

アルケイアー記録・情報・歴史・歴史―
第一二号 二〇一七年二月 七一―八九頁
南山アーカイブズ

民芸的蒐集と資料性

―アートのなものと資料とのあわい―

濱田 琢司

南山大学人文学部日本文化学科

Rethinking the Boundary between Arts and Cultural Materials: A Case of the Collection of the Japanese Folk Crafts Museum

Department of Japanese Studies, Faculty of Humanities,
Nanzan University

HAMADA Takuji

はじめに

第一章 日本民藝館とコレクション

第二章 「民芸」というモノ

第三章 民芸運動による蒐集と「直観」

第四章 モノのコンテクストと資料―民芸的蒐集と資料性―

おわりに

民芸的蒐集と資料性

—アートのなものゝ資料とのあわい—

濱田琢司

はじめに

一九三六（昭和一一）年に、柳宗悦らが展開した民芸運動の拠点として設立された日本民藝館は、昨年（二〇一六年）に創立八〇周年を迎え、館での特別展のほか、いくつかのイベントが開催され、館外の巡回展も企画された。⁽¹⁾この日本民藝館には、運動が本格的に始動する前後の一九二〇年ころから、柳をはじめとした運動同人が様々な蒐集したコレクションが収蔵されている。そのコレクションは、江戸中後期の日本の手工芸・調度類を中心に、朝鮮半島の陶磁・木工・絵画、台湾先住民の諸工芸、中国の陶磁や絵画、さらにはスリップウェアなど欧米の工芸・絵画、および同人作家らの諸作品など一七〇〇点超にのぼる。これら収蔵品のなかには、文化史的な資料としても高い価値を持つものもある。例えば、一九三〇年代の末から四〇年にかけて、柳ほか民芸運動の同人は、集中的に沖縄を訪問している。その訪問は、方言論争と呼ばれる衝突を引き起こしましたが、同時に、沖縄の工芸文化を広

く蒐集する機会ともなった。周知の通り、沖縄は、その後、大規模な空襲にさらされ、さらには日本国内で唯一の地上戦の舞台ともなったことで、とくに南部を中心に壊滅的な被害を受けた。それゆえ、戦前の民芸運動同人による沖縄訪問と調査を含めた蒐集活動によってもたらされたその収蔵品は、戦前の沖縄工芸の貴重な一端を明らかにする重要な資料ともなり得るものである。

しかし、それらが、そうした文化史的な資料として活用されることは、これまで必ずしも多くはなかった。もちろん、日本民藝館に重要な沖縄関係のコレクションがあることは広く知られているし、同館でも関連の企画展を複数回実施している。けれども、そうした場合、それらは、あくまで民芸運動に関するコレクション・資料として活用・認識されているのである。これは、日本民藝館の他のコレクションや各地に複数存在する地方民芸館およびその関連施設についても同様で、それらは、民芸運動史を補完するものとしては活用されることがあっても、それ以上一般化された文脈において、その意義が見いだされることはあまりない。

こうしたことは、おそらく、民芸運動や民芸館に限ったことではなく、他の諸資料においても、しばしばみるこごとができる事象でもあらうと思う。特に、当該のコレクションが、特定の文脈によって蒐集されている場合には、少なからず生じる事柄であらう。本稿は、こうした状況を問題視し、その改善策を探ることを目的としているわけではない。そうではなく、蒐集という行為に付随するこのような構造を、比較的それが見えやすいであろう民芸運動の周辺を事例に考察し、検討することを目的としている。その際、民芸運動と事例との関係で注目するのは、モノをアートとして見いだそうとする審美的なまざしと、文化的社会的コンテクストを重視する、学術的とでもいえるようなまざしとの対比である。以下、この点を中心に、民芸および民芸運動と資料という問題を中心に考えてみたい。

第一章 日本民藝館とコレクション

まず、ごくごく簡単に日本民藝館の成り立ちとそのコレクションの形成について、概観しておきたい。日本民藝館は、冒頭で述べたように一九三六年に設立された美術館施設である。この美術館を生み出した文化運動である民芸運動は、大正の末期に、白樺派の同人であった柳宗悦を中心に、関心を共有していた陶芸家の河井寛次郎や濱田庄司らが出会うなかで運動体としての体をなしていった。一九二六（大正一五）年の年初に、柳、河井、濱田に、同じく陶芸家の富本憲吉を加えた四人の連名で発表された「日本民芸美術館設立趣意書」（柳一九八一）が、運動の創始を公式に宣言したものであるとされている。^③

この「趣意書」は、そのタイトルにもある通り、運動の拠点となる美術館の設立を宣言したものであり、その計画が次のように示される。

私達は最初の一ケ年に於て、日本全土に互て作品の蒐集に努力するつもりである。そうして次の一ケ年東京に於て、継続的に数回の展覧会を開き、世に問ふつもりである。そうして第三年目に於て本館の建立及び蒐集品の常置を計る予定である。（柳一九八一、八）^④

一年目、すなわち、一九二六年に「日本全土に互」る蒐集を行い、二年目に複数の展覧会を企画し、そして三年目となる一九二八（昭和三）年に蒐集品を常置・公開する「民芸美術館」を設立するのだという。もちろん、現実に

はこのようにスムーズに展開したわけではなく、実際の日本民藝館開館までには一〇年の時間を要している。

とはいえ、運動の展開は、計画からまったくそれていたわけでもなかった。彼らの蒐集活動は、「趣意書」の発表以前より行われていたが、その活動は徐々に活発化していったし、一九二八（昭和三）年には、河井や濱田を通して、運動の支援者となっていた倉橋藤治郎のすすめをうけて、上野で開催された大札記念国産振興東京博覧会に「民芸館」というパビリオンを出展している³。また、一九二九（昭和四）年には、京都の大毎会館において蒐集品を展覧する、大規模なものとしては初めてとなる展覧会「日本民芸品展覧会」を実施する。その後も、銀座の鳩居堂や各百貨店において、蒐集品に関する企画展は継続的に実施された。とりわけ、日本民藝館開館の直前の一九三四（昭和九）年と一九三五（昭和一〇）年には、二万点を超える蒐集品を出品した「現代日本民芸展」を東京高島屋と大阪高島屋とを会場にそれぞれ実施している（濱田二〇一六も参照）。日本民藝館のコレクションは、このような運動の拡大・展開のなかで蒐集され形成されていったものであった。

第二章 「民芸」というモノ

では、そこではどのようなものが蒐集されていったのか。それは、一九三〇（昭和五）年あたりを一つの境として、ちよつとした変転を経ている。これ以前、すなわち、民芸運動の草創期には、「民衆」「貴族」という対比軸のもとに、一世代前の生活や仕事にかかる道具類が蒐集されていた。先述した一九二九年の「日本民芸品展覧会」の目録において、柳は、その蒐集について、例えば、「在銘のものより無銘なもの」「主我の念に立つものより無心に生まれたもの」「稀により出来ない高価なものより、沢山出来た安いもの」「美を旨とし技巧に腐心したものより、日々

の実用に適ふ様にと作られたもの」という対比をしながら、「貴族的」なものである前者よりも「民衆的」なものである後者の方が美しいのだと説く。そしてそれを、「一つの価値転倒」とするのである（柳一九二九）。

実際に、そこで展覧されたものは、少し以前までは、日常の生活や仕事のなかにごくありふれたものであったという。この展覧会にふれた、後の国際基督教大学総長・湯浅八郎は、当時、自身の拠点としていた京都に民芸を愛好する同好会を組織するほどに大きな衝撃を受ける。湯浅らが回顧するところによると、その展覧会によって、彼らがそれまでに常識と考えてきた「美の標準」が根底から覆されたのであるという。と同時に、「其の至極至貴な品物は、常に身边にあるものばかりではありませんか。それはたかしに私共の親は、祖母は、毎日使つてゐたものであつたにもかかわらず、それらの持つ「美」に気がつかずに、「私共の誤つた欧米崇拜と科学万能の観念のために、捨て、顧みなかつた」ことを深く反省するに至る（京都民芸同好会同人一九三五、三一四）。

ここからわかるのは、この時の柳らの蒐集が、それまでの美意識とは大きく異なつた価値観を提示していたことと、その蒐集品が、「祖母は、毎日使つてゐた」ようなありふれたものであつたということである。こうした点について、柳は、自分たちの眼の特殊性を語るながれにおいて、その後もしばしば言及している。例えば、現在も日本民藝館のコレクションとなつている信楽の壺（茶壺であろう）の発見の経緯について、次のような文章を残している。

大正十四年の秋のある日のこと、（滋賀県近江八幡の…引用者注）町の方々を漁り歩いて、もう夕方になり、あたりがうす暗くなつた頃であつた。帰ろうとしたが最後に小さな一軒の店を見出し、中を覗いた。その時である、店の暗い奥の棚の一隅に、僅か一寸ほどの幅を見せて、黒い壺の胴が射るように私の眼に映つた。棚は天井

に近いほど高かったし、物が重なり合って殆どそれを塞いでいたが、私は私の眼を信じた。素敵な品だとすぐ直観した。「中略」果たして素晴らしい名作が目前に現れてきたのである。早速値を尋ねたところ三円の札だという。私は胸を躍らせてそれを抱え込んだ。たいした獲物である。「中略」名もない品である。値らしい値すらなく、今まで認める者もいなかったのである。

だが慥かに名器と敬ってよい。三、四百年の昔、茶人の間に知られていたら、和ものの茶壺として、必ずや「大名物」の位を得ていたことであろう。「中略」三、四年ほどの後、この壺は東京での民芸展に出品された。当時壺の蒐集に憂身をやつしていた山村耕花氏は、これを見て垂涎措く能わず、何とか譲ってもらえぬかという交渉ともなった。(柳一九八九、二八一—三〇)

ここでは、柳が求めた信楽の壺が、「名もない品で」「値らしい値すらなく、今まで認める者もいなかった」ようなものであることを示され、しかしそれが、茶器でいうところの「大名物」お名いぶつにも相当するようなものであったとして、自身の「眼」の獨自性が語られている。

あるいは、一九三一(昭和六)年に運動の機関誌として創刊された雑誌『工芸』における柳による連載「美の標準」にもこの点をみることができる。その内容の基本は、「主我」と「無心」の対比のように、意図的で意識的な創造を否定し、日常の「安いもの」のために、職人が(柳の理解するところでは)無意識に作り出したものを良しとするというものである。連載の第一回は、「画家の絵と陶工の絵」をテーマとしたもので、二種の絵皿を比較したものである。ここで柳は、次のように述べる。

ここに二つの焼物がある。共に松の絵が描いてある。一方は北画風な絵で明らかに画家が描いた作品である。さもなくば書家の筆を模した絵である。何れにせよ画風は絵描きの絵と云ってよろしい。云はゞ、絵がまだ美術家の領域に属する。一方は全くの陶工の絵である。画家の下図があつたかもしれないが何人かを経由してきて、もう其跡が消えている。それに何度もくく描くので、却て自分のものになりきっている。一方は云はゞ上品等「上手^{じょうて}」の皿、一方は民家で使つた「下手^{げて}」の行燈皿。一方は美術家が描いているが、一方は職人の筆である。一方は値高く一方はすつと安い。扱読者よ、それなのに不思議である。後の方が遙かに美しいではないか。(柳一九三六a、四八)

また、連絡の第九回では、「美と技巧」というテーマのもと、国宝(戦前の旧国宝)となつてゐる野々村仁清の壺と兵庫県丹波立杭の塩壺とを比較し、「美が何ものであるかを」前者からよりも後者から「一層多く学ぶ事が出来る」という。仁清の壺は、「技巧で美を殺」しているのだとし、「技巧の複雑なもの即ち美しいものと見誤る限り、美への正しい批判はない」のだと述べている(柳一九三六b、四八—四九)。柳たちが好んで蒐集したのは、一つには、このような形で、それまでの美的価値観を転換させるようなものとしての、「民衆的」な対象であつた。

そしてそのまなざしは、一九三〇年を過ぎたころから、基本的な枠組みを同じくしながら、現行の地方工芸へと向けられていく。当時、明治以降、徐々に進行してきた機械産業化の進展によって、例えば、窯業分野における瀬戸(および名古屋)の発展のように、広範囲に流通する量産品の割合が高まっていくと、地方の手工芸産地は、衰退の傾向を示すようになっていた。他方、明治以来の殖産興業系の発想のなかで重視された日本的な伝統は、京都や金沢、薩摩といったところに受け継がれる、流麗な技巧であつた(これは、先の「貴族的」という点に直接的に

つながる)。そのような状況にあつて、柳らは、現行の地方工芸産地に眼を向け、それらの仕事を顕彰していくことに注力していくのである。例えば、一九三九（昭和一四）年の「民芸と東北」という文章には、次のようにある。

私達は現在日本のどんな地方に、どんな種類の正しい民芸品が残つてゐるか、それを調査する目的の許に、日本の凡てに旅を続けました。そうして不思議なことには日本国中最も貧しい地方と云はれる東北と琉球とが、最も活々と今尚確実な又種々な民芸品を作つてゐる土地だと云ふことが分つて来たのです。それ等は互いに遠く離れた日本の北と南との端なのです。云はゞ中央の文化からは離れた交通の不便な地方なのです。見ようによつては、それだけ新しい文化からは遅れた土地と呼ばれるでせうが、併し考へ直すと、それだけよく地方的な固有な文化を今尚保持する力を有つてゐるのだとも云ひうるでせう。中央の都市に近い国々は早くも固有のものを失つて了つたのです。国際的な性質は高まつてゐますが、それだけ独自の性質が薄らいで来たのです。日本の固有性を保持するのに大切なのは地方の存在なのです。（柳一九八〇、五四七―五四八）

このように、地方的で遅れているようなものこそが、「独自の性質」（それは、伝統という言葉でも置き換えられるだろう）を持つものとして、評価されていくのである。その後は、こうした地方的な手仕事、民芸と代表して表象されるようになり、現在にも繋がる民芸イメージが形成されていった。このような変転があるとはいへ、これもまた、先の「民衆的」なものと同様に、旧来の美的評価の対象外のものであり、その意味において、一九三〇年代以降においても、その蒐集品は、ある種の「価値転倒」を伴つたものであったといえる。

第三章 民芸運動による蒐集と「直観」

このように、柳は、民芸というモノを見出すことによって、既存の美の価値観とは異なった新たな美的基準と提示したと主張し、また、そのように認識もされている。そして、このことは、柳が良しとするモノの見方と強く結びついてもいる。それは、「直観」という概念である。

柳は、このことについて、自身の最晩年に書き、没後に発表された文章において、次のように説明している。

直観に在るとは、心を空しくする事を意味してくる。或は之を「空手にして観る」とか、又は「素手で受取る」という風に述べてもよい。それ故直観は、如何なる立場をも持たないことになる。強いて云えば、「立場なき立場」が、直観の特色ある働きだと云ってよい。之を平たく云えば何の色眼鏡をも通さずして、ものそのものを直かに見届けることである。(柳一九八二、六〇五)

前章における「美の標準」においてみたような、既存の価値意識にとられない形で、ものをみるために、「何の色眼鏡をも通さずして、ものそのものを直かに見届ける」ことが必要であり、そのようなもの見方を、柳は「直観」として重視した。

この「直観」によってものを集めることで、そこに新たな価値の創造が生まれるというわけである。柳は、自分たちの眼を、しばしば初期茶人になぞらえながら、眼による創造を唱えたが、その前提として、このようなもの見方を位置付けたのである。

第四章 モノのコンテクストと資料―民芸的蒐集と資料性―

こうした直観に基づいた蒐集のスタイルについて、柳は次のようなことも述べている。

私が物を買うのは、一生に「今この一個」をのみ買っているという行為の連続に過ぎないのである。だから横に買っているのではなく、いつも縦に買っているのだとも言おうか。「中略」それは数なき一つなのだ。仮りにそれを多数の中の一つとしてより持たないなら、美しさを見届けての持ち方とは言えぬ。私は量の世界で買っているのではないのである。

先日新聞を見ていたら、蒐集家話が出ていて、一人は徳利ばかり集め、一人は制札ばかり集めている例が挙げられてあった。そういう蒐集こそ何より数がものを言うが、私はそういう性質の蒐集には、てんで興味がないのである。それは蒐集としても畢竟二義的な性質を出ないものである。なぜなら数量が大きな目的で、つまらぬものでも徳利とか制札とかなら何でも集めるということになってくる。謂わば横に広く買っているに過ぎなく、質の方は二次的になってくる。「多」に値打ちを置いて「質」の方を主に置かぬ。ところが美しさを主体に推すと、その見方では近づくことが出来ぬ。縦に見るといっのはこの機微に触れることである。「中略」もつとも民芸館の陳列をした経験からすると、同じような種類のものが幾個かあると、陳列を一層美しくさせる場合が起こる。そういう為に、私とて数で物を買う場合がないことはない。しかしそういう時でも、質を充たすものでない限り、量だけでは買わぬ。ただ、数多く集めるとなると量が表に出て、質は裏に回されてしまう。その結果は、つまらぬものまで集めるといふ悲喜劇に落ちる。(柳一九八九、一九六―一九八)

柳の蒐集は、「二個」「一個」、個別の蒐集の集積なのであるという。そして常に「質を充たす」ことを重視しているとする。一方で、ここで否定されるのは、網羅的な蒐集（あるいは、見方によっては、系統的な蒐集も含まれるだろうか）である。そうした蒐集は、「多」に値打ちを置いて「質」の方を主に置かぬ」からであるという。

このようなスタンスから、いわば必然的に発生する民芸運動とその周辺における蒐集のあり方は、すなわち、モノの、使用および生産のコンテクストからの切り離しである。「直観」を重視し、その背後をあえて捨象し、モノそれ自体を「直下」にみることは、すなわち、そのモノのコンテクストをも無視することになるからである。すでに筆者も濱田（二〇一五）において検討したように、このことは、同時代に類似の対象を蒐集していた民具研究のそれと対比的である。民具研究の創始者であり、自邸内に民具研究の最初の拠点であるアチック・ミューゼウムをつくった渋沢敬三は、そのアチックの収蔵品の美について次のように述べる。

アティックに集められた物を概観して不思議に感ずるのは、多く集まれば集まる程、それが、ある統一へ向って融合して行くと同時に、其処には単一の標本の上から見出せない、総合上の一種の美を感ずることである。「中略」アティックのものは、一つ一つには随分と汚らしいものが多いが、集まるにつれて、一種特集の内的美を感ずるのは何であろうか。「中略」自分にはアティックの収集は、その数量に於てたとへ僅少であっても、之は今述べた全体への一部分であつて、而も、それは確かに有機的な一部として、血も涙も通つてゐるという気がしてならない。兎に角、アティックの標本は、ものそれ自体が多くの場合、売る為に作られたり、人に見せる為に作られたりしたものではなく、我々の祖先から今迄、我民族の実生活に切実にピタリとついで居る点で、極めて特殊の味がある。（渋沢一九三三、七一八）

洪沢によれば、アチツクの收藏品には「随分と汚らしいものが多い」という。二〇〇二年の『民族藝術』の特集「民具と民芸」に際して企画されたグラフィックページにおいて、日本民藝館の收藏品とアチツクの旧蔵品とは、重複したところが多いことが示されているが（熊倉・吉田二〇〇二）、それを担当した一人である熊倉功夫が当時語っていたところによると、類似品であっても、日本民藝館のコレクションの方が、きれいで上質である場合が多いとのことであった。これは、先の洪沢の言葉を裏付けるものでもあろう。しかし、洪沢は、そうした「汚らしいもの」が「集まるにつれて、一種特集の内的美を感じる」とする。多くが集合されることで統一的な意味をなすということ自体は、その都度、「今この一個」を求めた結果とする柳の蒐集と類似するところがある。しかし、柳らは、「今この一個」それ自体の美を評価しているという点で、その方向性を異にする。実際、洪沢は先の引用につづけて、「之を下手物とか民芸品とか云って重んじる者は、そのもの、単独の美を逐ふのである。我アティツクは全体の一部として見て、之を作った人々の心を見つめようとする」（洪沢一九三三、八）として、柳たちの蒐集との違いを強調している。

民具研究における蒐集品とは、第一に、人々の（かつての）生活を復元するための、総合的な資料でもあった。それゆえに、モノがどのように生産されて、どのように使用されてきたのかというコンテキストが非常に重要になる。対して、民芸運動におけるそれは、直観によつて、従来の価値観を無化しつつ見出される（ことを理想とする）ものであるのである。

さて、冒頭で述べた、日本民藝館の收藏品の扱われ方の要因の一つは、まさにここにある。すなわち、それらは、特定のコンテキストを背景とした文化的資料のようなものでありつつ、実際は、そうしたコンテキストを引き剥がすように蒐集されたものであったからである。それはいわばアートの的なものとしての、モノの扱いである。ここで

誤解をおそれずに、少々突飛な事例を出すならば、例えば、マルセル・デュシャンが既成品の便器でつくった作品「泉」からこの点を考えることができる。これは、(現代)美術史においては極めて重要な画期をなすものであり、そうした文脈においては頻繁に参照・紹介されるものである。しかし、その一方で、その作品の素材となった便器(オリジナルはすでに存在していないというが)が、例えば、当時の生活文化を再構築する資料として活用されることは(おそらく)ない。デュシャンの作品に使われた便器は、デュシャンによって、便器という生活に関わるものとしてのコンテクストを剥奪され、またそうされたことによって、一個のアート作品として成立するのである。柳たちの民芸は、この事例ほどドラスティックではないにせよ、モノの扱い方の構造を同じくするところがある。実際に、柳たちに見出されたものが、(これまた「泉」ほどドラスティックではないものの)それ以前に比して、その美的価値を大きく増加させる場合が多いことからそのことを感じとることができるだろう。こうした意味において、柳やほかの民芸運動同人によってなされた活動による蒐集品は、文化史的な資料性よりも、個体としての美的価値が強く認識させるようになっているのである。

おわりに

こうしたことは、かつて人類学者のジェイムズ・クリフォード(二〇〇三)が、いわゆるプリミティブ・アートの価値付けをめぐる論じたことにも通じるように、民芸運動に限らず見られる出来事である。「はじめに」において示したように、ここでは、蒐集活動のスタンスによって生じる、蒐集されたモノの位置付けを考えることに目的の第一があり、日本民藝館などの収蔵品の取り扱いについて、なんらかの提言をしようとするわけではない。

とはいえ、モノを旧来的な文脈から切り離して蒐集するがゆえに、その文脈を維持した形での蒐集からは漏れてしまうような対象が集められている可能性もある。その点においては、日本民藝館のコレクションについても、それらを、民芸運動とは別の文脈に戻すことで、大きな発見がある可能性もある。実は近年になって、そのような試みが少しずつみられるようになってきている。例えば、沖縄県立芸術大学の柳悦州⁷⁾が、運動の戦前の沖縄調査の流れのなかで、運動同人の田中俊雄によつて蒐集された沖縄の織物を調査し、資料的な側面も含めてまとめているし（柳悦州編二〇一六）、二〇一六年に開館八〇周年企画の一つとして開催された「朝鮮工芸の美」展の折には、日本民藝館の関連の収藏品について、韓国の国外所在文化財財団との共同調査が行われ、その成果の一端が図録として公表された（日本民藝館ほか監二〇一六）。こうした取り組みが、他の地方民芸館およびその関連施設も含めて、順次実施されていけば、柳たちの蒐集品を、旧来の文脈に再度配置するという取り組みも見られてくるだろうし、また、そのことで、民芸運動の蒐集活動についても新たな発見があるかもしれない。本稿では、ひとまずは、そうした可能性に触れるにとどめ、稿を終えたいと思う。

註

- (1) 日本民藝館では、創立八〇周年記念展として「朝鮮工芸の美」展、「沖縄の工芸」展、「柳宗悦 蒐集の軌跡」展などが企画され、二〇一六年一〇月には筆者もパネラーの一人として参加した記念シンポジウムが開催された（基調講演を中沢新一氏が務め、パネルディスカッションには中沢氏も含め、陶芸家の柴田雅章氏、明治大学の鞍田崇氏、東京大学博物館
- の折茂克哉氏および筆者が参加した）。また、本年八月には、日本橋高島屋にて「民芸の日本 柳宗悦と『手仕事の日本』を旅する」が開催され、二〇一八年二月にかけて、横浜、大阪、京都、名古屋の各店を巡回する。
- (2) 方言論争とは、柳たちが大挙して訪沖した当時に、皇民化政策の一環として、県当局の主導のもとに進められていた標

準語化政策に対して、柳らが疑義を呈したことから発生した、沖縄県当局と柳ら民芸運動同人との間の論争である。この論争については、様々な論考がある。小熊（一九九八）、戸邊（二〇〇二）などを参照のこと。

民藝館』や『民族藝術』などの表記について、「芸」を旧字体としている。

(3) 柳宗悦の思想や民芸運動の展開を示した研究は少なくない。後者についての研究が蓄積されてきたのは近年のことであるが、ここでは、それぞれの代表的なものとして、水尾（二〇〇四）および志賀（二〇一六）をあげておく。

(5) この時、倉橋は博覧会の事務総長を努めており、柳らに運動の成果を博覧会において発表することをすすめたのである。倉橋と民芸運動に関しては、濱田（二〇一〇）を参照のこと。

(4) 本稿では、以下も含めて、引用に際して、読みやすさに配慮し、一部の漢字を新字体とし、かなの表記を変更している箇所がある。なお、旧字体については、固有名となる「日本

(6) この点については、丸山（二〇一三）に教えられるところが多いので、参照のこと。

(7) 柳悦州（やなぎよしくに）は、柳の甥で染織家となった柳悦孝（やなぎよしとか）を父にもつ、染織家・染織研究家。

「参考文献」

小熊英二（一九九八）「オリエンタリズムの屈折—柳宗悦と沖縄方言論争—」、小熊英二『日本人』の境界—沖縄・

アイヌ・台湾・朝鮮 植民地から復帰運動まで—』新曜社、三九二—四一六頁。

熊倉尙夫・吉田憲司編（二〇〇二）「カララグラヴィア 民具と民芸」、民族芸術一八、八—二四頁。

クリフォード・ジェイムズ（太田好信ほか訳）（二〇〇三）『文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術—』人文書院。

志賀直邦（二〇一六）『民芸の歴史』筑摩書房（ちくま学芸文庫）。

洪沢敬三（一九三三）『祭魚洞雑録』郷土研究社。

京都民芸同好会同人（一九三五）「本会の主旨」、京都民芸同好会『民芸品展覧会目録』京都民芸同好会、一一—一〇頁。

戸邊秀明（二〇〇二）「沖繩 屈折する自立」、『岩波講座 近代日本の文化史八 感情・記憶・戦争 一九三五—五五年二』岩波書店、二八一—三一九頁。

日本民藝館ほか監（二〇二六）『日本民藝館所蔵 韓国文化財名品選 朝鮮時代の工芸』国外所在文化財団。

濱田琢司（二〇一〇）「大日本窯業協会・工政会の倉橋藤治郎と胎動期の民芸運動—美術と産業の間への視線—」、アカデミア 人文・社会科学編九一（南山学会）、二四九—三〇二頁。

濱田琢司（二〇一五）「民具と民芸とモノの機能」、人類学研究研究所論集（南山大学人類学研究）二、五六—六八頁。
濱田琢司（二〇一六）「工芸品消費の文化的諸相と百貨店—民芸運動とその周辺から—」、国立歴史民俗博物館研究報告一九七、二六五—二九四頁。

丸山泰明（二〇一三）『洪沢敬三と今和次郎 博物館的想像力の近代』青弓社。

水尾比呂志（二〇〇四）『評伝 柳宗悦』筑摩書房（ちくま学芸文庫）。

柳宗悦（一九二九）「此展覧会の特色に就て」、日本民芸美術館『日本民芸品展覧会目録』日本民芸美術館。

柳宗悦（一九三六a）「美の標準 その一」、工芸一、四八—五〇頁。

柳宗悦（一九三六b）「美の標準 その九」、工芸九、四七—四九頁。

柳宗悦（一九八〇）「一九四二」『民芸と東北』、『柳宗悦全集 第九卷』筑摩書房、五四三—五五〇頁。

柳宗悦（一九八一）「一九二六」『日本民芸美術館設立趣意書』、『柳宗悦全集 第一六卷』筑摩書房、三一—二二頁。

柳宗悦（一九八二）「一九六三」『直観について』、『柳宗悦全集 第一〇卷』筑摩書房、六〇七—六一二頁。

柳宗悦（一九八九）「一九五六」『蒐集物語』中央公論新社（中公文庫）。

柳悦州編（二〇一六）『田中俊雄蒐集 沖繩織物裂地』日本民藝館。

Rethinking the Boundary between Arts and Cultural Materials: A Case of the Collection of the Japanese Folk Crafts Museum

HAMADA Takuji

Abstract

The Japanese Folk Crafts Museum was founded as a center for the Japanese Folk Crafts Movement in 1936. Their collection consists of over 17,000 (local) crafts and tools. Their collection was collected by YANAGI Soetsu, a leader of the Japanese Folk Crafts Movement, and other members of the movement. In this paper, I considered the way of their collecting and its features.

The results of the author's analysis are as follows: a) Some parts of the collection were similar to the collection of other folk culture museum, for example Attick Museum established by SHIBUSAWA Keizo in 1920s. b) However the policy of collecting between the two museums was very different. c) SHIBUSAWA payed attention to using and production context of crafts and tools in his collecting. But YANAGI was not. YANAGI and the movement members regarded their collection as not cultural materials but aesthetic things like arts.