッハでシュタイナーのゲーテアヌムを訪れ、ヴァイル・アム・ラインのヴィトラの建築群を巡ったあと、北へ、あるいは東へと向かうのである。

１９９３年にはふたつの、それぞれに独自の主張をもった建物が、それらの建築群に加わった。ひとつはザハ・ハディド設計の饒舌な消防施設、もうひとつは安藤忠雄による寡黙な印象のコンフェレンス・パヴィリオンである。そして、翌１９９４年には、アルヴァロ・シーザによる新しい工場がさらに敷地内に加わった。

このような、現代建築をリードする複数の、それも極めて異なった個性の建築家たちに、関連施設の設計を依頼するという方針は、ヴィトラ・グループ全体に徹底されており、北ドイツ、ノイエンブルクの工場は上記のチッテーリオに、バーゼル近郊ビルスフェルデンのヴィトラ・センターはゲーリーに再び設計を依頼し、それぞれ１９９２年と１９９４年に竣工している。

＜ワークショップ＞

ヴィトラ・デザイン・ミュージアムは１９９０年にサマーワークショップの開催を始めた。国際的に名を知られたデザイナーを教師として招き、全世界から学生を募って１週間のデザイン・ワークショップを開くものである。第一回目の講師はロン・アラッド、シュティレット（フランク・シュライナー）、そしてデニス・サンタキアラの３名で、「スチール・スカルプチュア」がテーマであった。

１９９６年、このサマーワークショップに大きな変化があった。ヴァイル・アム・ラインのヴィトラ・デザイン・ミュージアムではなく、フランス南西部の田舎で開催されることになったのである。場所はボワチエ南東シャラントの丘陵地帯にあるドメン・ドゥ・ボワビュシェというところで。参加者たちは、その館と宿所で寝食をともにしながら１週間の制作生活を送るのである。翌１９９７年からは、パリのポンピドゥー・センターがこのワークショップの共同パートナーとなった。

このワークショップは厳密には複数のデザイン・ワークショップスであり、国際的なデザイナーたちが、１週間ずつ交代で、それぞれの課題を出して、参加者と制作および生活をともにする。１９９９年夏の１週間ワークショップの講師となったデザイナーと課題を一部紹介すると、アルベルト・メーダ（軽さ：控えめなモノ）、ロバート・ウィルスン（ステージ・デザイン）、デニス・サンタキアラ（自動車のデザイン）、喜多俊之（オートモビリティ）などであった。

参加者の多くは月曜日にパリからのＴＧＶでボワチエにやってくる。ワークショップは毎月曜日夕方８時のドメン・ドゥ・ボワビュシェでのディナーで始まるからだ（午後５時にボワチエ駅前でピックアップしてくれる）。このディナーで旧知の友のようになり―といっても参加者の多くは若者だが―火曜日の朝にはさっそく授業が始まる。講師によるテーマ説明があり、参加者がアイディアをスケッチや言葉で表現し、それぞれに最初の助言を受ける。

翌日からは、このアイディア展開にさまざまな道具を使っての工作が加わり、ドメン・ドゥ・ボワビュシェは次第に賑やかさを増す。このような活動が徐々に熱気を帯びながら金曜まで続き、土曜日のプレゼンテーションを迎えるのである。デザインその他を学び始めたばかりの学生にとっては、通常の学期に自分が所属する学校で受ける実習とは異なった、国際的な雰囲気での特別な授業であり、一旦社会に出た、あるいは他分野のデザインへの転職をめざす年長者にとっては、学生時代の実習などを思いださせる、懐かしい経験であるようだ。

この一週間のワークショップを終えた修了生は、プレゼンテーション後の大パーティーで旧交を暖め（すでに１週間をともに闘った戦友同士だ）、日曜日の朝食ののち、ヨーロッパ各地へ、そして何人かはアメリカやアジアへと帰ってゆく。

＜その他の活動＞

ヴィトラ・デザイン・ミュージアムでは、こどもたちのための１日ワークショップも開催している。おもな対象は同地方の小中学校の生徒たちだが、場所が場所だけに、ドイツだけではなく、フランスやスイスの学校からも申し込みがあり、グループで受講しにくる。その１９９４年のテーマは「アフリカの座」であった。以来、１９９５年には「カードボード家具」、１９９６年には「１／５サイズ家具のクラシック」、１９９７年には「ランプとライト」、１９９８年には「腕時計」、１９９９年には「パッケージ・デザイン」というテーマを設定し、実際の制作を通じてデザインを体験させており、この地方のこどもたちにとって、かなり理想的なデザインへの導入の場となっている。

「１／５サイズ家具のクラシック」といえば、ヴィトラのミュージアム・グッズに、高い人気を誇る１／６サイズのミニチュア椅子シリーズがある。基本的に独立運営を行っている私立ミュージアムである同館にとっての貴重な、そして最大の収入源でもある。日本円で１脚数千円（といっても１万円に近い）から数万円のものまであり、平均価格は１万数千円程度だろうか。決して安くはないが、かなり精巧な、実物と基本的に同じ材料の組み合わせでつくられたミニチュア椅子で、愛好家やデザイン関係者にとっては実に魅力的なミュージアム・グッズである。

１万数千円というのは、ミニチュアになっているような名作家具でなければ、椅子そのものが買える値段である。購入者たちは、実物が高価でまったく手が届かないのでミニチュアを買っている、ということだけではないようだ。実物のコレクションでも始めようなら、むしろ、それらの椅子を置く場所が問題になってくる。実物なら１０脚も買えば、もう置く場所に困るようになるが、１／６サイズのミニチュアなら２０脚でも３０脚でも室内の各所に所々置いて、ためつすがめつすることができる。ミニチュアならではの魅力だろう。

＜ミュージアム・グッズのポリシー＞

ミニチュア椅子に代表されるヴィトラムのミュージアム・グッズには明確なポリシーがあり、同館は次のような基準を設けている。「明確な教育的目的を有し」「同館のテーマに直接的に結び付き」「来館者に容易に同館のありかたを認識させ」「同館の収集展示品に相応の質を有し」「同館の収入となる」ものであること、である。なるほど、ヴィトラのミニチュア椅子は高価なはずだ。

逆に、ヴィトラ・デザイン・ミュージアムが批判的に見ているのは、何にでもミュージアムのロゴ・マ

ークを配し、来館記念に買わせようというような傾向である。確かに、ロゴ・マーク自体のデザインの如何にかかわらず、展示品と直接関係のない灰皿やペンなどに、何々美術館の名称とマークを入れてミュージアム・ショップに並べるのは、展覧会やコレクションの内容などどうでもいいから、とにかく来館して少しでも多く館内でお金を使っていってくれと、公言しているようなものだ。

日本でも、国立のミュージアムの独立行政法人化がこのまま進めば、各館はミュージアム・ショップなどにも力を入れるようになり、それが公立や私立の組織にも波及して、ショップはミュージアム・グッズであふれるようになるかもしれない。館名やマーク類を大きく入れたグッズ類をショップに並べるようなことは、ミュージアムが自らの首を締めるような行為であろう。

＜ミュージアム・スタッフ＞

最後にヴィトラ・デザイン・ミュージアムの２１名のスタッフの役割分担を紹介しておきたい。館外からある程度の資金援助があるとはいえ、基本的に独立経営を行っているミュージアムが、どのような組織で活動しているのか、参考になるだろうと思う（数字は人数）。館長（１）、館長秘書（１）、キュレーター（３：ただし、その他に何人かの非常勤のキュレーターおよびアドヴァイザーが常時出入りしており、彼らの存在が、毎年３つの国際展の企画と実現を可能にしている）、アーカイヴおよびコレクション担当（２）、貸借および運搬担当（１）、展覧会マーケティング（１）、来館者サービス（２）、セールスおよび市場調査部門（４）、プロダクト開発および製作（２）、展示およびグラフックデザイン（１）、ワークショップ担当（３）、という構成である。

フォン・フェーガザック館長は、ヴィトラ・デザイン・ミュージアムの成功によって、ドイツ内外のデザイン・ミュージアム建設構想をもつ地方自治体などから助言を求められるようになり、自館の運営だけでなく、ミュージアム・マネジメント・アドヴァイザーとしての活動も行うようになっている。

「ドイツの工芸博物館」

ドイツではイギリスのサウス・ケンジントン博物館等を参考に、ただし一部はそれに先駆けて、各地に工芸博物館が創設される。シュトゥットガルト、ダルムシュタット、カールスルーエなどの南西ドイツ諸都市にベルリンが、それに北ドイツのハンブルク、ブレーメン、リューベックなどの旧ハンザ都市が続いた。ライン川中流の産業地帯、ノルトライン - ヴェストファーレン地方（デュッセルドルフ等）、ルール地方（ドルトムント等）の諸都市におけるその種の組織の形成は意外に遅いが、その後充実する。

現在では、ベルリン、ハンブルク、フランクフルト、ケルンなどの博物館がもっとも充実するとともに現代化され、シュトゥットガルトのようにデザイン・センターに衣替えしている組織もある。

以下の表は、創設順にドイツ各地の工芸博物館を列挙し、その名称の変遷を記したものである。関連資料の記録形式および信頼度は、各館、各都市によって異なり、創設順番は今後のより詳細な比較研究に待たねばならない。

STUTTGART, 1850-
Württembergisches Musterlager, -1886
Württembergisches Landes-Gewerbemuseum, -1955
Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, -1962
LGA-Zentrum Form

DARMSTADT, 1865-
Grossherzoglich Hessischer Gewerbeverein, 1835
Grossherzogliche Zentralstelle für die Gewerbe/Gewerbemuseum, 1865-

KARLSRUHE, 1865- (1890-)
Grossherzoglich Badische Landesgewerbehalle, -1905
Grossherzoglich Badisches Landesgewerbeamt
(Grossherzoglich Badisches Kunstgewerbemuseum, 1890-)

BERLIN, 1867-
Deutsches Museum für Kunst und Gewerbe, -1867
Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin, -1879
Kunst-Gewerbe-Museum zu Berlin, -1921
Schlß museum, -1962
Kunstgewerbe-Museum zu Berlin

HAMBURG, 1869/74-
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

KASSEL, 1872-
Gewerbehalle

BREMEN, 1873-
Technische Anstalt für Gewerbetreibende, -1884
Gewerbemuseum zu Bremen

LÜBECK, 1873-
Gewerbliche Mustersammlung der "Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit"

LEIPZIG, 1874-
Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig, -1952
Museum des Kunsthandwerks Leibzig – Grassimuseum

NÜRNBERG, 1874-
Bayerisches Gewerbemuseum, -1897
Bayerische Landes-Gewerbeanstalt, 1969
Gewerbemuseum und Landesgewerbeanstalt Bayern

KÖNIGSBERG, 1875-
Gewerbliche Mustersammlung, -1880
Kunstgewerbliches Museum, -1882
Kunstgewerbe-Museum des Gewerblichen Zentralvereins für die Provinz Ostpreussen in Königsberg

DRESDEN, 1876-
Königliches Kunstgewerbe-Museum, -1918
Staatliches Kunstgewerbe-Museum, -1951
Museum für Kunsthandwerk,

FLENSBURG, 1876-
Städtisches Gewerbe-Museum in Flensburg, - c.1893
Kunst-Gewerbe-Museum in Flensburg,- 1938/40-
Grenzland-Museum, -1945
Städtisches Museum Flensburg

SCHWÄBISCH GMÜND, 1876-
Spezial-Gewerbe-Museum Gmünd
Kunstgewerbemuseum für Edelmetall und Glas

CHEMNITZ, 1877-
Gewerbe-Museum des Handwerkervereins in Chemnits

FRANKFURT, 1877-
Kunstgewerbe-Museum,- 1935
Museum für Kunsthandwerk

KIEL, 1878-
Thaulow-Museum, - vor 1939
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum

KAISERSLAUTERN, 1880-
Pfälzisches Gewerbemuseum, -1927
Pfälzische Landesgewerbeanstalt

DANZIG, 1881-
Gewerbemuseum, -1906

MAGDEBURG, 1882-
Magdeburger Kunstgewerbe-Museum, -1893
Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe, -1906
Kaiser Friedrich Museum, -1961
Kulturhistorisches Museum Magdeburg

DORTMUND, 1883-
Städtisches Kunst- und Gewerbemuseum zu Dortmund, 1905-

DÜSSELDORF, 1883-
Gewerbe-Museum des Central-Gewerbe-Vereins für Rheinlande, Westfalen und benachbarte Bezirke in Düsseldorf, -1896
Kunstgewerbe-Museum in Düsseldorf

KREFELD, 1884-
Krefelder Museum, -1897
Kaiser-Wilhelm-Museum

HALLE, 1885-
Städtisches Museum für Kunst und Gewerbe

HANNOVER, 1886-
Mustersammlung des kunstgewerbevereins
Kunstgewerbemuseum

OLDENBURG, 1887-
Landes-Gewerbemuseum zu Ordenburg, -1910
Kunstgewerbemuseum zu Ordenburg

KÖLN, 1888-
Kunstgewerbe-Museum der Stadt Köln

STRASSBURG, 1888-
Städtisches Kunstgewerbe-Museum zu Strassburg, - um 1905
Hohenlohe-Kunstgewerbe-Museum, -1918
Musée des Arts Décoratifs

DETMOLD, 1892-

Museum für Altertumskunde und Kunstgewerbe

HEILBRONN, vor 1897-

Gewerbemuseum

「岡倉天心の工芸思想」

岡倉天心の工芸思想

藤　田　治　彦

1　はじめに

岡倉天心は美術中心の造形芸術思想の持ち主であり、工芸に関しては美術に付随的なものとして考えていたと一般にみなされている。しかし、各種美術学校の構想に見られるように、工芸（美術工藝）部門は常に重視していた。また、図案を重視していたともいえる。「美術展覧会批評」『日本』（明治22年4月）で言明しているように、技量は進歩したが、図案は退歩した、との思いが岡倉にはあった。

2　「書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム」『東洋学藝雑誌』第11号、12、15号（明治15年8月25日、9月25日、12月25日）

小山正太郎の「書ハ美術ナラス」を論駁したもので、岡倉の最初の論説。ここですでに「工藝」の語が使われている。

・・・然レトモ小山氏ハ美術ノ利益ヲ一般ノ工藝ニ比シ「書ハ高価ヲ以テ海外ニ輸出スル能ハス」、又「工藝ヲ進ムルノ基ト為テ百般ノ事業振起」スルノ幇助タラサルヲ以テ、之ヲ無用ノモノナリト断定セリ。

3　「美術ノ奨励ヲ論ス」『大日本美術新報』第15号（明治18年1月31日）種海鋤夫の筆名

以下のように初めてジョン・ラスキンに論及しているが、むしろ否定的であることが注目される。

勿論彼ノ有名ナ鑑賞家ジョン・ラスキン氏ノ主張スル如ク、汽船鉄道ヲ破壊シテ古代ノ風俗ヲ挽回セント計ルハ、アニ実行ナシ難キノミナラス、

「工藝」についても、美術奨励のありかたのひとつとして、そのなかで次のように触れている。

第三　奨励ハ真正ナラサルヘカラス。方向ヲ誤リタル奨励ノ害ハ殆ント奨励ナキニ如カス。例ヘハ明治以来文人画大ニ行ハレ、其影響ハ他派ノ奨励ヲ滅スルノミナラス、精神上及ヒ工藝上ニ更ニ裨益スルトコロナシ。

4　「絵画配色ノ原理講究セサルヘカラス」『大日本美術新報』第19号（明治18年5月31日）種海鋤夫の筆名

以下に示すようにはじめて「美術工藝」の語を用い、明らかに美術家と工藝家を区別して呼びかけている。

唯其原理ニ拠レハ画家ハ甚シキ誤謬ヲ生スルニ至ラス、工藝家ハ適当ノ表準ヲ得ヘキヲ謂フ也。・・・殊ニ美術工藝上ノ配色ハ現今実ニ厭フヘク悪ムヘキノ配合ヲ為ニ際スレハ、則チ此ノ如キ表準ヲ設ルヲ以テ極テ必要ノ挙トナス也。日本ノ美術家ヨ工藝家ヨ、泰西理学ノ結果決シテ軽ンス可ラサル也。

「殊ニ美術工藝上ノ配色・・・」の「美術工藝」は「美術および工藝」の意味であろうと推測される。

5　「東洋絵画共進会批評」『東京日日新聞』（明治 19 年 4 月 14 日）天心生の筆名

ここでは「美術工藝」の語が「美術的工藝」の意味で使われていると推測される。また、岡倉における工藝観の一端が垣間見られる。とはいえ、ここから岡倉が「美術工藝」ではない工藝を重視していなかったとはいえない。

歎ずべき哉憐むべき哉、世界無比の日本美術は其衆目を汚し、之に関係する美術工藝は不測の災害を蒙らんとす。

6　「美術展覧会批評」『日本』（明治 22 年 4 月 18、19、24、25、26、28 日）混沌子の筆名

美術工藝については次のように語っている。

新画の部を出づれば他の美術工藝の部に入る。美術工藝出品中に在て最も優等と認むるものは、・・・木彫の鶏是れなり。（中略）・・・他の美術工藝に比すれば遥かに急激なる進歩を為したり。

それに対して、工藝について、「美術工藝」と区別し、この種の美術展に出品すべきではないとする見解が示されていると思われる箇所がある。

本体新製工藝品に於て評を下せば、其技量は昔日より大に進歩したれども、其図案に至ては大に退歩したるものと云はざる可からず。外国の時好を逐ひ唯輸出上の利益を目的として考案を施し卑俗なる意志に依て製作する時は、・・・。応用美術の精神茲に至て遂に消滅するものと云ふべし。尚ほ其他出品中に在ては美術品として見るべき程の品位なきものの陳列あるが如し。指輪、煙草入、花簪其他身体の装飾に供する些々たるものの如きは、其頗る精妙なるものにあらざれば、美術品として社会の鑑賞を仰ぐべきものにあらず。本会の新美術品にして梢勧工場に類せしむるの傾きあるが如きは、畢竟出品を選択するに意を用ふるの乏しきが故ならん。宜しく物品を精選して日本美術協会の体面を汚さざらんことを希望するなり。

技量は進歩したが図案は退歩した。岡倉の工芸思想が東京美術学校の美術工藝から離脱したとは言いがたい。

7　「『国華』発刊ノ辞」　『国華』創刊号（明治22年10月28日）

国華社で執筆されたもので、「国華」と題された論説である。

工業経済ノ道ヲ開致セスンハアルヘカラズ。茲ニ『国華』ヲ発行シ聊カ美術ニ関スル奨励、保存、監督、教育等ニ就テ意見ヲ吐露シ、絵画、彫刻、建築及諸般ノ美術工藝ニ就テ保持開達ノ方針ヲ指示シ、国民ト共ニ邦国ノ精華ヲ発揮セント欲スルナリ。

先ず、絵画、彫刻、建築、を挙げ、続けて「諸般ノ美術工藝」と続ける言い方は、西洋における造形芸術の分類と同じである。また、その後、その順序で、絵画、彫刻、建築、美術工藝、そして美術に関する学問研究についての各論を展開する。美術工藝については以下のとおりである。

美術工藝ノ現状ヲ考察スルニ七宝、陶磁、織物、繍物、漆器、木工ノ類ハ精巧緻密、或ハ古製ニ凌駕スルモノナキニ非ス。然レトモ其図案ハ一様ニ不完全ナルモノヽ如シ。蓋シ図案ノ要ハ先ツ其実用ニ基キ次ニ材料ニ応シ、以テ形状ヲ定メ而シテ後ニ装飾ヲ付スルニ在リテ、紋様ノ華麗ナル手工ノ繊巧ナルハ総テ全体ノ形状ニ伴ハサルヘカラス。然レトモ世間往々本末ヲ混乱シ、主トシテ装飾ノ巧拙ニ着目シテ実用ノ如何ニ注意セス。其結果タル詭形怪状、実用ニ遠キノ贅物ヲ作ルモノアリ。内国ニ在テハ固ヨリ座右ノ常品タラス、外邦ニ在テハ席上ノ玩物タルニ過キス。此レアニ美術工藝ノ真相ヲ得タル者トセンヤ。其今日ノ美術工藝ノ種類ハ僅ニ世人需要ノ一分ニ従事スルニ過キス。美術商業モ亦従テ活溌ノ商機ニ投シ広大ノ商権ヲ占ムルコトヲ得ス。故ニ美術工藝ノ将来ハ、其種類ノ全部ヲ窮究シ、更ニ商業ノ拡張ヲ謀リ全世界ノ大市場ニ上リ、其権衡ヲ争ヒ輸エイヲ決セサル可カラサルナリ。

「岡倉天心の博物館論」

岡倉天心の博物館論

藤　田　治　彦

1　はじめに

岡倉天心は日本における博物館、美術館の歴史においても重要な位置を占めている。「シカゴ博覧会に望む」「パリ博覧会出品について」など、博覧会関連の論述を含めて検討する。

2　「博物館に就て」『日出新聞』（明治21年9月2、4、5、6日）

8月17日に行なわれた室町錦小路上る宝錦舎における講演。京都における博物館設置計画についての支持演説。岡倉は、博物館を三つに分け、（甲）保存、（乙）考究、（丙）都府の盛観のためとした。そのなかで、（乙）考究という観点からは、第一に一般就観の便について次のように述べる。

第一に一般就観の便にて、外国人が京都を慕うて来るは決して山水の明媚を賞するにあらず。（中略）日本へ渡り京都へ来るは専として美術品を観覧せんとするにあり。然るに之を集合せし博物館の設けなく、僅かに寺院に就て其一二を見るも争で満足すべきや。

第二には専門家の便について次のように述べる。

第二には専門家の便にて、之を細別すれば、
（い）類聚研究をする事を得べし。
（ろ）比較考証を為す事を得べし。
（は）模写応用にて博物館の物品を応用して、過去を現在に利用し未来の鴻益を見るべし。博物館の利益は少なしとするも一般の利益は鴻大なり。今一例を挙るに、英国が仏国の万国博覧会に出品して敗を取り、爾後英国は美術考究の熱度を増しサウスケンシントンへ博物館を設け、僅か五星霜の間に其美術思想大いに増進し、仏国の輸入を幾分か殺ぐに至れりと。

このあと、岡倉はフランス、ドイツ、オーストリア、そしてイギリスの博物館を概説する。それに先立ちサウスケンシントンについて言及したのは、「模写応用にて博物館の物品を応用して、過去を現在に利用し未来の鴻益を見るべし」という、同館の教育効果に注目してのことだったであろう。

3　「シカゴ博覧会に望む」『日出新聞』（明治25年3月24、25日）「岡倉覚三氏の演説」として掲載

全体絵画なるものは諸工藝物の首に位するものなるが故に、若し絵画なるものをして美術品にあらず装飾品なりとせば、他の工藝品は決して美術品中に歯せしむべきものならざるべし。（中略）されば今回の博覧会は絵画家諸君が奮つて日本美術の発揚を謀かり、外人をして日本美術の真意を覚知せしむることを得るの好機会にして、今日は決して日本美術の諸工藝中に編入せらるゝを甘んじ居るべきの時にあらず。

岡倉は、日本美術が西洋人によって工藝と分類されることを大いに問題視したが、実際には、日本においては純粋美術と応用美術の区別はなかったということを、少なくとも日本国内では、強調したかったようである。

さて、日本美術品出品に就ては純粋美術、応用美術何れを以て可なりとなすやと云ふ者あれど、理論上には決して応用、純粋の二美術は成立つ者にあらず。殊更に之を区別せば、純粋美術とは物を写すを以つて目的とし、応用美術（実用とも云ふ）は絵画、蒔絵、仏画等やや紋様を目的とするものを称する事なれど、決して之を以て定義となし得べきものにあらず。然れども外国に於ては風俗上より応用、純粋の二美術を区別し得べきものあり。古昔にては天文学、算術、文学と共に絵画、彫刻、音楽等は自由技藝（リバーチー・アート）にして貴族の専業たり。而して彼等は皆純粋美術品の製作に従事し、又他より束縛を受ける下等の人民は皆応用美術を専務としたるは疑うべからざることなり。然れども兎に角日本の美術は其の純粋と応用とを論ぜず、外国品に模倣せずして日本の都合よき様にすること必用なるべし。

4　「パリ博覧会出品について」『京都美術協会雑誌』第63号（明治30年9月9日）

1900（明治33）年パリ博覧会に日本が参加するための臨時博覧会事務局が設置され、岡倉は評議員に任命された。

第一種は過去の美術を見せると云ふことである。（中略）
第二種は現在の美術―現在と云ふては語弊があるか知れませんが、明治の今日に至つて見た所の最も高尚なる、日本生活に必要なる応用美術を示すのが宜からうと思ふ。例えば高貴な人の家の飾り、室内の装飾及日本純粋の趣味を主とする蒔絵、陶磁器、其他の美術工藝品等を併せて、過去の美術に対して現在の美術が如何なる有様になつて居るかと云ふことを示すのが必要であります。

この件には、岡倉が工藝を美術と区別としていたことと、それらを大きな意味での美術の一部と見ていたことの両方が読み取れる。

5　「日本美術院仙台展にて」『奥羽日日新聞』（明治31年11月25日）

又地方の要処には分院を設くる見込で、分院の仕事は美術の実地教育を行なうこと、美術品の常備展覧場を設くる事、美術工藝の図案製作等と依頼に応ずる事、美術院の製作を紹介する事、地方の美術品を収聚する事、毎年大展覧会を催す事等で、差当たり東北には是非仙台に分院を設け度。就いては何卒諸君の御賛助あらんことを希望致します。大坂には既に分院を設くる事になりました。

以下の部分は、モリスにも似る。

・・・今日以後は既に宗教や貴族の幇助に遠ざかりしを以て、一般国民の奨励に依らざれば美術の淵源は

日に枯渇し工藝の品位は月に堕落して、復た疇昔の声名赫々たる日本藝術の余影だも留むる能はざるに至らん。果たして斯の如くんば国民の品位面目は何に依りてか永く将来に維持することを得るんや。是れ本院が微力を量らずして此に従事し、且つ広く諸君の御参助に須つ所以なり、云々。

モリスの論文（講演）で内容的に共通したところのあるのは「レッサー・アート」である。

...so-called Decorative Arts, which I have to speak about: it is only in latter times, and under most intricate conditions of life, that they have fallen apart from one another; and I hold that, when they are so parted, it is ill for the Arts altogether: the lesser ones become trivial, mechanical, unintelligent, incapable of resisting the changes pressed upon them by fashion or dishonesty; while the greater, however they may be practiced for awhile by men of great minds and wonder-working hands, unhelped by the lesser, unhelped by each other, are sure to lose their dignity of popular arts, and become nothing but dull adjuncts to unmeaning pomp, or ingenious toys for a few rich and idle men. (The Lesser Arts, delivered before the Trades' Guild of Learning, December 4, 1877).

「岡倉天心の工芸教育論」

岡倉天心の工藝教育論

藤　田　治　彦

1　はじめに

岡倉天心の文部省関係、東京美術学校ほかの教育に関する論考を、工藝教育を中心に検討する。岡倉にとって工藝はきわめて重要であった。

2　「文部省に美術局を設ケラレ度意見」自筆原稿（九鬼家所蔵）

ここに記された農商務省博物局は明治 18 年 12 月 28 日に博覧会事務を併合し、翌年 3 月 24 日には宮内省へ移管されているので、本稿は明治 18 年暮れから明治 19 年 3 月までのあいだに起草されたと推定される。

夫レ美術及応用美術ハ方今文明開達ノ需求ニ緊切ナルハ論ヲマタス　従ツテ経済上ニ在テハ近来益々重大ノ関係ヲ制シ遂ニ殖産富国ノ一大淵源タルニ至レリ　此ヲ以テ泰西諸邦ハ大ニ其発達ニ注意シ或ハ美術省ヲ設ケ或ハ美術局ヲ置キ精励活発ノ手段ヲ以テ之ヲ奨励監督シ之ヲ誘腋保護セリ　我日本国民ノ如キハ天質能ク美術工藝ニ適シ古来其盛旺ヲ極メ加之経済ノ点ヨリ我国勢ヲ察スルニ天然物ヲ輸出スルヨリハ寧ロ人工技術ヲ伸張スヘキ必要アルヲ見レハ一層美術及応用美術ノ勧奨ニ着手スヘキハ理ノミヤスキモノナリ（中略）

（一）　美術教育

将来大ニ美術ヲ拡張セントスルニハ首トシテ美術家及考案家（designers）ヲ要請セサルヘカラス　則チ美術及応用美術ノ専門学校ヲ設クルハ勿論普通学校ニ於テモ之ヲ成ルヘク幇助スルヲ要ス　先ツ第一着ニ美術工藝地方ニ考按学校（school of design）ヲ設立セサルヘカラス

この美術教育制度の見本がイギリスであることはほぼ間違いない。

3　「説明東京美術学校」劔持忠四郎浄書、岡倉以外の手による朱が入る（劔持家所蔵）明治 23 年から 26 年

東京美術学校ハ（中略）絵画彫刻建築及美術工藝ノ諸科ヲ教授シ専門ノ技術者及普通ノ図画教員ヲ養成スル所ナリ

抑美術ハ（中略）我国民天稟ノ長所ヲ利用シテ優雅巧妙ノ製作ヲ為シ世界ノ名誉利益ヲ併享スルヲ得ヘキモノ蓋　美術工藝ニ於テ之ヲ期スヘキナリトス

今美術学校ニ於テ（中略）絵画ニ彫刻ニ其他諸般ノ美術工藝ニ至ルマテ之ヲ用フルニ最適切ナル所ヲ考ヘ其材料ノ種類ヲ増シ其手法ノ適用ヲ拡メサルヘカラス

4　「美術教育施設ニ付意見」（明治30年8月）東京藝術大学　明治27年6月起草

この論中「外国ノ美術教育」の章では、フランスの各種造営教育機関について詳説したのち、次のようにイギリスの美術学校について説明している。本論は『反省雑誌』第12年第7号（明治30年8月1日）、同第8号（明治30年9月1日）にも漢字平仮名交じり文「美術教育の施設に就きて」として掲載されている。

英国ニ於テハ美術院ローヤル・アカデミーニ附属セル美術学校アルノ外サウス・ケンシングトン美術師範学校ノ大施設アリ　其他政府ニ於テ設立シタル地方美術学校ノ内ボルミングハム　グラスゴー　ノッチングハム　ベルファスト等ノモノ亦有名ナリ　（傍線部原文のまま）

続いてドイツ連邦の教育機関について説明を続けるが、下記のように、サウス・ケンジントン・スクールの重要性は揺るがぬものであった。

・・・ニウレンブルクノ美術工業学校ハ英国サウス・ケンシングトン学校ニ亜テ整頓ノ名アリ　（傍線部原文のまま）

美術博物館についての章でもサウス・ケンジントンについて次のように述べている。

英国にブリチュスミゼウムアリ国立美術館（National Gallery）アリサウス・ケンシングトン工藝美術館アリ 其他地方博物館ニテ美術工藝ニ関スルモノ十七個所アリ　（傍線部原文のまま）

サウス・ケンジントン・ミュージアム「工藝博物館」と呼ばれていたわけではない。にもかかわらず、この意見書中で「工藝博物館」と呼ばれているのは興味深い。続いて「本邦ニ施スヘキ美術教育ノ標準」という章になる。以下の引用文に示されるように、サウス・ケンジントンの美術師範学校の価値は認めながらも、ローヤル・アカデミー・スクールと一体となった（フランスを例にするならば国立美術学校と装飾美術学校とを合併したような）美術教育機関を日本の学校としては理想としていた。

泰西自ツカラ泰西ノ情勢アリ本邦自ツカラ本邦ノ必要アリ　徒ラニ彼ノ光輝ニ眩惑シテ其皮相ヲ学ハシメントスルハ識者ノ為ササル所ナリ　我ニ設クヘキ美術教育ノ制度ハ自然泰西ニ於ケルカ如キ諸般ノ準備ナカルヘカラスト謂トモ精神ト活用ニ至テハ大ニ択ハサルヘカラス　憶フニ本邦美術ノ性質上彼ト趣ヲ異ニスルモノ少シトセス　今其一例ヲ挙クレハ我美術上ニ在テハ欧人ノ如ク純正美術（Pure Art）又ハ高等美術（High Art）ト工業美術（Industrial Art）（一ニ装飾美術（Decorative Art）又ハ応用美術（Applied Art）ト云フ）ノ間ニ人為的ノ区別ヲ付ケサルナリ　蓋シ実際上二於テハ美術ニ純正ト応用ノ区劃ヲ付スヘカラサルモノシテ近来欧洲先進者ノ如キハ益々此事実ヲ認ムルニ至レリ（仏国々立専門学校授業要旨ヲモ参照スヘシ）ト雖トモ　欧洲数百年来職業ノ沿革上二者ノ間二不思議ナル区域ヲ画シ相容レサルノ趣アリ　本邦ニ於テハ之二反シ此様ノ区分ナク金工家ハ木彫家ト相並ヘリ　我絵画ヲ直チニ模様トシテ用ヒ来ルカ如

キハ寧ロ我特色ナラスヤ　故ニ我美術教育上ニ於テハ能ク此特質ニ基テ計画セサルヘカラス　仏国ノ如キハ所謂高等美術ヲ教フヘキ国立美術専門学校ノ外ニ装飾美術学校ヲ置キ英国ノ如キハ美術院附属ノ美術学校ノ外ニサウス・ケンシングトン美術師範学校ヲ置クト雖トモ我邦ニ於テハ寧ロ之ヲ合併シテ設クルノ必要アリ

この「美術教育施設ニ付意見」が蒟蒻版で刷られたのは明治30年、8月の日付が墨書されている。これは明治27年に起草された「美術教育施設ニ付意見」の後半を書き直したものである。明治30年8月から9月にかけて『反省雑誌』に「美術教育の施設に就きて」としても掲載された。明治30年といえば、その翌年、岡倉は東京美術学校を辞し、5年後には京都高等工藝学校が創設されようという時期である。岡倉は東京と京都に高等美術学校を置くことを主張していたが、京都の高等美術学校は高等工藝学校として実現されることになる。

5　岡倉天心の高等美術学校案

「美術教育施設ニ付意見」（明治30年8月）と『反省雑誌』「美術教育の施設に就きて」（明治30年8月1日・9月1日）との比較

元来は明治27年に起草されたもので、明治30年に刊行された両論はどちらが先の出版か定めがたい。「美術教育施設ニ付意見」（明治30年8月）がより詳しく、『反省雑誌』の「美術教育の施設に就きて」はその要約であろうが、それだけに簡潔にまとめられているので、先ず、『反省雑誌』の「美術教育の施設に就きて」を、次に「美術教育施設ニ付意見」（明治30年8月）を抜粋、検討することにする。

5－1：『反省雑誌』「美術教育の施設に就きて」（明治30年8月1日・9月1日）の高等美術学校

此の種の学校は東京及び京都に各一個を置かんの必要あり。何となれば（一）此の両都は前後其の発達の時代を異にせしがゆゑに、随うて其処に発達せる諸美術の様式、流派等の上に特殊の手法風致の存するのみならず、多少の風土、人情の差は其の美術、工藝的製作品をして、はた自ら多少の長短あらしめき。故に学科によりてはそを東京に設けんに便ならずして、かへりて（却りて）京都に置くの利あるに如かざるもの少なからず。（中略）故に今好尚を殊にし特技を固有する所の両校を東西に対峙せしめ、以て他山の石たらしめ其の成績を競はしめなば、庶幾くは儀型に陥らん弊を免れ、競技奮励、永く斬新活動の英気を失はざるべし。

意ふに東京高等美術学校組織の大体は略々現在の東京美術学校の儘にて可ならんも、之れを目下の国情に照らし、各国の現況に比せば規模狭小、経費不足、學舎の不便又少なからざるがゆゑに、時に及びて新築拡張せざるべからざる勿論なるべし。試に拡張の第一着手として応に増設すべき学科を挙げん。

（一）　建築科　　但し建築装飾を主とす。

（二）　西洋彫刻　但し彫刻科中の一分科とす。

（三）　彫版科　　印刷術の需要に応ずるものとす。

又之れと程度、資格及び目的を同うする京都高等美術学校に設置すべき学科を言はんに、

（一）織物

（二）繍物

（三）友禅

（四）陶磁

（五）七宝

（六）絵画・藤原式・京都派

（七）図案

５－２：「美術教育施設ニ付意見」（明治 30 年８月）の高等美術学校

高等美術学校ハ国立トシ美術的実業ノ淵源タルヘキ美術各科ノ専門教育ヲ施シ併セテ地方技藝学校ノ為二教員ヲ養成スルヲ目的トス　学科ハ絵画彫刻彫金鋳金鍛金及美術的陶工七宝織物建築ノ諸科トス（陶工七宝織物建築ハ美術的及理化学的ノ性質ヲ合有スルヲ以テ初等技藝教育ニ於テハ場合ニ依リ之ヲ混同シテ教フルヲ得ルモ高等ニ至テハ分離スルノ必要アリ　其理化学的ニ属スル教育ハ之ヲ帝国大学又ハ国立工業学校ニ設ケ高等美術学校ニ於テハ特ニ様式装飾ノ巧妙ヲ主トシタル点ヲ教フルヲ適当トス）　課程ヲ五個年トシ入学程度ハ地方技藝学校卒業以上則チ各科ニ於ケル普通ノ熟練ヲ得タル者ヲ入ルヽヲ制限トスヘシ

高等美術学校ハ東京及京都ニ各一個ヲ置クヲ必要トス　蓋シ古来美術ノ中心ハ政治ノ中心ニ離レス　東京ハ輦轂ノ下ニシテ美術需用ノ道将来ニ於テモ全国ニ冠タルヘク美術共進会ノ如キ美術院ノ如キ国立博物館本部ノ如キ其他美術ニ関スル重要ノ運動ハ総テ首府ニ帰スルノミナラス　幕府以来絵画ニ彫刻ニ漆工ニ金工ニ東都ハ他地方ニ得ヘカラサル特技アリ　故ニ東京ニ一個ノ高等美術学校ナカルヘカラサルハ論ヲマタス　而シテ京都ハ千年ノ文化ヲ承ケ今日ニ至ルモ其美術的織物全国ニ冠タリ　絵画ニ円山四条ノ軽妙ヲ伝ヘ陶器七宝亦特色アリ　故ニ京都ニ一個ノ高等美術学校ヲ置キ専ラ織物陶器七宝ヲ主トシ兼テ絵画彫刻ヲ置クハ適当ナラン　美術ノ弊ハ一定ノ儀型ニ陥ルヨリ甚シキハナシ　東西高等美術学校ニ於テ其成績ヲ競ハヽ庶幾クハ之ヲ免ルヽヲ得ンカ　両校ニ必要ナル準備ノ大要左ノ如シ

岡倉はこのように述べて、東京と京都の両高等美術学校の基本的な学科（教員）構成を以下のように提案している。

東京高等美術学校

実技教員

絵画科（第一、第二、第三の日本画派、第四の工藝図案、第五の支那画派、第六の西洋画派）

彫刻科（第一、第二の日本彫刻、第三の現代彫刻、第四の西洋彫刻）

彫金科（古風、今様、考案の三部門）

鋳金科（鋳造、作型、鋳しゅんの三部門）

鍛金科（古風、今様、鍛錬の三部門）

漆工科（意匠、技術、調漆の三部門）

建築科（必要度は低いが、工科大学造家学科で美術的建築を教えない場合は教授助教授各４名で設置）

学科教員

絵画史彫刻史漆工史

彫金史鋳金史鍛金史

泰西美術史及美学

歴史及考古学

建築装飾術及用器画法

応用化学

京都高等美術学校

実技教員

絵画科（第一、第二の日本画派、第三の工藝図案）

彫刻科（第一の古代中古日本彫刻、第二の徳川彫刻）

織物科（綴織、美術的組物、考案の三部門）

陶工科（釉彩、染付、考案の三部門）

七宝科（紋様、画様、鍛錬の三部門）

学科教員

絵画史彫刻史織物史

陶工史七宝史

泰西美術史及美学

歴史及考古学

建築装飾術及用器画法

応用化学

「日本美術院と工芸」

日本美術院と工芸　　藤田治彦

1　はじめに

1898（明治31）年春、岡倉天心は東京美術学校校長の職を辞し、同年10月15日、東京谷中初音町に日本美術院を開いた。数年後に経営不振に陥り、茨城県五浦に日本画の研究所を移すなど、日本画の拠点としてのイメージが強いが、創設時には絵画（日本画）、彫刻、工芸の伝統美術各分野を擁し、工芸教育史上も重要である。本論は、日本美術院における工芸の位置について検討する。

2　日本美術院の創設

日本美術院創設時の実技担当者を専門別に見ると以下のようになる。

日本美術院創設時の実技担当

実技	担当者	兼任
絵画	橋本雅邦　松本楓湖　尾形月耕　寺崎廣業　西郷孤月 横山大観　小堀鞆音　菱田春草　山田敬中　下村観山	横山大観
彫刻	新海竹太郎　新納古拙　菅原大三郎　天岡均一　信谷友三	
漆工	田邊源助　六角紫水　磯矢邦之助	六角紫水
図案	前田香雪　川崎千虎　六角紫水　横山大観　関保之助	六角紫水　横山大観
金工	岡崎雪声　滑川貞勝　府川一則　黒川榮勝　岡部覚弥 櫻井正次　山本正三郎　櫻岡散城　山本茗三郎	

この表に示すように、日本美術院創設時の実技担当者は絵画10名、彫刻5名、漆工3名、図案5名、金工9名であり、工芸関係計17名で、絵画と彫刻をあわせた15名よりも多い。また、彫刻とはっても当時は木彫も多く、工芸的性格が濃厚な彫刻制作であった。したがって、西洋絵画を導入した東京美術学校に対する日本画研究制作の砦というイメージが強いが、日本美術院は工芸関係のメンバーがむしろ過半数を占める団体であった。『東洋の理想』の序文でニヴェディタ（マーガレット・ノーブル）は次のように述べている。

If we say that Mr. Okakura is in some sense the William Morris of his country, we may also be permitted to explain that the Nippon Bijitsuin is a sort of Japanese Merton Abbey.

Here various decorative arts, such as lacquer and metal work, bronze casting, and porcelain, are carried on, besides Japanese painting and sculpture.

日本美術院に関する情報は岡倉自身から得たものであろう。実際のところ、『東洋の理想』の終り近い「明治時代」の章では、雅邦、観山、大観、香山といった名前と作品を具体的にあげて日本美術院について語っている。また、そのあと、陶芸、漆器、刺繍、綴織、七宝焼、金銀細工といった諸芸術について触れ、次のように述べているのも興味深い。同明治 31 年 12 月の『日本美術』には宮川香山の正員加入について記されている。

Thus art, in spite of its new conditions of patronage and the dreadful grind of mechanical industry, is striving to attain to a higher life, which shall express the contemporary vitality of our national aspirations.

ここに読み取れるのは、ラスキンやモリスのような言葉使いであり、二ヴェディタが「東京郊外の谷中」に創設された日本美術院を、ロンドン郊外のマートン・アビーに開設されたモリス工房の日本版だと想像したのも不思議ではない。

3　日本美術院創設の趣旨

日本美術院創設に関して、次のような資料がある。

「学校の組織は教育部・制作部・陳列部の三部に分け、絵画・彫刻・図案の三科を教示する予定」(『萬朝報』明治 31 年 6 月 2 日)

「私立日本美術院は協会組織に変更し、青年子弟の絵画・彫刻・開業その他一般美術工藝の研究所として、日本美術院の名義で開会。」(『読売新聞』明治 31 年 7 月 4 日)

岡倉は『日本美術』を創刊し、日本美術院創設の趣旨を公表した。「抑も本院の事業たるや、絵画彫刻を首とし、建築装飾より以って彫金鍛金鋳金漆工窯工刺繍写真彫版等、諸般の美術工藝に関する図案、及び其実技を包有し、而して之が施設の大要は、研究部、製作部、展覧部の鼎立を期し、先づ研究及び製作の二部を設立して本院の基礎を定め、漸次其他に及ばんとす。蓋し研究部は美術の根底を培養するの田園にして、製作部は会員の実技を練磨せしめむか為に、内外の依嘱に応じて花實を競ふ所の藝苑なり。而して展覧部においては別に本院の成績品及び古今の参考品を蒐集し、一は以って実藝家の鑑評に供し、一は以って鑑賞家の好尚に對ふる所らんとす。」(『日本美術』１号、明治 31 年１０月)

4　アーツ・アンド・クラフツ運動との比較

１８９８（明治３１）年１０月刊行の『日本美術』第１号に掲載された「日本美術院創設の趣旨」は、あたかもモリス・マーシャル・フォークナー商会の設立趣意書と、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の設立趣意書をあわせたものであるかのような内容の趣旨である。１８９３年

に刊行された *Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society* を知っていただろうか。

「建築装飾より以って彫金鍛金鋳金漆工窯工刺繍写真彫版等、諸般の美術工藝に関する図案、及び其実技」という箇所をの内容と比較し、*Arts and Crafts Essays* との対応関係を検討すると次のようになる。

建築装飾（Decorative Painting and Design）
彫金（Metal Work）
鍛金（Metal Work）
鋳金（Cast Iron）
漆工
窯工（Fictiles）
刺繍（Embroidery）
写真
彫版
諸般の美術工藝に関する図案（Design）

Arts and Crafts Essays との対応関係は以上のようになる。無論「漆工」は独自のものであり、イギリスの運動にはない。*Arts and Crafts Essays* に示されている内容、つまりイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動は、それ以外にも「木工」「家具」「ステインド・グラス」「書籍装丁」「染織」「室内」などが重要な分野として想定されていた。住宅やインテリア・デザインが重要な活動分野だったといっていいだろう。
それと比べるならば、日本美術院における工芸はほとんど「もの」を対象としていると言っていいだろう。ただし、「写真」などが明記されているのは実に新しい。

二ヴェディタ（マーガレット・ノーブル）が「日本の一種のマートン・アベーである」と語っているのは、『東洋の理想』の出版が 1903 年の 2 月（ロンドン）であるから、茨城の五浦ではなく、東京谷中の日本美術院のことになる。当時の谷中はかなりの田舎で、日本美術院の研究所は、畑の真中に建てられた二棟の木造二階建である北館、南館と付属屋からなり、その向かい側に八棟の社宅が建設されて、寺崎広業、横山大観、菱田春草らが住み、俗に八軒屋と呼ばれていた。ウィンブルドンに近いウォンドル川が流れるロンドン南郊のマートン・アベーにつくられたモリス商会の新工房も、主に木造二階建の各種工房からなっていたので、確かにイメージの類似はありそうだ。

しかし、菱田春草未亡人の菱田千代らの語るところでは、八軒屋の住人は寺崎広業、横山大観、菱田春草、下村観山、西郷孤月、小堀鞆音、岡部覚弥、木村武山、といった日本画家だったようで、日本美術院の中心が日本画家であることに違いはない。木村武山ではなく剱持忠四郎が一時住んでいた可能性もある。

ちなみに、『東洋の理想』は 1902 年５月インドで脱稿し（出発前にほぼ完成していたとする説もある）1903 年 2 月にロンドンで刊行されるのだが、1903 年の同月には横山大観、菱田春草がインドに到着し、タゴール家に滞在している。

5　日本美術院における工芸の実際

日本美術院が刊行を始めた月刊機関誌『日本美術』では、第 2 号から塩田力蔵の「日本窯工史料」と六角紫水の「蒔絵製作弁」の連載を始めた。塩田力蔵の「日本窯工史料」は岡倉の示唆と財政援助によって始めた調査の成果であった。六角紫水は日本美術院落成式の際に正員総代として答辞を述べたほどであり、日本美術院の工芸作家の代表格であった。

1898（明治 31）年 12 月には、図案雑誌『美術工藝ひゝなかた』の第一号を日本美術院が刊行し、翌年１月には第２号、２月には第３号、３月には第４号が出されている。４月には刊行されず、５月に第５号が出された。それ以後、『美術工藝ひゝなかた』が継続されたかどうかは不明である。1899（明治 32）年４月には日本美術院同好会が設立され、絵画・工芸品の制作と頒布が始められた。

それ以後、日本美術院の工芸関係に目立った動きはない。その間、東京美術学校との和解が進み、六角紫水は、寺崎広業、下村観山とともに、1901 年、東京美術学校の教授に復職した（それに先立ち、川端玉章、高村光雲、川之邊一朝、竹内久一、石川光明、向井勝幸ら東京美術学校教授を日本美術院正員に迎えている）。

6　森口多里『美術五十年史』における工芸

明治・大正・昭和初期の日本の美術界についての興味深い観察を含む、森口多里の『美術五十年史』における工芸関係の記述は以下のとおりである。

明治二十年勅令で設置を公布された東京美術学校は二十二年に開校し、工藝の正則教授が開始された。加納夏雄、岡崎雪声、香川勝廣、海野美盛、海野勝眠、小川松民、川之邊一朝らが教員となり、彫金科、鋳金科、蒔絵科に分かれ、明治二十八年には鍛金科が新設されて平田宗幸が教えた。図案科も亦今泉雄作、福地復一の両人によって創設された。明治二十六年の第一回卒業生には漆芸の六角紫水、二十七年の絵画科第二回卒業生には図案家の島田佳卦、同彫刻科には後の陶芸家板谷波山が含まれていた。

その後、明治二十八年に岡部覚弥（彫金）、二十九年に清水亀蔵（彫金）、辻村光華（漆芸）、三十年に渡邊香涯（日本画科出身、図案家、木芸家）、香取秀眞（鋳金）、天岡均一（鋳金）、磯矢完山（漆芸）、三十二年に四谷正美（彫金）、三十三年に津田信夫（鋳金）、石田英一（鍛金）等が出た。六角、島田、清水、渡邊、香取、津田、及び石田は美校教授の人に就いた。

明治三十一年日本美術院が創立され、金後部に岡崎、岡部（当時助教授）等、漆工部に田邊源助、六角、磯矢等、学術部には図案家の前田香雪、陶磁研究家の塩田力蔵等が参加した。六角紫水は田原榮につづいて色漆の研究に努め、明治三十四年にその目的を達して自由な発色を得るに

至った。

7　五浦：日本のシャーンティニケータン

東京谷中の日本美術院がロンドン南郊マートン・アビーのモリス商会工房であるとするならば、茨城の五浦はラビンドラナート・タゴールが 1901 年にカルカッタから 100 マイルのブルプルに創設したシャーンティニケータン（平和学堂）を思わせる。実際、岡倉は 1901 年に 11 月に日本を発って仏蹟調査のためにインドへと向かい、1902 年にタゴールと親交を結んだ。横山大観と菱田春草は、岡倉の紹介により、ティペラ王国宮殿の装飾画制作のために 1903 年 1 月にインドへ向かい、やはりタゴール家に滞在した。しかし、イギリス官憲の妨害により、宮殿装飾画の制作はできなかった。しかし、生活に窮して作品を制作、カルカッタで展覧会を開催し好評を得る。横山大観と菱田春草は同年 7 月にインドから帰国した。

「柳宗悦とアーツ・アンド・クラフツ」

柳宗悦とアーツ・アンド・クラフツ　藤田治彦

Yanagi Soetsu and the "Arts and Crafts"

<アーツ・アンド・クラフツ>は<美術と工芸>ではない

「今は誰も<美術と工藝>といふ言葉を使う。誰もこの二つの間に、はっきりした区別をつける。日本ではこの言葉が明治以後に生れたのは云ふまでもなく、それが英語の 'Arts and Crafts' の訳字であることを誰も気付くであらう。この場合 'Art' が 'Fine Art' であり 'Craft' が 'Useful Craft' を意味するのは云ふまでもない。

だが私達は 'Arts and Crafts' なる字句が決して古い昔には無かったのだとい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。始めてこの言葉を使ったのは Cobden-Sanderson や William Morris であって、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[1]。」(柳宗悦「工藝と美術」)

これは柳宗悦(1889-1961)が一九三三年から三四年にかけて雑誌『工藝』に掲載した、美術偏重の近代美学を批判し、工芸の重要性と未来への展望を語った論文「工藝と美術」の一節である。その全篇は一九四八年に出版された『民と美・上』に再掲載され、その後、用字法を一部改めて『柳宗悦選集』の第七巻に収められた[2]。『柳宗悦全集』の第八巻にも『民と美・上』を定本とした「工藝と美術」が再録されている[3]。また、この引用と基本的にほぼ同一内容の一節が一九四二年に刊行された『工藝文化』の上篇「造形藝術」第三章「美術と工藝」の一部にも含まれている。同書は上記『柳宗悦選集』の第三巻として出版され、『柳宗悦全集』の第九巻にも収録されている。また、『工藝文化』は一九八五年以来、岩波文庫の一冊として増刷を重ねている。柳宗悦自身によって繰り返され、民芸運動の継承者や研究者によって繰り返し引用され続けている、影響力の大きな一節である。

<アーツ・アンド・クラフツ>という言葉が初めて使われたのは一八八八年のことだったという、『工藝』連載記事「工藝と美術」の記述はほぼ正しい。同年の十月、その二月にロンドンのリージェント・ストリートに開設されたばかりのニュー・ギャラリーで第一回展を開催したアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会(The Arts and Crafts Exhibition Society)の会名として用いられたのが公式にはその最初だった。しかしながら、その意味についての柳宗悦の理解は正確ではない。<アーツ・アンド・クラフツ>は<美術と工芸>ではないのである。

この言葉が、同協会の母体であるアート・ワーカーズ・ギルド(The Art-Workers' Guild)のメンバーのひとり、W・A・S・ベンソン(William Arthur Smith Benson, 1854-1924)

---

[1] 柳宗悦「工藝と美術」、『工藝』第三十六号、一九三三年十二月二十八日発行(マイクロフィルム資料)

[2] 柳宗悦「工藝と美術」、『民と美』(『柳宗悦選集』第七巻、春秋社、一九七二年、pp.66-78)

[3] 柳宗悦『柳宗悦全集』第八巻、筑摩書房、一九八〇年、pp.558 - 565)

が一時用いようとしていた＜コンバインド・アーツ Combined Arts ＞に代る言葉として、T・J・コブデン＝サンダーソン（Thomas James Cobden-Sanderson, 1840-1922）の提案によって同協会の会名に採用されたというのはほぼ定説である。ただし、コブデン＝サンダーソン自身はその言葉の意味について十分明確に語ってはおらず[4]、また柳宗悦の推測とは異なり、ウィリアム・モリス（William Morris, 1834-1896）はその言葉や展覧会協会およびその会名の成立に積極的には関与していない。一八六〇年代以来のモリスらの活動を踏まえて成立した組織ではあるが、モリス自身は、展覧会に参加し、晩年には会長を引き受けるといった協力は惜しまなかったものの、そのような協会や展覧会活動に対してはむしろ懐疑的であった。

モリスにとっての＜アート＞と＜クラフト＞

実のところ、モリスは＜クラフト＞という言葉を多用した人物ではなかった。モリスの芸術観を知る上で重要な一八八二年刊行の講演集『芸術の希望と不安[5]』に収められた、工芸論を展開したそれまでの講演、「小芸術 The Lesser Arts 」や「民衆の芸術 The Art of the People 」のなかでも、＜クラフト＞という言葉の使用は極めて限られている。むしろ、現代日本語の＜工芸＞を含む装飾芸術を意味するモリスの言葉は、まさにその講演の一つでタイトルとしても用いられた＜レッサー・アーツ＞であった。『芸術の希望と不安』出版の年に行なわれた新たな講演「生活の小芸術 Some of the Minor Arts of Life」（後に The Lesser Arts of Life と改題されて印刷）では＜クラフト＞という言葉がかなり使われているが、＜技能＞や＜技術＞や＜仕事＞あるいは＜産業＞に近い意味で用いられている場合もあり、必ずしも、美的価値を備えた実用品の制作といった意味での＜工芸＞として使われているわけではない。

また、一八八二年の講演でかなり使うようになって、以後、多用したかというと、そのような事実もない。アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会創設の時期、モリスは＜クラフト＞という言葉の使用をむしろ控えていたようにさえ思われる。例えば、同協会の第一回展覧会が開催された一八八八年の十一月刊行の『フォートナイトリー・レヴュー』

---

[4] T. J. Cobden-Sanderson, *The Arts and Crafts Movement, Hammersmith*, 1905 pp.1-39. コブデン＝サンダーソンは冒頭で次のように述べている。"The Movement, passing under the name of 'Arts and Crafts,' admits of many definitions. It may be associated with the movement of ideas, characteristic of the close of the last century, and be defined to be an effort to bring it under the influence of art as the supreme mode in which human activity of all kinds expresses itself at its highest and best....

No definition, however, is orthodox or to be propounded with authority: each has its apostles: and besides the definitions attempted above, there are still others..."

[5] William Morris, *Hopes and Fears for Art*, London, 1882.

に掲載されたモリスの記事「ハンディクラフトの復興 The Revival of Handicraft」では、テーマとなっている＜ハンディクラフト＞の語は十数か所で用いられ、ほぼ一貫して＜手仕事＞の意味で使われているのに対して、＜クラフト＞の語には唯一次のような用例が見出されるだけである。「トレード（言葉に注意、クラフトではなくトレード！）が馬鹿げた偽物の装飾で汚してしまった家具・・・[6]」（括弧内もモリス）。日本語の＜商売＞に近い意味合いの＜トレード＞との対照と、同文中で＜手仕事＞の意味で使われている＜ハンディクラフト＞との関連から、この場合、＜クラフト＞は＜工芸＞というよりは＜仕事＞に近い意味で用いられていることがわかる。

同年の十二月六日にリヴァプールで行なった講演「芸術とその製作者たち Art and its Producers」では、創設されたばかりの新組織、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会を紹介する箇所でさえ、＜クラフト＞という言葉を用いてはいない。「私はウォルター・クレイン氏が会長を務める小さく控えめな協会に属する恩恵に浴しているのですが、同会はロンドンで、アーツ・アンド・クラフツ協会という名称のもと、いわゆる＜応用芸術＞の素晴らしい展覧会を、私がここで語った目的にさらに近づこうという断固たる意志をもって、まさに実現させたところです。[7]」ここで用いられている言葉は＜クラフト＞ではなく＜応用芸術 applied arts＞である。

翌一八八九年の十月、モリスはNAAAのために「今日のアーツ・アンド・クラフツ The Arts and Crafts of To-day」と題した講演をエディンバラで行なった。しかし、モリスは「私が皆様にお話しなければならない諸芸術の一部のために主催協会が選んだタイトルは＜応用芸術＞というものです」と切り出し、主題に掲げた＜アーツ・アンド・クラフツ＞という言葉は長い講演の最後まで一度も用いなかった。＜クラフト＞という単語でさえ、使用例はたった一ヶ所、「クラフトのギルド[8]」つまり同業者ギルドあるいは同業組合について論及した部分だけである。NAAA ないし NAAAI というのは"The National Association for the Advancement of Art and its Application to Industry" の略称で、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会創設の前年、一八八七年に設立された、芸術とその産業への応用を推進するための全英組織である。モリスの「芸術とその製作者たち」はその第一回年次大会（リヴァプール）での、「今日のアーツ・アンド・クラフツ」は第二回年次大会（エディンバラ）における講演であった。

モリスは、自分の思想や活動の後継者たちが創設したアーツ・アンド・クラフツ展覧会

---

[6] William Morris, "The Revival of Handicraft," *The Collected Works of William Morris*, Vol.22, p. 333.

[7] William Morris, "Art and its Producers, " *The Collected Works of William Morris*, Vol.22, p. 354.「芸術とその制作者たち」は一八八八年にリヴァプールで芸術の発展と産業への応用を図る国民協会（The National Association for the Advancement of Art and its Application to Industry）のために行なわれた講演である。

[8] William Morris, "The Arts and Crafts of To-day," *The Collected Works of William Morris*, Vol. 22, p.362.

協会について触れる場合を除けば、<アーツ・アンド・クラフツ>という言葉を積極的に用いたことはほとんどない。また、私たちが現在用いている日本語の<工芸>に相当するような意味で<クラフト>という単語を用いることも、モリスには極めて稀であった。

モリス以後の<アーツ・アンド・クラフツ>

それでは、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の命名者とされるコブデン＝サンダーソンでも、アーツ・アンド・クラフツ運動の主導者（実際には先駆者）とされるモリスでもないならば、当時、<アーツ・アンド・クラフツ>という言葉をもっとも積極的に使っていたのは誰だったのだろう。それはモリスが一八八八年の講演「芸術とその製作者たち」のなかで展覧会協会の会長として紹介している画家でグラフィック・アーティスト兼デザイナーのウォルター・クレイン（Walter Crane, 1845 - 1915）である。

クレインは、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会およびその母体となったアート・ワーカーズ・ギルド双方の創設会員の一人で、展覧会協会の会長を創設時から一九一二年まで一時期を除いて長年務めた、同会の実質的中心人物であった。展覧会協会創設の時期と重なる一八八八年から翌年にかけてはアート・ワーカーズ・ギルドの長（マスター）も兼務しており、この時期の関連動向全体を指導した最重要人物の一人である。展覧会協会の会長の職を退いた一時期とは、モリスが没年まで会長職を引き受けた一八九〇年代の数年間のみである。

以下、アート・ワーカーズ・ギルドの系列、つまり<アーツ・アンド・クラフツ>という言葉の使用法の正統性を主張できる人々のあいだで、それがどのような意味で用いられていたのかを確認するために、ベンソン、モリス、クレインによる関連する記述のいくつかを年代順にたどってみることにする。モリスはアート・ワーカーズ・ギルドの思想と活動の背景をつくりあげた人物であり、同ギルドの内部というよりは、特別な位置にいた。ベンソンの<コンバインド・アーツ>は、結局、コブデン＝サンダーソンが提案した別の言葉によって置き換えられてしまう。だが、その<コンバインド・アーツ>という耳慣れない名称を用いてベンソンが訴えようとした理念はアート・ワーカーズ・ギルドの他のメンバーにも共有され、それに代った<アーツ・アンド・クラフツ>も、同ギルドの系統では、ほぼ同じ意味でかなり一貫して使われることになるのである。

ベンソンは一八八六ないし八七年に「ザ・コンバインド・アーツ」というタイトルで次のような回状を関係者に送った。「近年、芸術（arts）と手仕事（handicrafts）の復興が私たちのあいだで進んでいる。しかしながら、興味の覚醒は否定できないばかりか拡大しつつある一方で、応用芸術（applied arts）あるいはデザインというクラフツ（crafts of design）のより純粋に芸術的な側面に関わる人々を私たちの全体的な発展に合わせることを可能にする手段は今までのところない。クラフツマンにとって、自分の作品を外部の眼で、あるいは秀作の選定によって評価してもらい、油彩や水彩以外の手法を用いる芸術家がいて、金箔仕上げの額縁に入れられたり台座に乗せられたりはしない芸術があるということを示

すのは不可能だった。つまり、デザイナーやクラフツマンが自分の作品を自分の名前で発表するといった、現在、画家が大抵独占している注目と称賛を浴びる機会を少なくとも与える展覧会は皆無なのである。[9]」ここで<クラフツ>は<技能>や<仕事>あるいは<術>の意味で用いられており、ベンソンは次のようにも訴えている。「これまで芸術の展覧会は<芸術>という言葉はより高価な種類の移動可能な絵画に限られるという世間に行き渡っている考え方を温存してきたのであり、諸芸術の状態の評価基準は、どのような時代にあってもデザインというクラフツのありかたに求められなければならないという真理を忘れているのである。[10]」

モリスによる宛先不明の一八八七年十二月三一日付書簡は、<アーツ・アンド・クラフツ>という言葉がそれまでに関係者のあいだで使われ始めていた可能性と、一八八八年秋にアーツ・アンド・クラフツ展として始まることになる展覧会活動に対するモリスの消極的姿勢の両方を示している。「一つだけはっきりさせておかねばならないだろう。つまり、誰が資金をつくるかということだ。どう考えてみても、それには幾ばくかの資金が必要だ。こう言うのは、会場の借り賃を喜んで払ってくれる経済力のある出品者たちを君たちがみつけることができるとは（やはりどう考えてみても）考えられないし、入場料収入が最初の一、二週間以後、長く入り続けるとも思えないからだ。一般大衆にはアーツやクラフツなどどうでもいいことで、私たちの顧客は私たちのショップに来てその種の品々を見ることができるし、その他の展示品といえばウォルター・クレインの作品のいくつかとバーン＝ジョーンズの一、二の作品だろう。それらは見る価値があるだろうが、それ以外は素人的性格の作品となりがちなのではないかと思う。（中略）つまり、前記の展覧会に対しては気が進まないと言わねばならない。もちろん、これはその件についての私の個人的見解であり、また無論のことだが、実現されるならその成功を願っている。[11]」

「アーツやクラフツ（arts and crafts）」という件を読むと、コブデン＝サンダーソン宛の手紙ではないかという想像が働くが、マッケイル（J. W. Mackail, 1859-1945）の記録から、この手紙はベンソン宛書簡だと推定されている。その箇所は、上記回状冒頭の「芸術と手仕事（arts and handicrafts）」に対応する表現であった可能性すらある。コブデン＝サンダーソンは<アーツ・アンド・クラフツ>の命名者とされるが、発明者のような命名者ではなく、このように関係者のあいだで行き交いつつあった言葉のなかから適切な一つを選んだ選定者だった、というのが真相に近いのではないだろうか。そして、本論にとってより重要なのは、<アーツ・アンド・クラフツ>にせよ<アーツ・アンド・ハンディクラフツ>にせよ、その<アーツ>はいわゆる<美術>ではないということである。

上記のモリスの書簡中、「一般大衆にはアーツやクラフツなどどうでもいいことで、私た

---

[9] Ray Watkinson, *William Morris as Designer*, London, 1967, p.73.
[10] Ibid.
[11] Norman Kelvin (ed.), *The Collected Letters of William Morris*, Vol.II 1885-1888, Princeton, 1987, p.730.

ちの顧客は私たちのショップに来てその種の品々を見ることができる」という件の原文は、"the general public don't care one damn about the arts and crafts; and our customers can come to our shops to look at our kinds of goods" である。<美術>と<工芸>という組み合わせの意味で使われているのではないことは、「私たちのショップ」つまりモリス商会のようなところで扱う「その種の品々」に絵画や彫刻は基本的に含まれていなかったことからわかる。むしろ、この表現は、次に示すように、<アーツ・アンド・クラフツ>という二語の組み合わせで、ある一群の何かをさす言い方がアート・ワーカーズ・ギルドとモリスの周辺で始まりつつあったことを示している可能性のある、数少ない初期の記録の一つなのである。結局、アーツ・アンド・クラフツ展覧会は一八八八年に実現され、クレインが初代会長を務めたあと、モリスがその役を没年までの数年間引き受けることになる。

それまでのアーツ・アンド・クラフツ展覧会の図録に付されたエッセイなどを集めて一八九三年に出版された展覧会協会のメンバーによる『アーツ・アンド・クラフツ論集[12]』にモリスは「まえがき」を書いた。<アーツ・アンド・クラフツ>という用語の定義を示すような箇所は見出せないが、その冒頭の部分を論集の構成全体と照らし合わせれば、モリスというよりはむしろ同協会が考える<アーツ・アンド・クラフツ>の具体的な範囲が大体わかる。「これに続く諸論文については説明を要しない。それらは<アーツ・アンド・クラフツ>の特別な諸側面をそれぞれ論じた文だからである。」[13]『アーツ・アンド・クラフツ論集』の各章は、以下のような個々の造形分野や技法や要素を扱った論文からなっている。「装飾画と図案」「壁紙」「フィクタイル」「金工」「石彫木彫」「家具」「ステインドグラス」「テーブルグラス」「印刷」「装丁」「壁画」「スグラッフィート」「スタッコとジェッソ」「鋳鉄」「染色」「刺繍」「レース」「挿画と装本」「デザインと実施図面」「家具と室内」「部屋と家具」「イギリスの伝統」「実用家具」「装飾家具」「装飾彫刻」「インタルシアと木工象眼」「木材ほかの諸素材」「近代刺繍」「さまざまな素材」「色彩」「スティッチ」「デザイン」そして「刺繍のためのデザイン」の各章である。<工芸>や<デザイン>の諸分野が入り混じり、技法等を扱った章もあるが、注目すべきは、「装飾画」や「石彫木彫」などはあっても、タブロー「絵画」や独立「彫刻」つまり、いわゆる<美術>が一切含まれていないことである。結局、<アーツ・アンド・クラフツ>は<美術>と<工芸>の二つを意味する言葉ではなく、あくまでも<アーツ・アンド・クラフツ>という一群の芸術、具体的には上に列挙したような造形芸術の諸分野とその周辺をさす言葉なのである。

<アート><クラフト><デザイン>

それでは、少なくとも<美術>と<工芸>ではないものの、<アーツ・アンド・クラフツ

---

12 Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society, London, 1893.

13 William Morris (prefaced by), *Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society*, London & Bombay, 1893, p.v.

＞はまったく＜アーツ＞と＜クラフツ＞とに分けることができないのかというと、そうではない。『アーツ・アンド・クラフツ論集』中、モリスの「まえがき」に続くウォルター・クレインの序論、「デザインとハンディクラフトの復興について：アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の仕事についての覚書を添えて」の冒頭では次のように述べられている。「装飾芸術家と手工芸家には今まで自分たちの作品を公に展示する機会がほとんどなかった。[14]」ここでの「装飾芸術家」は"decorative artist"、「手工芸家」は"handicraftsman"であり、序論のタイトル「デザインとハンディクラフトの復興について Of the Revival of Design and Handicraft」の"Design"と"Handicraft"に対応している。十九世紀においては、「装飾芸術」と「デザイン」はほぼ同義であった[15]。これに続くクレインの序論から関連箇所をさらに二つ引用してみよう。

「私たちの椅子やキャビネット、チンツや壁紙、ランプや水差しといった、生活上の安楽や洗練にあれほど貢献している、それらの馴染みの物の実際のデザイナーと製作者については、ほとんど知られていない。[16]」次のようにも述べている。「何々社といった社名が明示される一方で、多くの優れたデザイナーおよびクラフツマンが陰に隠れ、デザインとハンディクラフトにおいては、個人で独立した芸術家はまだ少ない。[17]」「デザイナー」と「製作者」、「デザイナー」と「クラフツマン」、または「デザイン」と「ハンディクラフト」というように、類似の関係が繰り返されている。

あるいは、一八八八年秋に開催されたアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会第一回展の図録のために会長ウォルター・クレイン自身がデザインした表紙に注目すべきであろう。『アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会第一回展カタログ』という表題の下には、「ザ・ニュー・ギャラリー、リージェント・ストリート」と開催地を記した台座の上に座る二人の擬人像が描かれ、コンパスを持つ像には「デザイン」、金槌を持つ擬人像には「ハンディクラフト」と明記した帯がかけられている（図版参照）。これらすべてが等しく示すように、＜アーツ・アンド・クラフツ＞の＜アーツ＞は＜美術＞ではなく＜デザイン＞を、＜クラフツ＞は＜ハンディクラフツ＞を意味しているのである。そして、それは決してクレインの個人的な言葉の用法ではなく、一九世紀末から二十世紀初頭にかけてのイギリスの関連分野、少なくとも、芸術、労働、産業、社会、そして生活を不可分の一体として考えようとするアート・ワーカーズ・ギルドの系統ではかなりの一貫性をもって使われた用法であり、共通の理解であった。

柳宗悦が＜アーツ・アンド・クラフツ＞の＜アーツ＞を＜美術＞、＜クラフツ＞を＜工藝

---

[14] Ibid., p.1.
[15] 和英両語の対応や齟齬を扱う本論の性格上、また"craftsman"との訳し分けの必要も念頭において、一応"handicraftsman"を直訳的に「手工芸家」と和訳したが、意味上は「工芸家」と大きく異なるものではない。また、この場合、"handicraft"には「手工芸」というよりは「手仕事」の訳のほうが適切であろう。
[16] Ibid., p.2.
[17] Ibid., p.6.

＞と取り違えたのは無理もないことだったのかもしれない。＜アーツ・アンド・クラフツ＞という言葉の生みの親とされるコブデン＝サンダーソン自身、一九〇五年に「どの定義も唯一正統ではなく、権威をもって提案されるものでもない。それぞれの定義にそれぞれの主唱者がいるのである[18]」と述べている。柳宗悦の＜美術と工藝＞としての＜アーツ・アンド・クラフツ＞は、そのような一群の「それぞれの定義」に、四半世紀以上を経て、遠い日本、地球の裏側から加えられたもうひとつの定義、あるいは解釈だったのである。

この私的解釈はいわば価値ある誤解だったのかもしれない。なぜならば、柳宗悦はウィリアム・モリスがそのような工芸観、つまり＜美術＞と＜工芸＞を分けて、前者を後者の上に置くような工芸観を抱いていたと思い込むことによって、あるいは自らに思い込ませることによって、あえて先人を批判し、より徹底した工芸論を展開し、民芸運動を今日ある姿にまで導いたからである。

境界あるいは国境がなければ越境者など出ない。ウィリアム・モリスも柳宗悦もともに、それを根本から理解した芸術の世界の越境者だったはずである。にもかかわらず、柳はモリスが境界線を引いたその人だと見た。柳の＜アーツ・アンド・クラフツ＞解釈が意味するもの、そして、それが及ぼした影響は、工芸論の枠組みを越え、つまり諸芸術の境界、あるいは芸術と非芸術との境界をも越えて、大きい。

---

[18] 注４参照。

「アーツ・アンド・クラフツと工芸の変貌」

アーツ・アンド・クラフツと工芸の変貌　　藤田治彦

Metamorphoses of the "Arts and Crafts" and "Kogei"

I　柳宗悦のウィリアム・モリス評

柳宗悦（1889-1961）とウィリアム・モリス（1834-1896）、それぞれが属した時代も文化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、最高学府に学び、お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はなく、そこに至る実践の過程にも重なるところが多い。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、今日、この二人が共有するもっとも重要な共通要素として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と言うべきだろう。

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った。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。」[1]

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、遥かに内的に深い事は疑ふ余地がない」[2]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」[3]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「下手ものゝ美」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ったが、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ったようだ。柳はもっ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囲に於て彼の工藝品は余

1　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・第八巻』四五－五八頁）。

2　柳宗悦「工藝の道」緒言、『大調和』創刊号、一九二七年、『工藝の道』ぐろりあそさえて、一九二八年（『柳宗悦全集・第八巻』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。

3　柳宗悦「工藝の道」正しき工藝、『大調和』一九二七年、『工藝の道』ぐろりあそさえて、一九二八年（『柳宗悦全集・第八巻』一一九頁）。

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。」[4] 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って任じていた。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念を感じる。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。」[5] 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。」[6]

柳はモリスの作品を認めることは出来なかったが、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った。「工藝の道」に収められた「工藝美論の先駆者に就て」は、次のような書き出しで始まる。「私は私の工藝美に関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。」[7]

II　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 であって、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。」[8] 柳は 'Art' と 'Craft' あるいは「美

4　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』ぐろりあそさえて、一九二八年（『柳宗悦全集・第八巻』一六六頁）。

5　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』ぐろりあそさえて、一九二八年（『柳宗悦全集・第八巻』一七七頁）。

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』ぐろりあそさえて、一九二八年（『柳宗悦全集・第八巻』一九三頁）。

7　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』ぐろりあそさえて、一九二八年（『柳宗悦全集・第八巻』一九四頁）。

8 柳宗悦「工藝と美術(二)」『工藝』第三十六号、一九三三年一二月二八日発行、四三ー四

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。「扨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って、この両者は元来明確に区別して考へられたことはなかつたのである。」[9]　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）年三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った。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』によっ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 に依ったのでありますが、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が、この区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 と彼の友達であった 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。」[10]　このラジオ放送で柳は 'Arts and Crafts' という言葉の案出に関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

---

四頁（『柳宗悦全集・第八巻』五六一頁）。

9　上掲

10　柳宗悦『美術と工藝の話』章華社、一九三五年（『柳宗悦全集・第九巻』一二頁）。

なる言葉を用いたことに起因する。」[11] 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って、此の両者は元来明確に区別して考へられたことはなかったのである。」[12] 一九三三年の論文では「美術と工藝」は美術と工藝の「区別」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った。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』[13]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「デザインとハンディクラフト」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。[14]

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 というのを開いて、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。」[15] 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（1913-1982）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

---

11 柳宗悦『工藝文化』文藝春秋社、一九四二年（『柳宗悦全集・第九巻』三六三頁）。
12 上掲（『柳宗悦全集・第九巻』三六五頁）。
13 William Morris (prefaced by), *Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society*, London & Bombay, 1893,
14 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６号、醍醐書房、二〇〇二年、一一五－一一九頁。
15 外村吉之介『続・民芸遍歴』朝日新聞社、一九七四年、五－二十八頁。

うに述べている。「ウィリアム・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、アート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、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。」[16]

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。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。

III　壽岳文章「二つの工藝論」

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。[17]　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っ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』に（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芸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、柳の工芸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ろう。」[18]

---

[16] 前田泰次『現代の工芸』岩波書店、一九七五年、三頁。

[17]　壽岳文章は1923年頃、外村吉之介は1928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。

[18] 柳宗悦『工藝の道』1928年（『柳宗悦全集・第８巻』一九四-一九五頁。

『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』の第五〇号にまとめて「ウヰリアム・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『寿岳文章・しづ著作集』にも「ウイリャアム・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に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ずる。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。」[19]

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＜大藝術＞に、さうしてモリスの謂ふ＜小藝術＞は柳氏の＜下手物＞に、qualificatory ではあるがそれぞれ共通するのもを持つてゐるであらう。」[20] 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っても、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った。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。[21]

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」の問題に来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

---

19 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。
20 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。
21 柳宗悦の言う「上手もの」はあくまでも工芸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）

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

確かに、この理念は柳の工芸論あるいは工芸美論の中心にあって、一九二六（大正十五）年に著した「雑器の美」（元来は「下手ものゝ美」として『越後タイムス』掲載）以来の柳理論の核心である。この工芸観の違いが、モリスおよびモリスの時代の工芸と、柳が良しとする工芸とを分けている。しかしながら、何故に、工芸論の優劣を宗教的深さで判断すべきなのであろうか。また、そのように説く柳の工芸論には、モリスにはあっ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ったのか、それとも柳の工芸論が必然的に伴う性格であったのか、興味あるところである。

壽岳は最後に、モリスは工芸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った、と指摘する。美術家の工芸に過ぎない、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った、それぞれの工芸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」を分けるという話題が、ともに「二つの工藝論」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「二つの工藝論」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「書物工藝家としてのモリス」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、「美術工藝展覧会協会」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。[23]

---

[22] 上掲、七頁。
[23] 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。

柳の「工藝と美術」が三つに分けて雑誌『工藝』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「工藝と美術（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「書物工藝家としてのモリス」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、「二つの工藝論」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、[24]共通の興味の対象に関する柳の最新の論考を壽岳が「二つの工藝論」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『工藝の教團に關する一提案』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『工藝』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。

IV　「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ったのである。

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・タウンゼンド（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。[25] タウンゼンド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出向く一方で、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（Union Centrale des Arts Decoratifs）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（Union Centrale des Beaux-Arts Appliques a 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

---

[24] 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』を一九三一（昭和六）年に創刊、同誌は翌年十二月に終刊となった。

[25] H. J. L. J. Masse, *The Art-Workers' Guild 1884-1934*, Shakespeare Press, Oxford, 1935, p.68.

た組織であった。[26]

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-Craftsmen」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

---

[26] Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans L'Utile*, Gallimard, 1992, pp.34-51.

（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。）

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。

V　工芸の変貌

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「工藝」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「美術と工藝」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「工藝」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。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、景福宮正殿の正面を事実上塞ぐ日本による巨大な朝鮮総督府の建設や、その正門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であった。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、日本は半島から清精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に極めてよく似た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、それらの世界政治的状況を自らが属する文化の「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った。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ったのである。

註

(1) ウィリアム・モリスと柳宗悦の比較論は少なく、戦前から戦後にかけては、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」(高柳俊一編『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・圀府寺司編『美術史のスペクトルム』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」であっただろう(『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・第八巻』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』ぐろりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第八巻』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』ぐろりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第八巻』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』ぐろりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第八巻』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』ぐろりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第八巻』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』ぐろりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第八巻』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』ぐろりあそさえて、一九二八年(『柳宗悦全集・第八巻』一九四頁)。

(9) 柳宗悦「工藝と美術(二)」『工藝』第三十六号、一九三三年一二月二八日発行、四三—四四頁(『柳宗悦全集・第八巻』五六一頁)。

(10)上掲

(11)柳宗悦『美術と工藝の話』章華社、一九三五年（『柳宗悦全集・第九巻』一二頁）。

(12)柳宗悦『工藝文化』文藝春秋社、一九四二年（『柳宗悦全集・第九巻』三六三頁）。

(13)上掲（『柳宗悦全集・第九巻』三六五頁）。

(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・民芸遍歴』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 1923 年頃、外村吉之介は 1928 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』1928 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」はあくまでも工芸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。

(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』を一九三一（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. Masse, *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 - 十二頁、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。）

Yanagi Muneyoshi (1889-1961), leader of the Folk-Craft movement of Japan, felt sympathy for William Morris (1834-1896) as the central figure of the Arts and Crafts movement of England. Yanagi's sympathy was not for Morris' aesthetics of crafts but for his life and activities. Yanagi felt that Morris' work and idea of craft was too much art-oriented and suggested that it was Morris who divided the arts into fine arts and crafts, mainly based on his misunderstanding that the Arts and Crafts Exhibition Society was formed and named by Morris. Yanagi asserted that there was no precedent of the combination thus separation of these two words or ideas "arts and crafts" before 1888 when it was established. But, its prime movers were some of Morris' followers such as Walter Crane or W. A. S. Benson. The term "arts and crafts" was coined by T. J. Cobden-Sanderson. "Arts" of the "arts and crafts" meant "design" rather than "fine art," while "crafts" meant "handicraft," judging from the first exhibition catalogue and some other related materials. Realizing new movements in rapidly industrializing Europe in the mid-1910's, a group of younger members of the society moved to form the Design and Industries Association. The Arts and Crafts Exhibition Society kept its name until 1959 when it was renamed the Society of Designer-Craftsmen.

If it were Morris who divided the arts into fine arts and crafts in England, it was Yanagi who separated them into bijutsu (fine arts) and kogei (crafts) in Japan. The fact is that Morris was worried about the arts fallen apart from one another. Yanagi was also concerned about it. This seems to be a kind of "Oedipus effect," a term introduced by Karl Popper to describe the influence of a theory or expectation or prediction upon the event which it predicts or describes. Lost in Europe, unity of the arts was also going to be lost in industrializing Japan. It was the time of Japan's occupation of the Korean Peninsula. As Morris had started his lectures on the decorative arts from his activities in the Eastern Question Association mainly dealing with the Balkan Peninsula issues and the Society for the Protection of Ancient Buildings, Yanagi started writing simultaneously on crafts and the protection of historic Korean buildings threatened by Japan's demolition scheme. Though different in their aesthetics, Morris and Yanagi shared ethics or social ideals, rebellious and activist spirit, as well as the age of worldwide industrializaion and colonization.

要旨

民芸運動の指導者柳宗悦はイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の先駆者ウィリアム・モリスに共感を抱いていたが、それはモリスの工芸論ではなく、その人生と社会活動に対する共感であった。柳は工芸に関するモリスの理想はあまりにも美術寄りであると批判し、おもに「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」はモリスによって命名され創設されたという誤解に基づき、本来は一つであった芸術を美術と工芸とに分けたのはモリスであるとまで極言しようとした。同協会創設の一八八八年以前に「美術と工芸」という言葉の組み合わせはなく、つまり両者は分離していなかったと主張したのである。しかし、同協会創設を主導したのはモリスではなくウォルター・クレインやW・A・S・ベンソンといった彼の後継者筋であり、「アーツ・アンド・クラフツ」を造語したのはT・J・コブデン＝サンダーソンであった。また、同協会第1回展の図録や関連出版物の内容から判断するならば、「アーツ・アンド・クラフツ」の「アーツ」は「美術」ではなく「デザイン」を意味している。1910年代半ばに工業化が急速に進行するヨーロッパ大陸の新たな動向を確認した同協会の若手メンバー数名は「デザイン・アンド・インダストリーズ・アソシエイション」の創設に動き、同協会自体も1959年には「デザイナー＝クラフツメン協会」と改名することになる。

イギリスにおいてアートとクラフトを分けたのが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柳宗悦であったと言うべきだろう。実際は、両者ともに諸芸術の統合を理想とし、分離に危機感を抱いていた。これはカール・ポパーの言う、期待や恐れがその種の予言がなされる対象に及ぼす「エディプス効果」にも似ている。ヨーロッパでは失われて久しい諸芸術の一体性は工業化が進行する日本においても失われつつあり、それは日本による朝鮮半島支配の時期に重なる。モリスがバルカン半島問題をおもに扱う東方問題協会や古建築物保護協会における活動から装飾芸術に関する一連の講演を始めたように、柳は朝鮮の歴史的建造物の日本による破壊への反対運動と相俟って工芸論を展開していった。世代、文化、そして美学においてこそ異なるが、モリスと柳は、その社会的理想、反抗と行動主義の精神、そして工業化と植民地化が世界規模で進行する一つの地球と、連続する一つの時代を共有していたのである。

「The Ways of Arts or Ethics in Aesthetics」

The Ways of Arts or Ethics in Aesthetics

Fujita Haruhiko, Osaka University, Japan

Introduction

What is the role of art in the present world or today's society? In this kind of question, I was perhaps expected to write about contemporary Japanese or Asian art, as the only member of our "ethics in aesthetics" roundtable from East Asia. But, I would rather like to write about traditional arts and aesthetics of Japan from an Asian viewpoint and then, situate my discussion in a world perspective and its meanings for today. This is because I believe that mutual understanding of each culture, old as well as new, is indispensable for our discussion on the problems of "ethics in aesthetics." Major differences in arts and aesthetics between the East and the West exist in the traditional rather than the modern realm. Above all, traditional arts and aesthetics are still living in Japan, as are the cases for most parts of Asia.

Aestheticism and Globalism

As was the case of "ethics," the term of "aesthetics" was only introduced into Japan after the *Meiji* Restoration of 1868. On the other hand, late nineteenth century European aesthetes, especially some Japanist aesthetes found anything from Japan aesthetic. Although this is of course an exaggeration, it is interesting to know that they found many aesthetic images in a culture where even the concept of "aesthetics" did not exist. This was an interesting aspect of the so-called Aesthetic Movement of the late nineteenth century. But, we also notice another interesting fact that European aesthetes gradually lost interest in Japanese art and culture as Japan learnt European aesthetics more and more.

This is a paradox, but an explainable one. Traditional Japanese painting, for example, contained special qualities that European painters were then searching for. Another reason why they appreciated Japanese painting was perhaps that it was free from their moral system. I am thinking not about any particular erotic painting but about old Japanese painting in general. European people often could not properly tell what was painted there. They appreciated only its "art for art's sake" quality so to speak, because they in many cases could not immediately detect any "life" or "moral" there even if it was a real "art for life's sake" or "art for moral's sake" painting.

This was a reason why Japanese art or Japanism became a major constituent factor of the nineteenth-century Aesthetic Movement. The aestheticism of the late nineteenth century was in a sense a product of early globalism. There was no aesthetics in Japan before the age of the Aesthetic Movement. Japanese culture had nevertheless witnessed the proliferation of various arts and theories of art for more than one thousand years. There actually were numbers of traditional ideas that we may be able to relate to modern aesthetic thought.

Aesthetic Thought related to Nature and the Cycle of the Seasons

One of the features of traditional aesthetic ideas in Japan was a preference of symbolic representation over realistic delineation, another feature being the idea that true art includes as an essential factor a selective presentation of the beautiful and excludes the superfluous and the vulgar. Accordingly, artists tended to select nature for their subjects, avoiding the realistic depiction of secular affairs. This is a kind of courtly tradition since the *Heian* period (794-1192).

To the Japanese nobility, nature was mostly a familiar and friendly blessing rather than a cruel enemy. This idea of nature is understandable in view of the Japanese islands' temperate climate and plentiful rainfall. In Japan, except for today's megalopolis areas, nature is abundant but not overwhelming. The everyday life of agricultural people in old Japan closely followed the natural rhythm of the islands year after year. Unlike the nobility, they more directly experienced occasionally severe nature, but they were much more as one with nature. This sense of unity with nature formed the basis of the Japanese ethos, philosophy, religion, and various customs.

Human beings were considered to be not opposed to nature, but a part of it. This idea is expressed in various cultural forms in Japan such as painting, literature, or the tea ceremony, which is going to be discussed as the "way of tea" in the latter part of this paper. In nature, subject and object become one, living together in an eternal annual cycle of life. The cycle of the seasons is also a key factor to understand Japanese sense of beauty. One noteworthy feature of the Japanese climate is that the year can be divided into four distinct seasons, which became a very important theme of poetry and painting. Changing seasons were almost the ends rather than the means of expression for Japanese poets and painters. This may explain the frequent use of various seasonal flowers in Japanese poetry and painting. Japanese landscape painting was born from "shiki-e," a set of painting that depicted four seasons, and "tsukinami-e" that depicted twelve months.

Traditional Aesthetic Concepts of Japan

The *Heian* court taste for elegance or grace had exerted a lasting influence on the later and wider cultural tradition of Japan. It established elegance as one of the main criteria for beauty. Such important aesthetic concepts as "furyu" or "yugen" are all related to the idea of elegance.

One of these aesthetic concepts, "furyu" refers to the fine taste of a cultivated person as well as to the works of art and other things or events associated with such persons. It came from a Chinese term that literally meant "good behavior and manner." In Japan around the eighth century, it was employed in a more specific and aesthetic meaning. It referred to the refined manner of an urbane person and afterward to everything considered tasteful, elegant, or artistic. This kind of adaptation or aesthetic reduction from the Chinese original was another feature of Japanese culture. European aesthetes were going to do something similar in Euro-Japan interaction a thousand years later.

In the twelfth century, the term "furyu" started to follow two different paths. It was applied to more showy beauty in popular arts. While used for gaudy and pompous man-made art, it was also used to describe the more natural beauty or the beauty of man-nature collaboration found in landscape gardens, rustic architecture, or flower arrangement. This latter "furyu" taste paved the way for the tea ceremony or the "way of tea" in the *Muromachi* period (1333-1568), and for the idea of "wabi" and "sabi." Before going into

the "way of tea" or "wabi" and "sabi," however, we should take a glance at another important aesthetic ideal, "yugen."

Between the twelfth and fifteenth century, mainly by poets and dramatists, another aesthetic ideal was established. It was "yugen" which derived from a Chinese term to describe what is lying too deep in space to be observed or grasped. It also appeared in a Buddhist context. In this case, it refers to ultimate truth that could not be understood through intellect. In Japan, the term gradually came to signify an atmosphere of ambiguity, calmness, darkness, depth, elegance, sadness, secrecy, or transience. Associated with another aesthetic ideal "yojo," "yugen" developed into a major principle of "waka" or "tanka," the thirty-one-syllable Japanese poem in 5-7-5-7-7 syllabic compositions (Fujiwara no Toshinari, 1114-1204, Fujiwara no Sadaie, 1162-1241) and "noh" playwriting (Zeami, c.1363-c.1443). "Yojo" literally means "excessive feeling," but has been understood as "suggestiveness." It is a common ideal of Japanese aesthetics that art should evoke associations, not be overtly expressed in word or form.

"Furyu" and "yugen" were among major medieval aesthetic ideas of Japan. They exerted considerable impact on the later development, together with a Buddhist idea of transience or impermanence, "mujo." The development of ideas such as "wabi" or "sabi" was very much indebted to the spirit that had fostered "furyu" and "yugen" as well as to "mujo."

Though a Buddhist precept, "mujo" or impermanence could also be regarded as a variation of elegance, an aesthetic idea, for something elegant or fine was considered fragile and transient. Buddhism, with its emphasis on human life's uncertainty, merged with this ideal, provided philosophical depth. Such aesthetic principles as "yugen" "wabi" or "sabi" also, all in all, implied that all realms of being are transient.

During the *Heian* period, Chinese culture was adapted and Japanized into truly Japanese modes. Because it was seen as a degenerate era in which Buddhism declined, the dominant aesthetics of that age was one of pathos and transience. When the internal disturbances ended and peace returned to the land, it was the aesthetics of the newly-risen merchant class that widely prevailed. Born from the tea ceremony, "wabi" is an aesthetic of finding richness and stillness in simplicity.

It came from the verb "wabu" and/or the adjective "wabishi" which meant "lonely" or even "miserable." In the *Kamakura* and *Muromachi* periods, however, it was developed into a more positive idea by making loneliness and poorness synonymous with liberation from materialistic and emotional anxieties. This ascetic attitude turned the lack of apparent beauty into a novel and higher beauty. Some tea masters lead by Murata Juko (1423-1502) and Sen no Rikyu (1522-1591) elaborated the "wabi" idea, seeking richness in poverty and beauty in simplicity.

"Sabi" was a term for a kind of beauty explaining the aesthetics of "haiku," the Japanese minimalist poem of only seventeen syllables, in a 5-7-5 syllabic composition. Though mostly associated with the poetic ideal of Matsuo Basho (1644-1694) and his followers, the term and the idea existed long before them. As was "wabi" derived from "wabishi" (lonely), "sabi" came from another similar word meaning "loneliness" "oldness" "calmness" or even "resignation." In its background, there was a Buddhist worldview recognizing the existential solitude of all human beings, trying to resign oneself to that solitude, and discover aesthetics in that solitude. Both "wabi" and "sabi" are closely linked to Zen, striving for enlightenment through nothingness.

Today, the tea ceremony is more widely recognized as a kind of total art. But, we do not call the tea ceremony the "art of tea." It is the "way of tea." Haiku also. Though a less familiar name than the "way of tea," haiku is not the "art of haiku" but the "way of haiku" or the "way of haikai." Basho who traveled all over Japan seeking for "sabi" and died on a journey is a very symbolic figure in this sense. While the result is more important in western art, the process is more important in the Japanese "way." Though we nowadays appreciate some products or results of the "ways of arts," they are only their by-products.

Budo and *Bujutsu*

"Tao" or "Dao" or "Do" is a term used in northeastern Asia, the China-Japan-Korea cultural sphere, to denote the fundamental principle underlining a system of thought or belief, or the right way to reach there. It was an important idea in Confucianism, meaning a norm for human action. In a more mystical sense, Tao gave its name to the philosophy known as Taoism, in which it meant the principle of the universe or the universe itself.

In Japan, pronounced "do," it also became a highly valued concept, referring to the entire body of principles and skills that constitute an art. In this particularly Japanese sense, "do" was used as a part of compound for the names of various traditional skills or arts including "sado" (the way of tea), "kado" (the way of flowers), another "kado"(the way of "waka" or "tanka" poetry), "shodo" (the way of writing), "kodo" (the way of scent), or various marshal arts such as "kendo" (the way of the sword) or "kyudo" (the way of archery). This modification and application is characteristic to Japan. Many of the Japanese arts originally came from China, in many cases through Korea. When introduced from abroad, however, they were assimilated or reshaped to Japanese requirements and interwoven into the life of Japanese people. New arts arrived from the Asian continent were again assimilated by Japanese arts and also by the old arts that came from the continent and were modified in Japan. All of those arts were then oriented toward "do."

In Japan, even traditional martial arts more or less shared the same philosophical or spiritual foundation with most ways of arts. For instance, "judo" is based on the utilization of the strength of one's competitor in a kind of non-resistance or vacuity while conserving one's own energy for final victory, so that the weaker may overcome the stronger. The competitor is not an enemy who must be completely defeated but an imaginary antagonist who should be antagonized. Therefore, the process of competition is more important than the result. The name of "judo" which literally means the "way of softness" partly derived from a passage in an ancient Chinese military treatise. It states that softness controls hardness well. More precisely, "judo" is not a martial art but a self-defense art or a sport developed by Kano Jigoro (1860-1938) from traditional "jujutsu" which literally means the "art of softness" or "marshal art of softness." By changing its name from "jujutsu" to "judo," it has been more valued as a way of moral training, physical exercise, as well as self-defense.

The names of some newer Japanese self-defense arts or sports such as "karatedo" or "aikido" suggest something similar. The name of "karate" was used in Okinawa where it was introduced from China. It literally meant the "hand of Tang China" where it was originated. Later in mainland Japan, while keeping the same sound, "karate" changed in Chinese characters from "Tang hand" to the "empty hand," using "kara" (empty), a homophone of "Tang" which was then pronounced "kara" in Japan. Its moral and ethical

connotation was reinforced by its new name "karatedo" (the way of the empty hand) which derived from a self-defense art of the common people who were not allowed to bear arms.

While traditional marshal arts were collectively called "bujutsu" which literally means the "arts of warriors," modern self-defense arts such as "judo," "karatedo," or "aikido" are collectively called "budo." Although "budo" literally means the "ways of warriors," it actually means the "ways of self-defense." Even though we take them as the "ways of warriors," they are not the arts or techniques but the ways of warriors. Even for those traditional martial arts, moral and ethical aspects were more important than their technical aspects, as are the cases of modern self-defense ways.

Geido versus *Geijutsu*

After the opening of the country to the West, there formed two groups of arts in *Meiji* Japan. One group is "geijutsu," the other being "geido." The former mostly consisting of the western arts such as western-style painting or sculpture has since been more generic and in a sense more "aesthetic" than the latter. The latter is perhaps closer to "ethics" with its moral connotation of "do." "Geijutsu" which is almost equivalent to "art" or "fine arts" in English is in a sense more modern and western, while "geido" is more traditional and eastern or at least "East Asian." It is difficult to say which is mainstream now. I would say that "geido" was dominant in the past, and "geijutsu" has been becoming more dominant than before. The reason why I write "has been becoming" rather than "is becoming" is that I suppose "geido" may sometime regain its popularity over "geijutsu" even among the younger generation in Japan, and that today's world art as a whole seems to be moving, in a sense, toward "geido" which appreciates the process of creation rather than its result.

"Gei" means "art," and "do" means "way." Therefore, "geido" means the "way of art" or "ways of arts." One of the first recorded uses of the term "geido" is in *Kakyo* completed in 1424 by Zeami who also dealt with "yugen" in the same volume, another being *Kabu-zuinou-ki* written by another Noh-player and writer, Konparu Zenchiku (1405-c.1470) in 1456. Zenchiku's thought on Noh-play followed the initiative of Zeami. With these early exceptions, we are able to find only several more examples of the term used before the *Edo* period.

If "geido" is the "way of art" or "ways of arts," how shall we explain "geijutsu"? "Gei" is "art" and "jutsu" is also another word for "art" or "technique." Therefore, "geijutsu" means the "art of art" or "arts of arts," which could possibly be associated with "art for art's sake." In fact, these terms are closely related to each other. "Geijutsu" was, along with European aesthetics, introduced into Japan in the late nineteenth century when most western countries were under the spell of aestheticism. Before that, in Europe as well as in Asia, ethical or moral values were undeniable even in artworks and strongly connected with aesthetic values. But, the relationship between the aesthetic and the ethical was sometimes difficult to understand from other cultures. Even in the late nineteenth century when the close relationship between the aesthetic and the ethical was becoming hard to maintain, the difficulty of mutual understanding between the East and the West remained as it was. While ethics emerged as the study of individuality in the West, it was the study of community in the East. Therefore, there is a considerable difference not only in aesthetics but also in ethics as well as in their interrelationship.

"The Way of Tea" versus "The Way of Warriors"

Though commonly used now, the name of "sado," one of the most representative "ways of arts," is also relatively new. It was called just "cha" (tea) or "cha-no-yu" (or "cha-no-e," tea ceremony) in the early years of its tradition. There was another "sado" as a homophone, which meant a "master of tea ceremony." One of the earliest examples of today's usage of "sado" was in the seventh volume of *Nanbou-roku*. Although it is supposedly a record of the teaching of Sen no Rikyu, its real author is still unknown. Its discoverer or spurious discoverer, Tachibana Jitsuzan (1655-1708) asserted that all seven volumes appeared around the time of the centennial anniversary of the death of Sen no Rikyu, which means circa 1690. It was also around this time when the name of "kado" appeared. It is in *Rikka-imayou-sugata* published in 1688.

The time of the first-recorded use of both "sado" and its sister "way of art," "kado" coincides with the new rise of Japanese Confucianism in the *Edo* period. In the new movement, "do" written in the same Chinese character but pronounced "michi" in a more Japanese sound, became one of the central concepts of the Japanese Confucianism, collectively known as "Kogaku" (the Ancient learning). It was started as "Seigaku" of Yamaga Soko (1622-1685), followed by "Kogigaku" of Ito Jinsai (1627-1705), and "Kobunjigaku" of Ogyu Sorai (1666-1728). Criticizing the modern but static and metaphysical interpretation of "do" in Neo-Confucianism known as "Shushigaku" in Japan, they severally advocated a return to what they held to be pristine Confucianism. They taught more practical ethics, asserting that "michi" or "do" is a way or ethical standard that human beings should follow. Through these arguments, the significance of "do" or "michi" was further reconfirmed both by conservative and progressive parties of Confucianism in Japan.

Even among related documents of the *Edo* period, however, the recorded examples of such terms as "sado" or "kado," or collectively "geido," are not very many. It was in the *Meiji* era and after when those "-do" compound terms for various Japanese "ways of arts" were in more frequent and common use. With the *Meiji* Restoration, "Shushigaku" as the official teaching of the *Tokugawa* shogunate was being abolished, the whole of Confucianism rapidly declined as learning in Japan. But, it survived further as moral and ethical teaching of the nation through the *Meiji*, *Taisho* (1912-1926), and early *Showa* periods as late as, at least, the end of the Second World War.

The Book of Tea written in English by Okakura Kakuzo (Okakura Tenshin, 1862-1913) and published in New York in 1906 is perhaps one of the most familiar titles dealing with "sado" for most of us. Although he used his own peculiar term "Teaism" rather than the "way of tea" for "sado," he also wrote about "Tao" or "path" in this book. Therefore, *the Book of Tea* is one of the best materials from which we can learn how a leading Japanese art specialist tried to explain the relationship between "Tao" and "sado" in English. To choose tea as a symbol for Asian life and art was Okakura's genius, while to select Okakura who did not use the term "sado" in order to explain "sado" and "geido" may possibly be a weakness of my discussion. However, he is undoubtedly the right person who should be discussed here, because he properly understood the essence of Taoism, Zen, and the "way of tea" which he called "Teaism," and appropriately explained their interrelationship in English. He also grasped the most important meaning of the "ways of arts."

Though a leading champion of traditional Japanese and Asian art, Okakura was not very positive about Confucianism, if not against it. Setting up a chapter for "Taoism and Zennism," Okakura set forth the close relationship between Taoism and Zen. He explained the meaning of "Tao" as the Way, the Absolute, the Law, Nature, Supreme, Reason, and the Mode. He admitted that the use of the term by the Taoists differs according to the subject matter of their inquiry, and took it as the "spirit of Cosmic Change – the eternal growth which returns upon itself to produce new forms" or the "Great Transition"(1). Then, he drew readers' attention to the individualism in Taoism and Zen:

> It should be remembered in the first place that Taoism, like its legitimate successor, Zennism, represents the individualistic trend of Southern Chinese mind in contradistinction to the communism of Northern China which expressed itself in Confucianism. 2

Resigned in 1898 as director of Japan's first official art academy, Tokyo Bijutsu Gakko, after a dispute with the Ministry of Education, Okakura was a leader of a non-governmental school of art in Japan (3). In protest, he opened a new private art school, the Nihon Bijutsu-in, in Yanaka, Tokyo. Unlike the governmental school, Tokyo Bijutsu Gakko, which started teaching Western-style painting in the year of Okakura's departure, the Nihon Bijutsu-in concentrated all its energies on Japanese arts, though they also tried to synthesize Japanese and Western painting.

From the beginning, the management of the Nihon Bijutsu-in was financially very difficult. Even after its move far from Tokyo to Izura (Itsu-ura), Ibaraki in 1906, its difficulties in finance and solidarity continued. Painters who had followed Okakura left Izura one after another for various reasons, while he was working in Boston every half year. Although he had lost his important official positions in Japan, his reputation as a Japanese art and culture specialist rose even higher outside the country. In the last years of his life, he commuted between Japan and the United States. In the following part of *the Book of Tea*, he seems to have described not only Laotse's favorite metaphor but also his own state of mind around the time of his resolution to take full control of the private art school, Nihon Bijutsu-in in a critical situation and move it to Izura:

> We must know the whole play in order to properly act our parts; the conception of totality must never be lost in that of the individual. This Laotse illustrates by his favorite metaphor of the Vacuum. He claimed that only in vacuum lay the true essential. The reality of a room, for instance, was to be found in the vacant space enclosed by the roof and walls themselves. The usefulness of a water pitcher dwelt in the emptiness where water might be put, not in the form of the pitcher or the material of which it was made. Vacuum is all potent because all containing. In vacuum alone motion becomes possible. One who could make of himself vacuum into which others might freely enter would become master of all situations. The whole can always dominate the part. 4

Though often misunderstood as a product of the same kind of thought, Okakura's *Book of Tea* is in sharp contrast with *Bushido* published also in English by Nitobe Inazo (1862-1933), Okakura's contemporary and in those days' another rare Japanese who also became internationally famous through publications in Western languages showing the understanding of Western way of thinking as well as Japanese and Eastern traditions. At the beginning of *Bushido* published in 1900, Nitobe explained the title like this: "The Japanese word which I have roughly rendered Chivalry, is in the original, more expressive than Horsemanship. *Bu-shi-do* means literally Military-Knight-Ways – the ways which fighting nobles should observe in their daily life as well as in their vocation; in a word, the 'Precepts of Knighthood,' *noblesse oblige* of the warrior class." (5)

However, Nitobe of course found its source in Eastern traditions: "As to strictly ethical doctrines, the teachings of Confucianism were the most prolific source of Busido." (6)

Before *the Book of Tea*, Okakura had published two books in English. One is *the Ideals of the East* published in London in 1903, the other being *the Awakening of Japan* published in New York in 1904. *The Ideals of the East* was completed during his first journey to India in 1901-02 when Okakura was facing difficult problems in the management of the newly-founded Nihon Bijutsu-in. *The Awakening of Japan* was written during the first year of his work in the United States where he mainly worked for the Boston Museum of Fine Arts.

The Ideals of the East is known as one of the first rebellious Asian books of the twentieth century against the Western colonialism, beginning with a short but strong sentence "Asia is one." It reportedly became a kind of slogan among young people engaged in the independence movement of India at that time. Okakura completed it in India where he met important people such as a Hindu priest Swami Vivekananda (1862-1902), a poet and thinker Rabindranath Tagore (1861-1941) and his nephew, or an Irish-born Sister Nivedita (Margaret Elizabeth Noble, 1867-1911) who was going to write the introduction for *the Ideals of the East* (7). In Calcutta, Okakura also wrote a draft for "We are One" which was a real anti-colonialism essay, part by part read before young Indians of the Tagore circle whom Okakura asked or even demanded various criticism. It was not published in English at that time but hidden in the bottom of his luggage and taken back to Japan, where it was discovered after his death and published in Japanese firstly as a manuscript without a title temporally called *Toyo on Mezame* (*The Awakening of the East*) in 1938 and secondly as *Toyo no Kakusei* (also *The Awakening of the East*) in 1939.

The Ideals of the East was actually a book on Japanese art, originally entitled *the Ideals of the East with special reference to the art of Japan.* When it was translated and published in Japanese in 1935, its title was changed to *Toyo no Riso – Ajia wa Hitotsu nari* (*The Ideals of the East – Asia is One*)." Okakura who had been the leader of an anti-governmental school of art in Japan and an anti-colonialist mastermind of Asia during his lifetime was posthumously made an advocate of Japanese colonialism in the 1930's, as the author of *the Ideals of the East*, as well as his next book, also written in English during his first year in the United States, *the Awakening of Japan.* This book was written with the intention of enhancing the peaceful image of Japan, actually ending with a chapter entitled "Japan and Peace." Though it might have internationally played some role among Western readers in the mid-1900's when the Russo-Japanese War occurred, it nationally played perhaps a more important part in uplifting patriotic spirit in Japan after his death in 1913, particularly in the 1930's when these writings became widely available in Japanese.

In fact, it is undeniable that Okakura's strong sense of rivalry with the West was manifest in *the Ideals of the East* and *the Awakening of Japan* as well as in the titleless essay published as *Toyo no Kakusei* (*the Awakening of the East*) which Okakura himself never intended to publish. After nearly two years' experience in the United States, however, his sense of strong rivalry with the West seems to have been gradually disappearing. In *the Book of Tea*, he was instead proposing a mutual understanding of the East and the West:

> Let us stop the continents from hurling epigrams at each other, and be sadder if not wiser by the mutual gain of half a hemisphere. We have developed along different lines, but there is no reason why one should not supplement the other. You have gained expansion at the cost of

> restlessness; we have created a harmony which is weak against aggression. Will you believe it? – the East is better off in some respects than the West! 8

There are various problems and misconceptions in Okakura's understanding of Asian history, particularly in that of East Asia. From his first English book to his last, however, cultures "supplementing each other" was Okakura's basic ideal in the East-West or intercontinental relationship as well as in the North-South or, in this case, inland relationship. He wrote as follows in *the Ideals of the East*:

> Yet the Confucian ideal, with symmetry born of dualism, and its repose, the result of the instinctive subordination of the part to the whole, was necessarily restrictive of the freedom of art. Enchained to the service of ethics, art naturally became industrial. Indeed, the Chinese art-consciousness must always have tended towards the decorative – as shown in its extraordinary development of textiles and ceramics – had the Taoist mind not imparted to its playful individualism, and had Buddhism not come later, to lift it up to the expression of commanding ideals. But even if it had remained at the decorative, it could never have sunk to the bourgeois level, since from the remotest danger of such a failure of sympathy, Asiatic art, by her vast life of the Universal and Impersonal, stands eternally redeemed. 9

Last Word: "The Art of Life" versus "The Art of Death"

The well-known beginning of *the Ideals of the East*, "Asia is one" is indeed followed by these words expressing the same North-South ideal in a larger scale: "The Himalayas divide, only to accentuate, two mighty civilizations, the Chinese with its communism of Confucius, and the Indian with its individualism of the Vedas. But not even the snowy barriers can interrupt for one moment that broad expanse of love for the Ultimate and Universal, which is the common thought-inheritance of every Asiatic race..." (10).

It is undeniable that this was Okakura's personal and poetic view rather than scientific observation, and after this passage his sense of rivalry with the West was apparent. He needed a few more years and equally a real contact with the West to reach a more peaceful ideal expressed in *the Book of Tea*. While he was writing this new book, Mutobe's *Bushido* published a few years before and widely read in the West was perhaps in his mind. In its first chapter, Okakura wrote as follows: "Much comment has been given lately to the Code of the Samurai – the Art of Death which makes our soldiers exult in self-sacrifice; but scarcely any attention has been drawn to Teaism, which represents so much of our Art of Life."(11)

It is interesting to find a parallel idea in an 1879 lecture entitled "the Art of the People" delivered in the town hall of Birmingham by William Morris (1834-1896): "History (so called) has remembered the kings and warriors, because they destroyed; Art has remembered the people, because they created." (12) This is my only quotation from a Western thinker and activist in this paper in order to show that I am neither an Eastern esotericist nor ultranationalist. The kings and warriors of the world may try to destroy the alternatives one after another. But, the people will create and re-create.

Notes

1 Okakura, Kakuzo, *The Book of Tea*, New York: Duffield, 1906/Rutland, Vermont: Tuttle, 1956, 37-38.
2 Okakura, *The Book of Tea*, 1956 edition, 38.
3 There was another "first official art school" in Japan, "Kobu Bijutsu Gakko" which literally means the "Technical Fine Arts School" of the short-lived "Kobusho," Ministry of Technology. Opened in 1876 and closed in 1883, it was also a short-lived school where Italian artists taught Western style arts such as oil painting or sculpture under the westernization policy of the *Meiji* government. At the "Tokyo Bijutsu Gakko" founded in 1887 and started teaching in 1889, on the contrary, only traditional Japanese arts were taught during its first seven years.
4 Okakura, *The Book of Tea*, 1956 edition, 45.
5 Nitobe, Inazo, *Bushido*, Philadelphia: Leeds & Biddle, 1900/ Tokyo: Shokwabo, 1904, 3.
6 Nitobe, *Bushido*, 1904 edition, 10-11.
7 Okakura, Kakuzo, *The Ideals of the East*, London: John Murray, 1903/Tokyo: Kenkyusha, 1941, ix-xviii.
8 Okakura, *The Book of Tea*, 1956 edition, 10-11.
9 Okakura, *The Ideals of the East*, 1941 edition, 32-33.
10 Okakura, *The Ideals of the East*, 1941 edition, 1.
11 Okakura, *The Book of Tea*, 1956 edition, 6-7.
12 Morris, William, *Hopes and Fears for Art*, London: Ellis & White. 1882/ *The Collected Works of William Morris*, London: Longmans Green, 1914, XXII, 32. In this quotation, (so called) is original. "The Art of the People" was delivered before the Birmingham Society of Arts and School of Design, February 19, 1879.