

実在工芸美術会 1935 - 1940 : 「用即美」の工芸

木田拓也

1. はじめに

政府の産業振興策の一環として、1920年代には、東京高等工芸学校(1921年開校)や商工省工芸指導所(1928年開所)が設立され、工芸の領域においても材料研究や生産の合理化、規格化が図られたことによって、「工業」と「工芸美術」との間には、「産業工芸」という工芸の新しいカテゴリーが確立された。商工省工芸指導所の初代所長を務めた國井喜太郎(1883 - 1967)によれば、「産業工芸」とは、機能を第一義とする工業品とは異なり、生産手段においては工業的だが、形態においては芸術的、すなわち、その形態が美的で、生活感情においても満足をもたらす工芸品の意である⁽¹⁾。「産業工芸」の確立とは、近代の西欧で育まれた「デザイン」というモノづくりの理念が日本に上陸したことを示している⁽²⁾。「産業工芸」という言葉そのものが示しているように、日本においては、「デザイン」は実利的な要因から導入がはかられ、「工芸美術」の相対的な位置に置かれた。「工芸美術」の陣営にいた工芸家から見れば、「産業工芸」とは、鑑賞を主目的とせず実用を第一とするもので、そこには作者の個性はなく、化学的または機械的作業によって同形のものが無数にできる一般民衆のためのものであり⁽³⁾、「工芸美術」は「産業工芸」を指導する立場にあると捉えられていた⁽⁴⁾。しかし、「産業工芸」が確立されたことによって、工芸の体系、および、「工芸美術」の在り方は変容を迫られることになった。「民芸」や「伝統工芸」が認識されることになったのは「デザイン」という西欧近代のモノづくりの理念の受容によって「土着性(ローカリティ)」という価値が発見されたからだ⁽⁵⁾。実在工芸美術会の活動が示すように、「用」の再考にともなう「工芸美術」の自己変革への動きというのをもた「デザイン」の受容によって生じた反作用のひとつだったと考えられる。

帝展に美術工芸部門が開設されて10年近くの年月がたった1935年(昭和10)工芸が実用を離れて鑑賞本位となり、「表現の爲の表現、装飾の爲の装飾といふ身動きのならないスランプに陥つてゐる【資料1】p.62)という現状認識のもと、そのような閉塞状況を打破し、工芸本来の生命の回復を目指すべく、「用即美」を旗印として掲げて発足したのが実在工芸美術会だった。当時の工芸家にとって、「用」は、工芸の根幹に関わる重要な論点として認識されていたのである。実在工芸美術会の中心にいたのは金工家の高村豊周(1890 - 1972)だった。かつて高村は、工芸作品の実用性とは作品が実際に使えるという

ことだが、それはあくまでも使う人の主観の問題であって、工芸美術には実用性が最小限備わっていれば十分であり、むしろ工芸家は画家や彫刻家と同じように美の表現に傾注すべきだ、と述べていた⁽⁶⁾。工芸美術において「用」は必須の要素ではあるものの、擬似的なものであり、あくまでもその眼目は美の表現にあるというのである。明治時代中頃、美術の領域において絵画がその中心に据えられるようになったのは、イメージ、すなわち、眼に見えないもの、視覚を超えた何ものかを暗示するという機能ゆえであった⁽⁷⁾。これに対して、「用」を備えた工芸は、事物そのものの様相を呈し、イメージに劣るがために、文展発足(1907年)に際しては、美術という枠組みからはしめ出された。そのため工芸家は、「用」を擬似的なものとし、「美術としての工芸」すなわち「工芸美術」というカテゴリーを確立することで、美術家としての地位を確立しようとしたのである。もしも、工芸における「用」が実際に機能することになれば、それは「事物」として、「美術」という枠組みからは除外されることになりかねない。「工芸美術」は「用」のかたちを保持するがために、「美術」というジャンルの最底辺の階層に追いやられはしたものの、「用」を擬似的なものとして主張することでかろうじて美術というジャンルの枠内に踏みとどまってきたのである。と同時に、「工芸美術」は社会性を失ってしまっていた。「産業工芸」という工芸の新たなカテゴリーの誕生によって、「工芸美術」は、「美術」と「事物」の領域のはざまの隘路に立たされていることが浮き彫りにされたのである。

実在工芸美術会が活動を展開した1930年代後半とは、戦時色が次第に濃厚となっていった時代だった⁽⁸⁾。1936年(昭和11)2月には軍事政権の樹立を目指す陸軍青年将校によるクーデター・二・二六事件が発生し、翌1937年(昭和12)7月には北京郊外で起こった盧溝橋事件により日中戦争(支那事変)が勃発している。そして、戦争の泥沼化の影響により、1937年(昭和12)から1938年(昭和13)にかけて、金、銅、銑鉄、鉛、亜鉛、錫などの金属使用の制限規則があいついで発令され、工芸家、なかでも金工家は大きな打撃を受けることになった⁽⁹⁾。さらに1940年(昭和15)には奢侈品等製造販売制限規則(七七禁令)が発令され、工芸家の制作活動は厳しく制約されることになる。戦時体制が整えられていた1930年代後半、材料の流通が国家の統制を受けるようになり、産業界においては代用材料や製品の標準化が喫緊の課題として意識されるようになったが、それと同時に、戦争という極限状態においては、近代社会におけるモノづくりのあり方が極端なまでに厳しく問い直されることになる。そうしたなか、工芸家は、工芸における「用」の意味ばかりか、近代社会における工芸家の存在意義についても自問せずにはいられなかったに違いない。高村豊周は、「工芸美術家の進路(1937年)」と題するエッセーにおいて、自己の表現意欲によって純粋に工芸作品を生み出していた工芸美術家はもはや現在の社会情勢下においては存在意義を失ってしまい、工芸はもはや社会から遊離して存在することはできなくなってしまう、と述べている⁽¹⁰⁾。してみると、近代社会における工芸家の存在意義を見極めようとする切実な意思が、1930年代後半の実在工芸美術会の活動には反映されているのではないだろうか。

実在工芸美術会については、その前身である^{むけい}无型の華々しい活動の陰に隠れ、活動の全貌およびその意義が十分に検討されてきたとは言い難い⁽¹¹⁾。そこで本稿では、当時の美術雑誌などに掲載された実在工芸美術会に関する記録を手掛かりとして、その活動のあゆみをたどりたい。実在工芸美術会の活動とは、とりもなおさず、近代社会における工芸家の存在意義を見極めようとする模索の記録でもあり、そこには、1930年代後半、「工芸美術」の先行きに憂慮を抱きつつも、自負と情熱をもって工芸の道を切り拓いていこうとした工芸家の葛藤が反映されている。また、「用即美」を旗印として掲げる実在工芸美術会においては、「工芸美術」と「産業工芸」との関係を密接にすることによって、鑑賞本位となってしまう「工芸美術」の行き方を修正しようとする目論見があったが、本稿では、バウハウス帰りの山脇道子(1910 -)と大野玉枝(1903 - 1987)、また、工芸指導所の西川友武(1904 - 1974)と芳武茂介(1909 - 1993)、そして、杉田禾堂(1886 - 1955)と実在工芸美術会の関わりを追跡し、「産業工芸」との関係から同会の活動の意義を検討していきたい。

2. 実在工芸美術会の活動のあゆみ

^{むけい}无型の解散

実在工芸美術会の前身ともいべき无型は、1933年(昭和8)4月、上野公園のカフェ世界で解散式を挙行し、およそ8年間におよんだ活動に終止符を打った(図1)。无型に同人として参加した工芸家は、帝展に工芸部門が開設され(1927年)、「工芸美術」の在り方が焦点となっていた昭和初期、作品制作および評論活動の両面において革新的な姿勢を鮮明に示し、新興工芸運動の中心的存在として、つねに高い注目を集めてきた。しかし、无型の^{マニフェスト}宣言文の冒頭に示された、「无型は無形、型ナシだ。型を持たぬ。すべて自由に、各人各様の姿態を持つ」⁽¹²⁾という文言が如実に示すように、无型にはさまざまな傾向の工芸家が寄り集まっており、決して一枚岩ではなかった。例えば、漆芸家の松田権六(1896 -



図1:『无型』解散『アトリエ』第10巻第5号、1933年5月。

1986)は、誰から声掛けされたわけでもないのに无型の設立の会合に顔を出し、いわば「招かれざる客」として参加した人物だった⁽¹³⁾。また、金工家の佐々木象堂(1882 - 1961)や山本安曇(1885 - 1945)は、保守派の本丸ともいべき工芸済々会に参加しながらも、无型にも参加していた。かねてから工芸評論家の大島隆一(1903 - 1984)は、无型の宣言文に掲げられた「新鮮、ヴヅヴヅツド、潑刺、前進、躍動、充實、現状破壊、未来、歡聲すべて光りある彼方へ向つて无型は旗を振りかざす」という精神とは相反するような「不純分子」の存在が認められる点を无型の問題点として指摘していた⁽¹⁴⁾。第4回展(1930年6月)に先立って、「不純分子」である藤井達吉(1881 - 1964)、佐々木象堂、山本安曇の三人が退会したが、それ以外にも大島は、田口啓次郎、松田権六、太田自適(1889 - 1967)、西村敏彦(1889 - 1947)の四人を、「清算」されてしかるべき工芸家として名前を挙げており、なかでも松田の作品に対しては、「エスプリ・ヌーヴォーの欠けた劣作」と痛烈に批判している。さらに、无型に同人として参加した工芸家の方向性の違いだけでなく、公募制にしたことによる无型展の質の低下も問題となっていた⁽¹⁵⁾。やがて无型の同人の間からは、新しい工芸の確立という当初の目的を達成した以上は仕事がたるまなうちに綺麗に解散した方がいいという意見が出され、第6回展(1932年5月)を終えた後解散を決定した⁽¹⁶⁾。

我等无型を結成して茲^{こゝ}に八年、作品の展示六回に及ぶ。終始一貫あたかも世紀末的工芸美術の酸敗期に処し、外に因襲の打破、様式の樹立をめがけて逐年能くその所信を結実して今に及べり。かくて頭初我等が意図せるもの今や漸く工芸の全野に遍からんとするに当り、静に第二次の啓蒙を約して茲に結成を解き无型を解消す。右声明す。

昭和八年四月十六日⁽¹⁷⁾

実在工芸美術会の発足

无型解散の声明書の末尾に「第二次の啓蒙を約して」とあるように、水面下では次なるグループの設立の準備がすすめられていた⁽¹⁸⁾。それが実在工芸美術会だった。「捲土^{けんど}重^{ちようらい}來」を約して⁽¹⁹⁾、无型が解散してからおよそ二年半後の1935年(昭和10)10月25日、実在工芸美術会は、上野池之端の浅の家で結成式を挙げ、声明文「設立に際して【資料1】p.62)を公表した⁽²⁰⁾。創立会員は、五十音順に、新井謹也(陶芸、1884 - 1966)、河村喜太郎(陶芸、1899 - 1966)、木村和一(染織、1888 - 1963、多摩帝国美術学校教授)、佐藤陽雲(漆工、1894 - 1966)、高村豊周(金工、東京美術学校教授)、豊田勝秋(金工、1897 - 1972、東京高等工芸学校助教授)、内藤春治(金工、1895 - 1979、東京美術学校助教授)、広川松五郎(染織、1889 - 1952、東京美術学校教授)、丸山不忘^{ふしぼつ}(金工、1890 - 1970、東京美術学校助教授)、山崎覚太郎(漆工、1899 - 1984、東京美術学校助教授)、吉田源十郎(漆工、1896 - 1958)の11名で、1940年(昭和15)3月の活動停止まで会員の顔ぶ

れに変更はなかった(図2)。实在工芸美術会の11名の会員は、評論家からは、「進歩的であり、頭も腕も申分ない連中(大島隆一)²¹⁾、「何れも當代の壯者であり粒撰り(柴崎風岬)²²⁾と評された。この内、佐藤、高村、豊田、内藤、広川、山崎、吉田の7名は無型の創立時からの同人であり、また、木村は、無型で一般公募が行われた第3回展(1929年6月)に《虎杖模様和染壁掛》を出品し、高村や広川から高く評価され、無型の同人として迎えられていた²³⁾。实在工芸美術会設立にあたって新たに会員として加わるようになったのは新井、河村、丸山だった。なお、丸山は、高村と同年生まれで、ともに東京美術学校鑄造科出身だが、学校では高村の後輩にあたり、当時は高村の下で助教授を勤めていたから互いに気心も知れていたのだろう。

新井謹也は三重出身の陶芸家だが、1903年(明治36)京都の聖護院洋画研究所で浅井忠(1856 - 1907)に洋画を学び、黒猫会(シャ・ノアル)1910年)、仮面会(ル・マスク)1911年)に参加し、浅井の影響を感じさせる平明な色調とタッチの風景画を描いていた²⁴⁾。その後新井は関西学院中等部で教鞭をとっていたが、陶芸家に転進することを決意して教職を辞し、1920年(大正9)約3カ月間にわたって中国、朝鮮の窯業地を訪ね歩いて帰国した²⁵⁾。その後新井は「孚鮮陶画房」を組織し、成形などの下仕事は職人に任せ、自分自身は絵付に専念するという体制で作陶に取り組み始めた。商工展、帝展などに入選を重ねる一方で、華曼艸社(1925年)、耀々会(1927年)、辛未会(1931年)などのグループに参加していた。また、河村喜太郎は、京都粟田出身の陶芸家で、京都市陶磁器試験場付属伝習所に入所し、1919年(大正8)に楠部彌弌(1897 - 1984)らと赤土を結成、やはり帝展に入選を重ねていた。京都の工芸家の間では、河村は策動家として煙たがられていたようだが、高村豊周は、「京都の作家は河村の策動を見て作品を見ない。われわれは作品を見て策動を見ない。たったそれだけの違いで、われわれは河村の加入を喜んで迎えた」と述べて、河村の参加を歓迎していた²⁶⁾。京都在住の陶芸家の新井と河村の二人が、なぜ实在工芸美術会に参加することになったのか、そのきっかけは明らかではない²⁷⁾。新



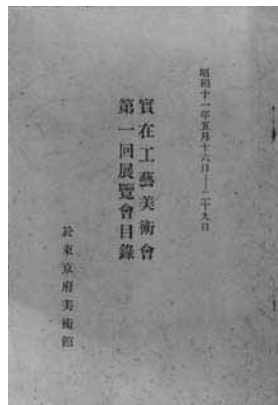
図2: 实在工芸美術会第1回展、1936年(昭和11)、東京府美術館にて。右から木村和一、吉田源十郎、広川松五郎、佐藤陽雲、山崎寛太郎、丸山不忘、高村豊周、豊田勝秋、内藤春治、末吉菊麿(庶務)。

井と河村が参加した耀々会は、无型の第1回展(1927年3月)と同時期に、三越(東京)の隣り合わせの会場で展覧会を開催しており、高村豊周は、「おとなしい京都の連中にしては、なかなか活気のある展覧会だった」⁽²⁸⁾と注目していたし、また帝展でも作品を目にする機会があったはずだから、新井と河村の作品に対する共感が、二人を実在工芸美術会に迎える契機になったのだろう。

実在工芸美術会には代表や会長などといった役職はなかったが、実質的に主宰していたのは高村豊周だった。高村は、実在工芸美術会の活動資金として、その前年に亡くなった父光雲(1852 - 1934)の遺産として分与された3万円を投じた⁽²⁹⁾。実在工芸美術会設立にあたって高村は帝展に対抗しようとするような工芸の在野団体を組織し、新しい工芸運動を起こしたいと考えていたのである。1927年(昭和2)帝展に美術工芸部が開設されると、帝展は「工芸美術」の試金石としての役割を担うようになったが、その半面、帝展は工芸家同士の醜い勢力争いの場ともなっていたし⁽³⁰⁾、工芸部門開設からおよそ十年の歳月が経過して顔ぶれが固定化してきたため、例えば、入落の境界線上にあって落選を重ねてはいるものの、正当に評価すべき若手作家の良質な作品を拾い上げて育成するような工芸の公募展を帝展とは別に組織する必要を高村は感じていたのである⁽³¹⁾。

展覧会開催に先立って実在工芸美術会は、機関紙『實在工藝』(1936年1月)を発行した(図3)。无型が発行した機関紙『无型』が質素なガリ版刷だったのに対して、『實在工藝』はきちんと活字が組まれて印刷されていた。その編集後記には、「活字で自分達の存在をはっきりさせる事も、やはり實在工藝運動の中の一つの仕事なのだ」と記されており、発足当初の意気込み、そして、「实在」という言葉に込められた意思を感じさせる。

発足当初、実在工芸美術会は、展覧会以外にも、パンフレットの発行、研究所の設立、講演会の開催などをその活動内容として計画していたようだが⁽³²⁾、その活動の中心はやはり公募展だった。「健康で明朗な工藝、現代の生活に必適な工藝の創作及び蒐集、そして、それらの秩序と規律ある展示」を行うことがその主たる目的であり、「工藝的價值」の



左

図3: 『實在工藝』第1号、1936年1月1日発行(東京文化財研究所蔵)。A4変形版、全8頁。「[設立に際して]/高村豊周「實在工藝の創立と活動」/高村生「誤解を掃く」/河村喜太郎「仕事へ」/新井謹也「近頃快心の事(1)」/山崎覚太郎「断想」/豊田勝秋「秋窓雜記」/内藤春治「東陶會を評す」/「後記」/「會員名簿」。

右

図4: 『實在工藝美術會第一回展覧會目錄』實在工藝美術會、1936年(東京文化財研究所蔵)。

再吟味を行うために、展覧会を開いてその当非を世に問いたいと考えていた⁽³³⁾。实在工芸美術会は、1935年(昭和10)10月の発足から1940年(昭和15)4月の活動休止までの4年半の間に、年次公募展を4回、同人展を2回開催した。

第1回展(1936年)

实在工芸美術会の第1回展は、1936年(昭和11)5月、東京上野の東京府美術館において開催された(図4【展覧会記録1】p.60)。この展覧会の開催にあたって、实在工芸美術会は、「展覧会趣意書」【資料2】p.62)と「展覧会規則」を公表し、全国の工芸家に出品を呼びかけた⁽³⁴⁾。「趣意書」では、従来のように客間や床の間に飾るような工芸品だけでなく、主婦の部屋、こども部屋、厨房、工場、事務所などでさまざまな用途を充たす、人形、玩具、造花、装幀、事務用品などのような身近な工芸品(これらを「小工芸品」と称している)の出品を呼びかけている。また、公共スペースに設置するような噴水や記念碑などのように、展覧会のために実際に制作することが困難なものについては図案での出品を認め、また、ポスターや壁紙のように展覧会のために一枚だけを印刷物として制作することが難しいものについても図案での出品を認めた⁽³⁵⁾。

この公募の呼びかけに応じて778点の作品が日本各地から搬入され、会員による審査によって107点の作品が入選となった(図5)⁽³⁶⁾。これに、会員および無鑑査出品の資格が与えられた工芸家の作品と、商工省工芸指導所、大阪府工業奨励館からの賛助出品が加わり、計192点の作品が出品された。大島隆一は、帝展の工芸部がもはや「職人衆の競技場」と化してしまった現状では、「新しいイデオとエスプリ」を持った若い工芸家は歓迎されない、そうした新人諸君を、实在工芸美術会の人たちが責任を持って紹介したことに重要な意義があると声援を送っている⁽³⁷⁾。实在工芸賞には清水巖《衝立》(図6)、磯矢阿伎良《漆器茶棚セット》の2点が選ばれ、实在工芸奨励賞には多田茂吉《青銅花挿》、森省二《麒麟》、長谷川昇《真鍮燭台兼灰落》(図7)の3点が選ばれた。また、T夫人賞には商



図5: 实在工芸美術会の第1回展審査風景、『アトリエ』第13巻第7号、1936年7月より。

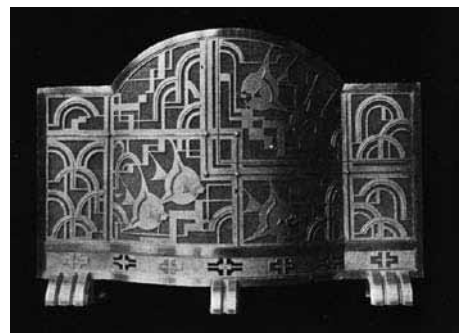


図6: 清水巖《衝立》1936年、实在工芸美術会第1回展、实在工芸賞。

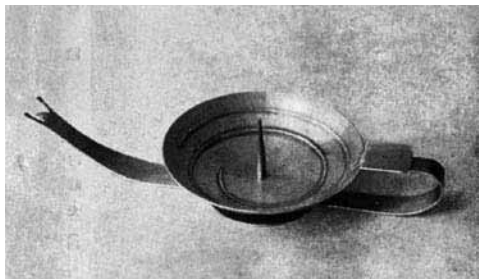


図7: 長谷川昇《真鍮燭台兼加落》1936年、実在工芸美術会第1回展、実在工芸奨励賞。



図8: 芳武茂介《打出し多口形花挿》1936年、実在工芸美術会第1回展、T夫人賞。



図9: 実在工芸美術会第1回展、第1室全景。『アトリエ』第13巻第7号 1936年7月より。生花はすべて齋藤瑞詮が担当した。

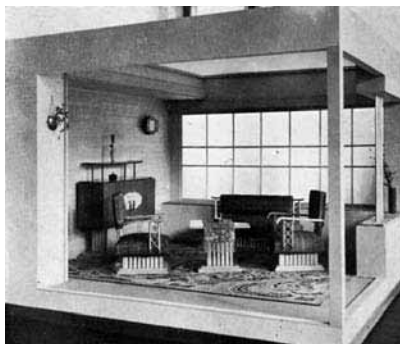


図10: 松坂屋家具部《モデルルーム》1936年、実在工芸美術会第1回展、『汎工藝』第14巻第6号、1936年7月より。



図11: 実在工芸美術会第2回展、1937年(昭和12)東京府美術館にて。前列左から、木村和一、佐藤陽雲、中列左から豊田勝秋、吉田源十郎、高村豊周、新井謙也、河村喜太郎、後列左から、内藤春治、広川松五郎。

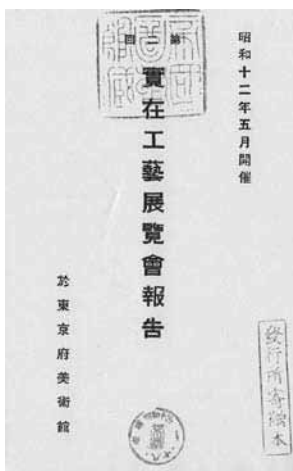


図12: 高村豊周編『第二回實在工芸展覧會報告』(實在工芸美術會、1937年12月10日発行)。

工省工芸指導所の芳武茂介が出品した《打出し多口形花挿》(図8)が選ばれた。また、展示の面では、従来の工芸展では見られなかった新しい試みが行われた。露出展示を基本とし、花瓶には自修庵華道家元の齋藤瑞詮が花を生け(図9)、会場内に家具を配したモデルルーム(図10)を数カ所設置し、そこに作品を展示した。

第1回展について、高村豊周は「此の實在展によつて新しく道を拓いた」⁽³⁸⁾と自信を示しており、山崎覚太郎は「大成功」⁽³⁹⁾と述べている。『汎工藝』主筆の柴崎風岬によれば、入場者は1日あたり600～700人、最終日は1,200人だったというから、かなりの入場者があったといえる⁽⁴⁰⁾。また、192点の出品作の内、83点が売約済となった。山崎はこれを「驚異的」とし、同会が提唱した「生活と工芸の融合」という趣旨に対する世間の共感を裏付けるものであり、芸術的香りが高くしかも生活に即した工芸品が売れない理由はない、と自賛している⁽⁴¹⁾。なかでも、山崎が「實在工藝の要求してある工芸品層の一面を如實に示して呉れたもの」⁽⁴²⁾と絶賛した長谷川昇の《真鍮燭台兼灰落》については、10件の販売申し込みがあったというから、関係者が實在工芸美術会の先行きに確かな手ごたえを感じたのも当然だったといえるだろう⁽⁴³⁾。

第2回展(1937年)

第2回展は1937年(昭和12)5月、同じく東京府美術館において開催された(図11)【展覧会記録2】p.61) 第2回展終了後、主要な作品の図版、趣意書、規則書、出品目録、日誌、展覧会記事などを収録した『第二回實在工芸展覧會報告』(図12)高村豊周編、實在工芸美術會、1937年12月。以下、『第二回展報告』)が発行されており、その様子を詳しく伝えている。この『第二回展報告』によれば、応募作品983点に対して入選作品175点、これに会員および無鑑査出品が加わり、計316点が出品された。2週間の会期中の総入場者は7,135名で、出品作品316点のうち111点が売約済という、第1回展を上回る成績を残した。實在工芸賞には、磯矢阿伎良《箱梨花文》(図13)が選ばれたが、この作品について大島隆一は、この年の展覧会に出品されたすべての新人の作品の中でも、最も優れた作品と称賛している⁽⁴⁴⁾。また、實在工芸奨励賞には大野玉枝の《葉(敷物)》が選ばれた。

第2回展は批評家からも高く評価された。柴崎風岬は、前回よりも粒が揃っているしモデルルーム(図14、15)⁽⁴⁵⁾も効果的だったと述べており⁽⁴⁶⁾、大島隆一は、現存の団体であれだけの展覧会を開くことができるのは他にはない、展示方法も研究されており、花瓶と水盤の全てに花を生けてあるのも効果的だったと評価している⁽⁴⁷⁾。なお、東京国立近代美術館が所蔵する豊田勝秋の《鑄銅花生B》(図16)はこの時の出品作である。

この年の11月、「實在工芸美術会同人作品展」(服部時計店、1937年11月15日 - 11月24日)が開催された(図17)【展覧会記録3】p.61) この同人展には、前年の9月から海外の工芸事情調査の為に、アメリカ、ヨーロッパに出張していた山崎覚太郎を除く10人の会員が作品を出品した。



図13 : 磯矢阿伎良《梨花文箱》1937年、実在工芸美術会第2回展、実在工芸賞。『第二回展報告書』より。



図16 : 豊田勝秋《鑄銅花生B》1937年、実在工芸美術会第2回展、東京国立近代美術館蔵。

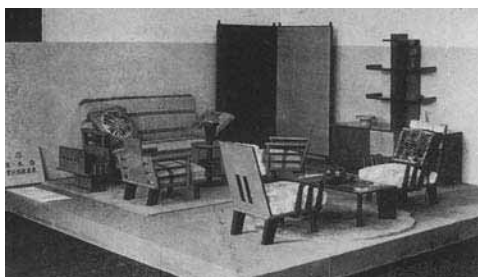


図14 : 白木屋家具設計部《談話室セット》1937年、実在工芸美術会第2回展。『第二回展報告書』より。

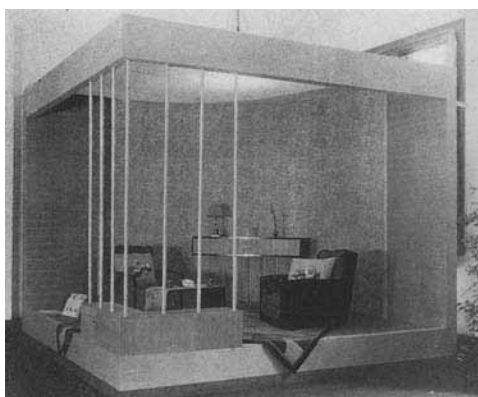


図15 : 上野松坂屋洋家具部《応接室》1937年、実在工芸美術会第2回展。『第二回展報告書』より。



図17 : 「実在工芸美術会同人作品展」(服部時計店、1937年11月15日 - 24日。『帝國工藝』第12巻第1号、1937年12月より。

第3回展(1938年)

第3回展は1938年(昭和13)5月、同じく東京府美術館において開催された【展覧会記録4】p.61)。これまでと同じように、作品の公募に当たって「趣意書」が公表されたが、第3回展の趣意書の文末には、時局を反映し、次のような文言が記されていた。「目下戦時体制の非常時局に當つて我等が愈々痛感するところは、國利民福の根本は工藝の振興に俟つより外はないといふ事である。工藝の振興の爲に我等は微力を盡し喜んで全生命を捧げやうとする者である。『工藝報國』これこそ我等が陣營に輝しく掲げる旗幟であらねばならぬ」⁽⁴⁸⁾。前年の1937年(昭和12)7月の盧溝橋事件を契機として勃発した日中戦争が拡大し、1938年(昭和13)4月には国家総動員法が制定され、戦争遂行のためにあらゆる物資統制の権限が政府に与えられることとなり、工芸家も否応なく戦争の影響を受けることになった。こうした時勢のなかでも、工芸の振興に努めることが国益になると訴え、作品の出品を呼びかけた。

応募点数は昨年よりも増加して1,156点あり、入選は151点で、全体の出品点数は287点だった。实在工芸賞には吉田丈夫《衝立》、横川武《装幀》の2点が選ばれ、实在工芸奨励賞には会田裕宣《七宝嵌入丸匣》、稲葉勝邦《果物盛(A)》、菊本締子《刺繍ハンドバッグ》の3点、またS氏賞には蓮田修吾郎の《龍斑衝立》が選ばれた。なお、この年はモデルルームを設置しなかった。その理由を広川松五郎は、他のグループに追従者が出たためであり、また、当初からモデルルームへの展示を想定して制作した作品を設置するわけではなく、ただ当てはめていただけで無理があったからだ、と説明している⁽⁴⁹⁾。

一般応募の点数は前年以上の盛況だったが、展覧会の内容に対する評価はあまり芳しくなかった。「今年は何か雑駁のような感じがする(津田信夫)⁽⁵⁰⁾」「同人作品に熱意の欠けている[中略]真剣勝負といった足跡が見えない(柴崎風岬)⁽⁵¹⁾」「昨年の實在工芸展[第3回展]は多少がっかりものだった(大山廣光)⁽⁵²⁾」といった厳しい批判の声が寄せられた。

第4回展(1939年)

第4回展は1939年(昭和14)5月、やはり東京府美術館において開催された【展覧会記録5】p.62)。その開催に当たって出された「趣意書」には次のような文言が見られる。「事變下の時局に當つて、凡そ工藝を職とするものは美術工藝と産業工藝とのいづれたるを問はず自己の任務の重大なる事をよく認識せねばならぬ[中略]美術工藝はその純粋性を益々深めて行く事に依つて、産業工藝はその機構の完成と用途の探求とに依つてそれぞれその分野の伸展に努力することが、やがて國策に沿ふ所以であり、國民としての當然の覺悟である」⁽⁵³⁾。第4回展の一般応募の状況は不明だが、目録によれば、計206点の作品が出品されている。实在工芸賞は該当作がなく、实在工芸奨励賞に高橋節郎の《小屏風》と山本寿の《張抜レリーフ額》2点が選ばれた。また、会員の共同制作による《会員合作

十二月二曲屏風》が特別出品された。

日中戦争の影響により、1937年(昭和12)2月に金使用規則、1938年(昭和13)5月に銑鉄鑄物制限令、同年7月に鉛・亜鉛・錫等使用制限が次々と発令され、工芸家、とりわけ金工家の間では代用材料による作品制作が重要な課題となっていた。こうした状況を反映し、第4回展には新しい材料や代用材料を使用した作品の出品が相当数見られた⁽⁵⁴⁾。

第4回展では新しい試みとして、ひとつの展示室を使って「大陸土俗工芸品」214点の特別展示が行われた(図18)。高村豊周はこの前年に満州を訪れ、同地の日用品や民芸品に高い関心を抱くようになった。東京美術学校の日本画出身で、かつて高村とは飲み友達の間柄だった伊藤順三が満鉄の弘報課に勤務していたことから、伊藤の協力によって満州の日用雑器が集められ、展覧会が実現したのだった⁽⁵⁵⁾。この展示について高村は、現在では下手物が骨董扱いされるようになってその本来の生命が失われつつあるが、大陸の生活から直接にじみ出たこれらの土俗品こそ、素朴で頑丈で実用的な美しさを備えている、ここから現代の工芸もいろいろな要素を摂取し、学ばなければならない、と述べているが⁽⁵⁶⁾、高村は生活に根ざした満州の日用雑器に、実在工芸美術会が主唱する生活と工芸の結びつきを見ていたようである。

実在工芸美術会の活動停止

1940年(昭和15)1月、実在工芸美術会の会友が中心となって、「実在工芸同人展(日本橋三越、1940年1月16日 - 23日)が開催され、会員と会友あわせて23名による74点が出品された⁽⁵⁷⁾【展覧会記録6】(p.62)。その内容に対しては、「非常に失望した(大島隆一)⁽⁵⁸⁾、「期待は裏切られた(大山廣光)⁽⁵⁹⁾といった厳しい声が寄せられたが、この展覧会が実在工芸美術会としての最後の展覧会となった。

日中戦争勃発以来、日本の国際社会における孤立は深刻となり、戦争遂行に不可欠な燃料や金属をはじめとした天然資源の確保が重要な課題となっていた。すでに国家総動員



図18 : 「大陸土俗工芸品」実在工芸美術会第4回展
『美之園』第15巻第8号、1939年8月より。

法(1938年)によって生活必需品の配給制度が導入され、工芸家は制作のための材料の入手が厳しく制限されるようになっていたが、さらに1940年(昭和15)7月の奢侈品等製造販売制限規則(七七禁令)によって贅沢品の製造と販売が制限されたことで、工芸家は作品の販売においても統制を受けることになり、さらに厳しい状況に追い込まれることになる。そうした時局を背景に、実在工芸美術会は1940年(昭和15)の年次公募展を休止し、その年の秋に新文展に代わって開催が予定されていた紀元二千六百年奉祝展に全精力を傾注することを決定した。一般出品者に対しては1940年(昭和15)4月、「本年度展覧會を臨時中止に就て【資料4】p.63」という通知を発送し、展覧會の中止を伝えたが、実在工芸美術会はこの通知をもっておよそ4年半にわたった活動を停止し、実質的には解散となった。

3. 実在工芸美術会と産業工芸

バウハウス帰りの日本人工芸家：山脇道子と大野玉枝

「用即美」を掲げる実在工芸美術会は、バウハウス帰りの工芸家の受け皿としての役割を果たした。バウハウスには4人の日本人、水谷武彦(1898 - 1969)、山脇巖(1898 - 1987)、山脇道子、大野玉枝が学生として在籍しているが、このうち染織家の山脇道子と大野玉枝の2人が実在工芸美術会に出品している。

バウハウスに留学した最初の日本人は東京美術学校の助教授を勤めていた水谷武彦である。文部省給付留学生として渡独した水谷は、1927年(昭和2)4月から1929年(昭和4)3月までの約2年間で Dessau・バウハウス造形大学で過ごした。その翌年、水谷とすれ違いで、山脇道子は夫の巖(旧姓藤田)とともに私費でバウハウスに留学している。1926年(大正15)3月に東京美術学校建築科を卒業し横河工務所で働いていた藤田巖は、山脇道子と結婚し、山脇家に婿養子として入ることになった。その条件として巖が出したのがバウハウスへの留学だった⁽⁶⁰⁾。1930年(昭和5)5月に日本を出国し、アメリカ経由でドイツに渡った山脇夫妻は、10月の冬学期から Dessau のバウハウスに入学した。当時のバウハウスは3年制で、夏学期と冬学期の二期制をとっており、最初の一学期に、まず予備課程と呼ばれる基礎教育を受け、その後専門課程に進学することになっていた。予備課程で道子は、ジョーゼフ・アルパース(1888 - 1976)、ヴァシリイ・カンディンスキー(1866 - 1944)、ヨースト・シュミット(1893 - 1948)らの授業を受講し、その後、織物科に進んだ⁽⁶¹⁾。そして織物科では、主任教官のグンタ・シャロン=シュテルツル(1897 - 1983)、リリー・ライヒ、また補助教官のオットー・ベルガー(1898 - 1944/45)、アンニ・アルパース(1899 - 1994)の指導を受けた⁽⁶²⁾。そこではセロハン、木皮、革、金属など一風変わった素材を織物に使用する試みが行われており、道子はそこで、あらゆる材料を細かく検討し、さまざまな材料を使ってデザインを起こしていくという姿勢を学んだ⁽⁶³⁾。もっとも、当時のバウハウスの織物科では、家具用の張地、カーテン用の布地、壁紙用の張地など大量生産に向けた布地の制作が中心的な課題だったが、むしろ道子は、一品制作のラグ(絨毯)の制

作に興味を持つようになっていた⁽⁶⁴⁾。

1932年(昭和7)9月、ナチスの台頭によってデッサウ市議会がデッサウ・パウハウス造形大学の閉鎖を決定すると、山脇夫妻はパウハウス留学を2年間で中断し、同年12月日本に帰国、東京銀座の徳田ビル(土浦亀城設計)に新居を構えた。山脇道子は1933年(昭和8)5月、銀座の資生堂画廊で「山脇道子パウハウス手織物個展」を開催し、パウハウスでの勉強の成果を日本で発表した⁽⁶⁵⁾。その頃、川喜田煉七郎(1902 - 1975)は銀座の三ツ喜ビル内に、「日本のパウハウス」⁽⁶⁶⁾とも呼ばれる新建築工芸学院を開設していたが⁽⁶⁷⁾、1934年(昭和9)1月、そこに新しく織物科が開設されることになり、道子はその講師を務めたほか、羽仁もと子(1873 - 1957)の自由学園工芸研究所でもテキスタイルの授業を担当した⁽⁶⁸⁾。

山脇道子は実在工芸美術会の第2回展(1937年)ではすでに無鑑査での出品が認められていたが⁽⁶⁹⁾、なぜかこの年の出品は確認することができない。なお、山脇道子がどのようないきさつで実在工芸美術会の無鑑査出品の資格を得、参加することになったのかは不明だが、おそらく1933年(昭和8)の資生堂での個展、新建築工芸学院や自由学園工芸研究所での教育活動、あるいは1936年(昭和11)2月に開催された改組第1回帝展の入選などの実績が評価されたのだろう。実在工芸美術会第3回展(1938年)には会友として《客間用敷物》(図19)と《子供室用敷物》の2点を出品しており、第4回展(1939年)には会友として、《ベッドルーム用敷物又はポーチ用敷物》を出品している。

デッサウ・パウハウス造形大学が1932年(昭和7)10月に閉鎖となった後、校長を勤めていたミース・ファン・デル・ローエ(1886 - 1969)によってパウハウスはベルリンで再開され⁽⁷⁰⁾、1933年(昭和8)月からの夏学期には新入生13名を迎えている。その中の一人が大野玉枝だった⁽⁷¹⁾。大野は、ベルリン滞在時代に織物を志望してパウハウスに入学したのだが、1933年(昭和8)8月には、パウハウスはナチスによって閉鎖されることになったから、大野が在学したのはわずか4カ月という短い期間だった⁽⁷²⁾。

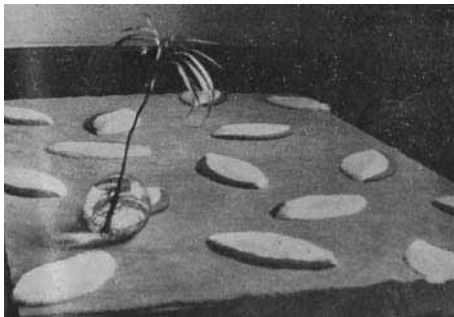


図19:山脇道子《客間用敷物》1938年、実在工芸美術会第3回展。
『工芸ニュース』第7巻第6号、1938年6月。

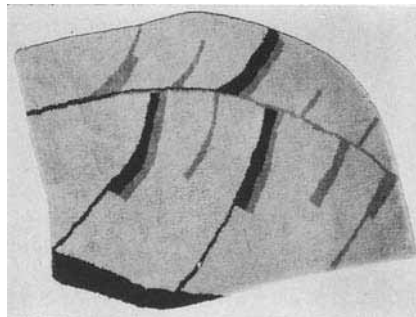


図20:大野玉枝《葉》1937年、実在工芸美術会第2回展、
実在工芸奨励賞。

1934年(昭和9)に帰国した大野玉枝は、1936年(昭和11)10月に開催された昭和11年文展(昭和11年文部省美術展覧会監査展)にスカートを捲き上げて踊るフレンチカンカンのダンサーをあらわした壁掛け作品《ラ・ダンスーズ》を出品し入選している。同展の鑑審査にあたった高村豊周は大野の作品について、「荒々しい技法、放膽な構図、新鮮な色感、新材料の駆使等の點では場中唯一の異色ある作品と言へる。所詮は未成品の一語に盡きるが[中略]何かしら明るい前途を思はせるものがある」⁽⁷³⁾と称賛している。翌年の実在工芸美術会の第2回展(1937年)に大野は、葉っぱの形をした敷物《葉》(図20)を出品し、実在工芸奨励賞を受賞した。この作品について高村は、「毛糸の敷物であるが、全体を木の葉の形に取り葉脈を幾何学的文様とした圖案が如何にも奔放で明るくしかも色感に非常にいい感覺を持つている。一寸見ると男性的な大胆な試みのようであるがよく見るとやはり女性らしいデリカな美しさを持つた作品である。此の作者は慥に伸びて行くと思ふ」⁽⁷⁴⁾と高く評価している。その次の年の第3回展(1938年)に大野は《蝶々》というタイトルのドレスを出品しているが、これはパフスリーブのブラウスとスモッキングを施したスカートを組み合わせたもので、1930年代に流行した細長いシルエットのドレスである⁽⁷⁵⁾。なお、大野はこの年の秋に開催された第2回新文展(1938年)に《タッピー》(図21)という片側半分をふさふさに起毛させた敷物を出品しており、その翌年の実在工芸美術会第4回展(1939年)には敷物《律動》を出品した。この作品は、純白な羽毛に点々と赤と黒の色を配した脆弱な感じがする敷物だったが⁽⁷⁶⁾、羊毛の代用として横糸の間に鳥の羽をはさんで織ったもので、洗濯にも耐えうる実用的なものだったという⁽⁷⁷⁾。

バウハウス留学をへて日本に帰国した山脇道子と大野玉枝が実在工芸美術会展に作品を出品したのは、「用即美」という言葉に象徴されるように、鑑賞本位の「工芸美術」から脱却し、実生活に根ざした社会性のある工芸の確立を目指そうとする同会の趣旨に共感するところがあったからだろう。だがその一方で、高村豊周をはじめとする実在工芸美術会の工芸家が、バウハウス留学経験者の山脇と大野の2人をモダンデザインの洗礼を受け

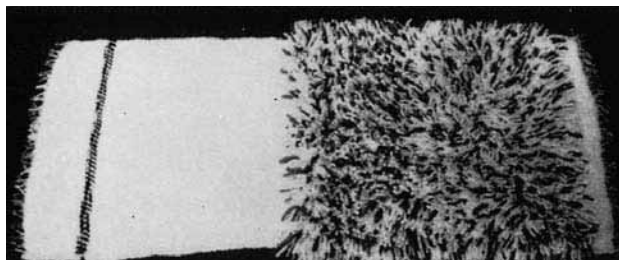


図21: 大野玉枝《タッピー》1938年、第2回新文展。

た新帰朝者としてことさらに後押ししようとする発言は認められない。当時、「工芸美術」の陣営にいた日本の工芸家の大勢は、バウハウスやピュリズムが目指した国際化、標準化、量産化というモダンデザインの理想を一元的な共通の課題として探究することには抵抗を感じていたようである⁽⁷⁸⁾。おそらくモダンデザインの到来とは、日本の工芸家にとっては、自らの存在を危うくするものであり、そこに脅威を感じざるをえなかったからなのではないだろうか。ヴァルター・グロピウス(1883 - 1969)が『国際建築』(1925年、バウハウス叢書第一巻)で示したインターナショナル・スタイルの受容にあたって、様式としてではなく、理念としての移植が可能であることを示すために、日本の建築家が伝統建築との類似性を説かなければならなかったように⁽⁷⁹⁾、やがて工芸家もまたモダンデザインの移植にあたっては、世界的でありながらも同時に日本的なものを作り出すことが課題だと唱道するようになる。そして工芸家は、国際化し標準型化しつつある産業工芸を日本的なものとするためには、「リファインされた藝術家の頭脳の所産に引きもどす事」⁽⁸⁰⁾が不可避だと主張し、工芸美術家の介入の必要性を力説したのである。

産業工芸の指導機関の参加：芳武茂介と西川友武

実在工芸美術会では、展覧会の開催にあたって全国の工芸家に作品の出品を呼びかける一方で、「美術工藝と産業工藝との連絡を緊密」⁽⁸¹⁾にするため、商工省工芸指導所をはじめとした産業工芸の指導機関に対しても、賛助出品という形で参加を呼びかけていた(図22)⁽⁸²⁾。鑑賞本位の工芸からの脱却という実在工芸美術会の方針は、こうした指導機関の試作品と一品制作の工芸品を同列に展示することによって効果的に示されることになったのである⁽⁸³⁾。だが、第2回展の会場を訪れた柴崎風岬によれば、観客の多くは一品制作の作品を熱心に見ており、指導機関の試作品のまわりにはほとんど人がいなかったという⁽⁸⁴⁾。

産業工芸との関係で興味深いのは、工芸指導所をはじめとする指導機関からの賛助出品に加え、同所で技師として働いていた松崎福三郎(無鑑査)、西川友武、芳武茂介、剣持真(1912 - 1971)ら、日本のプロダクトデザイナーの草分けともいべき人たちによる作品が出品されていたことである。こうした人たちの作品は、工芸美術の作品群とは明らかに異質な一群を形成していた。高村豊周はそうした作品について、工芸本来の実用性という機能についての実際的な研究とそれに適応する材料の研究という点で異彩を放っており、用途へのひたむきな姿勢が見られると述べて評価していた⁽⁸⁵⁾。その具体例として高村は、西川友武の《ピーヤ・マグ》(図23)の把手に言及し、なかなか研究の行き届いたもの、と評価している。この作品は東京高等工芸学校買上げとなったが⁽⁸⁶⁾、そこには工芸指導所における把手研究の成果が反映されていた⁽⁸⁷⁾。1926年(大正15)に東京高等工芸学校を卒業し、工芸指導所の開所時(1928年)から技師として勤務していた西川は、工芸指導所の第二部長を勤めていた杉田禾堂(精二)とともに把手の研究に取り組んでいた。

また杉田は、アルミニウム・アングル材を用いた家具の研究を提案していたが⁽⁸⁸⁾、西川が第3回展(1938年)に出品した《アルミニウム・アングル材利用の家具模型作品第八》《第九》(図24)はその研究成果の一部である。西川は、すでに1933年(昭和8)フランスの国際アルミニウム局が開催したアルミニウム家具国際競技にアルミニウム・アングル材を用いた家具の設計図案を提出し、見事に第二部の一等一席を受賞していた。実在工芸美術会展に西川が出品したのは、タイトルに「第八」「第九」とあるように、それに改定を重ねた椅子のミニチュア模型だった。そのため、「あんな小ぼけな模型でなく本當の物を作つて欲しい」という批判の声もあったが⁽⁸⁹⁾、西川にとってアルミニウム・アングル材を用いた家具の設計というのは大量生産を前提としたものであり、実製作に入る前に慎重に時間をか

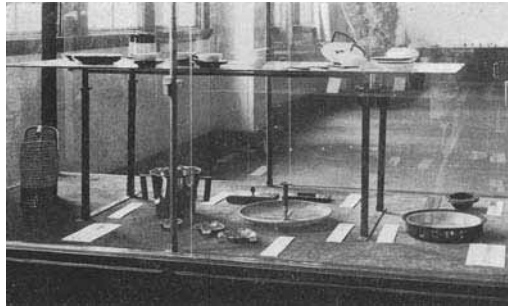


図22: 実在工芸美術会第2回展、1937年。下段左から、商工省工芸指導所《新聞雑誌入》《クーラー》《灰皿(三)》《果物盛》《小管》《シガレットボックス》、岩手県工業試験場《鑄鉄アルミニウム落シ入水盤》《砂鉄灰皿》。上段左から商工省陶磁器試験所瀬戸試験場《菓子皿》《ビール呑》《紅茶揃茶地はぎ合せ》。『第二回展報告書』より。



図23: 西川友武《ピーヤ・マグ》1937年、実在工芸美術会第2回展。

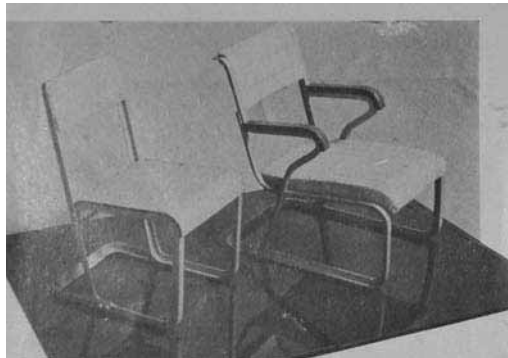


図24: 西川友武《アルミニウム・アングル材利用の家具模型作品第八》《第九》1938年、実在工芸美術会第3回展。

けていくつもの試作を重ねていたことを示している⁽⁹⁰⁾。

同じく工芸指導所で技師として勤務していた芳武茂介は、第1回展に《打出し多口形花挿》(図8)を出品しT夫人賞を受賞した。花を挿す口が登頂部の他に側面に三方空いており、広間の中央に設置するという趣向になっているもので、その斬新な形が評価された⁽⁹¹⁾。1935年(昭和10)7月に工芸指導所に就職したばかりの芳武は東京美術学校では鍛金を専攻したものの、在学中から、学校で学んだ金工の技術が将来職業としてはたして役に立つのだろうか、という悩みにとりつかれていた。その芳武に工芸指導所への就職を勧めたのが高村豊周だった⁽⁹²⁾。芳武は第2回展(1937年)には《フラワー・ボール》(図25)を出品しており、高村は、芸術的な形態美と用途上の機能とが渾然と融和を示しており、材料にはかなり細かい注意が払われていると評価している⁽⁹³⁾。その後1938年(昭和13)3月、芳武は、工芸指導所関西支所開設準備のため大阪に転勤となったが、大阪に移ってから実在工芸美術会展への出品を続けた。

実在工芸美術会展は、工芸指導所においてモダンデザインの移植に取り組んでいた技師による研究試作品や個人的な作品の発表の場としての役割をはたしていた。それは同会が、「工芸美術」と「産業工芸」に共通の指標として「用即美」を掲げていたからなのだが、現実には高村豊周による西川友武や芳武茂介の作品に対する評言からもうかがえるように、「産業工芸」と「工芸美術」は別格のものとして、それぞれ異なる尺度のもとに眺められていたし、また高村が、産業工芸(生産工芸)の母体となるような工芸作品を示すことが展覧会の役割であり、一品制作に携わる工芸家の使命と述べていることからもうかがえるように⁽⁹⁴⁾、高村らはあくまでも「工芸美術」の領域に踏みとどまりつつ産業工芸と関わろうとしていたのである。

杉田禾堂：大阪府工芸産業奨励部と創工社

无型において重要な位置を占めていた杉田禾堂が実在工芸美術会展に出品したのは第4回展(1939年)の一回だけ、しかも、一般公募に応じたの出品だった⁽⁹⁵⁾。しかし、无型同人の中で、工芸美術が鑑賞主義に陥り、「用」が形骸となってしまっていることにいち

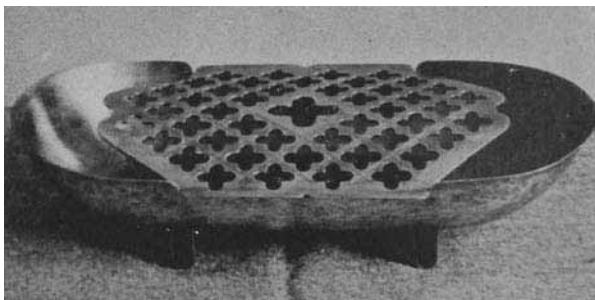


図25：芳武茂介《フラワー・ボール》1937年、実在工芸美術会第2回展。

はやく警鐘を鳴らしたのは杉田だった⁽⁹⁶⁾。第11回帝展に「用」のない工芸作品、《用途を指示せぬ美の創案》1930年⁽⁹⁷⁾を出品してセンセーションを巻き起こした杉田が、工芸美術における「用」の形骸化を問題視していたというのは意外に思われるかもしれない。しかし杉田は、工芸美術の領域における先鋭的な活動の一方で、1928年(昭和3)に商工省工芸指導所が設立されるとその第二部長(囑託)として、器物の把手に関する機能主義的研究や、注器の尻漏防止のための実験に取り組むなど、産業工芸の領域においても先駆的な取り組みをすすめていた人物でもあったのである⁽⁹⁸⁾。

1932年(昭和7)大阪府工業奨励館に工芸産業奨励部が設置されると、杉田禾堂はその初代部長として産業工芸の振興事業に取り組み、「工業品美化」運動を推進するなど、大阪の産業工芸界の中核的な役割を担うようになった⁽⁹⁹⁾。あくまでも工芸美術の立場に立ちながら産業工芸を指導するという杉田の行き方は、まさしく実在工芸美術会に先行するものだったが、しかし、杉田は実在工芸美術会の会員にはなっていない。おそらくその理由は、実在工芸美術会の結成時、杉田は大阪で創工社の立ち上げの準備をすすめていたからだろう⁽¹⁰⁰⁾。奇しくも、実在工芸美術会が発足した1935年(昭和10)10月25日に声明を発表して解散した無絃社(1929年7月発足)の有志によって組織された創工社は⁽¹⁰¹⁾、同年11月5日、「聲明」【資料5】p.64)と「趣旨」【資料6】p.64)を発表して発足した⁽¹⁰²⁾。創工社はその「趣旨」で、鑑賞主義に陥ってしまった工芸美術の現状を批判し、現代の生活に基礎を置いた工芸作品を制作すること、また、一品制作の工芸作品といえども、産業工芸、すなわち、多量生産品の手本となるような作品を制作することが現代における工芸家の責務だと謳った。そこには実在工芸美術会と同様に、鑑賞主義から脱却し、現代の生活に即した作品を制作しようとする姿勢が如実に示されている。

当時杉田禾堂は、工芸美術が鑑賞主義、表現本位となってもはや行き詰まってしまっているという現状認識のもと、今後の工芸美術は、「機能の発見」「機構の発明」「美の創造」という三つの要素が有機的に融合したものを目指すべきであり、そして、その存在意義は産業工芸を指導することにあると主張していた⁽¹⁰³⁾。創工社の第1回展(1936年11月19日-23日、大阪市美術館)においては、「美術工芸」と「産業工芸」の二つの部門に分けて募集と展示が行われたが⁽¹⁰⁴⁾、そこには双方の陣営に深く関与していた杉田の見識が反映されていたとみられる。また1935年(昭和10)、「工芸品の工業化、工業品の工芸化」をスローガンに掲げて開催された大阪府産業工芸博覧会(1934年6月8日-28日、大阪府立貿易館)においては、「産業工芸」を標榜する博覧会であるにもかかわらず、「第一部工芸品」には「美術工芸品」と「実用工芸品」という二つの出品区分が設けられていた⁽¹⁰⁵⁾。会場を訪れた工芸指導所の斎藤信治(1907-77)はその展示を見て、工芸美術が産業工芸に対して指導的な役割を果たすとする考え方に「ちくはぐ」な感覚を抱くようになったという⁽¹⁰⁶⁾。「産業への暗示、多量生産への指示」⁽¹⁰⁷⁾を与えることを工芸美術の役割とする杉田の主張は、産業工芸との関係において工芸美術の存在意義を見出そうとするいびつ

なものであった。しかもそこには、「産業工芸」を「工芸美術」よりも格下のものと見なすことで、工芸美術家としての立場を保持しながら産業工芸の振興を推し進めようとする意思が反映されている。すなわち、「産業工芸」という工芸の新しいカテゴリーが確立されると、工芸家は「産業工芸」に歩み寄りの姿勢を示しつつも、それを「工芸美術」よりも格下の階層に位置付ける構造を作り上げることによって、「工芸美術」の相対的な地位の向上を図ろうとしたのである。というのも、「用」が実際に機能する「産業工芸」は事物により近く、美術のヒエラルキーにおいては「工芸美術」よりも格下とみなす構造が成立するからである。大阪府産業工芸博覧会を訪れた斎藤が「ちぐはぐ」な感覚を抱いたのは、おそらくこうした構造的な歪みをそこに読み取り、「産業工芸」と「工芸美術」とがモノの体系において別系統に配されるべきものと感じたからなのではないかと思われる。なお、大阪府産業工芸博覧会はその後改称した⁽¹⁰⁸⁾。

4. むすびにかえて：実在工芸美術会のめざしたもの

実在工芸美術会が設立時に発表した声明書「設立に際して【資料1】」には、「用即美」について次のように述べられていた。曰く、「大量生産たると一品制作たるとを問はず、一の作品に於ては、用が美に寄留してゐることも、用と美とが同居してゐることも共にいけない。用即美として一の絶対である時にのみそこに工藝的眞がある」。すなわち、機能的形態に美が付加されるのではなく、「形態の構成それ自身から美が湧き出す」⁽¹⁰⁹⁾というのが産業工芸と工芸美術のいずれにおいても共通のあるべき姿だ、というのである。かつて明治30年代、美術史家の瀧精一(1873 - 1945)は、「美術工芸」とは「實用にも適し、装飾にもなる」という二つの要素が調和されたものこととし、その「形状」すなわち実用性を忘れて「外面の麗はしさ」のみを引き立てようとするものは「美術工芸」の本性を忘れて末に走ったもの、と述べていた⁽¹¹⁰⁾。ここでの「装飾にもなる」というのは、室内の装飾品、すなわち、鑑賞の対象になるということの意味しているから、実用性を備えながらも鑑賞の対象にもなるもの、事物の領域に属する工芸品と区別して、「美術工芸」と呼んでいたのである。しかし、昭和初期の工芸家は、工芸における「用」を主観的なものと見なし、自己の表現意欲に基づいて工芸作品を制作し、「表現の爲の表現、装飾の爲の装飾」と批判されるような状況に陥っていた。そこには、「用」を捨て去り、事物から離れることで「産業工芸」との差別化を図り、美術のヒエラルキーにおける相対的な地位の向上をはかろうとする意図も働いていた。実在工芸美術会が「用即美」を提唱し、「用」を足掛かりとして工芸美術の自己変革を図ろうとしたのは、工芸美術が「用」から離れ、美術の領域の「防波堤」⁽¹¹¹⁾としての役割をも「産業工芸」に移譲したことによって、社会における工芸家の存在意義そのものがゆらいでいると感じられたからである。実在工芸美術会がその名称に掲げた「実在」という言葉には、事物の領域に接近することによって、工芸本来の価値を回復し、社会との関係を修復しようとする意思が象徴的に示されている。すなわち実在工

芸美術会は、「工芸美術」と「産業工芸」の関係を密接にすることによって事物の領域へと接近し、工芸本来の生命を回復しようとしたのである。

註

- (1) 國井喜太郎「産業工芸品の意匠家」『工藝ニュース』第5巻第2号、1936年2月。
- (2) 「デザイン」という言葉が日本で一般に定着したのは1950年代末のことである。森仁史「東京高等工芸学校と型而工房」長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、2006年、267頁。現在の「デザイン」に相当する言葉としては、当時かかわらず「産業工芸」という言葉が使用されてきたわけではなく、「生産工芸」あるいは、ただ単に「工芸」という言葉が使用される場合も多かった。だが本文中では、「工芸美術」との混乱をさけるために、「産業工芸」としておきたい。
- (3) 高村豊周「工芸と工芸美術の問題」『工藝時代』第1巻第1号、1926年12月。
- (4) 「發刊の辭」『工藝時代』第1巻第1号、1926年12月。
- (5) 樋田豊郎『『デザイン』の受容：あとがきにかえて』長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、2006年、505-522頁。
- (6) 高村豊周「工芸美術の鑑賞と實用性」『美術新論』第2巻第2号、1927年2月。
- (7) 北澤憲昭『『工芸』ジャンルの形成：第三回内国勸業博覧会の分類を手がかりとして』美術史の余白に：工芸・アール・現代美術』美学出版、2008年9月。
- (8) 漆芸家の山崎寛太郎は、1936年(昭和11)9月、欧米での工芸調査のために約1年間日本を離れた。出国した時点では日本はまだ平和的だったが、翌年9月に帰国してみるとすっかり「軍一色」になっていたと述べている。山崎寛太郎「世界工芸の實情と日本工芸の將來」『アトリエ』第15巻第2号、1938年2月。
- (9) 『日本美術年鑑』昭和14年版、美術研究所、1939年、16頁。
- (10) 高村豊周「工芸美術家の進路」『現代美術』第4巻第2号、1937年2月。
- (11) 実在工芸美術会については、高村豊周の自伝『自画像』中央公論美術出版、1968年)や『高村豊周文集 1933 - 1941』高村豊周文集刊行会、1993年)所収の「解題(高村美佐)に詳しい。また、『モダニズムの工芸家たち』(東京国立近代美術館、1983年)、『日本工芸の青春期 1920 - 1945』(北海道立近代美術館ほか、1996年)、『豊田勝秋展：生誕100年記念』(石橋美術館別館ほか、1997年)、『木村和一展：染の世界』(千葉県立美術館、1998年)、『高村豊周・広川松五郎展：生誕110年記念』(新潟県立近代美術館、2000年)、『新井謹也とその時代展：絵画から陶芸へ』(三重県立美術館、2000年)、『金属の変貌：近代日本の金工』(高岡市美術館ほか、2004年)、『生活のかたち：豊田勝秋のあゆみに見る昭和の工芸』(福岡県立美術館、2007年)などの展覧会図録にも実在工芸美術会に関する記述が収録されている。
- (12) 「无型の誕生」『无型』第1号、1927年1月29日。
- (13) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版社、1968年、198頁。
- (14) 大島隆一「无型展批判」『アフィッシュ』第3巻第7号、1930年10月。
- (15) 高村豊周は、无型の解散の原因は、第3回展(1929年6月)から公募にしたことによって内容が甘くなり、作品の質が落ちてきたためだった、と回想している。高村豊周、前掲註13、248頁。
- (16) 高村豊周「无型と実在」『美術街』第121号、1954年3月15日。
- (17) 高村豊周、前掲註13、249頁。なお、この声明書の起草は広川松五郎が担当した。
- (18) 大島隆一「无型の解消と功績」『美之國』第9巻第5号、1933年5月。
- (19) 「『无型』解消」『アトリエ』第10巻第5号、1933年5月。
- (20) 「實在工芸美術會の生誕」『汎工藝』第13年第9号、1935年11月。
- (21) 大島隆一「實在工芸展批判」『美術街』第3巻第8号、1936年8月。
- (22) 柴崎風岬「實在工芸美術會と創工社に対する打診」『汎工藝』第14巻第1号、1936年1月。
- (23) 幅大「染色工芸家・木村和一の生涯」『木村和一展：染の世界』千葉県立美術館、1998年。
- (24) 毛利伊知郎「画家・新井謹也の周辺」『新井謹也とその時代展：絵画から陶芸へ』三重県立美術館、2000年。

- (25) 白石和己「新井謹也とその時代の工芸デザイン・陶芸」同上書。
- (26) 高村生[豊周]「誤解を解く」『實在工藝』第1号、1936年1月。
- (27) 白石和己氏は、新井謹也が実在工芸美術会に参加した理由として、大作主義を批判して実用性を重視するとともに、技巧重視の傾向に対する反発という点で共感するところがあったためではないか推察している。白石和己、前掲註25。
- (28) 高村豊周、前掲註13、218頁。
- (29) 高村豊周、前掲註13、278頁。
- (30) 高村豊周、前掲註13、271頁。
- (31) [高村豊周(談)]『實在工芸美術會の生誕』『汎工藝』第13年第9号、1935年11月。
- (32) 大島隆一「現状を報ずる書：東京の工芸美術界」『美術街』第3巻第1号、1936年1月。
- (33) 高村豊周「實在工藝の創立とその活動」『實在工藝』第1号、1936年1月。
- (34) 『美術街』第3巻第3号、1936年3月、または、『汎工藝』第4年第4号、1936年4月参照。
- (35) 「展覧会規則」には、出品物として、(A)一般工芸品、(B)立体図案(例、噴水塔、記念碑、建築装飾、庭園の装飾装置等)、(C)平面図案(例、印刷物としてのポスター、織物としての椅子張等の類)の三種類があげられていた。「展覧会規則抜粋」『美術街』第3巻第3号、1936年3月。
- (36) 実在工芸美術会展には一人の作家が複数の作品を応募しているため単純に比較することはできないが、1937年(昭和12)の第一回新文展の応募作品は819点、入選作品は109点であり、ほぼ互角だった。
- (37) 大島隆一「實在工藝展批判」『美術街』第3巻第8号、1936年8月。
- (38) 高村豊周「第一回の實在展を顧みて」『汎工藝』第14年第6号、1936年7月。
- (39) 山崎覚太郎「實在工芸美術会第一回展について」『美之國』第12巻第7号、1936年7月。
- (40) 柴崎風岬「第一回實在工藝展を見る」『汎工藝』第14年第6号、1936年7月。なお一日平均の入場者数について高村豊周は、「入場者も平均600人は這入つたから先ず好成绩と云える」と述べている。高村豊周、前掲註38。
- (41) 山崎覚太郎、前掲註39。
- (42) 山崎覚太郎、同上書。
- (43) 柴崎風岬、前掲註40。
- (44) 大島隆一「今年の工芸美術界」『美之國』第13巻第12号、1937年12月。
- (45) 第二回展の目録に記載されているモデルルームは白木屋と松坂屋の2件だけだが、『第二回展報告』には、三越と制作者無記名のモデルルームの図版が掲載されている。
- (46) 柴崎風岬「第二回實在工芸美術展を見る」『汎工藝』第15年第6号、1937年6月。
- (47) 大島隆一「實在工藝展」『國民美術』第1巻第4号、1937年7月。
- (48) 「實在工芸美術會展覧会趣意書」『汎工藝』第16年第3号、1938年3月。
- (49) 「工藝を考へる」座談會』『美術』第13巻第8号、1938年8月。
- (50) 同上書。
- (51) 柴崎風岬「實在工藝と東陶會の印象」『汎工藝』第16年第6号、1938年7月。
- (52) 大山廣光「實在工藝第4回展」『美術街』第6巻第6号、1939年6月。
- (53) 「實在工芸美術第四回展[趣意書]」『汎工藝』第17年第4号、1939年3月。
- (54) 大島隆一「實在工藝批判」『みづゑ』第415号、1939年7月。
- (55) 高村豊周、前掲註13、285頁。
- (56) 高村豊周「大陸土俗工芸品に就て」『美之國』第15巻第8号、1939年8月。
- (57) 高村美佐「解題」『高村豊周文集 1933 - 1941』高村豊周文集刊行会、1993年。
- (58) 大島隆一「實在工藝同人展について」『汎工藝』第18年第2号。
- (59) 大山廣光「實在工藝展」『美術街』第7巻第2号、1940年2月。
- (60) 山脇道子『パウハウスと茶の湯』新潮社、1995年、15頁。
- (61) 山脇道子によれば当時のパウハウスは、建築内装、広告、写真、織物、造形美術の五学科に分かれており、巖は建築内装科に進んだ。同上書、37頁。

- (62) 同上書、88-89頁。
- (63) 同上書、94、121頁。
- (64) 同上書、91頁。
- (65) 同上書、113頁、125頁。
- (66) 梅宮弘光「日本におけるバウハウス受容とアヴァンギャルドのエートス」『バウハウス1919 - 1933』セゾン美術館、1995年。
- (67) 1932年(昭和7)、川喜田煉七郎は濱田増治主宰の商業美術学校内に別科新建築工芸科を設立したが、同年11月商業美術学校が移転し、その跡に新建築工芸研究講習所を開設、そして翌1933年(昭和8)、新建築工芸学院と改称した。しかし、1936年(昭和11)頃には活動を停止した。山脇道子、同上書、134 - 136頁。
- (68) 同上書、134、138頁。なお、羽仁もと子は、山脇道子がバウハウス在学中にデッサウを訪問している。同上書、84頁。
- (69) 高村豊周編『第二回實在工芸展覧會報告』實在工芸美術會、1937年、50頁。
- (70) 山脇道子のもとには、1932年10月18日からベルリンでバウハウスを再開するにあたり、参加の意思を照会するミス校長からの手紙(1932年9月24日付)が残されている。山脇道子、前掲書、115頁。
- (71) 大野玉枝については、森仁史氏よりご教示いただいたが、常見美紀子「バウハウス—大野玉枝に関する研究：日展・光風会の活動と作品を中心に」『日本デザイン学会誌：デザイン学研究特集号』第16巻第1号(通巻61号) 2007年6月30日に詳しい。なお、ハンス・ウィングラー編著『バウハウス』マサチューセッツ工科大学出版部(日本語版：造型社、1969年)所収のバウハウスの1933年夏学期の学生名簿中に、“Tamae, Ohno”の名前が確認できる。1903年(明治36)長野県に生まれた玉枝は、東京の山脇高等女学校を卒業後、独文学者の大野俊一(1903 - 1980)と結婚、1930年(昭和5)夫と共に渡欧し、パリ(1931年4月 - 1932年5月 / 1933年10月 - 1934年4月)とベルリン(1932年5月 - 1933年10月)に滞在して、1934年(昭和9)日本に帰国した。
- (72) 深川雅文「解題」『バウハウス：芸術教育の革命と実験』展図録、川崎市市民ミュージアム、1994年。ベルリン・バウハウスにおいては、デッサウ時代のような優れた教師陣による充実した授業が行われたわけではなかったし、しかも、4か月という短い期間でどの程度織物に関して学ぶことができたのかは不明だが、大野玉枝の名は、最末期のバウハウスに在籍した日本人として記憶されなければならないだろう。
- (73) 高村豊周「第四部の新人」『美之國』第12巻第11号、1936年11月。
- (74) 高村豊周「第二回實在工芸展：入選作品について」『美術』第12巻第7号、1937年7月。
- (75) 常見美紀子、前掲註71。
- (76) 藤代榮「實在工芸展」『アトリエ』第16巻第6号、1939年6月。
- (77) 「實在工芸展に新材料に依る作品を探す」『美術』第14巻第7号、1939年7月。
- (78) 「若き工芸作家に贈る言葉：青年派、型、経緯工芸、の批評にかへて」『帝國工芸』第12巻第6号、1938年6月。
- (79) 梅宮弘光、前掲註66。
- (80) 前掲註78。
- (81) 前掲註69、巻頭言。
- (82) 第1回展に賛助出品したのは、商工省工芸指導所と大阪府工業奨励館の2機関。第2回展は、商工省工芸指導所、大阪府工業奨励館、商工省陶磁器試験所(京都)、商工省陶磁器試験所瀬戸試験場、宮城県工業試験場、岩手県工業試験場の6機関。第3回展は、商工省陶磁器試験所、岩手県工業試験場、宮城県工業試験所、群馬県工芸所、商工省工芸指導所、商工省陶磁器試験所瀬戸試験場の6機関。第4回展は、商工省工芸指導所の1機関。
- (83) 大山廣光「第二回實在工芸展所感」『美術街』第4巻第3号、1937年6月。
- (84) 柴崎風岬、前掲註46。
- (85) 高村豊周、前掲註74。
- (86) 前掲註69、43頁。
- (87) 高村豊周、前掲註74。
- (88) 西川友武『軽金属家具』1935年、68頁、126頁。杉田精二「アルミニウムアングル材の家具利用考察」『工芸指導』第8号、1932年3月。
- (89) 大山廣光「實在工芸第三回展寸感」『美術街』第5巻第3号、1938年6月。
- (90) 西川友武「アルミニウム家具國際競技応募經過に就て」『軽金属家具』工業図書、1935年。

実在工芸美術会 1935 - 1940 : 「用即美」の工芸

- (91) 伊原卯三郎「第一回實在工芸美術會展評」『美術』第11巻第7号、1936年7月。
- (92) 芳武茂介「東京美術学校のころ」『デザイン』第36号、1962年8月。
- (93) 高村豊周、前掲註74。
- (94) 高村豊周「工芸と實生活」『美術街』第4巻第6号、1937年12月。
- (95) もっとも、杉田禾堂が勤務していた大阪府工業奨励館は、賛助出品という形で実在工芸美術会の第1回展と第2回展に参加していたから、杉田は間接的には参加していたという見方もできる。
- (96) 杉田禾堂「純工芸の主張」『无型』第27号、1932年1月28日。
- (97) 拙稿「作品研究 杉田禾堂《用途を指示せぬ美の創案 原始期・過渡期・完成期》」『現代の眼』第544号、2004年2月。
- (98) 当時、杉田禾堂は東京美術学校の講師を兼任していた。芳武茂介「異色工芸家杉田精二」『デザイン』第38号、1962年10月。
- (99) 福岡縫太郎「工業品美化運動と大阪」『デザイン』第38号、1962年10月。
- (100) 創工社の代表は『汎工芸』誌の主筆柴崎風岬が務めたが、実質的に中心的な役割を果たしたのは杉田禾堂だった。柴崎風岬「工芸団体の既往と現在(七)」『汎工芸』第16年第1号、1938年1月。また、創工社や実在工芸美術会では、会員には他団体への参加を認めていなかった。
- (101) 柴崎風岬「工芸団体の既往と現在(六)」『汎工芸』第15年第9号、1937年10月。
- (102)「創工社の結成」『汎工芸』第13年第9号、1935年10月。
- (103) 杉田禾堂「工芸に於ける手工と機械」『汎工芸』第14年第1号、1936年1月。
- (104) 第一部の美術工芸部門には54点(31名)、第二部の産業工芸部門には96点(31名)が出品された。「創工社第一回展」『汎工芸』第14年第11号、1936年12月。
- (105) 大阪府産業工芸博覧会では、「第一部工芸品」は、「美術工芸品」と「実用工芸品(雑貨を含む)」の二区分に分けられ、「第三部工業品」は「機械器具工業製品」「繊維工業製品」「化学工業製品」「雑工業製品」の四区分に分けられた。福岡縫太郎、前掲註99。
- (106) 斎藤信次「工業品美化運動の背景」『デザイン』第38号、1962年10月。
- (107) 杉田禾堂、前掲註103。
- (108) その後、第4回は「大阪産業工芸展覧会」、第5回からは「大阪工芸振興展覧会」と改称しており、第7回(1941年)まで確認されている。
- (109) 高村豊周「工芸と實生活」『美術街』第4巻第6号、1937年12月。
- (110) 瀧精一「藝術雑話」金尾文淵堂、1907年、4-5頁。初出は未確認だが、序言によれば、同書は瀧が大阪朝日新聞に1902年(明治35)4月から1907年(明治40)4月までに掲載した芸術論をまとめたもの。
- (111) 北澤憲昭、前掲註7。

実在工芸美術会の展覧会記録

【展覧会記録1】

実在工芸美術会第一回展覧会
会期：1936年(昭和11)5月16日 - 5月29日
会場：東京府美術館
出品点数：192点(一般応募作品778点/入選作品108点)
受賞作：
実在工芸賞 清水巖《衝立》/ 磯矢阿伎良《漆器茶棚セット》
T夫人賞 芳武茂介《打出し多口形花挿》
実在工芸奨励賞 多田茂吉《青銅花挿》/ 森省二《麒麟》/ 長谷川昇《真鍮燭台兼灰落》
展覧会記事：
「實在工芸美術會展覧會の趣意」『美術街』第3巻第3号、1936年3月

「實在工芸美術會大公募」 / 「實在工芸美術會展覽會趣意書」『汎工藝』第14年第4号、1936年4月
「第一回實在工芸美術展覽會入選者氏名」『汎工藝』第14年第5号、1936年5月
「實在工芸美術一回展」『帝國工藝』第10巻第7号、1936年6月
川路柳虹「實在工藝展の成立」『アトリエ』第13巻第7号、1936年7月
柴崎風岬「第一回實在工藝展を見る」 / 外狩素心庵「實在工藝展批評」 / 高村豊周「第一回の實在展を顧みて」 / 柴崎風岬「實在工藝展作品評」『汎工藝』第14年第6号、1936年7月
尾川多計「展覽會月評」『アトリエ』第13巻第7号、1936年7月
山崎覚太郎「實在工芸美術會第一回展について」『美之國』第12巻第7号、1936年7月
錦巷巍雄「工藝展二ツ」 / 伊原宇三郎「第一回實在工芸美術會展評」『美術』第11巻第7号、1936年7月
大島隆一「實在工藝展批判」『美術街』第3巻第8号、1936年8月

【展覧会記録2】

実在工芸美術会第二回展覧会

会期：1937年(昭和12)5月16日 - 5月30日

会場：東京府美術館

出品点数：316点(一般応募作品983点 / 入選作品175点)

受賞作：

実在工芸賞 磯矢阿伎良《箱梨花文》

実在工芸奨励賞 大野玉枝《葉(數物)》

展覧会記事：

大山廣光「第二回實在工藝展所感」『美術街』第4巻第3号、1937年6月

柴崎風岬「第二回實在工芸美術展を見る」『汎工藝』第15年第6号、1937年6月

金井紫雲「實在工芸美術展の實在性」『美之國』第13巻第7号、1937年7月

「第二回實在美術工藝展」『工藝ニュース』第6巻第7号、1937年7月

高村豊周「第二回實在工藝展：入選作品に就いて」『美術』第12巻第7号、1937年7月

横川毅一郎「現代工芸文化の段階と實在工藝展の現實的役割」『アトリエ』第14巻第7号、1937年7月

大島隆一「實在工藝展」『國民美術』第1巻第4号、1937年7月

【展覧会記録3】

実在工芸美術会同人作品展覧会

会期：1937年(昭和12)11月15日 - 11月24日

会場：服部時計店(東京、銀座)

展覧会記事：

江川和彦「實在工芸同人小品展」『美之國』第13巻第12号、1937年12月

「實在工芸美術會同人作品展覧會」『帝國工藝』第12巻第1号、1937年12月

【展覧会記録4】

実在工芸美術会第三回展覧会

会期：1938年(昭和13)5月16日 - 5月30日

会場：東京府美術館

出品点数：287点(一般応募作品1156点 / 入選作品151点)

受賞作：

実在工芸賞 吉田丈夫《衝立》 / 横川武《装幀》

実在工芸奨励賞 会田裕宣《七宝嵌丸匣》 / 稲葉勝邦《果物盛(A)》 / 菊本締子《刺繡ハンドバッグ》

S氏賞 蓮田修吾郎《龍斑衝立》

展覧会記事：

「實在工芸美術會展覽會趣意書」『汎工藝』第16年第3号、1938年3月

「第三回實在工藝展入選発表表」『汎工藝』第16年第5号、1938年6月

「第三回實在工藝展」『工藝ニュース』第7巻第6号、1938年6月

山脇洋二「實在工藝展所感」『アトリエ』第15巻第7号、1938年6月

大島隆一・本誌記者「實在工藝第三回展問答」 / 大山廣光「實在工藝第三回展寸感」『美術街』第5巻第3号、1938年6月

齋藤巢潮「實在工藝の花器雜感」『美術街』第5巻第4号、1938年7月

柴崎風岬「實在工藝と東陶會の印象」『汎工藝』第16年第6号、1938年7月

「工藝を考へる」座談會『美術』第13巻第8号、1938年8月 / 第13巻第9号、1938年9月

【展覧会記録5】

実在工芸美術会第四回展覧会

会期 : 1939年(昭和14)5月16日 - 5月25日

会場 : 東京府美術館

出品点数 : 206点

*特別陳列「満鉄コレクション大陸土俗工芸品」214点

受賞作 :

実在工芸賞 該当なし

実在工芸奨励賞 高橋節郎《小屏風》 / 山本寿《張抜レリーフ額》

展覧会記事 :

「實在工藝第四回展」『汎工藝』第17年第4号、1939年3月

柴崎風岬「今年の實在展を見る」 / 「實在展授賞成績」 / 「實在工藝美術会歌」『汎工藝』第17年第7号、1939年6月

大山廣光「實在工藝第四回展」『美術街』第6巻第6号、1939年6月

大島隆一「實在展批判」『みづゑ』第415号、1939年7月

大島隆一「實在工藝を観る」『美術眼』第3巻第7号、1939年7月

高村豊周「大陸土俗工芸品に就て」 / 川上旗男「満州の土俗工藝」 / 広川松五郎「満州土俗工藝の前にて」『美之國』第15巻第8号、1939年8月

【展覧会記録6】

実在工芸同人展覧会

会期 : 1940年(昭和15)1月16日 - 1月23日

会場 : 日本橋三越(東京)

出品点数 : 74点

展覧会記事 :

大島隆一「實在工藝同人展について」 / 柴崎風岬「實在工藝同人展所感」『汎工藝』第18年第2号、1940年2月

大山廣光「實在工藝展」『美術街』第7巻第2号、1940年2月

声明等再録

【資料1】

「設立に際して」

現代日本の工藝美術はその發達の一段階として一度は免れがたい弊害、即ち、表現の爲の表現、裝飾の爲の裝飾といふ身動きのならないスランプに陥つてゐる、たとへば、寫眞が曾つて「繪のやうに美しかるべき事」を目標としたためにその本質を歪められた時代があつたが、工藝美術はいま丁度それと同じやうな状態にある 私達はこの歪められた境界から立ち直つて工藝美術をその本來の生命に還元せしめんとする。大量生産たると一品制作たるとを問はずの作品に於ては、用が美に寄留してゐることも、用と美とが同居してゐることも共にいけない。用即美として一の絶對である時にのみそこに工藝的眞がある。工藝美術の上に於ても生産の工藝の上に於ても等しく、その眞を探求するところから私達の道程は新しく始まる。

出典 : 『實在工藝』第1号、1936年1月1日

【資料2】

「實在工藝美術會展覧會趣意書」

本會は別紙規則の下に第一回展覧會を開催して一般から普く作品を募集する。就ては如何なる展覧會が具現されるやと云ふ事は應募作家の相當關心を持たるべきことと想像するが故に、茲に簡單なる説明を試みて本會の立場を明かにし併せて作家諸君の便に供したいと思ふ。

まづ最初に本會が募集する作品は從來工藝美術と呼ばれてゐる一品製作と複製を目的とする生産工藝品との何れをも包含するものである。一品製作に於いて個性を尊重し、優秀なる作家を發見し之を推奨すると云ふ點から言へば、他の大規模の展覧會と大して變りないように思へるが、本會が最も重心を置く點は、製作の契機が現代の生活に基調を置く事と、作品の機能が完全に發揮せられるために合理的なる構成を持つ事とである。生産工藝品にあつては無論この意圖がより一層完全されたものでなければならぬ。

次に本會が謂ふ所の一般工藝品とは文字通り一般工藝品であつて上記の性能を具備するものである限り、單に從來の客室用の裝飾品のみに止まらず、主婦の室、子供の室、厨房、工場、事務室その他各方面の用途を充すもの凡てを許容したいと考へる。例へば從來展覧會に現はれなかつた人形、玩具、造花、書籍装幀、食器、事務用具、手廻りの卑近なる小工

藝品の如きは最も興味深く取扱はるゝものである。また實材化するには經濟的に負擔の堪え難い大規模の工藝品 噴水とか記念碑とかに類するものは立體圖案として出品を受理する。また壁紙、ポスターの如きものは出品一枚だけを印刷化することは不可能なる故に、椅子張、絨氈の如きもの一枚だけを織物とすることは非常な困難を伴ふが故に、これ等に類するものは平面圖案として出品を受理する。寫眞は屢々問題とされるものであるがそれが宣傳、廣告その他の目的を持ち、用途を明らかにしてあるものならば、やはり本會は進んで取扱ひたいと思ふ。

尚本會の實在工藝なる名稱を表面的のリアリズムのやうに解釋したり、又は聲明書の用即美なる言葉を狭く考へて下手物展を始めるかのように速断してある向もあるやうに聞いてあるが、之等はみな大きな誤解であつて、本會は上手物と下手物たるを問はず、また民藝品郷土工藝品の別なく、凡べて在るものゝ目的と存在とに正しき工藝價值を見出すことを旨とするものであることをよく承知して頂きたい。

本會の展覽會の趣意は大體以上の如きものであつて、畢竟工藝に就いての正しき認識を把握するために、諸君が活躍する舞臺を提供し、以て社會と工藝との連繫を緊密ならしめようとの意圖に外ならないのである。幸に本會の意を體して聲援の勞を惜まれないならば本會一同の喜びとする所である。

出典 : 『汎工藝』第14年第4号、1936年4月

【資料3】

「實在工藝美術會歌」

“若き工藝家の唄へる”

そはなにゆゑぞ 香はしき生を肯く心より 賦形の才に恵まれて 身を工藝に委ねたり
 人智のかぎりつくしたる 素材の中に身を置けば あした夕の願事は 次なる作のほかならず
 あゝ永劫の殿堂の 柱に釘を打たむため 黄金の槌をふりあぐる たくみの心君知るや
 今日も五月の淺みどり 木の芽明りのする窓に かしこを磨きこを打つ 日がな一日手をよごす
 広川松五郎作詞(未完)

出典 : 『汎工藝』第17年第7号、1939年6月

【資料4】

「本年度展覽會臨時中止に就て」

本會は創立以來幾多の困難を冒して我國工藝界唯一の大公募展を東京府美術館に開催し來り既に回を重ねること四回に及んだ。本會の基礎は益々堅固となり出品人の府縣別を見ても全國に亘り殆ど餘す所なからんとしてある。偶々本年は皇紀二千六百年に際會するので、本會は何を以て此の輝かしき年を慶祝すべきかに就て、昨秋來會員相寄つて屢々議する所があつた。

然るに今春になつて當局は本年度の文展を中止し奉祝大展覽會を開催する計劃を發表した。吾等の見る所では、此の奉祝展の構機に關する検討は兎に角として、その根本の主旨に於て全美術人の此の計劃を賛同し進んで参加すべきものであると考へる。奉祝展は即ち美術界の精神總動員である。小異を樹て言議を構へて徒らに美術界の混亂と不統一とを社會に曝露するのは寔に醜いことだと吾等は考へる。

吾等は始め本年度の展覽會を以て自ら奉祝記念展とする事を謀り着々準備中であつたのであるが、既に當局に於て國家的奉祝を旨とする展覽會の計劃を發表された以上、かくては屋上屋を架するの愚を學ぶばかりでなく、春秋二季にかけて製作力の不用意なる分散を敢てするのは却つて奉祝の主旨に反する所以であるとも考へられ、先般來數度協議を重ねた結果、茲に吾等は今秋の奉祝展に向つて全精力を傾注し學つて出品する事を原則として恒例の春季公募展を本年に限り臨時中止する事に決定した。今春開催される諸展覽會の殆ど凡てが、冠するに皇紀二千六百年奉祝を以てしながらも動もすれば名實相伴はざる憾みがあるのは深く反省すべき所であつて、苟くも奉祝の名に於てする限り特に自分の主催云々に拘泥する事を避けて秋季の大奉祝展に一心協力するの學に出た本會の趣意は十分識者の諒解を得られる事と思ふ。

尚從來の出品者諸君は本會の主旨を正しく了せられた上、今まで本會展覽會に揮はれた優秀な技能を更に練磨されて、舉國一致の氣持を以て、今秋の國家的な奉祝展に参加されるやう吾等より切に熱望する次第である。

又、展覽會を臨時中止するとしても、本年度に於ける本會の工藝運動は決して休息するものではない。文化運動としての本會の事業は單に展覽會經營のみに終始するものではない。その爲本會の機構を一層強化して更に精神行動の廣範圍にまで吾等の領域を益々擴張する必要があるのを痛感して本會の強韌性は愈々倍加しつゝある事を此際併せて特記して置かうと思ふ。

右闡明する。

昭和十五年四月

實在工藝美術會

會員一同

會友一同

出典 : 『汎工藝』第18年第4号、1940年4月

【資料5】

「聲明」

時ノ推移ハ離合集散ヲ已ムナクセシム。

曩ニ無絃社ハ解散セラレ、茲ニ吾々有志相計リ創工社ヲ組織セリ。

創工社ハ漫然タル研究ノ名ニ基ツク作家團體ニ非ズシテ工藝ノ進ムベキ道ニ確乎タル信念ヲ抱キ、唯一途斯道ノ爲ニ邁進セントス。

右聲明ス。

昭和十年十一月五日

創工社

出典 : 「創工社の結成」『汎工芸』第13年第9号、1935年10月

【資料6】

「趣旨」

工藝に於ける藝術主義は、今や工藝の使命を離れて鑑賞主義に墮せんとし、産業主義は徒らに藝術を冒瀆せんとする。此の兩極の渦中にあつて、唯漫然と製作を續けることは吾人の忍び得ざる所である。

航行する船が一定の針路を持つ様に、吾々は現代に即した正しい工藝の道を進まうとする區々たる様式の問題は暫く問ふまい。

吾々の信ずる藝術は現代への突入、現實生活への邁進を第一條件とする。工藝は美の創造、機能の發見、機構の發明、總て是等の何ものかを具有し、次へ來るものへの先導、産業への暗示、多量生産への指示を與ふる如き力を持つものでなければならぬ。

之れが一品制作工藝の基礎であり、權威である。

作品が其物一個の價値以外に出ない一品製作は、之れを一種の産業的工藝と見做す。

吾々は此の趣旨の下に、傳統精神の礎石に立つて、現代より創建出發する新工藝の工作に協力するものである。

昭和十年十一月五日

創工社

出典 : 「創工社の結成」『汎工芸』第13年第9号、1935年10月

Existing Crafts Art Society (Jitsuzai Kogei Bijutsu Kai), 1935–1940: the “Function equals Beauty (Yo soku Bi)” of Crafts

Kida Takuya

In 1935, almost ten years after the establishment of the art crafts division in the Teiten exhibition, metalworker Takamura Toyochika (1890–1972) and his fellow members of the former “Mukei” led a group of eleven craft artists to form the Existing Crafts Art Society (Jitsuzai Kogei Bijutsu Kai). This society recognized the existing state of affairs, where “art crafts (kogei bijutsu)” had departed from the practical to focus on art appreciation and “fallen into a slump, held captive to expression for expression’s sake and decoration for decoration’s sake.” It therefore raised the banner of “Function equals Beauty (Yo soku Bi)” to overcome this stifling situation and recover the life force that originally existed in crafts. “Function equals Beauty” was not the addition of beauty to a functional form, but an assertion of that state of beauty brimming forth from the construct itself of a configuration. This was the true form of crafts, existing in both “industrial crafts” and “art crafts.”

This critical thinking revealed that through the arrival in Japan of the crafts-related concept of “design,” cultivated in the west in modern times, and the subsequent birth of a new category of crafts called “industrial crafts,” “art crafts” stood on a narrow path of ground between the realms of “art” and “things.” The activities of the society were a record of the explorations to ascertain the meaning of the existence of craft artists in the modern world. In the activities of the latter half of the 1930s, one sees reflected the conflict of the craft artists who ventured to pioneer a way for crafts with pride and passion, while harboring anxieties about the future of “art crafts.”

The main activity of the society, which was inaugurated to reexamine “value as crafts,” was an open exhibition. During the four and a half years from October 1935 to April 1940, when activities were suspended, the society held four annual exhibitions and two group shows. This paper explores these exhibitions and throws light upon the actual state of these activities and their achievements.

In addition, the society, which advocated “Function equals Beauty,” endeavored to correct the course of “art crafts,” which had become art appreciation centered, by closely connecting “art crafts” and “industrial crafts.” This relationship is studied by examining the relationship between the society and artists who exhibited their works at the society’s exhibitions. These artists are Yamawaki Michiko (1910–) and Ono Tamae (1903–1987), who had studied at Bauhaus, Nishikawa Tomotake (1904–1974) and Yoshitake Mosuke (1909–1993), from the Industrial Arts Research Institute, and Sugita Kado (1886–1955), who played a central role in Sokosha, while providing instruction in “industrial art” as the head of the Osaka Prefectural Crafts Industry Promotion Department.

The society advocated “Function equals Beauty” and worked toward the self-reformation of “art crafts” by using the aspect of being “function” as the starting point. It did this because it perceived that the meaning of existence itself of craft artists in society was shaky, as “art crafts” had become divorced from the “practical” and had even surrendered its role as a wall of the domain of art to “industrial crafts.” The word “existing,” in name the Existing Crafts Art Society, symbolically indicated its intention, which was to recover the value originally found in crafts and restore its relationship with society by drawing it closer to the realm of “things.”