

# 民衆工芸（あるいは民藝）論の比較研究（1）

On the Origin and the Structure of the Concept “Mingei” or “Folk Art”

—Research from the Comparative Viewpoint— (1)

河野 眞

KONO Shin

愛知大学国際コミュニケーション学部

*Faculty of International Communication, Aichi University*

*E-mail: smmakono@yahoo.co.jp*

## Abstract

The present paper deals with the concept “Mingei” which was introduced by Muneyoshi Yanagi in the second decade of the 20<sup>th</sup> century. Mingei indicates the traditional popular tools and facilities carrying any decorative character, which have become significant and popular in the aesthetic field in Japan. In this respect it is a concept close to “Folk art” in English or “Volkskunst” in German. These expressions became significant in the West at the end of 19<sup>th</sup> century. “Mingei”, therefore, as being homogenous in any way with the Western terms like “folk art”, characterizes the aesthetic feelings generally developed in the modernization process. However, it is connecting the special aspects that were developed in Japan during contact with Western culture. This paper considers not only Japanese expressions but also similar western terms from the viewpoint of comparative research.

## 動機

これから数回を費やして民衆工芸（あるいは民藝）を取り上げるにあたって、はじめに、筆者がそれに至った動機にふれておきたい。筆者が主に関心を寄せてきたのは、ドイツ語圏の民俗学であった。特にその地においてこの専門学がたどった経緯、すなわち学史である。これは、ドイツ語圏の民俗学が本邦では一般的ではなく未知の割合が小さくないとなれば、学史を見渡すところから始めるのが常道と考えたからでもある。しかし、その

分野の経緯を追い、幾つかの個別領域について学説をたどっていると、否応なく日本との異同を考えさせられる問題にぶつかった。その一つが、“Volkskunst”をめぐる議論であった。この〈Volk〉の語は複雑な歴史的背景をもっていて、その意味をさぐると厄介なところもありはするが、民族・国民・民衆・庶民などであるから、ともあれ大きな規模での人間の集団である。それゆえ“Volkskunst”は民衆工藝や民族工藝や民間工藝であり、延いてはそれと類似の合成語を縮めて作られた民藝と受けとめることができる<sup>1)</sup>。

この民衆工藝をめぐるドイツ語圏の議論は、一方で美学・美術の分野に、他方で民俗学に関係してきた。両者は、また時に絡み合った。しかも、民俗学にあつては、民衆工藝の論議は混迷と紛糾の様相を呈することが少なくなかった。民俗学とも訳される“Volkskunde”の論議の問題性<sup>2)</sup>は、それと重なる語である“Volkskunst”にも無縁ではなかったのである。それには、この語が古くからのものではなく、ようやく20世紀の入る時期の産物であり、またその時代の問題性と呼応する関係に立っていたことも関係している。そうした事情は、民藝が古くからの語ではなく、時代がもつめた新造語であったことと通じるであろう。その観点から、改めて日本の事情に関心が向いたのである。

これと関連して、予て解くことができればと懸案になってきたもう難問ないしは課題のようなものがある。それは、民藝論に対応する西洋諸国での議論である。もとより、日本の事例とまったく重なるわけではないが、類似の対象をめぐる議論はそれはそれで活発であった。また日本で言えば民藝にあたる文物が早くから蒐集され、その種類の博物館や資料館も決して少なくない<sup>3)</sup>。したがって、日本の民藝論とは異なった脈絡での意識化があったわけであるが、それにも拘わらず、結果としては、民藝に当たるものへ関心は見られたのである。もっとも、博物館や資料館について言えば、そこには設立構想もあり趣意書もあったが、それらは、当然のことながら日本の民藝論とはかなり種類の違ったものであった。それも加味して言えば、理解の仕方も議論の脈絡も異なっていたにも拘わらず、結果は似通っているのである。ヨーロッパ諸国の日本とも重なるような収集がなされ、しかも、その背景の思想が異なっていること、その事情への疑問を予て感じていたこと、それが筆者にとっては動機であった。

こうした疑問に発する以上、必然的に課題は比較思想の領域に重なってゆく。しかしそ

1) 柳宗悦(1889-1961)「下手ものゝ美」『柳宗悦全集 著作篇 第8巻』筑摩書房、1980。

2) 次の拙著を参照、河野眞 2005『ドイツ民俗学とナチズム』創土社、特に民俗学概念と課題をめぐる論争をあつかった第一章「民俗学における個と共同体——20世紀はじめのフォルク論争を読み直す」。

3) オーストリアについて見るなら、日本の〈民藝〉に当たるような民衆生活と接する種類の古美術・古民具の収集については1894年に開館したオーストリア民俗博物館がそれにあたるが、同時に美術工藝の観点からの収集では、1870年代から構想されたオーストリア美術工藝博物館があった。後者はイギリスはサウス・ケンジントン・ミュージアム(後のV&A)がモデルになったが、これについては本稿の後続箇所に取り上げる。

こでも、予め断っておかなくてはならないことがらがある。西洋との比較となると、ただちに頭をもたげるのは、西洋の方が優れていたり、進んでいたりし、日本は劣り遅れていたとする先入観である。それも無理からぬものがあり、ここでも大きく見れば近代の動向で日本に特殊なものを探るべくゆくのであるから、そういう脈絡にも多少ふれることになるが、そこに主眼があるのではない。むしろ、現れ方を見ると、西洋諸国の方が、主導的な理論の不在のために、事態が混迷し、收拾がつかなくなった面もあったのである。そのあたりの事情は、少なくともドイツ語圏についてこれまであまり紹介されずに来たので、情報の空白を埋めることになればとも考えている。

## 問題意識

動機を述べたので、次に課題に対する感想ないしは予感を表明しておきたい。そういう言い方は概念的な進め方とは離れるかも知れぬが、そもそもここでの課題は、多分に情念の側面を併せ持っている。

生活に点滅する文物のなかに、民衆工藝とでも呼ぶべきものがある。本格的な美術品ではなく、多くは生活用具であり、同時にその限りにとどまらず、何らかの芸術性や美術性が寄り添うのである。道具とも用具とも用品とも呼ばれ、デザイン性を帯びたそうした文物は、もとよりどの時代にもあったと考えてよく、現在もまた盛んに製作され、使用されている。しかし、それらをめぐっては、注目すべき幾つかのことがある。そのなかの幾分古い部類のものが、近代になって特別の注目を集めたのである。またそれは、近代における比較的近い時期のことであった。しかもそれは、多くの国や地域で期せずして並んで起きた。その上、一種の運動と言ってもよい側面をもっていた。言い換えれば、日本だけのことではなかったのである。同時に日本での運動は、世界で起きた同種の動きの特殊形態であり、特殊形態としてある種の普遍性に参画していたことを意味しよう。となれば、普遍とは何であり、特殊とは何故であったかが問われねばならない。

本稿のタイトルに民衆工藝を掲げたのは、かかる問題意識の故である。民衆工藝とは、いかにも説明的な言い方であろう。中性的・無機的でもある。しかし、これには理由がある。この熟さない語を選んだのは、一般に民藝と呼ばれるものから、その特殊な色合いを除こうとしたのである。翻って民藝の語に目を転じるなら、中性的でも無機的でもない。色もあれば香りもあり、情感に沁み入るような術語である。その因って来たる所以が、語が今なお造語者が籠めた思いを運んでいることにあるであろう。それはまた、取りも直さず、造語者の意図が共感を呼んだことを意味している。提唱によるのであれ、偶然の所産によるのであれ、新しい語が広く定着を見たとすれば、個人の業に終始しなかったということであろう。社会一般の仕組みがそこに重なったからであり、時代の歯車が噛み合った

からである。民藝の語には、そうした仕組みの陰や歯車の響きが今も残っている。これは言い換えれば、ここでの対象をできるだけ客観的な場に置こうとするなら、この情味豊かな術語を避けるほかないことを教えている。とは言え、それは、決してネガティブに見ようということではない。何ごとかを決めてかかるのではなく、必要な検討を加えるのである。その結果、ネガティブになるやも知れず、却ってポジティブな評価に立ち至るかも知れない。しかしまた一般論を言えば、物事の実態はプラスかマイナスに決めてしまえることは稀である。正は裏を返せば邪であるのが通常でもある。肯定と否定、当と否、薬と毒は物事の両面であり、実像は、それらが絡み合う関係にもとめなければならない。

かかる視点に立つとき、進め方は自ずと決まってくる。民藝の語の意味するところを取り出して、これを類似の対象をめぐる他の議論と比較するのである。またかかる視点であることから、要点に絞る方がよいであろう。もとより民藝の語が成立した事情やその内包するもの、また外延の広がりや漏れなく探ろうとすれば、それだけで膨大な作業になってしまう。それを諦めることは、多くの遺失や見落としが発生させることでもある。その予測される欠陥を、比較の試みが埋めるものとなるなら、ここでの目的を達したことになる。

## 構図

民衆工芸という語を選んだのは、日本で〈民藝〉と呼ばれるものだけでなく、欧米で“folk art”や“Volkskunst”と名指されてきたものも含めて対象を広く射程におくためである。その際、すでに触れたように、民藝の語には、特別の意味合いがこめられており、またそれが今も広く受け入れられている。それが何故であったかを理解することも、ここでの重要な課題になる。一言で言えば、日本において或る時点で提唱された民藝論は、かなり特異なものであったように思える。この問題意識が以下の記述の底流に他ならない。

民衆工芸、あるいは民藝と呼ばれることになる対象についての議論は、決して民藝論において始まったのではない。民藝の語自体は、柳宗悦によって大正年間の末年から昭和の初めにかけて提唱されたが、それに先立って、その種類の対象をめぐる議論がなかったわけではない。しかし、議論の構図も質も違っていた。それについては次に取り上げるが、先行する議論において用いられたのは、〈美術工芸〉や〈装飾美術工芸〉という用語であり<sup>4)</sup>、またその当代における製作をめぐるのは〈美術工業〉の語も行なわれていた。しか

4) 日本でおこなわれていた用語については注13で挙げた藪亨氏の論考を参照。また次のパリ万国博覧会報告書を参照、日本産業協会 大正15年『巴里萬國裝飾美術工藝博覧會日本産業協會事務報告書』(復刊：平成13 [2001] 年、フジミ書房)

も注目すべきことに、しかもその議論は、世界の他の地域、とくにイギリスやドイツでの同種の議論と概ね重なっていた。

### イギリスの3思想家

今日に通じる民衆工藝への着目の系譜となれば、19世紀に世界の政治・経済を主導していた国に輩出した3人の人物を挙げなければならない。トマス・カーライル、ジョン・ラスキン、ウィリアム・モリスである。民衆工藝あるいは“folk art”ないしは“Volkskunst”と呼ばれる種類の対象に目が向うようになる潮流は、この3人の偉人、またその3人をほぼ同時代に生み出したイギリスの状況にもとめるべきであろう。あるいは、民衆工藝に限定して言えば、前2者は前史と言うべきかも知れない。当時、他国に先がけて工業化が進んでいたイギリスにおいて、その動きを指弾することによって、隠れていた要素が浮かび上がる思想的基盤を築いた側面の方が大きい。

カーライル<sup>5)</sup>において、世界の文化と文化史にまでひろがる射程が実現された。19世紀の半ばから本格化した万国博覧会のような企画をカーライルと結びつけるのは無謀であり飛躍であるかも知れない。しかしカーライルは決して歴史のための歴史の論者ではなく、その時代がかかえる問題性と直面していたところがあり、その時代の現実とは、世界に先駆けて近代化の難問に直面してもいたイギリスの社会だったのである。

ラスキン<sup>6)</sup>の場合も、キリスト教社会主義の観点から1854年に組織された“Working men's College”において、前ラファエロ派の画家たちと共に藝術教育に関わった個人史はあるものの、その意義はやはり思想的な営為にあるであろう。その『建築の七塔』や『ヴェニス石』などでの中世以来の手仕事を通じた壮大な世界への誘導、そこに達成され厳然として伝わる深遠な理念への讃歌が、目前に進行する工業世界に対置されたのであった。

そしてモリス<sup>7)</sup>において、ようやく実際の工藝家が出現した。しかも数人分の仕事をこなすと評される個人の営為だけでなく、いわゆる“Arts & Crafts Movement”の中心人物であった。民衆工藝と、それを現代に生かす新たな工藝観の成立は、新たな文化的脈絡とい

5) カーライル (Thomas Carlyle 1795-1881) の著作では特に次を参照, Thomas Carlyle, *Past and Present*, Derselbe, *Critical and Miscellaneous Essays*.

6) ジョン・ラスキン (John Ruskin 1819-1900) については、特に次の著作に注目しておきたい。参照, John Ruskin, *A Joy for ever*. Derselbe, *The two paths.*; Derselbe, *Lectures on Art*. 宇井丑之助 昭和48 (1976) 年『ジョン・ラスキンの人と思想』東峰書房

7) ウィリアム・モリス (William Morris 1834-1896) については次を参照, クリスチーン・ボールソン (著) 小野悦子 (訳) 1992 『ウィリアム・モリス アーツ・アンド・クラフツ運動創始者の全記録』美術出版社; ボール・トムスン (著) 白石和也 (訳) 1994 『ウィリアム・モリスの全仕事』岩崎美術社

う意味があったが、それを揺ぎない潮流にしたのは、この3人であり、またそれを輩出した近代のイギリスの文化であった。

### ヴェンティヒ『経済と藝術』——往時を覗く窓として

ところで、はじめに歴史的推移に簡単にふれるにあたって、一つの参考書を用いたことに触れておきたい。今、カーライル、ラスキン、モリスの名前を挙げたのも、私見だけのことではなく、その書物の所説を取り入れたのである。その文献に到達したのにはこれまた背景がある。日本で民藝論が起きる前に、民藝にあたる文物をめぐる西洋の理論や議論はどの程度まで知られ、その知識はいかなるものであったのかを踏まえておきたいと考えていたのである。その疑問の過程でぶつかったのがハインリヒ・ヴェンティヒなる人物が1909年に刊行した『経済と藝術』というドイツ語の本であった<sup>8)</sup>。これに着目したのは、それが民藝論が形成される前夜の日本においてかなり広く知られており、関係者の基本的な情報源となっていたと考えられるからである。またそれは、多分にその著者の経歴と関係していた。ヴェンティヒは、その著作の出版と同年来日し、1914年まで足掛け6年にわたって東京帝国大学で経済学を教えたからである。またその主著であることは受け入れた側にも分かっていたようである。さらに、その背景としては、〈経済と藝術〉が当時の経済学や経営学において一定の重要性をもったテーマであったことも関係していた。それは、ヴェンティヒも交流があったドイツの経済学者ヴェルナー・ゾンバルトに『工藝産業と文化』の著作<sup>9)</sup>があることから知られる。また日本の研究動向においても、ヴェンティヒとは直接的には関係なく欧米の事情を研究していた京都帝国大学の経済学の教授、戸田海市が『工業経済論』をまとめ<sup>10)</sup>、その中身に重なるところが多いことから窺える。さらにしばらく年数を措くと、ヴェンティヒ、戸田の両者をも消化しながら、商学士市川数造が『美術工業論』<sup>11)</sup>を世に問うた。以上は基本文献のみを飛び石伝いに挙げたに過ぎないが、これだけでも、ヴェンティヒの著作が当時の日本での民衆工藝に関する理解としてほぼ共有されていたと考えられるのである。しかも、重要なことは、ヴェンティヒ、戸田、市川の著作が説くところは、当時の欧米の議論と重なっていた。つまり、当時の日本の論壇は、欧米社会での民衆工藝論と接していたのである。

8) Heinrich Waentig (1870–1943), *Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung*. Jena Gustav Fischer, 1909.

9) Werner Sombart (1863–1941), *Kunstgewerbe und Kultur*. Berlin, 1908.

10) 戸田海市 明治43(1910)年『工業経済』(表紙に「経済全書」の叢書タイトルがり、その第3巻第2篇に当たる) 寶文館

11) 市川数造 大正3(1914)年『美術工業論』 隆文館

なおヴェンティヒは、第一次大戦の勃発と共にドイツへ帰国し、後にヴァイマル時代には政治活動に転じていたらしく、1927年から1930年にかけてザクセン州の首相を務めた。そして1943年にバーデン＝バーデンで逝去した<sup>12)</sup>。

## 日本の状況

ヴェンティヒに因んで、明治期から大正期にかけて、日本にとって欧米の工芸関係の知識が必要とされた素地に触れておきたい。これについては、最近、藪亨氏がまとめられたのを特筆しなければならない<sup>13)</sup>。それを参考にしつつ整理すると、3つの要因をあげることができる。

一つには、議論を先導した人々のなかに、明治政府によるいわゆるお雇い外国人の教師たちがいたからでもあった。またその刺激のもとに日本の識者たちも、美術工芸や美術工業を論じることになったが、その中心になったのは、経済学の専門家たちであった。二つには、当時の日本で起きつつあった動きが、程度の差はあれ、欧米諸国と似通っていたからでもあろう。すなわち、工業化の進展と共に、手仕事に危機が訪れたのである。身の回りの品々が急速に工場製品に変わっていったからで、またその趨勢の旧に復す見込みがないことは誰の目にも明らかだったからである。そして第三には、伝統的な手仕事が新たな産業へと育成することが国家的な課題だったからである。明治時代以来、伝統工芸が日本の輸出産業の一翼を担ったことは知られている。それらのなかには、昔ながらの純然たる手仕事もありはしたが、それはむしろ少数で、陶磁器をはじめ、多くは何らかの形で工業化による量産が図られた。それは必然的に、伝統工芸が複製技術のなかに入ることであった。これらが、明治時代半ばから、日本にも美術工芸論ないしは美術工業論が起きた原因であった。そしてそれによって、欧米の議論の趨勢と重なったのである。

12) ヴェンティヒの以後の経歴は伝えられていないので、生没年および政治家としての若干のデータを挙げる。Heinrich Wäntig (21 March 1870 in Zwickau—22 Dec. 1943 in Baden-Baden, 1909–1914 Tokio University, 1927–1930 Erster Präsident von Sachsen, 1930 Minister von Binnenlande Zaken von Preussen); また次注13に挙げる藪亨氏は、ヴェンティヒのプロフィールとして大内兵衛の小文「ウェンチッヒ先生」(1931年)を発見して次の一節を紹介しておられる。(彼は——彼とは Herr Professor Doktor Heinrich Waentig のことであるが——1909 (明治42)年から1913 (大正2)年の春まで東京帝国大学にいた。なんでも金井先生がハレの大学から連れてきた教授であった。……僕らは一年生のきは経済史を、二年生のときはミルの原論を、三年生のときは経済学史を彼から習った。……このウェンチッヒは、日本の事をよく勉強しよく研究する男であった。彼は名著 *Wirtschaft und Kunst* の著者であるに相応しく、日本では陶器のことを可なり研究したらしい。)

13) 藪亨 2004 「日本から見たアーツ・アンド・クラフツ運動とドイツ工作連盟——明治・大正期の美術工業論を中心として」所収：デザイン史フォーラム編(藤田治彦責任編集)『アーツ・アンド・クラフツと日本』p. 46-57.

## 術語と訳語

翻って欧米に目を転じると、19世紀の後半に入ると、ようやく美術工業が深刻な議論のテーマとなっていった。もっとも、ここでは、明治時代の日本において一般的であった〈美術工藝〉や〈美術工業〉の名称とは別の言い方を選ぶ方がよいであろう。原語は、多くの場合、ドイツ語の“Kunstgewerbe”や“Kunstindustrie”であり、特に訳し替えはなされなかったようである。しかしここでは、“Kunstgewerbe”を〈工藝産業〉、“Kunstindustrie”を〈美術工業〉と訳すことにする。

日本では両語が共に〈美術工業〉と訳された経緯があるが、それには、この方面に関心が向いたときの日本の状況が関係していたようである。原語では、両語には、ニュアンス程度ではあれ、差異があった。先ず“Kunstgewerbe”は、産業ではあっても、自家で一人で品物を作っているような工藝工房といった場合でも用いることができ<sup>14)</sup>、また規模の大きい事業所や産業部門の意味にもなる。なお言い添えれば、この語は初出がゲーテであるとされることがあり、その造語の可能性すら指摘されたことがあったが、実際には晩年のゲーテよりも幾らか早く19世紀の初頭に殖産興業の脈絡で出現したようである。これに対して、“Kunstindustrie”はやや遅く、19世紀半ばに出現した。しかも否定的な意味合いにおいてであった。造語者であるかどうかは断定できないが、影響力の大きい藝術理論家で建築家でもあったゴットフリート・ゼンパーが用いたのが早い事例である<sup>15)</sup>。因みに、ここで取り上げるような対象と話題の起点になるのは、1851年の第1回ロンドン万国博覧会であるが、それを否定的に見た代表者の一人がゼンパーであった。またもう一人の代表者は、ミュンヘンで活躍した文化史家で民俗学の改革者ともされるヴィルヘルム・ハインリヒ・リールであり、おなじく、ロンドン万博を揶揄すると共に、そこに社会発展の行方に暗雲を望見した<sup>16)</sup>。リールは“Kunstindustrie”の語はもちいなかったが、工業製品が民衆の生活を侵し始めたことに預言者的な憂慮を表明した。なお付言すれば、“Kunstindustrie”を大胆に用いたのは、美術史家アーロイス・リーグルであった。その晩

14) 術語の検討については次の文献を参照, Elke Schwedt, *Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuorientierung der Volkskunstforschung*. Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. Tübingen Schloß 1970. (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde hrsg.von Hermann Bausinger, Utz Jeggle, Gottfried Korff, Martin Scharfe und Rudolf Schenda, Bd. 28.)

15) Gottfried Semper (1803-1879), *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig 1952.

16) Wilhelm Heinrich Riehl (1823-1897), *Die Naturgeschichte des deutschen Volkes*, Hrsg.v. Hans Naumann und Rolf Haller. Leipzig o.J., S.67. 〈私達にとっては、工業 (industriell) が第一、藝術 (künstlerisch) が第二となっている。〉

年の『オーストリアの出土品から見た後期ローマの美術工業』（1901）は、『様式問題』（1893）と並ぶ名著で<sup>17)</sup>、ゼンパーとその後継者たちの語法との対比には注目すべきものがある。それと共に、〈美術工業〉が当時の経済学の用語であったことも興味深い。

## 第一回ロンドン万国博覧会の衝撃

ここで、ヴェンティヒから少し離れて、別の角度から考えておきたいことがらがある。工業の発展がもはや動かし難く、工業製品の生活への普及が不可逆的である以上、その現実と折り合い、それを潤いのあるものにしようとの志向が起きたのは、これまた必然であった。それには、ロンドンでの第一回万国博覧会以来、数年おきに万国博が企画され、新製品の展示と世界の諸文化の交流が趨勢となっていたことも後押しとなった。国際的にも国内的にも、博覧会が新製品の出現を促したのである。同時に、工業の進展の陰で危機を深めつつある伝統工藝を見直す視点も重なった。そうした、工業の勝利の宣言、その陰で本国文化に流れる職人的な工藝伝統の見直し、それに手仕事の所産を通じた世界の諸文化への注目、これらが緋い交ぜになったイベントが万国博覧会であり、またそれは政治・経済・軍事において世界の頂点に立つ西欧と北米だけが着想し企画し実現することができた事業であった。

第一回ロンドン万博が原点になってその後の動きが展開するが、その時点で明白になったのは、イギリスの圧倒的な優位で、それは総ガラス張りの水晶宮に代表される工業力と地球上に広がる植民地の文物の多彩の展示であった。のみならず、他国に先がけて、本国の伝統工藝の再生を課題とする動きもそこには組み込まれていた。万国博覧会につながるような企画の系譜は18世紀後半以来フランスにおいてみとめられるものの、イベントとして途切れない流れを作っていたのは、ロンドンの大会が他のヨーロッパ諸国を刺激したことが見逃せない<sup>18)</sup>。さらにそれによって特にライヴァル意識を掻き立てられたのはこの種の博覧会の発祥国との自負をも持っていたフランスで、以後、同国は“l'art industriel”（美術工業）を合言葉にして、工藝における美術性を高めるための施策を推進した<sup>19)</sup>。しかしこの場合の“industriell”は、今日の意味での“product design”，すなわち一般性をもった先端的工業製品の審美性を意図したというより、家具や絨毯や刺繍や陶磁器や金工といった伝統的な職人工藝の現代社会への適応を意味していた。同時に、それ

17) Alois Riegl (1858-1905), *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*. 1901.; Ders., *Stilfragen*. 1893. リーグルは後に挙げるように“Hausindustrie”の語も用いた。

18) 第1回ロンドン万国博覧会とその前史については次の文献を参照、吉田光邦 昭和60年『改訂版 万国博覧会』（NHK ブックス）、春山行夫 昭和42年『万国博』筑摩書房

19) 参照、Waentig, S. 139-181.

と並行して、あからさまな工業技術力の誇示も重なったのである。かくして1867年のパリ万博、さらにエッフェル塔を擁した1889年の再度のパリ万博が企画されることになった。さらに同様の動きは、ヨーロッパ中央部に広大な版図を誇っていたオーストリア＝ハンガリー帝国でも見られ、1876年にウィーン万博がドナウ河川敷のプラターで開催された。これは、日本が国策として参加した最初の万博でもあった<sup>20)</sup>。

ここでの趣旨は、万博の歴史を追うことにはない。むしろ、注目すべきは、イギリスで始まった動きに、もう一つの原点ないしは模範があったことである。ロンドン万博の翌1852年に発足した世界最初の工芸博物館とでも言うべきロンドンのサウス・ケンジントン・ミュージアム、今日のヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム (V & A) である。これをモデルにして、やがてヨーロッパ各地に国立の工芸博物館が設立されていった。オーストリア帝国が1863年に勅令によって「工芸・工業のためのオーストリア国立博物館」(Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) の設立を計画し、1871年に開館させたのは、イギリスの先例を追ったのであった。〈Kunst (藝術, 工芸) und Industrie〉と並列させる表現は、ゼンパーの語法を踏まえているが、また中身の点では、今日の意味での工業製品ではなく、伝統工芸の精華を一堂に展示することに主眼が置かれていた。その内容は、オーストリアの〈王室から、貴金属、水晶、半貴石、エナメル工芸品が寄せられた他、ルクセンブルクからガラス工芸と象牙作品、やはり王室とロートシルト男爵が寄せたエナメル作品、また個人のコレクションからマジョリカ陶器と磁器作品、さらに磁器ではウィーンの諸工房の作品が寄せられ、それらは作家たちの死後は遺志によって同博物館に移管されたと。また、教会からは、あらゆる種類の教会堂の法具と刺繍を施した法衣が寄せられた。この他、フォン・アイテルベルガー卿は蔵書を贈って図書館の基礎を据えた。ただ、嵩の張る品々、たとえば家具類などは欠けていた<sup>21)</sup>。これを見ると、伝統工芸が主体で、同時に、当時ヨーロッパでも最高の技術水準の窯の一つであったウィーンの陶藝工房などや、同じくウィーンが高水準の製作がなされたエナメル作品も入っている。これらが、〈工芸・工業〉と呼ばれたのである。

そして、この博物館の初代の監督が、ヤーコプ・フォン・ファルケ<sup>22)</sup>であり、その方

20) 参照、山本光雄 昭和45年『日本博覧会史』理想社、p. 238以下。なお日本が参加を始めた頃の出品物を同書から引用すると次のようであった。英国経常博覧会 (ロンドン1873): 陶磁器、七宝、漆器、絹布、刺繍、等; メルボルン万国博覧会 (1875): 陶器、七宝、銅器、織物、刺繍、傘、扇子、等; これに対して明治20年代に入ると、近代的な工鉱業製品や科学技術関係の発明品にも比重が置かれ、これに日本庭園や動植物の標本などを加えてバランスが図られるようになった。

21) Waentig, S. 246.

22) 同館の監督 (Museumskonservator) であったヤーコプ・フォン・ファルケ (Jakob von Falke 1825-1897) については、次を参照、藪、前掲論文; E. Schwedt, p.16-20; Waentig, S. p.159ff., 240ff., 349ff.; また注14で挙げたエルケ・シュヴェートもファルケを多く引用している。

面の最初の理論家の一人となった。そこではゼンパーの美術理論を基礎にしながらも、工業製品の芸術性について前向きな姿勢を見せている。またそれが経済学の課題と重なったことは、ゾムバルトやヴェンティヒにおいて見ることができる。しかも、先にもふれたように、ヴェンティヒは、『経済と藝術』を上梓した直後、1909年に日本に赴任し、1914年まで東京帝国大学で教えた。まとまった年月であり、また赴任の年に主著が刊行されたことから、その内容が伝えられたことは想像に難くない。ヴェンティヒの来日当時から、其の後の動向について、藪氏は、〈明治末期から大正期にかけて我が国においては経済政策研究との関連において「美術工業論」が現れている。その際に有力な指針を提供したのは、ドイツの新歴史派経済学派の美術工業論であった。ことにドイツの経済学者で社会学者のヴェンティヒは、外国人教師として来日しており、彼の著書『経済と藝術』（1909）は本邦の美術工業論者に多き影響を与えている〉とまとめておられる<sup>23)</sup>。

### ザウアマンの工藝産業運動——ヴェンティヒの見落としたもの(1)

ところで、このヴェンティヒの著作を見ると、その二つの重要な動向への記述が欠けている。それらが射程に入らない立場に筆者が立っていたのであろうが、それはそれで興味をそそる。一つは、ドイツの工藝産業運動（Kunstgewerbebewegung）でも、職人工藝家の分枝への言及がないことである。それに加えて言えば、本稿では〈民藝〉とも重なると考えている“Volkskunst”の語がヴェンティヒに現れないことにも注目しておきたい。

第一の工藝産業運動は、ゼンパーによる手仕事の再評価によってはじまった動きと言つてよい。その代表的な人物の一人はハインリヒ・ザウアマンである<sup>24)</sup>。ザウアマンはシュレスヴィヒのフレンスブルク出身の家具・鞍作りの職人で、修行のために訪れた1867年のパリ万博を見聞したことによって伝統的な手仕事の意義に目覚め、ゼンパーの理論を学んで知見を広め、やがて1873年に家具デザインの研修所を故郷に私設した。以後、ここからは伝統と近代的な感覚を融合させた工藝家が輩出して、ユーゲントシュティル（Jugendstil）の源流の一つになった。ザウアマンはまた中世以来の伝統工藝品を収集し、それらを展示した自宅と工房は、死後、博物館となっている。付言するなら、日本各地の主だった民藝関係の展示施設と通じるところがある。またここから、ユーゲントシュティ

23) 藪, p. 57.

24) ザウアマン（Heinrich Sauer mann 1842-1904）については、その居宅と工房が現在、フレンスブルク市立工藝博物館（städtisches Kunstgewerbemuseum Flensburg im Kaiserreich）となっており、詳しい情報をインターネットで得ることができる。

ルの代表的な工藝家であるハンス・クリスティアンゼン<sup>25)</sup>が出た。その工房は今も作品と収集品を合わせた記念館になっており、日本の濱田庄司や河井寛次郎の記念館を思わせる。ヴェンティヒがその著作を執筆した頃は、没後もないザウアマンの評価は高く、クリスティアンゼンもいよいよ力の充実した作品を手懸けていたが、これらにはまったく触れられていない。

## アーロイス・リーグルと術語“Volkskunst”

### ——ヴェンティヒが見落としたもの(2)

次に“Volkskunst”についてである。日本の〈民藝〉にあたる語をもとめるなら、英語“folk art”とも重なるこの語になるうが、造語者であったかどうかはともかく、年代的にも早く、その後の流れを起点に立つのは美術史家アーロイス・リーグルであった。その1894年の著作『民衆工芸——家内労働と家内工業』<sup>26)</sup>である。もっとも、リーグルの見解は、何らかの対象をめぐる最初期の理解に特有の単純な側面をもっていた。一口に言えば、民衆工芸とは〈自家使用のための自家生産品〉というのであった。その脈絡はもう少し分析する必要があるが、注目すべきは、リーグルがそれを執筆したときの人的な関係である。すなわち、当時オーストリア民俗博物館<sup>27)</sup>の構想が進んでおり、その推進者であったミヒアエル・ハーバーラントとリーグルは親しく、博物館の建設に協力していたのである<sup>28)</sup>。そして1887年に同館が開館し、2年後の1893年に機関誌が刊行されると、リーグルはその創刊号でもやはり“Volkskunst”を論じたのであった。リーグル自身は1904年に死没し、以後、美学・美術史と民俗学は部分的な重なるにすぎなくなった。もっとも、それはそれで無理からぬもので、たとえば奉納絵（日本の絵馬にあたる）や巡礼地札絵の研究となれば、美学・美術史にとっては周辺のたらざるを得なかったであろう。しかし、リーグルが“Volkskunst”の語にこめた意味は限定的であったにも拘わらず、この言葉を表面化させた影響は大きく、パンドラの箱を開けた観があった。以後、このキーワードを軸にして事態は展開した。その点では、日本の〈民藝〉の語と似てもいた。どちらも、良

25) クリスティアンゼン (Hans Christiansen 1866–1945) もまたその旧宅が博物館となっておりフランスブルクの工芸博物館の一環を構成している。

26) Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Hauindustrie*. 1894.

27) オーストリア民俗博物館についてはその経緯をまとめたレーオポルト・シュミットの著作を参照, Leopold Schmidt, *Das Österreichs Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums*. Wien [Österreichs Museum für Volkskunde] 1960.

28) ミヒアエル・ハーバーラント (Michael Haberlandt 1860–1940) とリーグルの関係についてはレーオポルト・シュミットの次の民俗学史 (原著は1951年) を参照, レーオポルト・シュミット (著) 河野眞 (訳) 1992 『オーストリア民俗学の歴史』 名著出版, p. 181–182.

し悪しはともかく、時代の状況とかみ合ったのであろう。また、どちらも、一種の神秘性を帯びていた。もっとも、それは歴史的・文化的背景に根ざすと言うより、それをもとめたという同時代の状況に原因をもとめるべきであらう。さらに言えば、両語とも、当時から今日まで疑念に見舞われてきたことにおいても類似していた。“Volkskunst” ないしは“folk art” が概念として成り立つものかどうかへの疑問は断続的に起きており<sup>29)</sup>、同じく〈民藝〉についても、そもそもその概念が成り立つかどうかへの疑問を免れなかった。

目下の話題に戻ると、リーグルに始まる“Volkskunst”の議論が、先に挙げた工芸産業運動の職人工芸家たちの分枝と共に、経済学者のヴェンティヒの視野に入らなかったようである。しかし、後にいよいよ議論になってゆくのは、他ならぬこの概念をめぐるであった。

### 転回——柳宗悦による民藝論の登場

以上で、工芸をめぐる日本と欧米の早い時期の状況を簡単に取り上げた。これらのなかには、今後さらに詳しく扱うものがあるが、ここはなおスケッチである。そしてこれを背景にして、本題でもある民藝論をめぐる問題性へ移ることになる。中身についてはなお先であるが、外面の推移には、そろそろ目を向けることができるであらう。

以上のような経緯を踏まえると、その後まもなく始まることになる事態の展開が特異であったことが分かる、すちわち、大正年間の末年から昭和初期にかけて、柳宗悦による民藝論が登場し、それが状況を一変させたのである。それは、少なくとも表面上は、その直前まで日本で行われていた民衆工芸論を踏まえたものではなく、接続もしていなかった。また独自に西洋の理論を消化したという脈絡も強くはなかった。もっとも、柳宗悦は西洋文化について深い知見をもっていたので、随所に西洋の議論を念頭にはおいたであろうし、また分析をすれば、照らし合うものを見つけ出すことはできないではない。しかし、全体の構図は、やはり独自であった。独自であったとは、思想であったと言ってもよいであろう。そして、日本社会は、ややあって、その独自の思想を歓迎したのである。これは、それまで積み上げられてきた民衆工芸に関する欧米の議論の流入が途絶えてしまうことにもなった。見ようによれば、必要がなくなったのである。これは、どう見てもダイナミックな転換であったように思われる。しかも、日本人が同胞の営為として手にしたその

29) “folk art” という概念そのものを、フィクションとして否定する見解も決して珍しくはない。たとえば1960年にロンドンで開催された「ロイヤル人類学ソサエティ」でも、主催者の一人がそう表明した。参照、Marian Smith (Ed), *The Artist in Tribal Society, Proceedings of a Symposium held at the Royal Anthropological Institute*. London 1961. p.53. 〈……フォーク・アート (folk art) とは、畢竟、民衆 (people) の一部を (folk) と呼んだ人のフィクションに過ぎない。〉

民藝論は、それまでの西洋の知識に照らすと、見たことも聞いたこともない種類のものであった。あるいは、西洋社会では生まれようがないと思える思想であった。とすれば、民藝論の提唱とその一般的な受容には、当時の日本の状況が広がっていたことになる。私見を言えば、民藝論はまことに特異な思想であったが、またそれは日本社会の現実がもてめたものでもあった。それを同時代の外国との間で比較し、何が共通し、何が特異であったかを検討するのが、今後の課題である。