

タイトル Title	柳宗悦の大津絵への眼差し —1929 年から 1930 年における活動を中心に— <i>How did Muneyoshi Yanagi watch Otsu-e from 1929 to 1930?</i>
著者 Author(s)	原田喜子 <i>HARADA Yoshiko</i>
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル 第 5 号 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University E-Journal, no.4</i>
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University</i>
刊行年月日 Publication Date	2025-7-1
公開年月日 Release Date	2025-7-1
資源タイプ Type	学術雑誌論文 <i>Journal Article</i>
URL	

柳宗悦の大津絵への眼差し
—1929 年から 1930 年における活動を中心に—
How did Muneyoshi Yanagi watch Otsu-e from 1929 to 1930?

原田喜子
HARADA Yoshiko

Yanagi Muneyoshi (1889–1961) is a key figure of the Japanese folk crafts movement (Mingei movement) and a leading researcher of Otsu-e. Otsu-e is a type of simple painting that originated in Otsu near Kyoto in 17th century and became known throughout Japan as a souvenir during the Edo period. Yanagi praised Otsu-e as painting what have the beauty of Mingei. In 1929 he published “Early Otsu-e” and exhibited some Otsu-e at “the Japanese Folk Crafts Exhibition”. In 1930 he had an exhibition “JAPANESE PEASANT PAINTING” at the Fogg Museum and published an English-language treatise “THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”. It can be said that the accomplishments of these two years have laid the foundation for Otsu-e to become an important genre within the Mingei movement.

This article describes Yanagi’s accomplishments regarding Otsu-e from 1929 to 1930. How did he watch Otsu-e? He praised their easy brush scrok made by unnamed craftsmen as being fascinating. And He argued that early Otsu-e contained the Buddha nature that arose spontaneously from the common people. He found the Buddha nature in early Otsu-e paintings, not as souvenirs.

はじめに

大津絵とは、江戸時代初期の大津領に起源があるとされる絵画のことである。大津といっても追分、大谷といった東海道沿いが生産の中心地であり、往来する人向けの土産物として流布され、江戸時代を通じて日本全国で広く知られる存在となった。粗野な紙に手早い筆致で輪郭線を描き、筆だけでなく部分的に版を用いて着彩し、安価で売られたため大衆に好まれた。江戸時代に大衆に好まれた絵画と言え、現代では木版画の浮世絵が有名であるが、大津絵についてはあまり知られていないように思われる。浮世絵も大津絵も、江戸時代に隆盛し、明治時代の近代化に伴って生産量は減少していった。

一方で、近代化に伴い、浮世絵も大津絵も美的価値が国内外で注目されるようになった。大津絵の美的価値を主張した一人に柳宗悦(1889-1961)がいる。民藝運動の中心人物であった柳は、大津絵を民画に位置づけ、さらに民画の中でも「之以上に美しい日本の民畫はない」¹と、高く評価した。

本稿は、柳の大津絵に関する文書、蒐集、展示といった成果を取り上げ、柳の大津絵に対する視点に迫ろうとするものである。特に、1929 年(昭和 4)から 1930 年(昭和 5)における成果は充実している。1929 年(昭和 4)は、3 月に京都で「日本民藝品展覧会」を開催して大津絵を出品し、4 月に『初期大津繪』を出版した。1930 年(昭和 5)4 月から 5 月にかけて、アメリカで大津絵の展覧会“JAPANESE PEASANT PAINTING”を開催し、同年、アメリカの雑誌に“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”を掲載した。この 2 年の成果によって、大津絵が民藝運動における重要な分野として確立する基盤が形成されたと言える。

柳の民藝運動は 30 年以上と長期にわたり、初期と晩年では考え方に変化も見られる。対象とする工芸分野は多岐にわたり、柳の民藝思想を正しく理解することは容易ではない。そこで、本稿では、1929 年(昭和 4)から 1930 年(昭和 5)という限られた期間と、大津絵という分野に限定して、柳の民藝思想の一端を明確にしたいと思う。また、大津絵自体も幾多の変遷と展開を見せ、国内外における大津絵の学術的な研究は 100 年以上行われており、幾多の研究成果が積みあがっている。本稿では、それらを踏まえた上で、大津絵自体について論じることは最小限に留め、柳の成果に集中して論じていくこととする。

1. 柳宗悦にとっての民藝と大津絵

柳が語る民藝の美は、陶磁器によって具体的に語られることが多いが、大津絵も柳が民藝の美を見出すにおいて重要であったことを、柳の略歴の上から見ていく。

¹ 柳宗悦『初期大津繪』工政会、1929 年、IV ページ

民藝運動の中心人物として知られる柳であるが、中学時代にキリスト教に感心を持ち始め、高校時代は哲学を学んだ。1910 年（明治 43）、21 歳の時に学友とともに創刊した雑誌『白樺』では、宗教、哲学、東西の芸術など多岐にわたる関心事について論じた。ロダンやビアズリーなど形而下の諸相について語りながらも常に形而上の何かを捉えようとする姿勢が見受けられる。『白樺』を創刊したころには、すでに骨董店で李朝の壺を購入し²、後の民藝運動に通じる行動をとっていたが、1914 年（大正 3）に《李朝秋草文面取壺》を目にしたことを機に民藝の美に目覚めた。

「民藝」とは、「民衆的工藝」を意味する造語で、1925 年（大正 14）に柳、河井寛次郎（1890－1966）、濱田庄司（1894－1978）の同人によって作られた。無名の工人が作った日常の雑器にこそ、真の工芸美が宿るという思想である。1926 年（大正 15）、柳は同人とともに、『日本民藝美術館設立趣意書』（以下、『趣意書』）を発表する。『趣意書』は、民藝思想に基づく品を常設展示する施設を開設する旨を記したもので、民藝運動はこの『趣意書』の発表を機に始まったとされる。

柳ら民藝同人は、それまで美を顧みられることなかった日常の雑器に注目し、民藝美を見出した。彼らが蒐集した民藝品の分野に「民画」があり、「民画」の一種として大津絵が重要視された。なぜ大津絵を重視したのかは、柳が『初期大津絵』で述べているので、後述することとし、以下に柳の大津絵に関する成果の概要を述べる。

1929 年（昭和 4）に発行した『初期大津絵』の中で、「大津絵の美に引かれてから、もう十有余年の月日が過ぎる」³とあることから、柳が 20 代後半の 1910 年代には大津絵に興味を持ち始めたことになる。民藝運動を開始した年の 1926 年（大正 15）、書簡において柳は、民藝美術館の計画の中に大津絵の展覧会と出版の試みを述べている⁴。そして、同年 4 月に滋賀県商品陳列所で開催された大津絵の展覧会に柳の所蔵品を出品している⁵。1927 年（昭和 2）に銀座の鳩居堂で開催した初の民藝品の展覧会「日本民藝品展覧会」に大津絵 10 点ほどを出品し、1929 年（昭和 4）に京都の大毎会館で開催した「日本民藝品展覧会」では大津絵 20 点を出品した。同年に『初期大津絵』を発行する。1930 年（昭和 5）には、アメリカで“JAPANESE PEASANT PAINTING”を開催し、“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”を発表する。1931 年（昭和 6）には、雑誌『工藝』第 2 号に中期大津絵の特集「大津絵の和歌」を掲載した。1936 年（昭和 11）に日本民藝館を開館すると、柳が蒐集した民藝品を館に寄贈し、大津絵の所蔵も日本民藝館に移る。1945 年（昭和 20）に発行した『工藝』第 120 号では、過去 20 年の大津絵の研究を踏まえて、当時流通していた大津絵に関して述べた。1955 年（昭和 30）に発行した『柳宗悦選集第

² 「略年譜」『「平常」の美・「日常」の神秘 柳宗悦展』三重県立美術館協力会、1997 年、203 頁

³ 前掲註 1、IV ページ

⁴ 柳宗悦「山内金三郎宛〔封書〕」1926 年 5 月 7 日『柳宗悦全集』第 21 巻上（以下、『全集 21 上』）、筑摩書房、1989 年、303 頁

⁵ 片桐修三「思い出あれこれ」『柳宗悦全集 著作篇第 13 巻 月報 14』筑摩書房 1982 年、4 頁

十号』では、『初期大津繪』と『工藝』の第 2 号と第 120 号の内容をまとめ、大津繪の研究の進歩を鑑みて全般を訂正し、増補した。1960 年（昭和 35）には、大津市の依頼により『大津繪図録』を発行したことは、柳の大津繪研究が、民藝運動の枠に留まるものではなく、広く世間に認められたことを示す。大津繪の蒐集は年々増え続け、柳が主催した展覧会と著作では繰り返し取り上げた。以上のように、簡単に挙げただけでも、柳の大津繪の研究は長きに亘るもので、その研究は深化を続けていた。

民藝において、陶磁器と大津繪の意義の異なる点は、陶磁器は日常の雑器として評価されてこなかった品を取り上げたことに対して、大津繪は江戸時代から評価されてきた品を取り上げたことである。しかし、柳はどちらも民藝の美を持つ品として同等に扱った。

大津繪は、浮世繪ほど国内外で広く知られる存在ではないが、国内外の博物館・美術館に所蔵がある。日本民藝館が所蔵する大津繪コレクションは世界有数のものとなっており、柳の活動の偉大さを表している。

本稿で取り上げる 2 年間に於いて、柳が大津繪を蒐集するにあたって、関係の深かった人物を 3 名挙げておく。一人は、新潟で呉服商を営んでいた吉田正太郎（1887－1971）で、民藝運動の支持者として、多額の寄付を行っていた⁶。吉田からの支援金は、柳が大津繪を購入する資金であったことは間違いない。柳は吉田に大津繪の価格を助言し⁷、吉田が所蔵する大津繪の表装を行う⁸などしていた。もう一人は、大阪在住の画家であった山内金三郎（1886-1966）である。柳は山内を大津繪と関係が深い人物として頼り、大津繪所蔵者の紹介や、購入の仲介を依頼している⁹。そして、3 人目は森野修三（1902-1984）である。森野は 1926 年（大正 15）当時、柳が教員を勤めていた同志社大学の学生で、柳が出品していた滋賀県商品陳列所の大津繪展を観に行き、大津繪の美に感銘を受けた¹⁰。大津に住んでいたことから、柳に大津繪の蒐集の協力を依頼され、『初期大津繪』に掲載された挿絵第二十六図「寛保二年壬戌卯月寫之」を柳に紹介している¹¹。やがて、森野は片桐と改姓し、日本大津繪文化協会会長として大津繪研究の第一人者となった¹²。

2. 大津繪の研究について

ここでは、大津繪が日本文化の上でどのように取り上げられていたのかを簡単に述べる。

⁶ 柳宗悦「吉田正太郎宛〔封書〕」1929 年 2 月 5 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、299 頁

⁷ 柳宗悦「吉田正太郎宛〔封書〕」1929 年 2 月 26 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、354 頁

⁸ 柳宗悦「吉田正太郎宛〔はがき〕」1925 年 12 月 20 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、298 頁

⁹ 柳宗悦「山内金三郎宛〔封書〕」1926 年 5 月 7 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、304 頁

¹⁰ 前掲註 5、4 頁

¹¹ 柳宗悦「森野修三宛〔封書、年宛先人による〕」1928 年 12 月 4 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、344 頁

¹² 「片桐修三 日本美術年鑑所載物故者記事」（東京文化財研究所）

<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/10222.html>（閲覧日 2025-01-19）

大津絵に関する最も古い記述は、1661 年（寛文元）に発行された浅井了意（1612-1691）の『似我蜂物語』とされる¹³。柳は、山東京伝（1761-1816）の『近世奇跡考』（1804 年）および『骨董集』（1814 年）を、大津絵に関する最初の考察としている¹⁴。1804 年（享和 4・文化元）に発行された『倭人物画譜』には、京都の町絵師であった山口素絢（1759-1818）が描いた大津絵の「鬼の三味線」や「鷹匠」、「藤娘」などが掲載されている。大津絵が発生した確かな年代は不明であるが、17 世紀後半には世に知られた存在となり、19 世紀初頭には大津以外の地での派生が見られる。江戸時代後半から明治時代にかけては、大津絵節という歌にも派生してゆくなど、様々に展開しながら、庶民文化の中に広がっていった。

明治時代になると、近代化の流れで日本美術の研究が興り、大津絵に美術的な価値を見出そうとする動きが現れる。その例として、1920 年（大正 9）6 月に発行された『國華』第 361 号では、「大津繪考 附土佐又平治筆瓢鯰圖解」が掲載され、1927 年（昭和 2）8 月発行の第 441 号には《又平久吉筆大津繪槍持圖》が掲載された¹⁵。近代において、特に大津絵を高く評価したのは、当時「画家」とも呼ばれるようになってきた絵師たちであった。特に、富岡鐵齋（1837-1924）や久保田米僊（1852-1906）は、大津絵の蒐集家として知られ、大津絵を画題とした絵を描いている。1923 年（大正 12）には、竹内栖鳳（1864-1942）や西山翠嶂（1879-1958）ら 12 名の四条派の絵師が、大津絵を画題とした絵を 1 点ずつ作成し、一双の屏風に仕立てられた。そして、この時に、大津絵を近代的に解釈する情熱が頂点に達したと言われる¹⁶。その後も、昭和時代初期の 10 年間までは、大津絵の画題は関西において強く存在したと言われている¹⁷。本稿で取り上げる 2 年間はこの頂点からは少し下るが、1924 年（大正 13）から京都に居住していた柳は、その頂点から情熱が冷めていく様子を、産地の近くで体感し、思うことがあったのではないだろうか。

現在、五代目高橋松山（1970-）が滋賀県大津市三井寺町で大津絵を制作・販売している。大津市歴史博物館など大津絵と所縁のある主な地で展示が行われ、国内に限らず海外でも展覧会が開催される。国内外の市場では、新旧様々な大津絵が取引されている。美術史上でも取り上げられ、近代の研究成果を顧みるなど、学術的な発展を見せている。

その中で柳は、大津絵を日本の民画の代表として位置付けた功績が評価され¹⁸、研究と蒐集品が非常に重要視されている。2001 年（平成 13）に発行された『國華』第 1267 号に

¹³ 水尾比呂志「大津繪略説」『國華』第 1267 号、國華社、2001 年、22 頁

『企画展 大津絵の世界』大津市歴史博物館、2006 年、111 頁

¹⁴ 前掲註 1、135 頁

¹⁵ 辻惟雄「鐵齋と大津繪一瓢筆鯰をめぐって」『國華』第 1267 号、國華社、2001 年、42 頁

¹⁶ ポール・ベリー「日本画における大津絵の画題」『企画展 大津絵の世界』大津市歴史博物館、2006 年、115 頁

¹⁷ 前掲註 16、116 頁

¹⁸ 和田光生「大津絵の文献」冒頭文『企画展 大津絵の世界』大津市歴史博物館、2006 年、111 頁

において、柳の大津絵の研究は「不朽の業績」¹⁹と言われ、特に『初期大津絵』は、日本で初の大津絵に関する体系的な研究書であり、大津絵研究の基礎文献として欠かせないものとして扱われる。さらに、2006 年（平成 18）に大津市歴史博物館で開催された企画展『大津絵の世界 ユーモアと風刺のキャラクター』や、2017 年（平成 29）に発行された『美術フォーラム 21』第 36 号の特集など、時代を経て繰り返し顧みられている。

3. 1929 年に発行した『初期大津絵』

『初期大津絵』は、日本民藝美術館が編纂した民藝叢書の第 2 篇として、1929 年（昭和 4）4 月に発行された。構成は論述が 275 頁、カラー図版が 16 頁、モノクロ図版が 15 頁で、価格は 6 円 50 銭であった。民藝叢書の第 1 篇『雑器の美』が 161 頁で 2 円 30 銭、第 3 篇『朝鮮の膳』が 66 頁で 3 円であったことと比較すると、柳が大津絵研究に掛けた熱意が窺える。

本書に関しては先述したとおり、民藝研究においてだけでなく、大津絵研究として重要な位置にあり、すでに多くの研究がなされている。本稿では、『初期大津絵』において、当時の柳の眼差しとして特筆すべきと思われる点を挙げておく。

論述では、大津絵に関する文献を、1682 年（天和 2）から 1929 年（昭和 4）までに発行されたものを 88 頁にわたり紹介している。『雑器の美』、『朝鮮の膳』がこれまで誰も顧みなかった品への言及であったことと異なり、『初期大津絵』は、250 年ほど前からある評価を取り上げている。そして、それらの評価を踏まえた上で、柳が新たな価値について言及している。

さらに、大津絵の展覧会記録を 1912 年（明治 45）から 1927 年（昭和 2）まで紹介している。柳は大津絵そのものだけでなく、大津絵の研究と近代におけるその成果としての展示にも目を向けていたことがわかる。

取り上げた文献と展示への所感からは、それまで土産物や趣味として捉えられてきた大津絵を、学術的な研究対象として扱おうとする態度が窺える。

本書の題にあるように、「初期」の大津絵を重視している理由について、「初期のものは風格が高く、畫風くづれず、筆致も丁寧であり本格がある。色彩も更に質よく、美より見て此期間のものを超え得るものはない。佛繪は構圖が全く傳統的であつて、とりわけ大津絵の特風はない」²⁰とある。柳は、大津絵の歴史を、その性質に沿って前期、初期、中期、後期の 4 期に分類している。前期は慶長頃から寛文頃まで（1596-1661）、初期は寛文から正徳頃（1661-1716）まで、中期は享保から享和の頃まで（1716-1804）、後期は文化か

¹⁹ 水尾比呂志「大津絵の特輯に当たって」『國華』第 1267 号、國華社、2001 年

²⁰ 前掲註 1、23 頁

ら明治 20 年頃まで（1804-1887）²¹としている。本書は前期から後期までの全般において論じているが、初期を主に論じたため本書の題となったという²²。初期の大津絵に、大津絵という個性も無い伝統的な仏画の美を見出している。さらに、初期の品について、「略畫ではあるが戯畫ではない」²³、「初期大津繪の美は主として諷刺の美である。そこには町民達の社會に對する見解が見える」²⁴点を特長に挙げている。それに対して、中期の品は「道德であるから、宗教ではない」²⁵とし、戯画としての全盛期であって、初期のものに比べれば筆は粗く、粗末で顔料も劣ってくると述べている。後期の文化・文政時代から、大津絵は劇や歌と結合し、大津絵としての正しい歴史は終わった²⁶とする。そして、明治時代に富岡鐵齋や久保田米僊が大津絵を画題として描いた絵を、「それ等の一切のものは只畫題と構圖とを大津繪に借りた迄で、大津繪の性質と何の縁りをも有たない。さうしてそれ等の凡てが、嘗て大津繪より美しかりし場合はない」²⁷と痛烈に批判した。当時一軒だけ大津に残っていた大津絵の店に対しても肯定的ではない。

つまり、柳にとっての正しい大津絵は、大衆娯楽としての絵ではなく、また美術的な作品でもなく、民衆の宗教精神から表された仏画を意味することになる。

それでは、具体的にどのような大津絵を柳は評価したのであろうか。本書に掲載された挿絵の一覧を【資料 1】として附す。本書に掲載した 24 点の大津絵のうち、13 点が柳の所蔵品である。1927 年（昭和 2）に銀座の鳩居堂で開催された「日本民藝品展覧会」に、柳は初期の大津絵を 10 点余り出品しており²⁸、この時から柳が蒐集した大津絵はあまり増えていないのではないかと考えられる。他の 11 点の中には、画家で白樺同人と懇意にしていた梅原龍三郎（1888-1986）、画家で近代における浮世絵などの版画も手掛けた山村耕花（1885-1942）の所蔵品が含まれる。

本書に掲載された 24 点のうち、仏画と言えるものは、口絵の《青面金剛》（柳所蔵）、挿絵 2《愛染明王》（柳所蔵）、挿絵 3《三尊佛》（平井右平所蔵）、挿絵 15《大黒》（山村耕花所蔵）の 4 点に挿図 1《達磨大師》（柳所蔵）と挿絵 9《女虚無僧》（所蔵者不明）を含めても、6 点のみである。初期の仏画の現存が希少であり入手困難であることは触れられているが²⁹、それでも仏画の割合は少なく、多くは世俗画である。

陶磁器においては、柳は当時制作されていた品にも民藝の美を見出し、それらの品がありふれていて、珍しいものではないことを強調した。しかし、大津絵では、初期の品のみ

²¹ 前掲註 1、20 頁

²² 前掲註 1、Ⅲ 頁

²³ 前掲註 1、23 頁

²⁴ 前掲註 1、23 頁

²⁵ 前掲註 1、24 頁

²⁶ 前掲註 1、19 頁

²⁷ 前掲註 1、42 頁

²⁸ 前掲註 1、229 頁

²⁹ 前掲註 1、235 頁

を高く評価し、希少性を重視する言及も多々あった。

以下は、本書に掲載された品の中から、柳が特に重視したのではないかとと思われる品について取り上げる。

《提灯釣鐘》

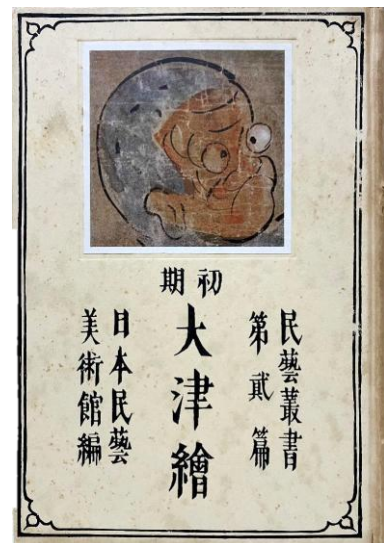
表紙【写真 1】には、挿絵 21《提灯釣鐘》の猿の顔部分を三色版で貼り付けている。本品の全体は、縦 50.6 cm、横 20.3 cm の半紙二枚継で、現在は日本民藝館が所蔵する。

柳はこの部分を表紙に選んだ意図を「運筆の妙を傳へたい」³⁰と述べている。その「妙」とは、絵を構成する一本一本の線の表情にあると考える。猿の頭部、額、飛び出した目玉、頬、顎、額の皺、鼻筋、小鼻、口など、それぞれは弧の線で表わされ、その一本一本に異なる表情がある。線の肥瘦や擦れから、どのように筆を動かしたのかが明確に分かるぐらい運筆の臨場感がにじみ出る。一本一本は独特な線であるのに、猿の顔という一体の構造となって絵を組み立てている。さらに、挿絵 21 全体では、猿の左肩から肘、脚を表す緩やかな曲線などから、運筆の軽妙さが伝わってくる。右肩から延びる釣鐘の紐は特に太い線で、他の線との肥瘦がより強調され、猿を表す線とは異なる表情を見せる。柳は「甚だ達筆」³¹、「細きその線にも如何に骨があるか、確かさがあるか、自由さがあるか、凡ては生きてゐる。それは早く多く描く事によつて掴み得た技術の賜物である。そこには技術の全き統御がある。あの畫家達が屢々陥る一時的の技巧的な間に合せと比べものにならうか」³²と絶賛している。

《傘さす女》

本書において、柳自身の所蔵品以外で高く評価した品の一つが、梅原龍三郎所蔵の挿絵 4《傘さす女》であった。半紙二枚継で、現在は個人が所蔵する。自身の所蔵品以外の挿絵 11 点のうち 7 点はモノクロ版で掲載しているが、本品を含め 4 点は自身の所蔵品と同じく三色版で掲載している。

柳は富岡鐵齋の大津絵を題材とした絵を批判したが、挿絵 20《瓢箪鯰》は鐵齋の旧蔵品である。挿絵 15《大黒》は山村耕花の所蔵品である。先に取り上げた挿絵 21《提灯釣鐘》は、梅原の師であった洋画家で図案家だった浅井忠（1856－1907）の旧蔵品と伝わる。柳は近代において「画家」や「作家」と呼ばれるような作者に否定的な態度をとることも



【写真 1】表紙《提灯釣鐘》
柳宗悦『初期大津繪』工政会、
1929 年

³⁰ 前掲註 1、236 頁

³¹ 前掲註 1、246 頁

³² 前掲註 1、127 頁

あったが、彼らの審美眼に対しては必ずしも否定的ではなかったということである。

本品を柳は、衣の文様の単純さや傘の線の無駄のなさなどを評価している³³。衣の文様は、裾部分が特徴的である。裾部分を豊かな膨らみのある丸い曲線で描き表わされたものは、本品に限らず、他の大津絵や肉筆浮世絵にも見られる。本品では、その丸い膨らみに嵌め込むように擬宝珠の文様が描かれている。この文様の表現は、写生では描かれることはないであろう。単なる形式化で文様を描いたのではなく、先に描いた裾の輪郭線の形を受けて文様を描いたのであろうか。つまりは、線と線の共鳴が感じられる。擬宝珠の上に重ねて描かれている南天の葉は、着物からはみ出してる。南天の上には吹き墨のように白い絵の具が重ねて、雪を表し、情緒がある。単純化はされているが、手は抜いていない。

以上のように、『初期大津繪』に掲載した品の解説で、筆致の自由さ、簡略化に無駄がないことを柳は繰り返し述べている。その上で、「略畫ではあるが戲畫ではない」³⁴とし、「眞面目さ」³⁵を高く評価している。そして、浮世絵を引き合いに出して、浮世絵を病勝ちに例えることで、大津絵の健康を強調する。「肉筆ものゝ製版法として木版を好まない」³⁶とし、本書の挿絵を銅版で製版したとする。木版に比べると、手描きの方が制作の自由度が高いのは当然と言えるが、そのような指摘はしていない。とはいえ、木版自体は否定せず、大津絵の中には部分的に木版をしている品があり、本書の口絵に掲載した《青面金剛》には木版を用いている。柳が浮世絵に否定的だったのは、作者名を付した点であった。浮世絵に作者名を付したのは、出版条例に起因すると思うが、そのことには触れず、無銘への至高を一貫して主張した。

4. 1929 年に開催した「日本民藝品展覧会」

柳は、1924（大正 13）年 4 月に京都市上京区吉田下大路町³⁷に転居し、1929 年（昭和 4）3 月 15 日から 17 日の 3 日間、京都の大毎会館において「日本民藝品展覧会」を開催した。本展覧会は、柳にとって三度目の大規模な民藝品の展覧会であり、京都で初めての大規模な展覧会であった。本展覧会の開催は、『初期大津繪』の発行に先立つものであるが、『初期大津繪』の脱稿が 1929 年（昭和 4）1 月 12 日以前³⁸であることから、本稿では『初期大津繪』を先に取り上げた。

本展覧会の出品物は、『日本民藝品展覧会目録』（以下、『目録』）によると、全部で 399 件あり、中には《中皿五種》など、一件に複数の品が含まれている場合があり、総出

³³ 前掲註 1、239 頁

³⁴ 前掲註 1、247 頁

³⁵ 前掲註 1、247 頁

³⁶ 前掲註 1、235 頁

³⁷ 前掲註 2、205 頁

³⁸ 柳宗悦「吉田正太郎宛〔封書〕」1929 年 1 月 12 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、350 頁

品数は 500 に達したという³⁹。『目録』において、出品物は「陶器」、「木、竹、漆、金工類」、「民畫」、「染織類」の 4 つの大分類がある。「民畫」は 55 件が掲載されており、「大津繪」21 件、「泥繪」11 件、「水彩畫」2 件、「木版彩色」1 件、「油繪」1 件、「小繪馬」19 件と小分類されている。「大津繪」21 件のうち、20 件が柳の所蔵品であった。本展覧会では、複数の民藝同人が出品しており、一つの小分類のうち、柳の所蔵品が占める割合が最も多いのが「大津繪」であり、大津繪に掛ける柳の主張の強さが窺える。『目録』から「大津繪」の一覧を抜粋し、【資料 2】として附す。

『目録』によると、本展覧会に出品した柳が所蔵する大津繪は 20 点と、『初期大津繪』に掲載した 13 点より多い。『初期大津繪』には掲載されておらず『目録』に掲載されている品は、《鬼に三味線》、《弁慶》、《藤娘》、《鷹匠》、《槍持奴》、《相撲》、《塔》、《踊り娘》、《太夫》の 9 点である。『初期大津繪』には掲載されておらず、『目録』に掲載されている品の中から特筆すべき品を以下に取り上げる。

《太夫》【写真 2】

本展覧会に際して『日本民藝品図録』（以下、『図録』）が発行され、第 1 図に原色版で《太夫》を取り上げた。「太夫」の画題は、『初期大津繪』第 1 版には掲載されず、第 2 版で追加された。縦 48 cm、横 22 cm の半紙二枚継で、現在は日本民藝館が所蔵する。

柳は、大津繪が浮世繪と濃い関係を持つことを度々述べている。特に、大津繪の美人図は初期浮世繪の肉筆美人画と多数の共通点が見受けられる。遊女を主題に、無地の背景に立ち姿で描く点、画面左向きの顔、左肩のはだけた着物、腹で結んだ帯、その下にたくし上げた着物、はだけた裾から覗く白い襦袢と片足のつま先などである。

本品の画面中央に描かれた太夫は、実際の人体の形から大きくデフォルメされた姿態である。肩、腹、左の袖、後ろから前に掛かる裾の輪郭を描く曲線は豊かな膨らみを持つ。輪郭線の筆致は、太さの起伏が大きく、描き手がどこから描き始めてどのように筆を動かしたのかが見て取れる。

本品は、江戸時代に流行した肉筆浮世繪二大流派である懐月堂派と宮川派の作風を併せたように見受けられる。



【写真 2】《太夫》

日本民藝美術館『日本民藝品図録』
便利堂印刷所、1929 年、第 1 図
現在：日本民藝館所蔵

³⁹ 「日本民藝美術館消息」『工芸』創刊号、聚楽社、1931 年、55 頁

着物の輪郭線の太さの起伏が大きい点は、懷月堂安度（1671－1743）と共通しているように見受けられる。安度は大胆な筆致と明快な色彩を特徴とし、一人立美人を多く描き、粗末な泥絵の具を使用した⁴⁰。門人は師の画風に倣って立美人を描くため、画面左向きの顔、大きく膨らみのある半襟などが懷月堂派の美人画の特徴として見られる。

宮川長春（1683－1753）の《遊女と禿》（享保頃、フーリア美術館所蔵）を例に、姿態と髪型、着物の柄に共通点が見受けられる。《太夫》の姿態と着物の柄の一部は、遊女に共通するが、細長く突き出た鶴鵠髷、長い根元と一枚の櫛は、禿に共通する。髷が長く突き出ているのは、大津絵では太夫以外にも藤娘や鷹匠などの人物表現に見られる形式の一つであり、《太夫》が必ずしも長春の絵を参考にしたとは言えない。もし仮に、長春の絵を参考にしたとするのならば、《太夫》は、柳による大津絵の時代区分でいうと、中期に属する可能性が高くなる。細長く突き出た鶴鵠髷は長春の作品の中でも遅い時期の特徴と言われる⁴¹ためである。

柳は、大津絵と浮世絵の関係の濃さを述べながらも、大津絵は、「一般の浮世絵とは異つて遊蕩の美ではない」⁴²などと述べ、浮世絵の美と区別する。木版浮世絵と言われる品は、印刷によって同じ絵柄を多数流布し安価であったのに対して、肉筆浮世絵は、一点一点を丁寧に手描きで制作するため高価であった。大津絵は、一点一点を手描きで制作しても安価であった。そのため、大津絵の作者は、絵を簡略化させ、早い筆致を身に付け、その結果が、大津絵の美を生み出したと柳は主張した。

《鬼に三味線》【写真 3】

柳は当時、「鬼に三味線」の現存を複数確認しており、『目録』によると 273 番と 275 番の 2 件の所蔵品を出品している。『図録』の第 2 図に掲載された品は、『初期大津繪』に掲載された品と一致するため、柳の思想がより強く反映されていると考え、そちらについて論じる。縦 62.0 cm、横 22.0 cm の半紙二枚継で、現在は日本民藝館が所蔵する。

『初期大津繪』では、本品の構図について、「最も廣く知られ、又古くよりあつたと思はれる」⁴³と述べ、「優品



【写真 3】《鬼に三味線》

日本民藝美術館『日本民藝品図録』
便利堂印刷所、1929 年、第 2 図
現在：日本民藝館所蔵

⁴⁰ 『原色浮世絵大百科事典』大修館書店、1982 年、24 頁

⁴¹ 前掲註 40、45 頁

⁴² 前掲註 1、133 頁

⁴³ 前掲註 1、61 頁

世に残るもの少なくない」⁴⁴としている。本品はその優品の代表例として挙げ、解説では「此驚くべき健實味は、全く多く早く描き得た民畫の性質から来る。凡てのよき大津繪がさうであるが、眞にそれ等の無名な繪師達は、筆の自由な統御者であつたと云わねばならぬ」⁴⁵と、民画における大津繪の美の本質の代表例であることも記している。「健実」という言葉は、柳による造語と思われ、他の大津繪の解説にも用いられている。

鬼を画題とした大津繪では、「鬼の念仏」が大津繪十種にも選ばれ、大津繪を代表する画題として知られている。『初期大津繪』でも代表的な画題として挙げ、挿絵 28 の『東海道名所圖會』巻 1（寛永 9 年の印行）、同 29 の『狂歌道中記』（文化 10 年刊行）に画中画として描かれていることを示し、大津繪を扱う店の看板にはいつも「鬼の念仏」が描かれていたことを解説している⁴⁶。大津繪を代表する鬼の画題は、「鬼の念仏」の方が「鬼に三味線」よりも妥当であるように思われるが、本展覧会に柳は「鬼の念仏」は出品せず、「鬼に三味線」を 2 点出品している。『初期大津繪』挿絵 26 に自身が所蔵する「鬼の念仏」を用いているので、出品は可能だったはずである。

本品の一番の特徴は、丸く見開いた目と太い眉、大きな牙が剥き出しになった口が印象的な顔貌にある。画面の外にいる誰かに何かを強く訴えかける迫力を感じさせる。鬼の体に塗られた赤色は、会場を華やかに彩ったと想像する。

本展覧会では、陶磁器でも同じ題の絵柄が複数出品されている。その理由として、比較展示を用いたためではないかと推測する⁴⁷。比較展示とは、展示物を並べて配置し、個々の特徴を比較することで共通点や相違点を明示する展示方法である。例えば、本展覧会の代表的な品の一つであった、『目録』9 番「同上（筆者補足：藍絵鉄砂入）舞鶴」（岩井武俊所蔵）と同じ題の煮染皿、16 番「同上（筆者補足：藍絵鉄砂入）舞鶴」（柳宗悦所蔵）が出品されている。このような例が陶磁器の中でも複数見られ、大津繪でも「弁慶」が 2 点、「鬼に三味線」が 2 点、「藤娘」が 3 点出品されている。

本展覧会において、大津繪は壁に掛けて展示したと推測する。現在、柳が蒐集した大津繪のほぼすべては柳が選定した表装で仕立てられている⁴⁸。民藝の展示に限らず、大津繪の展示の多くが、表装して壁に掛けて展示する方法がとられる。初期大津繪の仏画は描き表装だったと言われ、柳にとって大津繪を表装することは、仏画以外の大津繪を仏画と同様に尊い存在として扱ったことの表れと考える。そして、床の間や展覧会という鑑賞のための仕組みを用いて、民藝品が持つ美を引き出そうとした。本来は粗末に扱われてきた大

⁴⁴ 前掲註 1、61 頁

⁴⁵ 前掲註 1、244 頁

⁴⁶ 前掲註 1、62 頁

⁴⁷ 原田喜子「京都大毎会館における「日本民芸品展覧会」の意義—京都で初めて開催された民芸品の展覧会—」『近代京都の美術工芸Ⅱ』思文閣出版、2024 年、393 頁

⁴⁸ 白土慎太郎「柳宗悦が見た大津繪—『初期大津繪』刊行まで」『美術フォーラム 21』醍醐書房、2017 年、132 頁

津絵を、表装で飾り、展示空間で鑑賞することで、新しい美の標準を示そうとしたのが、本展覧会の民藝運動としての意義であった。

5. 1930 年に開催した“JAPANESE PEASANT PAINTING”

1929 年（昭和 4）、「日本民藝品展覧会」が終了した翌月の 4 月、柳は日本を出発し、朝鮮半島、シベリア、欧州を経て、8 月にボストンに到着する。翌年 7 月までのおよそ 1 年間にフォッグ美術館のフェローシップとして過ごし、館蔵資料を研究するとともに、中国と日本の美術に関する講義⁴⁹や仏教に関する講義⁵⁰を行った。その間の 1930 年（昭和 5）4 月から 5 月にかけて⁵¹、大津絵の展覧会“JAPANESE PEASANT PAINTING”をフォッグ美術館で開催した。

本展覧会については、2018 年（平成 30）に大津市で開催されたシンポジウム⁵²で取り上げられただけでなく、同年フォッグ美術館の WEB サイト⁵³でも顕彰され、2019 年（平成 31）にパリで開催された大津絵の展覧会⁵⁴でも触れられている。しかし、まだ明らかになっていないことが多い。本稿では、筆者が知り得た限りの資料をもとに、本展覧会開催の経緯、展覧会の様子、現地での評価などについて述べる。

柳がフォッグ美術館に勤めるきっかけとなったのは、濱田庄司が柳をラングドン・ウォーナー（Langdon Warner、1881-1955）に推薦したためと推測される⁵⁵。ウォーナーは、ハーバード大学で初のアジア美術キュレーターで、柳が日本の工芸の美を西洋で発信する上で、重要な協力を果たしたとされる⁵⁶。濱田に推薦される以前から、柳はウォーナーとその妻とも書簡でやり取りをしており、柳の日本美術への知識と思考、英語力を理解した上での抜擢であったと考える。1929 年（昭和 4）3 月に、柳はウォーナーから依頼の第一報を電報で受けた⁵⁷。柳は、ウォーナーの電報に返信した書簡で、「東洋と西洋の出会いのために何か役立つ事をするというのは、私の長年の夢でした」⁵⁸と喜びを伝えている。

展覧会開催のきっかけを、柳とウォーナーの書簡から窺い知ることができる。ウォーナ

⁴⁹ Edward W. Forbes, *Report of the Fogg Art Museum, 1928-29*, Fogg Art Museum, p.2.

⁵⁰ 柳宗悦「濱田庄司宛〔封書〕」1929 年 9 月 6 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、371 頁

⁵¹ “Exhibitions,” Fogg Art Museum, Vol. 2, No. 5, June 1930, p228

⁵² 「パリ大津絵展開催記念シンポジウム 大津絵・民芸・ヨーロッパ」2018 年 12 月 22 日開催、ピアザ淡海会場、大津市・大津市教育委員会・大津市歴史博物館主催

⁵³ Seung Yeon Sang, “Japanese Folk Art in the United States: Yanagi Muneyoshi and Harvard,” *Index Magazine, Harvard Art Museums*, 2018.

⁵⁴ 「OTSU-E : Peintures populaire du Japon 大津絵 ー日本の庶民絵画ー」2019 年 4 月 24 日～6 月 15 日開催、パリ日本文化会館会場、パリ日本文化会館・大津市歴史博物館主催。

⁵⁵ 柳宗悦「濱田庄司宛〔封書〕」1929 年 2 月 8 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、353 頁

⁵⁶ 前掲註 54

⁵⁷ 柳宗悦「バーナード・リーチ宛」1929 年 3 月 20 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、355 頁

⁵⁸ 柳宗悦「ラングドン・ウォーナー宛」1929 年 3 月 22 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、358 頁

一から届いた 1929 年（昭和 4）3 月 6 日および 17 日付けの手紙に、柳への依頼の詳細が書かれていたようで⁵⁹、それに応えた柳の 4 月 12 日付けの書簡の中に「美術館に展覧會用の大津繪を送る件は承知しました」⁶⁰とある。『柳宗悦全集』第 21 巻上に掲載された書簡の中で、柳からウォーナーへ大津繪展開催を提案した様子がないことから、発案者はウォーナーであったと考える。

本展覧会では、柳と三浦直介（1889-没年不詳）、山本爲三郎（1893-1966）が所蔵する大津繪 53 点⁶¹を展示したという。また、絵単体だけではなく、画集もいくつか展示されたところがある⁶²。『初期大津繪』に掲載した大津繪と「日本民藝品展覧会」に出品した大津繪を合わせても、本展覧会の出品物の方が 10 点ほど多い。中期の大津繪や地図などの資料類も出品し、未表装の大津繪を画帖にして展示したのではないかと推測する。フォッグ美術館やハーバード大学図書館で所蔵していた大津繪を出品した可能性も考えられる。出品物は、柳が日本を出発する前に荷造りをして、妻の柳兼子（1892－1984）が中山商会を通してアメリカに輸送した⁶³。荷物の中には、大津繪以外に書籍と雑誌、ガラス絵も含まれ、発送前に内容の明細を兼子が作り、柳に送っている⁶⁴。本展覧会の出品目録はないとのことなので⁶⁵、この明細が見つければ、出品物の多くは見当が付けられそうである。

以下は、『初期大津繪』にみられる重要性、後述する論文“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”、当時の柳の書簡の内容などから推測して、出品した可能性が高い品について、どのような狙いを持って出品されたのかを考えてみる。

《青面金剛》【写真 4】

《青面金剛》は、『初期大津繪』の口絵に三色版で掲載されたことから、柳が所蔵する大津繪の中で代表的な品であったことが窺われる。当時現存した初期大津繪の仏画のなかで最も多い画題であったという。その中でも、本品は、描き表具であること、手描きに加えて木版と合羽摺りを使用していることが、初期の大津繪の在り様を伝える良き実例であるとしている。そして、伝統的な仏画の構図に倣っていることも特長に挙げている⁶⁶。

縦 53.7 cm、横 24.4 cm の半紙二枚継で、現在は日本民藝館が所蔵する。半紙二枚を縦長に継いだ紙の内側に、墨の線で中廻しと風袋を描き、中廻しの上下を墨で塗りつぶして表わす。中廻しで囲った内側を白く塗り本紙部分を表す。一文字は朱の線で描き表わす。茶色い粗末な紙の上で、墨色で囲まれ白く塗られた本紙部分は、コントラストにより、明瞭な画面として浮かび上がる。さらに、朱色の一文字が画面を華やかに引き立てる。簡易で

⁵⁹ 柳宗悦「ラングドン・ウォーナー宛」1929 年 4 月 12 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、361 頁

⁶⁰ 前掲註 60、362 頁

⁶¹ 「補遺」『初期大津繪』第 2 版『柳宗悦全集』第 13 巻、筑摩書房、1982 年、167 頁

⁶² “Exhibitions,” *Notes (Fogg Art Museum)*, June 1930, p.228.

⁶³ 『柳宗悦全集』第 22 巻下、筑摩書房、1992 年、28 頁

⁶⁴ 『柳宗悦全集』第 22 巻下、筑摩書房、1992 年、28 頁

⁶⁵ 前掲註 62、167 頁

⁶⁶ 前掲註 1、50 頁・236 頁

はあるが、この描き表装は確かに表装としての役割を果たしている。

本品の青面金剛の周りの炎を描く筆致は、画面右向きになびくように撥ねて闊達である。髪と台を合羽摺りで塗った筆致は荒々しい。衣を表す線は細く流麗で、衣紋を表す線は弧を幾重にも重ねる。体全体は左に傾くが、両足はしっかりと台についているように見える。目は、丸と点で単純に表され、しっかりと見開き、画面のこちら側を見つめている。各部分を表す線は、粗雑に見えるが、それぞれを的確に表現するように使い分けているように見える。人体表現は、西洋美術で至高とされるものとは異なるが、得も言われぬ力強さがある。

柳は当時、本品以外にも 6 または 7 枚の現存する「青面金剛」を見たと言い⁶⁷、現在の日本民藝館や他の図録にも複数存在が確認できる。しかし、以上のような筆致が揃う品は他に無く、ありふれている画題の中から、柳はこれを逸品として選び抜いたのだということ想像する。

後述する“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”において、柳は「青面金剛」を仏画の一種として紹介している。そして、「私は日本で、ここ大津を除いて、教会の後援を受けずに完全に素人によって制作された宗教画の例を知りません」⁶⁸と述べた。西洋の宗教画が教会の後援によって制作されたことを引き合いにして、大津絵の仏画は、庶民から自発的に生み出された宗教画であったことを示した。

《鷲》

フォッグ美術館の報告書と、現地の新聞に掲載されたのは《鷲》の部分拡大図であった。全体は、縦 62.2 cm、横 22.4 cm の半紙二枚継で、現在は日本民藝館が所蔵する。画面いっぱい、松の幹に停まる鷲を描く。鷲は、アメリカの国章に白頭鷲を用い、またキリスト教においてはヨハネの持物であることなど、アメリカにおいて威厳と力強さを表す重要な象徴である。

柳は、本品について、「筆致健實であつて首から爪の先迄すきがない。鷲が持つ強さの美が残りなく出てゐる。畫格未だ寸分もくづれず古作物の氣品を語る」⁶⁹と述べた。本展覧会



【写真 4】《青面金剛》
柳宗悦『初期大津繪』工政会、
1929 年、口絵
現在：日本民藝館所蔵

⁶⁷ 前掲註 1、237 頁

⁶⁸ Muneyoshi Yanagi, “THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN,” *Eastern art : an annual*, Vol. 2, CAA, 1930, p.11.

⁶⁹ 前掲註 1、246 頁

を取り上げた地元の新聞に掲載された図版には、「The dignified eagle」というキャプションが付けられ、その威厳が認められている。日本とアメリカの「鷲」に対する共通認識である威厳や力強さが、本品の表象によって共有された。

《五人男》【写真 5】

本展覧会で特に目玉となったのは、二曲一隻屏風の《五人男》だったのではないだろうか。本展では、大津絵の多くが壁に掛けて展示されたと推測される。その中で本屏風は形態の違いにおいて、目立つ存在であったことは間違いない。第一扇には、右から《布袋市右衛門》、《雷正九郎》、《案平兵衛》を、第二扇には、右から《極印千右衛門》、《雁金文七》の半紙二枚継の絵を貼り合わせる。第二扇の一番左に、江戸時代の文人であった大田南畝(1749-1823)の署名がある「浪花江のあしき友にもまじわればいつしかそまるいつゝかりがね」という狂歌が貼られる。一曲の大きさは、縦 140 cm、横 87.5 cm、各本紙は、縦 59.5 cm、横 20.5cm で、現在は《五人男伊達》の名称でアサヒグループ大山崎山荘美術館が所蔵する⁷⁰。

題材となった「五人男」は、「五人伊達男」や「浪花五人男」、「雁金五人男」などとも呼ばれ、歌舞伎や浄瑠璃で人気を博したキャラクターたちであった。大津絵には、芝居や文学の登場人物を描いたものも多数存在し、日本の様々な庶民文化と影響しあっていたことが知れる。

絵が制作されたのは元禄期⁷¹と、大津絵の歴史上では初期の品であるが、狂歌は大津絵の歴史上でいうと後期にかかるものである。それらを屏風に仕立てたのは、狂歌と同時代であろうか。そして、その屏風を近代において、アメリカの地で展示された。つまり、本品には、いくつもの時代を経て、異なる角度の眼差しが複数注がれている。最初、大津絵が描かれた元禄期の眼差しは、土産物に当時の庶民文化の影響を見る。次に、狂歌を添えることで、土産物は俗気のある文化の表象へと変換され、屏風に仕立てることで鑑賞の対象となる。近代では、美術的な眼差しが加わり、アメリカでは異文化としての眼差しが向けられる。

柳は「五人男」を“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”において、「民衆に愛される、ある種の騎士道精神(*a certain chivalry*)が欠かせなかった」と紹介し、絵に介在する物語から英雄的な倫理観を伝えようとしている。フォッグ美術館の報告書⁷²には、《雁金文七》の顔部分の拡大図版が掲載された。その表情は、目と眉は吊り上がり、口はへの字で勇ましいが、その筆致は柔らかく、特に鼻筋と頬の輪郭線は丸みを帯び、愛らしさと親しみを感じる。

⁷⁰ 『アサヒビール大山崎山荘美術館』アサヒビール大山崎山荘美術館、2006 年、105 頁には「米国ボストンのフリーア美術館で、1929 年柳宗悦の企画により海外で最初の大津絵展が開かれた際、遠くかの地へ送られて展示された」とある。

⁷¹ 前掲註 71、105 頁

⁷² 前掲註 63、p.229

本展覧会を、アメリカではどのように捉えられたのであろうか。フォッグ美術館の報告書では、本展覧会について、「興味と楽しみの情報源⁷³」と評価した。そして、大津絵のことを「ほとんど知られていない日本美術であり、ある意味、日本の錦絵（浮世絵）の先駆けでもある」⁷⁴、「浮世絵の繊細さと洗練とは対照的に、大津絵は、大まかで力強く、単純で、骨太なユーモアが特徴」⁷⁵と紹介している。柳が期待したのであろう評価が見られる。一方で、本展覧会を報じたアメリカの新聞では、大津絵を「PRIMITIVE JAPANESE ART PRINT」⁷⁶と銘打っており、大津絵は手描きで制作されたものではなく、浮世絵と同じ版画として認識されている。



【写真 5】《五人男》

『アサヒビール大山崎山荘美術館』アサヒビール大山崎山荘美術館、2006 年、105 頁
現在：アサヒグループ大山崎山荘美術館所蔵

本展覧会は、大津絵の歴史上でも、日本とアメリカの文化交流の面においても重要な意義があり、柳にとっては偉大な成果であったと言える。柳は、「日本民藝品展覧会」の成功やアメリカでの講義に対する反応など、良い結果が得られた時は書簡や発行物などで繰り返し報告するが、フォッグ美術館での展覧会や論文についての報告が今のところ見当たらない。もしかしたら、柳が期待した結果は得られなかったのかもしれない。

⁷³ 前掲註 63、p.228

⁷⁴ 前掲註 63、p.228

⁷⁵ 前掲註 63、p.228

⁷⁶ 前掲註 54

6. 1930 年に掲載した“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”

1930 年(昭和 5)7 月、柳は『初期大津繪』を英語で要約し、“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”と題して、雑誌 *Eastern art: an annual, Vol. 2* に掲載した。本誌は、カレッジアート協会が発行し、ウォーナーが編集に携わり、本論を 32 頁に亘って掲載した。柳は内容を英訳しただけでなく、アプローチの仕方にアメリカ人の認識に沿うような配慮を見せている。分かりやすい点では、例えばルネサンスや椅子職人、銀細工師など西洋の特色が強い文化を用いている。

そして、大津繪の筆致の素晴らしさを伝えるために、『初期大津繪』にも掲載した英一蝶(1652-1724)の句「大津繪に負なん老の流れ足」を以下のように英訳した。

Ah, Otsu-e !

How can I keep my old feet?

How could I throw you?

この翻訳は、ただ句の内容を英語に変換しただけでなく、英一蝶の大津繪に対する感嘆の度合いまでも表現している。説明的な文章ではなく、戯曲のセリフのように書き記すことで、臨場感をもって、熱量を簡潔かつ実直に伝えている。

本論では、『初期大津繪』に見たような個々の品における具体的な美的要素の解説はほとんどない。画題の説明に関しても、『初期大津繪』に掲載したすべての画題を掲載しているが、概要を端的に記したのみである。

柳が、言葉による説明よりも重要ではないかと考えたのは、図版の掲載であった⁷⁷。『初期大津繪』に掲載した全ての図版を転載の上、FG.8《太夫》、FG.15《庵平兵衛》、FG.16《雁金文七》、FG.28《鷺》の部分拡大、FG.30《塔》、FG.31《神馬》、FG.32《天狗と象》の 7 点を追加した。柳は、大津繪に関する認識を、絵そのものを通してアメリカ人と共有できることを信じていたのである⁷⁸。

本論で『初期大津繪』と共通して主張していることは、大津繪は民衆から生み出された絵であり、個人の芸術的な意思はなく、無銘であるから美しいということである。その背景である、大津繪を描く人と町のこと、大津繪を買い求める人のこと、粗野な素材のことなどを原文同様に、情感を交えて著している。

また、大津繪との比較に浮世絵を用いる点も共通するが、本論の中では浮世絵をそれほど否定的に扱わず、鳥居派の浮世絵は大津繪に近いと語る。その理由として、鳥居派の浮世絵は、大まかな輪郭、単純な構成、伝統的な手法に近いものを保っていたからだという

⁷⁷ 前掲註 69、p.5

⁷⁸ 前掲註 69、p.5

⁷⁹。しかし、鳥居派の浮世絵も作者名が付してあることで、大津絵ほどの生活との距離の近さに欠けるという。本論について、アメリカの美術史家であったアルヴァン・C・イーストマン (Alvan Clark Eastman、1893-1959) は、「素晴らしい」⁸⁰と評価しながらも、学術的な論文を意味する“paper”ではなく、もう少し気軽な論述を意味する“essay”と表した。このような評価も、柳の意に沿わないことだったかもしれない。

現在では、この 1 年間に柳の成果は、キュレーションだけにとどまらず、新聞広告などさまざまな方法で展覧会を宣伝し、優れたマーケティングであったという評価がある。⁸¹柳のアメリカでの成果は、本展覧会だけにとどまらず、他の展覧会や講義の内容などを総合的に見る必要があり、まだまだ研究の余地が残されている。

おわりに

柳はこの 2 年間、大津絵に何を見出したのか。

具体的な点では、大津絵の筆致に美を見出している。その筆致を、「自由」や「健実」という言葉で表している。大津絵の筆致の「自由」とは、何なのか。それは、“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”にあった一文から読み取れるように思う。

Here was a domain where no individual liberty was valued or possible.⁸²

「大津絵は、個性の自由が尊重されない領域である」と述べており、ここでの「自由」は“freedom”ではなく“liberty”である。“individual liberty”は個性が強制的で拘束的なものであるように読み取れる。柳が大津絵の筆致に見出した「自由」とは、個性の強制や拘束から解放されることを示していると考ええる。大津絵の筆致の美は、伝統と自然の中にある自由と捉える。大津絵の筆致は一見無造作に見えるが、描き表わす部位や構図上の役割に合わせて、肥瘦や濃淡が使い分けられている。その使い分けが自然にできることに美を感じているのである。また、「健実」という言葉は柳による造語と思われ、「健康」と「実直」を合わせた意味に読み取れる。柳は、大津絵の筆致に迷いや失敗がないことを讃えている。軽やかで力強い筆致は健康で、伝統と自然に実直であったことに美を感じていたのである。

精神的な点においては、大津絵をただの物質としての絵ではなく、精神の表象として見ている。『初期大津繪』では、大津絵の性質について、「描かれた姿は、一つの手段に用ゐるに過ぎない。(中略) 言葉では封じられた様々な眞理の表示である」⁸³と記す。筆致は美

⁷⁹ 前掲註 69、p.29

⁸⁰ Reviewed by ALVAN C. EASTMAN, “Eastern Art. An Annual,” *Parnassus*, Jan 1931, p.38

⁸¹ 前掲註 54

⁸² 前掲註 69、p.5

⁸³ 前掲註 1、133 頁

の具体的な表象であるが、筆致に宿る美の精神を見ているのである。そのため、“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”では、言葉よりも図版の掲載を優先したと理解できる。それは画題の選択にも通じているように考える。仏画でなくても仏画と同等な精神性を他の画題からも見出していたので、選択する画題を仏画に限らなかったのである。

大津絵は、本来、床の間に飾られる絵ではなく、民家の壁や柱などに貼られた絵であった。柳が初期と区分した描き表装の大津絵は、信仰のための展示と鑑賞の形態を最も簡素に備えていたが、描き表装が失われたのと同時に、大津絵から信仰の意が失われたことを意味する。大津絵の表装がいつからどのように始まったのかは分かりかねるが、近代においては美的な鑑賞の対象としての意が強まったことが現れている。柳にとって大津絵の表装は、表面的な美を楽しむためではなく、美の真理の追求であり、表装の創作に信仰へと通ずる境地を得ている。⁸⁴柳は、大津絵に限らず、民藝運動において、本来は床の間や展覧会で鑑賞する対象ではない品を、敢えてそのように扱うことで、民藝という新しい美の価値を打ち出したのである。

柳は日本を発つ前、ウォーナーに書簡で、「私はどこころんでも美術史の専門家ではない」⁸⁵、「私にある程度可能なのは、東洋の宗教、哲學と美術にあらわれた東洋の精神を解説することです。だから私の方法も歴史的というよりも思想的なものになります」⁸⁶と伝えている。その成果が、フォッグ美術館での大津絵の展覧会“JAPANESE PEASANT PAINTING”だったはずである。柳は、大津絵の展示を通して、東洋の美の精神を伝えようとした。『初期大津繪』の英訳文“THE PEASANT PAINTINGS OF OTSU, JAPAN”では、学術論文として評価されることよりも、大津絵の精神を表現するために戯曲的な方法を用いた。それが柳の方法であったと捉える。1929 年から 1930 年頃、日本では大津絵に対する世間の情熱が冷めようとする中で、柳は大津絵が持つ美が忘れ去られないように、書籍と展示で啓蒙した。アメリカでは、大津絵が持つ美の精神を展示と論述で伝えて、東洋の美を西洋文化の中で受け入れてもらおうとした。

柳は、アメリカでの講義を次の言葉で締めくくったという。

ゆくゆくは、天才抜きの美術史を僕はぜひ著述したいと願っております。⁸⁷

これは、無名の工人の手業を尊重する民藝の精神全般に通じる言葉であるが、特に大津絵に関する成果が目立つこの時期においては、大津絵の作者に対する賛辞に捉えられる。

⁸⁴ 柳宗悦「表具の理」『柳宗悦全集 著作篇第 13 卷』筑摩書房 1982 年、715-717 頁

⁸⁵ 前掲註 60、361 頁

⁸⁶ 前掲註 60、362 頁

⁸⁷ 柳宗悦「バーナード・リーチ宛」1930 年 5 月 23 日『全集 21 上』筑摩書房、1989 年、393 頁

【資料 1】『初期大津繪』大津繪の挿絵一覧

	画題		所蔵者
口絵	青面金剛	三色版	柳宗悦
1	達磨大師	三色版	柳宗悦
2	愛染明王	三色版	柳宗悦
3	三尊佛		平井右平
4	傘さす女	三色版	梅原龍三郎
5	文讀む女		旧 渡邊霞亭
6	藤娘	三色版	柳宗悦
7	藤娘		若林吉
8	藤娘	三色版	柳宗悦
9	女虚無僧		不明
10	鷹匠	三色版	杉浦丘園
11	笠若衆		若林吉
12	槍持奴	三色版	三浦直介
13	雁金文七		杉浦丘園
14	長刀辨慶	三色版	柳宗悦
15	大黒		山村耕花
16	鬼の念仏	三色版	柳宗悦
17	鬼の行水		旧 渡邊霞亭
18	鬼の三味線	三色版	柳宗悦
19	鬼と鼠と柊	三色版	三浦直介
20	瓢箪鯰	三色版	旧 富岡鐵齋
21	提灯釣鐘	三色版	伝旧 浅井忠
22	鷺	三色版	柳宗悦
23	鷹		旧 岩井徳次郎 その後不明
24	隼	三色版	柳宗悦

【資料 2】『日本民藝品展覧会目録』
より抜粋「大津繪」一覧

	品名	所蔵者
270	正面金剛※	柳宗悦
271	達摩	柳宗悦
272	愛染明王	柳宗悦
273	鬼に三味線	柳宗悦
274	辨慶	柳宗悦
275	鬼に三味線	柳宗悦
276	瓢箪鯰	柳宗悦
277	提灯釣鐘	柳宗悦
278	藤娘	柳宗悦
279	鷺	柳宗悦
280	鷹	柳宗悦
281	鷹匠	柳宗悦
282	辨慶	柳宗悦
283	槍持奴	柳宗悦
284	藤娘	柳宗悦
285	猫と鼠	高林兵衛
286	相撲	柳宗悦
287	藤娘	柳宗悦
288	塔	柳宗悦
289	踊り娘	柳宗悦
290	太夫	柳宗悦

※「青面金剛」の別称か