

ニューヨーク万国博覧会と工芸

—文化宣伝と輸出振興—

はじめに

ニューヨーク万国博覧会（一九三九年四月三〇日～一〇月三一日）⁽¹⁾は、アメリカの一九三七年恐慌を背景に、不況の打開を目的として開催された国際博覧会である。

一九三七年に始まった日中戦争と、同年一二月に起きた日本の軍用機によるアメリカの砲艦への爆撃事件「パネー号事件」により、アメリカ国内での対日感情は著しく悪化した。排日運動や日本製品のボイコット運動が起こり、在米日本人社会や対米輸出貿易に深刻な影響をもたらした⁽²⁾。

日本にとって万博に参加する目的は、ウィーン万国博覧会（一八七三年）に政府として初めて公式出品して以来、輸

山 本 佐 恵

出貿易の振興と国内の殖産興業にあった。だがこうした状況に直面した日本政府は、ニューヨーク万博をアメリカにおける対日感情を緩和させる好機と捉え、従来のような「モノ」を売ることを主目的とした勧業博覧会的な万博観を改め、アメリカ国民に好感を抱かせる国家宣伝の場として参加を決定した⁽³⁾。そこで出品は「少数の原料特産品及美術工芸品に限り」⁽⁴⁾、「出品物は特に優秀なるもののみを選び雑多の低級なるものは成るべく之を避くる様にすること」⁽⁵⁾。そして「国宝的貴重なる美術特に我国に於て日本美術の精粹とも称し得べき物を出来るだけ多く出品する様努むること」⁽⁶⁾とした。

万博に出品された工芸品についての研究は、西洋から

「美術」の概念が導入され、やがて「工芸」の概念が形成されていく明治期の万博を取り上げたものが多くある。なかでもウィーン万博（一八七三年）、フィラデルフィア万博（一八七六年）、パリ万博（一八七八年、一九〇〇年）、シカゴ万博（一八九三年）を対象とした研究が多く、陶磁器をはじめとする日本の工芸品の近代化に、万博が大きく影響したことが指摘されている⁷⁾。これら帝国主義を背景とする一九世紀の万博は、強大な工業力を通じて欧米先進諸国がそれぞれのナショナリズムを誇示する場であった。畑智子氏は、欧米諸国に対し独立国として地位を確保することを目指していた日本政府が、「日本固有のもの」とみなされていた工芸品を通じて、国際社会の中での日本のイメージ／アイデンティティを打ち出そうとしたと述べている⁸⁾。

以上にみられるようなこれまでの研究では、明治期の万博に出品された工芸品が欧米諸国に対して「日本の伝統」を打ち出す役割を担ったことなど、明治期の万博と工芸品の関係については論じられてきたが、日本の近代化がある程度達成された後の万博、特に昭和の万博と工芸品の関係についてはあまり論じられてこなかった。

本稿は、明治期とは異なる時代状況の中、ナショナリズム

ムの発露の場であっただけでなく、日中戦争下の対外的な文化宣伝の役割も期待された昭和戦時期の万博における工芸品の展示の状況と出品内容について探り、考察するものである。日中戦争下のニューヨーク万博に「日本美術の精粹」として出品された工芸品は、その制作に当時の時代状況から大きな影響を受けていた。ニューヨーク万博に出品された工芸品が、当時どのような事情の下で選ばれたのか。そしてそれは、戦時下の日本のナショナリズムをどのように反映していたのか。その一端を明らかにしたい。

一 ニューヨーク万博日本館における工芸品展示

ニューヨーク万博日本館は、「日本に於ける神社建築の粹を採ることに主眼を置き」⁹⁾、伊勢神宮を模した神明造りの建物だった。内部はホール（美術工芸部）、日米国交参考部、蚕糸部の三部屋に分けられ、美術工芸品は主にホールに展示された。ホールは日本館の中央に位置し、ホールを挟んで両端に残りの二部屋が設けられた。

ホールは三部屋の中でもっとも大きなスペースを占めており、中には絹張りの数脚の椅子が配置され、休憩所とも

なるよう配慮されていた。天井、壁、カーテン等は絹張りになっており、床にはやはり絹製の大きな絨毯が敷かれ、「日本趣味を基調としたる絢爛広闊なる一大美術工芸『サロンの』」⁽¹⁰⁾を意識した造りだった。「日本趣味」は、柱や梁を漆塗りにしたり、天井から日光東照宮にあるものと同種の春日燈籠を吊るしたり、盆栽を配置したりすることによって表現された⁽¹¹⁾。絵画は、花模様がデザインされた絹張りの壁面の柱と柱の間に飾られ、工芸品はその下に置かれた漆塗りのガラス・ケースの中に展示された。室内では日本の音楽のレコードも掛けられた。

出品する工芸品を選定する出品調査委員は、国井喜太郎（商工省工芸指導所長）、秋月透（商工省陶磁器試験所長）、和田三造（東京美術学校教授・帝国芸術院会員）、宮下孝雄（東京高等工芸学校教授）らであった。

選定の条件としては、「商工省主催工芸展の入選作品其の他中是又特に秀逸にして新傾向のもの」⁽¹²⁾が当初の計画ではあげられているが、実際にはそれ以外にも、国井ら調査委員たちが陶磁器、漆器、金工品などの工芸品を産出する各地を回り、探し出してきたものも多かった⁽¹³⁾。大倉陶園や鐘測紡績株式会社など輸出用工芸品を製作する企業や、

理化学研究所、商工省工芸指導所など輸出用工芸品の開発を行う研究所などからも出品されている。

大量生産向きの実用品としての工芸と、個人作家による



図1 ニューヨーク万博日本館美術工芸部

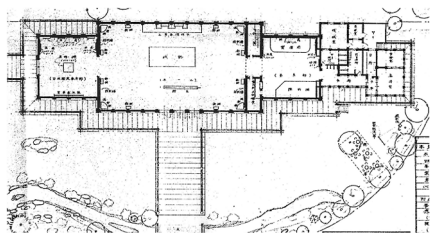


図2 日本館外観
図3 日本館平面図

美術品としての工芸が混在しており、こうした状態は昭和一〇年代の工芸のあり方も反映していた⁽¹⁴⁾。とはいえ、工芸品約七〇点のうちほとんどは工芸家たちによる「二品制作」の作品であり、「出品物は極力厳選主義に依ること」⁽¹⁵⁾という原則は貫かれた。

万博が輸出振興のための商品陳列所としての役割を持つだけのものであるならば、これら官展作家による作品は量産できないがゆえに、出品物として最適のものとはいえないだろう。だが「自国の産業文化の精粹を展示し其の国力

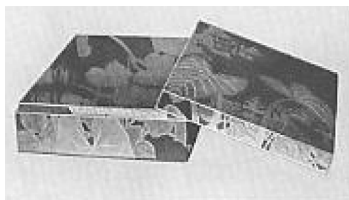


図4 横越自入《角形菜苑文庫》
図5 寺池旬秋《錦彩手盛鉢》
(美術工芸部出品物・一部)

の全体を強調宣伝せんとする」⁽¹⁶⁾という趣旨のニューヨーク万博では、工芸品は単なる輸出品としてではなく、日本の文化の水準の高さを欧米に対して示す役割をも担っていた。

二 日中戦争下の工芸品 ——「輸出振興」と「代用品研究」の時代

日中戦争の影響をもつとも直接的に受けたものは、工芸と建築だった⁽¹⁷⁾。なぜなら一九三七年二月に大蔵省令として金使用規則が公布され、金を用いた製品の製造が制限

されたことに始まり⁽¹⁸⁾、翌年四月には銅使用制限規則改正、銑鉄鑄物製造制限令、七月には鋼製品製造制限令、鉛・亜鉛・錫等使用制限規則など、工芸品と建築には欠かすことの出来ない金属の使用が、次々と統制下におかれたからである。八月には、金使用規則が改正されてさらに制限が厳しくなり、織物、漆器等への使用が許可制となるなど、工芸品への金属使用はほぼ全面的に禁止された。

だがそうはいっても実際のところ、産業工芸品と「美術工芸」としての工芸品では、事情が少し異なっていた。商工省と文部省の協議により、美術工芸用の銅・鉄・錫は、洋画の麻製カンバス、日本画の金箔・金泥などとともに物資統制が緩和される対象となったのである。緩和の対象となる工芸品は、「販売用の美術品などを除き展覧会に出品する純粋の芸術作品」⁽¹⁹⁾とされた。

展覧会出品作であれば緩和の対象とする、というこの方針は、一見「芸術作品」を特権化し、保護するためのもののように見える。実際には、金の使用制限により窮地に陥った工芸関係者による熱心な陳情なども、裏の事情としてはあったようである⁽²⁰⁾。だがそれだけではなく、当時の工芸品に課せられた「輸出振興」という課題も、いくらか影

響を及ぼしていたと思われる。

日本の国際貿易収支は、明治期以来常に輸入超過の状態が続いていたうえ、日中戦争の開始により、軍需関係品の輸入でさらに増大していた。戦費の確保という点からも、輸出を拡大し外貨を獲得することは重要だった。昭和の初め頃には、工芸品は日本の重工業の発達によって輸出産業としては明治期ほど重要なものではなくなっていたが⁽²¹⁾、戦時態勢下では、重工業関係の製造物などは国内での消費に回さざるを得なかった。こうした事情から、外貨を獲得するための輸出品として、再び有効な輸出品目の一つと考えられるようになった⁽²²⁾。また工芸界の方でも、機械的生産力が低く、戦時態勢に直接的な貢献ができないという一種の負い目から、輸出振興という形で「報国」に自らを駆り立てていったのではないかと思われる⁽²³⁾。

しかし気候も文化も異なる欧米諸国において、日本の工芸品を売ることは容易なことではない。商工省は、山崎覚太郎などの工芸家をヨーロッパやアメリカへ調査派遣し、欧米人に好まれるデザインや需要の多い品目を模索していた⁽²⁴⁾。そして、こうした調査から浮かび上がってくる問題の一つが、輸出工芸品のデザインの不評ぶりだった⁽²⁵⁾。事

実、輸出振興の指導機関である商工省工芸指導所の製作した工芸品は、そのデザインの貧しさ²⁶が、輸出上の問題点として批判の対象となっていた。「純粹の芸術作品」としての工芸品に対する制限緩和には、輸出工芸品のデザイン向上に、美術工芸品が寄与することへの期待もいくらかあったのではないかと思われる。

「純粹の芸術作品」の発展が、「輸出向け商品」の質を向上させることに役立つという考えは、実はこの時代特有のものではなかった。樋田豊次郎氏によれば、既に明治期においても、工業品（現在でいう工芸品）の質を高め海外での評価を上げるためには、「絵画」の進歩が望ましいという見解が、当時の政治関係者によつて述べられているという²⁷。「一品工芸の創作は、芸術的技術的に工芸の水準を高め、その源の涵養なくしては、産業工芸も輸出工芸も発達をのぞみえない」²⁸という考え方は、こうした明治期の美術振興策の論理に近いものがあるといえるだろう。

一九三九年の工芸界は、輸出振興という国策を中心に動いたともいえる。工芸界の重要な行事であった商工展は廃止され、輸出工芸展と合体して、新たに貿易局工芸品輸出振興展覧会が設置された。またそれとは別に、貿易局

輸出工芸図案展が設けられた。審議機関として、輸出工芸振興委員会が発足し、ニューヨークのロックフェラー・センター内のインターナショナル・ハウスには、工芸品の宣伝販売のために輸出工芸品海外出張所が開設された²⁹。日本の逼迫した経済状態と、国策に 대응しようとする工芸関係者に後押しされるように、工芸美術輸出報国会の結成や、各地方における輸出工芸奨励会の開催などといった輸出振興への取り組みが急速に盛り上がっていたのが、一九三九年の状況であった。

こうした「輸出振興」活動とともに、この時期の工芸界の見逃せない動きに、「代用品研究」がある。商工省工芸指導所は、本来輸出工芸振興のための研究を行う機関であったが、一九三八年頃から代用品の試作研究も行うようになる³⁰。商工省工芸指導所の刊行物である『工芸ニュース』では、一九三九年の年頭に際し、工芸指導所長国井喜太郎によつて「代用材の利用」と「輸出の振興」が、同年のスローガンとしてあげられている³¹。

日本の産業はその主原料の多くを輸入に頼ってきたが、日中戦争が始まり長期戦の様相を帯びていくと、政府による経済統制が行われるようになった。為替管理の強化

により、数多くの輸入材料が制限され、一九三七年一二月には自由取引限度額が、従来の月額三万円から百円にまで引き下げられた⁽³²⁾。

交戦国である中国からも、工芸品の重要な材料である漆、籐、アンチモン、豚毛、苧麻などが輸入されてきたが、こうしたものは日中戦争が拡大するとともに輸入途絶に陥った。特に漆液は国内での生産高は需要額全体のうちのわずかに四パーセントに過ぎず、ほとんどが中国及び仏領インドシナからの輸入に頼ってきたため、戦争とそれに伴う為替管理による輸入の停止は、工芸関係者に大きな影響を与えた⁽³³⁾。使用制限令の出ていないものであっても、木材や紙、皮革など、その他の重要な原料の多くが配給統制され、また価格の高騰もあり、輸出品の製造業者の中にはほとんど製造停止状態となるところさえあった⁽³⁴⁾。

このような物資の圧倒的不足という現実問題から、代用材料による工芸品製作の研究が始まった。例えば、籐の代わりに竹や和紙の紙縊りや柳を利用したり、金属製品一般をアルマイトやガラスや陶器、場合によっては木材などを使って製作することなどが試みられた。商工省工芸指導所では、代用品研究を「工芸界の責務」として位置づけた。

「第一に代用品は輸出工芸の振興に依る処大なる事である。(中略)工芸に於ては、古来継承せる固有技術を保有する業種が多々あるが、(中略)新しい代用材料の案出を工夫し、往時輝しく本邦産業の母胎をなした工芸的創造を、新しい原料によつて再現する事こそ工芸家に与へられた責務である」⁽³⁵⁾。

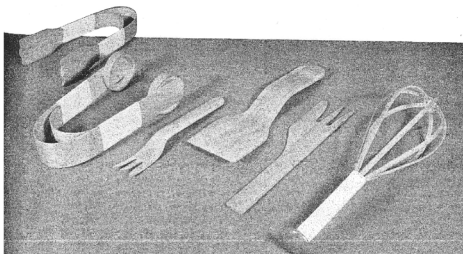
原材料の欠乏は、何よりも輸入を依存してきた中国との交戦に起因していたが、当局はこれを「工芸界の近代化」の機会と称することで、手工芸を含めた工芸関係者たちに、戦争による被害よりも意義に目を向けさせようと努めた⁽³⁶⁾。

そしてその「近代化」の成果が、陶磁器製の鍋、釜、アイロン、ストーブ、ナイフ、陶筆等や、ガラス製のフォークやスプーン、竹製のケーキ挟みや泡立て器、ナイフ、フォーク等であった。

ニューヨーク万博には、代用材料による工芸品も出品された。例えば鉄の代用として開発された国産ステンレスで作られたワインクーラーやサラダボール、籐の代わりに竹で編まれた果物盛やサンドイッチ籠、竹を合板して作ったケーキ・ナイフやバター・ナイフなどである。これらの実

用工芸品は、日本館のホールではなく、一つの建物内に各国がスペースを作って出展する国際館（カヴァード・スペース）の日本部に展示された。

日本館では官展入選作を中心とした美術工芸品を展示して、日本の工芸品の技術的優秀さや芸術性の高さを示し、国際館の方では輸出工芸の打診を兼ねて、日本独自の材料や技法を用いて製作された、アメリカ人の日常生活で使用する実用工芸品を陳列する、というのが日本側の方針で



上 図6 工芸指導所・竹材合板製フォーク他
下 図7 同所・漆塗喫煙具セット
(国際館日本部出品物・一部)

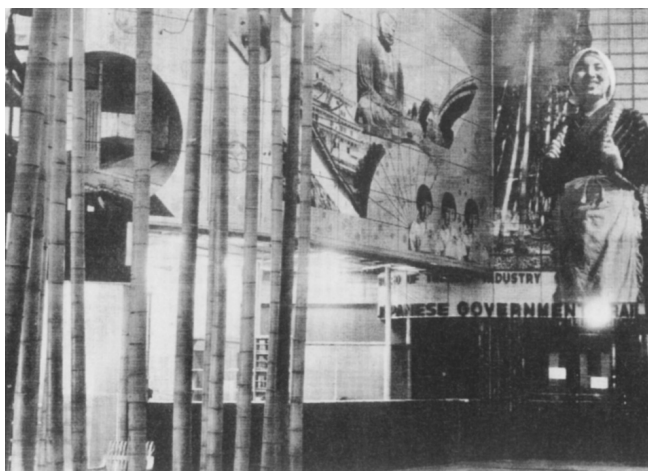


図8 国際館（カヴァード・スペース）日本部

あった。つまり国際館での工芸品は、「言換へれば安く、こんなに良いものが日本にもある——向ふの人から云へば気に入ったもので、直ぐにも使へるものが、日本にはこんなにもあるのか?——と云ふ事」³⁷⁾を示すための輸出工芸

品だった。

もともと国際館での工芸品展示は、日本部の設計を行った山脇巖の依頼によって急遽並べることになったという事情があった。工芸指導所の作品ばかりが陳列されることになったのも、短期間に展示品を決定しなければならなかったため、全国から作品を集める余裕がなかったせいでもあった。竹製品が多く出品されたのも、山脇による室内装飾が竹を中央にディスプレイしたものであったことに合わせてからだった³⁸。

国際館に陳列された工芸品は、明らかな輸出向け商品だった。もちろん日本館に展示された工芸品の中にも、商工省陶磁器試験所や東京高等工芸学校、鐘淵紡績株式会社といった輸出工芸に深い関わりを持つ機関や企業によって製作されたものがあり、そのうちのいくつかは電気スタンドや長椅子など実用性が高いものだった。だが、国際館の実用工芸品とそれらの間には展示の仕方に違いがあった。すなわち、国際館の実用工芸品が「ケース」に陳列されたのに対して、日本館では家具としてサロン風の室内に配置されたのである。日本館で「ケース」に展示されたのは、美術工芸品だったのである。

三 日本館美術工芸部の役割

日本館のホールの展示は、「一角を『漆の室』とする」と即ち天井、周壁等を豪華なる漆塗とし、之に漆器の家具調度類を配して漆一色の室と為し以て本邦漆工業の真価を示す³⁹」ことが意図された。ホール内部の展示計画を当時の記事から拾うと、次のようなものである。

「ホール入口正面には漆塗の大衝立が立つ。正面は日本を中心とした万国地図、裏面はアヤマの図、いづれも日本固有の漆技術の粹を見せたもの。室中央の大絨毯は鐘紡自慢の製品。正面奥の陳列台及飾棚には全国より選定収集された美術工芸品の花が咲そろひ、その上段壁面には大観その他の日本画の秀逸が並び競ふ豪華さである。入口側壁面には之に対して洋画の諸傑作が並べられる。両翼の室に沿った壁面には繊細な絹刺繍の壁掛が掛けられ、下のケースには各種工芸品が置かれる」⁴⁰。

この記述からは、美術工芸部の展示における主要な展示

物が何であるかを窺うことができる。ホール中央・正面といった中心的な位置に、「日本固有」の工芸である漆塗の大衝立と美術工芸品、日本画が展示される。そしてそれらの周辺の空いたスペースに、洋画や産業工芸品が並べられた。日本の固有性をより強く示すものが、展示の「花」なのである。

美術工芸品の制作者は寺田龍雄、村越道守、堆朱揚成、各務鑽三といった官展常連の工芸家たちであり、松田権六《鵜の図飾箱》（帝展出品）や羽野慎三《凝視時絵文庫》（文展出品）など、官展出品作もあった。絵画作品の出品調査委員を務めた津田信夫は、自らも鍍金《青銅龍置物》を出品している⁽⁴¹⁾。



上 図9 津田信夫
《青銅龍置物》

下 図10 堆朱揚成
《刻塗獅子文飾箱》
（美術工芸部出品物・一部）

津田は一九二三年から約三年間、欧米各国で鍍金や金工の技術を学び、一九二五年のパリ万国裝飾美術工芸博覧会に審査員として参加したのち帰国し、西洋の美術や工芸の様式を取り入れた新しい工芸制作活動を展開した人物である。津田のように、東京美術学校など教育機関において工芸教育を受けた新しい時代の工芸家たちは、帝展工芸部の開設を強く主張した人々でもあった⁽⁴²⁾。

昭和一〇年代の工芸は、バウハウスに代表されるヨーロッパのモダンデザインの思想も入り込み、無裝飾の機能的形体を持つ工芸が、試みられるようになってきていた⁽⁴³⁾。だが、「国力、国是、国粹といったもの、最高標準を展示する」⁽⁴⁴⁾ことを目的としたニューヨーク万博では、モダンなデザインではなく、国粹的な「日本の美」を表現した美術工芸品が出品された。こうした出品内容について、評論家の渡邊素舟は『美之国』誌上で遠回しに批判した。

「こんどの、サンフランシスコと紐育の万国博に出品したこの国の出品工芸のモチーフを考へて見ても、一つの再認を新しくさせるものがある。即ち、建築では城郭造と神明造に茶室茶庭と庭園が数へられ、工芸では、

弓、竹籠、扇子、人形、一刀彫などいふやうな国粹的なものが考へられる。(中略)国際的な作家は既に国籍と民族文化の名に於いてその特色を發揮しなければならなくなつた」⁽⁴⁵⁾。

ニューヨーク万博に出品された工芸品の中でも、国際館に陳列された工芸品の方は、商工省工芸指導所によるものであったため、まだそのデザインはシンプルで機能性を重視したものが多くみられた。工芸指導所は、モダンデザインを取り入れつつ、近代工業社会に適応した生活工芸品を生産することを目指し、開設された機関だったからである。一九三三年に來日したブルーノ・タウトが囑託として招聘され、産業工芸について直接的指導を行ったこともあり、同所は単なる欧米向けの輸出デザインから、生活機能を備えた近代デザインへと脱皮しつつあった⁽⁴⁶⁾。もっともその「機能性」も、欧米人の生活に関する知識の乏しさのため、誤解に基づいて考案されたものも多く、実際には、アメリカへの輸出商品としては依然多くの問題も残されていた。商工省や貿易局から囑託として欧米視察に派遣された山崎覚太郎や宮下孝雄らによる報告には、取り扱いの難しい漆

器は欧米人の生活には向かず、日本において名陶とされるものも通用しないこと、また日本趣味を強調したデザインが欧米人には敬遠されることなどが伝えられている⁽⁴⁷⁾。

結局のところ輸出用工芸品は、欧米人の生活に適応した機能性だけでなく、そのデザイン様式においても、徹底的に欧米人の好みに合わせていかなければならないものだった。欧米社会で日本製品が受け入れられるための方法とは、日本的な要素をなるべく取り払い、欧米の様式に合わせていくことでもあったのである。

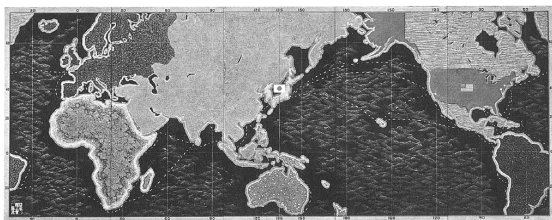
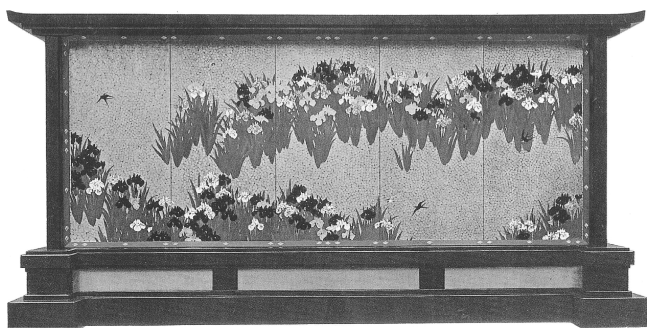
国際館の展示の意図は、西洋化した「現代の日本」を打ち出すことで、欧米諸国への日本の同調と連帯を示し、日本が欧米文化を共有する先進国であるという印象をアメリカ人に抱かせることだったと思われる。一方、日本館の美術工芸品は、工芸制作の新たな運動を牽引する工芸作家たちによって出品されたものにもかかわらず、その意匠は極めて日本的であった。その理由は、輸出工芸とは一線を画す一品制作の美術工芸品であったことが、ひとつには考えられる。だが、神明造りの日本館の中央を占める美術工芸部の役割とは、日本の「国力、国是、国粹」を、日本特有の技術と美意識によって観客に示すことであつた。いわば

美術工芸品は、日本の表象だったのである。それをもっとも象徴するのが、表に日本を中心とした世界地図、裏には尾形光琳風の燕子花が描かれた、日本漆工会出品の《漆塗大衝立》⁽⁴⁸⁾だった。

四 漆とナシヨナリズム

日本漆工会は一八九〇年に池田泰真、白山松哉、田邊源助ら二四人の技術者によって発足した美術団体であり、一九三九年当時は、正木直彦が三代目の会頭を務めていた⁽⁴⁹⁾。《漆塗大衝立》は、一九三八年八月に商工省から正木を通じて漆工会に委嘱された⁽⁵⁰⁾。同会は、四ヶ月という短期間で製作し、翌年一月末に完成させた⁽⁵¹⁾。

商工省と出品調査委員らは、当初、漆工芸品を多数出品することを考えていたが、出品に適当なものが無いため、委員間でテーブルを設計・制作し、それに日本地図を描くことを計画していた。そして三越の図案部に委嘱して図面は出来上がったが、製作にかけられる日数が少ないことから引き受け手がおらず、作者の選定に困窮した商工省が、漆工会に依頼することとなったのである⁽⁵²⁾。



上 図11 《漆塗大衝立》裏「燕子花図」

下 図12 同・表「日本を中心とした世界地図」

正木はテーブル製作という当初の案を拒み、代わりに、地図を見せるのにテーブルよりも都合のよい衝立の製作を提案した。そして表は世界地図にし、裏は草花の図にすることになった。

「地図に就ては只日本地図を描いた丈けでは、日本人には解るが外人には日本を示すには世界に於ける日本にせねばならぬ。先づ米国人に見せるのであるから、まづ亜米利加から導いて日本がこゝにあると云ふ事を見せねばならぬ」⁽⁵³⁾。

《漆塗大衝立》の寸法は、高さ一丈一尺（約三メートル三〇センチ）、幅二丈二尺（約六メートル六〇センチ）、奥行きは五尺（約一メートル五〇センチ）あり、そのうち画面部分は、高さ七尺五寸（約二メートル二五センチ）、幅二丈（約六メートル）と、漆工芸作品としては前例のない大きさのものだった。

本地は木骨にベニヤ板貼りで作られた。塗漆は外郭が栗色の布目塗、台部の羽目板には青漆の空目塗が施された。これだけで既に生漆が一五貫（約五六・二五キロ）使われた。画面の素地は、檜製の枠に桐製の細密な格子を組み込んで、表面に金網を張った上に麻布が貼り合わされた。画面は五分割され、それぞれに麻布が裏表二枚ずつ漆糊で貼り重ねられた。これには生漆が二三貫（約八二・五キロ）使用された。

表の画面の世界地図は、塗り塗を八種用い、彩漆、沈金等も利用し、金箔が四〇〇枚、顔料及び青貝類も使用された。裏面の燕子花図は、切箔・地箔片を一〇万枚使い、図柄の花の部分には玉虫貝七七輪、金澄四六輪、割貝四二輪、卵殻三五輪が使用された。莖部には青緑の乾漆粉が四〇〇匁（約一・五キロ）使われた。

設計は正木の指導の下、松田権六、吉野富雄、都筑幸哉の三人が担当し、図案は大村素峰、工事は岩瀧尚美が担当した。その他に蒔絵師一名、金工、貝師、塗師頭がそれぞれ一名動員され、パイロット万年筆会社や富士屋家具工場、大日本塗料会社なども技術及び物資で協力した⁽⁵⁴⁾。

大衝立の外郭の形状は、法隆寺東院相殿の聖徳太子御像（田快作）の厨子からヒントを得て設計された。厨子の構造様式は、吉野の言葉によれば「所謂国風文化醸成期の好範で、高尚優雅の極致にして直示日本的」で⁽⁵⁵⁾、大衝立に相應しいものと考えられた。布着一回の上にさらに荒布を貼る布目塗の技法を用いたのは、漆器に不慣れなアメリカ人による取り扱いにも耐え得る強度を考えたからだった。

予算の都合により図様は新たに作成せず、古画から借りることに決まった。当初、桃山時代風の桜紅葉図の採用が

考えられたが、同じ図様が日本中央蚕糸会出品の絹刺繍壁掛に用いられていることが分かり、これは取りやめになった⁽⁵⁶⁾。そして最終的には根津家所蔵の光琳作《燕子花図屏風》が選ばれた。表の地図については、先に述べたように商工省からは日本地図という案が出ていたが、正木の提案により「世界対日本」を示す地図に決まり、その際、経度は日本を中心にすることにした。海洋の水紋の文様は、岩崎家所蔵の宗達作《源氏物語関屋濤標図屏風》の波紋を手本とした⁽⁵⁷⁾。

これら図様の選定から分かることは、漆工会が、大和絵を参照した桃山時代後期の美術様式を意識していたことである⁽⁵⁸⁾。桃山様式は、後になるほど大和絵的要素が増していき、古典復興の傾向を強めていった様式だといわれている⁽⁵⁹⁾。こうしたことから、漆工会が大衝立の図様に「日本固有の美」を表現しようと考えていたことが分かる。大衝立の外郭が聖徳太子御像の厨子の形状を模したものであったということも、明治期以降聖徳太子が「日本文化の源流」としてイメージされていたことと関係があるだろう⁽⁶⁰⁾。

草花の図に光琳の《燕子花図屏風》が選ばれたのも、やはり光琳が「日本美術の精粹」であり、「日本固有の美」を

表していると考えられていたことによるだろう。光琳の画を推したのは、「芸術に国境なく大手を振って世界に闊歩し得るものは古往今来光琳を描いてはあまるまい」という意見だった⁽⁶¹⁾。玉蟲敏子氏によれば、近代になって西欧人から光琳が高く評価されたことが、光琳を「西欧に伍することのできる日本の画家の象徴」とみなすことに繋がったという⁽⁶²⁾。明治末期には出来上がっていた「世界の光琳」というイメージは、日中戦争下の日本のナショナリズムと結びつき、いっそう強化されたと思われる。

また、大衝立の漆と蒔絵には様々な技法が用いられたが、日本の古代の技法を参照したものが多く用いられた。そして代用材料の研究が盛んだった時期であるにも関わらず、大衝立の画面にはアルマイト板やチツソライト、ファイバーといった代用材料は使用されなかった。画面の製作に用いられた、麻布を漆糊で貼り重ねる手法は「夾紵」という技法であり、奈良時代に唐から伝来した技を復興させたものである。また、天然漆の欠点の改良と、天然漆の価格の低廉を目的に、当時工芸指導所が開発していた代用漆なども、大衝立には用いられなかった。

設計者の一人である吉野富雄は、大衝立に用いた技法に

ついで、漆工会の機関誌『漆と工芸』に詳細に記した。その中で吉野は、それらの技法を、どれも古代に由来する「由緒ある」技法として説明した。吉野は、漆工芸の「価値」について次のように強調した。

「思ふに従前に於ける日本漆器の声価なるものは東洋数千年の歴史の集積にして、この内には漆の持つ美観の外に日本独特の美術と精神とが高調されて居り、この伝統美を無視しては日本の価値が全然失はれると云はねばならない。(中略) この意味からしても今度は是非日本伝統文化の真価を示してやり度いと云ふのが当初からの吾々の腹であつた」⁽⁶⁵⁾。

「伝統文化の真価」を示す以上、大衝立には出来る限り古来の技法を用いることが、望ましいことであつたのだろう。大衝立の画面の額縁部分に嵌め込まれた、金属製の花菱に漆を硬着させる方法は、焼漆法という古代からのやり方が採用された。これは正倉院文書に典拠のある、古代からの技法だった⁽⁶⁴⁾。金による漆面の装飾という推古天皇の時代に由来する技法は、時局柄、関係者にも一時は実現が

難しく思われたが、燕子花図の地の面に切箔を用い、燕子花の花部及び世界地図の日本部分に、「澄(すみ)」と呼ばれる箔の原料を使用することによって、何とか踏襲された。

とはいえ、四ヶ月という短期間に仕上げるため、実際の製作においては、「其手段に於ては可なり現代の科学をも採用せざるを得なかつた」というのも、また現実だった⁽⁶⁶⁾。

例えば燕子花の蒔絵は、通常の順序での製作では間に合わないため、花の形状に拵えた金属板に焼漆地を施し、それぞれに蒔絵を施している間、一方では地の面を描き、最後にその金属板を画面上に麦漆で貼り付けるといふ、新たな技法が採用された。結果、「恰も蒔絵で作り上げたように全くわからぬ様にうまくこしらへた」のだった⁽⁶⁶⁾。

そもそも漆は、日本で発展した伝統技術として、工芸の中でも特に日本文化の固有性と結びつけて言及されることが多かった⁽⁶⁷⁾。また当時、「欧米では漆は⁶⁸と呼ばれている」と工芸関係者に信じられていたという問題も、ニユーヨーク万博日本館の展示を考える上では見逃せないことである⁽⁶⁸⁾。この「漆=Japan」説がいつ頃確立したものであるかは不明だが、大衝立の設計者である松田権六も当時、「漆=Japan」説を信じていた一人だった⁽⁶⁹⁾。伝統工芸の中

でも、とりわけ漆工芸に特別な位置が与えられ、日本館の美術工芸部が「漆の室」とされた背景には、単に漆が日本の古代からの伝統であるということだけでなく、そうした関係者たちの一種の「思い込み」も、いくらか関係していたのではないかと思われる。この意味で、漆が日本を表徴するものとして日本館の中心部であるホールの装飾に用いられ、美術工芸部の中心的展示品が《漆塗大衡立》であったのは、当然のことであつたともいえるだろう。漆工芸に「日本独特の美術と精神」を仮託し、「この伝統美を無視しては日本の価値が全然失はれる」と考えていたのは、吉野一人のみならず、この時代の工芸関係者たちに共通する認識であつたのかもしれない。

だが、漆が日本の代表的工芸であるだけでなく、日本文化の精髓とさえ見なされていたとはいえ、先に述べたように、実際のところその原料のほとんどは、中国及び仏領インドシナからの輸入に頼っていた。日中戦争によってたちまち漆業界が苦境に陥ったことから分かるように、「日本のアイデンティティ」たる漆工芸は、その存在自体が他国へ依存することによって成り立っているという脆弱さを、本質的な部分に抱えていたのである。

輸出振興という面からも、漆はやっかいなものであつた。欧米の乾燥した気候においては、日本でどれほど気をつけて製作しても、歪みやび割れ、退色などが避けがたく、こうした欠点が欧米での販路を狭める結果にもなっていた。山崎覚太郎は、輸出という面から考えた場合は「漆は一種の塗料である。日本の在来の観念で漆器を考へてはいけない」⁽²⁰⁾と、漆器の素地として従来の木材にこだわらずに、アルマイトなど木材以外の素地を利用するよう提言した。

《漆塗大衡立》は一月末に完成し、一月九日より四日間、政府主催の下で他の工芸品とともに東京府美術館での出品展示会で一般公開された⁽²¹⁾。当時、大衡立がどのような評価を観客から受けたのか、その率直な感想を現在知ることには難しい。だが、漆工会機関誌『漆と工芸』に寄せられた渡邊素舟の一文に、その一端を窺うことができる。

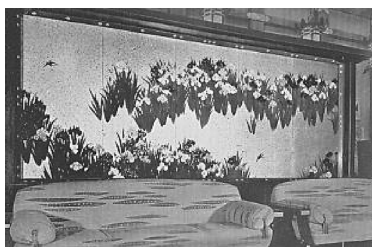
「とにかく大まかに要約された仕事としてはまづ無難といふべきものであらうと思ふ。元より華麗だといふ程のものでもなく、絢爛といふ程のものでもない。(中略) 難をいへば全体に感じが浅く深味といふものがないことであるが、とにかく短時日の間にこれだけに仕

上げたのだから、同情が先きに立つて難をいふ筋のも
でもなさそうである」(72)。

松田権六は大衝立製作の感想文において、無事に完成した
ことについては「共力一致の賜」と自賛しながらも、一
方で、「果してこの衝立が日本の現代漆芸を代表する資格あ
りや、否やは大ひに疑問であらうが」とも付け加えてい
る(73)。

《漆塗大衝立》は東京府美術館での出品展示会の後、ニ
ューヨークへ向け発送され、万博の期間中日本館のホール
を飾った(74)。大衝立はホールから日本庭園へ抜ける出入口
の前に、地図の面を出入口に向けて立てられた。燕子花図
の前には、東京高等工芸学校出品による休憩用の長椅子が
並べられた。燕子花図の面を部屋の内側に向けたことで、
美術工芸品や絵画と調和のとれた「サロン」風の雰囲気
が作り出された。大衝立の地図の面が「表」であるのにも
関わらず、その図様を見るためには庭への出入口の前の狭い
場所まで回り込まなければならない。ホールを観覧する大
部分の観客には、むしろ「裏」面である燕子花図の方が印
象に残ったのではないだろうか。「日本が中心に描かれた世

界地図」の包含する戦時下日本のナショナリズムは、歴史
ある神秘的な東洋の国というエキゾチシズムの中に、巧
みに隠されたのである。



右上 図13 大衝立「裏」の展示
左 図14 大衝立「表」の展示

おわりに

明治期に日本政府が万博に参加することによって、初めて「日本対世界」という概念が表出したように、日本にとって万博は、世界における「日本のアイデンティティ」を自らに問い直す場でもあった。それゆえに明治期の万博においては、工芸品を通じて「日本の伝統」が意識的に創り出されてきた。

日中戦争下のニューヨーク万博において日本政府は、工芸品を日本館のホールと国際館日本部の二ヶ所に展示した。政府関係者の意図は、日本館の中心であるホールには、「日本美術の精粹」である美術工芸品を展示して、日本の「国力、国是、国粹」を示し、国際館では欧米向けの実用工芸

品を展示して、輸出振興を図ることだった。そして日本館の美術工芸品の中心となる展示物が、『漆塗大衝立』だったのである。

当時漆工芸は、「日本古来の伝統技術」として位置づけられ、「日本文化の固有性」を象徴するものとして考えられていた。つまりニューヨーク万博では、『漆塗大衝立』が、「日本のアイデンティティ」として提示されたのである。

本稿では考察の対象を工芸品に絞ったが、ニューヨーク万博に出品された展示物は絵画、写真、映画など多岐に亘っていた。こうした個別の出品物が、展示全体の中でどのような意味を持ち、どのような「日本のイメージ」を欧米に対して提示したのか。こうした問題については今後さらに調査し、考察を進めていきたい。

註

1 参加国五ヶ国、入場者三二五万人。テーマは「明日の世界の建設」。会場はニューヨーク郊外フラッシングメドウ公園。広さ二二六・五エーカー（約一四六万坪）（商工省記録、昭和一四年二月二日付商

工大臣伍堂卓雄発内閣総理大臣阿部信行宛文書「一九四〇年紐育万国博覧会二関スル件」参考資料三・四、国立公文書館所蔵2A-012-00類02269100）。

2 日中戦争の開始以降のアメリカ社会における排日運動

の高まりについては、深見麻「金門万国博覧会と在米日系社会——一九三〇年代の日系社会の対米宣伝活動の一例として」(『文化資源学』三号、二〇〇五年)を参照。

- 3 日本政府は「当地博覧会の趣旨に基き Japan of Tomorrow を表象すべく日本の宣伝を主眼とし従来の博覧会に見るが如き商品陳列所に類する旧式の観念に捉われざること」を根本方針とした。(外務省記録「外国博覧会関係雜件 紐育並桑港万国博覧会」、昭和十三年二月一九日付若杉要在紐育総領事発廣田弘毅外務大臣宛別電、外務省外交史料館所蔵E280・410)。
- 4 同前。

- 5 外務省記録、前掲ファイル、昭和十三年三月二日付鹽崎觀三在桑港総領事発廣田弘毅外務大臣宛別電。

- 6 同前。

- 7 例えば、樋口いづみ「一八七八年パリ万国博覧会における日本——日本の出品当事者の意図と欧米側の反応」、『日本女子大学大学院人間社会研究科紀要』、日本女子大学大学院人間社会研究科、二〇〇四年。今井祐子「一八七八年パリ万博と日本陶磁器…日本の茶陶

への関心はどのようにして芽生えたか」、『国際文化学』、神戸大学、二〇〇二年。

- 8 畑智子「明治一〇年代の輸出工芸品にみる日本イメージの創出」、『デザイン理論』三五号、意匠学会、一九九六年。同「明治期の工芸品をめぐる輸出振興政策について」、『賀茂文化研究』五号、賀茂文化研究所、一九九七年。

- 9 『紐育金門万国博覧会政府参同事務報告書』、商工省監理局、一九四一年、八四頁。

- 10 同前、八六頁。

- 11 外務省記録、前掲ファイル、昭和十三年五月一日付「米国紐育桑港万国博覧会本邦参同計画」。*The Japanese Pavilion: New York World's Fair 1939, The Japanese Commission to the New York World's Fair 1939, p. 11.*
- 12 外務省記録、前掲ファイル、前掲「米国紐育桑港万国博覧会本邦参同計画」。

- 13 一九三八年七月二四日の東京朝日新聞は、調査委員会のメンバーたちが、富山、石川、京都、名古屋方面に「埋もれている美術工芸品を探して行脚することになった」ことを伝えている(「国内の美術品探し 海外

の万国博に新生面」、『東京朝日新聞』一九三八年七月二四日、一一面。

14

金子賢治氏によれば、「昭和一〇年代の工芸の主要なあり方は、個人作家的工芸制作と産業工芸的な志向が、一作家、一団体の中で同居し、あくまでも実用性を基本に据えながら、それら全体を作家の個性が包み込むといったようなものであった」という（金子賢治「現代陶芸論叙説―近代工芸の歴史の中で―」（19）、『陶説』六〇八号、二〇〇三年十一月、八二頁）。もっとも、陶磁器、金工、漆工といった様々な工芸の分野それぞれに独自の歴史があることには留意しておくべきだろう。例えば陶磁器史においては、官展における装飾的工芸美術と、これに対立する柳宗悦らの民芸運動の展開を、昭和の流れの始まりと位置づけている（南邦男『陶磁大系 近代日本の陶磁』、平凡社、一九七八年）。また、豊口克平の回想によれば、工芸指導所による産業工芸の研究と、これを批判する柳宗悦率いる民芸運動と、産業工芸を低俗視する美術工芸家が三つ巴となつて論争を繰り広げていた時代でもあったという（豊口克平「日本におけるデザインの歩み」、グルッペ5

編「型而工房から 豊口克平とデザインの半世紀」、美術出版社、一九八七年。

15

前掲「紐育金門万国博覧会政府参同事務報告書」、八五頁。

16

同前。

17

「建築は消極的な影響のみで、全く停頓をよぎなくされた形であるが、工芸は国策の方向に従つて積極的な活動を示し、重大な転回を行ふこととなつた」（『昭和一三年度美術界概観』『日本美術年鑑』昭和一四年版、美術研究所、一九四〇年、一六頁）。

18

この省令は、勳章および医療用と工業用を除く九金以上の金製品の製造と金箔、金糸、金粉の表装、印刷等への使用を禁止するもの。但し輸出用または外国人観光客向け土産物の金製品は除外された（「金よサヨナラ！輸出向と観光外人用の土産品を除いて国内製品悉く禁止だ」、『帝国工芸』十二巻九号、一九三八年九月、二二頁）。

19

「麻カンバスも金箔も美術家へ緩和する 事変下に歴史的傑作を生め」、同前、三一頁。

20

「金使用制限の波紋」、『工芸ニュース』七巻三号、一九

- 三十八年三月、一二四頁。
- 21 樋田豊次郎『工芸の領分——工芸には生活感情が封印されている——』、中央公論美術出版、二〇〇三年、一七五頁。
- 22 国井喜太郎「輸出振興緊要の時局と我々の覚悟」、『工芸ニュース』八巻四号、一九三九年四月。
- 23 商工省工芸指導所長国井喜太郎は、時局の影響によって深刻な打撃を被っていた手工芸界について、「小業態にして機械的生産力なく、非科学的で近代技術を持合さず、従つて精確大量の生産に携り得ない欠陥をもつ」と断じ、手工芸の技術力は輸出品の製作に向けるべきであると主張している（国井喜太郎「輸出振興と手工芸」、『工芸ニュース』七巻六号、一九三八年六月、二〇三頁）。
- 24 山崎覚太郎「米国に於ける日本の漆器」、『工芸ニュース』六巻二号、一九三七年二月。同「欧米工芸界の近況（上）（下）」、『内外商工時報』二四巻一〇号、一一号、一九三七年一〇月、一一月。
- 25 「デザイン等は（中略）平明な態度で現代日本の動向を表現すべきであろう。も早や愚かな外人向の迎合日本趣味の低劣さは充分に知られて悪評の限りである事は断言できよう」（『パリ博日本館出品雑感』、『工芸ニュース』七巻三号、一九三八年三月、一〇五頁）。
- 26 前掲「昭和一三年度美術界概観」『日本美術年鑑』昭和一四年版、一八頁。
- 27 樋田氏によれば、美術行政を主導する政治家や官僚などによって創立された龍池会の会頭だった佐野常民は、「絵画にたいして、工芸を進歩させる原動力というへ効用を期待」していたという（樋田、前掲、四八―五〇頁）。
- 28 「昭和一四年度美術界概観」『日本美術年鑑』、昭和一五年版、一九四一年、一九頁。
- 29 「ニューヨークに工芸品出張所設置」、同前、一一五頁。
- 30 豊口、「代用品とがま蛙」、前掲「型而工房から 豊口克平とデザインの半世紀」。
- 31 国井喜太郎「年頭に際して」、『工芸ニュース』八巻一号、一九三九年一月。
- 32 「事変下の商品・代用材料模索時代・一」、『工芸ニュース』七巻六号、一九三八年六月、一二二〇頁。
- 33 当時の漆の需要額は年間約五五万貫、うち中国からの

- 輸入は二五万貫、仏領インドシナからは二九万五〇〇〇貫であった（「輸入制限の暴風」、『工芸ニュース』七卷三号、一九三八年三月、一二三頁。「代用漆について」、『工芸ニュース』一〇号代用材料特集増大号、一九三八年一〇月、三八二頁。
- 34 「苦難下の箱根物産」、『工芸ニュース』七卷三号、一九三八年三月、一二四頁。
- 35 白井義三「代用品の振興と其応用工芸の責務」、前掲『工芸ニュース』一〇号代用材料特集増大号、三七七頁。
- 36 「我々は今の時局を日本産業界の新しい再出発線と考えへてゐる。（中略）この機会をして我国に於ける第二の産業革命たらしめ、戦争が文化を躍進せしめるとの鉄則を一層確実にしたいと考へてゐる」（国井喜太郎「工芸生産の近代化」、『工芸ニュース』七卷七号、一九三八年七月、二四五頁）。
- 37 「一九三九年度紐育万博日本部出陳 国産実用工芸品の反響」、『工芸ニュース』九卷三号、一九四〇年三月、一〇二頁。
- 同前。
- 39 外務省記録、前掲ファイル、前掲「米国紐育桑港万国博覧会本邦参同計画」。
- 40 「米国の二大博覧会と日本の出品計画」、『工芸ニュース』八卷一号、一九三九年一月、一九頁。
- 41 津田の他に、正木直彦、川合芳三郎（玉堂）、横山秀麿（大観）、岡田三郎助らが委員として名を連ねている（外務省記録、前掲ファイル、昭和一三年六月一四日付「紐育及桑港万国博覧会出品調査委員」文書）。
- 42 金子賢治「現代陶芸論叙説―近代工芸の歴史の中で―（18）」、『陶説』六〇七号、二〇〇三年一〇月、七八―七九頁。
- 43 バウハウスに留学していた水谷武彦、山脇巖・道子らがバウハウス閉鎖に伴い帰国したのは一九三二年のことであり、その後の日本の造形活動に大きな影響を与えた。
- 44 藤田国之助「紐育及桑港両万国博覧会に出品する日本建築・庭園及出品物」、『萬博』三十一号、一九三八年二月、八頁。
- 45 渡邊素舟「昭和の工芸界を回顧する」、『美之国』一五卷四号、一九三九年四月、五六頁。

- 46 豊口、「パウハウス運動・日本に及ぼした影響」、前掲『型而工房から 豊口克平とデザインの半世紀』。この時工芸指導所に勤務していたデザイナーに、剣持勇と型而工房同人の豊口克平がおり、二人はタウトから直接指導を受けた。
- 47 山崎、前掲。齋藤信治「海外工芸事情 米国の工芸」、「工芸ニュース」八巻一号、一九三九年一月。宮下孝雄「紐育の工芸事情」、「工芸ニュース」八巻九号、一九三九年九月。
- 48 この出品物の名称については、『紐育金門万国博覧会政府参同事務報告書』では「両面蒔絵衝立」とあるが、漆工会関係者の間では《漆塗大衝立》、《蒔絵大衝立》など呼称は統一されていない。本稿では、《漆塗大衝立》とした。
- 49 「大衝立記念号発行に就て」、「漆と工芸」四五一号、一九三九年三月、一頁。
- 50 手塚千代吉「紐育万国博覧会出品の大衝立に就て」、同前、一二頁。正木直彦の同年の日記には、八月一九日に「紐育博出品の髹漆出品物」製作の委託に、商工省商務局博覧会監理課岡田秀男と久住秀男が正木宅を訪
- 51 れたことが記されている（正木直彦『十三松堂日記』第四卷、中央公論美術出版、一九六六年、一五四六頁）。正木の日記によれば、漆工会が商工省に図案を提出したのが九月二七日、大衝立の組み立てが完成したのは翌一九三九年二月七日である（正木、前掲、一五五九、一五九六頁）。
- 52 「正木会頭挨拶」、前掲『漆と工芸』四五一号、二七頁。同前、二八頁。
- 53 「紐育万国博覧会日本館飾付大衝立製作要項」、同前、三九一四〇頁。
- 54 吉野富雄「大衝立設計談」、同前、一七頁。
- 55 同前、一九一二〇頁。
- 56 同前、一九頁。
- 57 宗達とともに桃山時代後期の美術を作り上げた本阿弥光悦にとって、王朝文化とは、「日本人がほんとうに日本人の文化を育てあげた時代として憧憬され、その美が日本の美の大道であるという強い認識によってさええられたものであった」という（水尾比呂志『日本の美術 宗達と光琳』、平凡社、一九六五年、四一頁）。山根有三『桃山絵画研究』、中央公論美術出版、一九九

八年、二三頁。

- 60 一九二四年に設立された財団法人聖徳太子奉讃会の役員には、正木直彦も名を連ねている（齊藤泰嘉「芸術文化学から見た東京府美術館の歴史（二）―財団法人聖徳太子奉讃会」、『筑波大学芸術年報 二〇〇〇』、筑波大学芸術学系、二〇〇一年、八頁）。

61 吉野、前掲、一九頁。

- 62 玉蟲敏子『《光琳観の変遷》一八一五―一九一五』、『美術研究』三七一号、東京国立文化財研究所、一九九九年三月、一七頁。玉蟲氏によれば、明治四二年（一九〇九）に刊行された『東洋美術大観』五の第四章は、「江戸以来の光琳観、万博を通じて知った西欧の光琳観の集大成ともいえる内容を持ち、日清・日露戦争を勝利し、東洋の盟主となった日本人のナショナル・アイデンティティである偉大な画派としての光琳派像が高らかに宣言され」ているという（玉蟲、前掲論文、一八頁）。

63 吉野、前掲、一四―一五頁。

64 同前、一八頁。

65 同前、二〇頁。

66 前掲「正木会頭挨拶」、三〇頁。

- 67 例えば、「我等の誇りとして世界に類を求め得ぬ存在」（山崎、前掲、四五頁）、「永い伝統と光輝ある歴史を世界に誇つてゐた我が国の漆器」（前掲「代用漆に就いて」、三八二頁）、「これこそ世界に誇り得る固有工芸品種と自他共に許した漆器」（『漆の輸入配給統制について』、『工芸ニュース』八巻一号、一九三九年一月、一二頁）。

- 68 実のところ、「漆」Japan」説は現在でも一部に固く信じられているという。三田村有純氏によれば、一七世紀から一八世紀初頭にかけてのイギリスにおいては、倣性漆器を「japaning」と読んでいたことがあるが、これが日本の漆を意味していた事実はなかったという（三田村有純『漆とジャパン』、里文出版、二〇〇五年、一五三―一五八頁）。

- 69 松田は自著の中で、東京美術学校で助教授をした頃、漆工科を見学に来た全国の中学校長たちに「JAPAN」が漆を意味することを知っている者がいないことに腹を立て、その場を退席したという自身のエピソードを明かしている。松田が東京美術学校で助教授をしてい

たのは、一九二七年九月から一九四三年四月までの間である（松田権六『うるしのつや』、日本経済新聞社、一九八一年、七一九頁）。

70 山崎、前掲、四九頁。

71 公式的に発表された入場者数は、四日間で一三万七六〇五人。殊に最終日は六万六九〇三人を記録したと報道されている（「出品展示会に見る万博の圧倒的人気 府美術館の記録を破つた一日六万七千人の大入場者」、『萬博』二三号、一九三九年二月、八頁。

72 渡邊素舟「衝立讃」、前掲『漆と工芸』四五一号、一〇

頁。

73 松田権六「漆芸大衝立の製作に關係して」、同前、二四頁。

74 万博終了後、日本館の建物は日本庭園とともにニューヨーク市に寄贈され、その際、大衝立も一緒に寄贈された（「紐育万国博覧会日本館の寄贈」、『漆と工芸』四五四号、一九三九年一月）。だが日本館は一九四一年二月に取り壊されたため、大衝立のその後の所在については不明である。

図版典拠

1 *The Japanese Pavilion: New York World's Fair 1939*, The Japanese Commission to the New York World's Fair 1939, 1939, p.10.

2 *Ibid.*, p. 4.

3 商工省記録、昭和十四年二月二日付「一九四〇紐育万国博覧会ニ関スル件」、国立公文書館所蔵06-009-00・平11通産00018100「紐育万国博覧会日本特設館平

面図」。

4 *The Japanese Pavilion*, *op. cit.*, p.27.

5 *Ibid.*, p. 33.

6 『工芸ニュース』八巻四号、一九三九年四月、一二八頁。

7 同前、一二〇頁。

8 『国際観光』七巻三号、一九三九年七月、「紐育博覧会

点景」。

9 *The Japanese Pavilion, op. cit., p. 23.*

10 *Ibid.*

11 『漆と工芸』四五一号、一九三九年三月、「紐育万国博

覧会行大衝立裏面」。

12 同前、「紐育万国博覧会行大衝立表画面」。

13 *The Japanese Pavilion, op. cit., p. 28.*

14 *Ibid.*

(付記) 引用文の表記にあたり、旧漢字は新漢字に改めた。
また読みやすさを考え、公文書類の記述は平仮名に直した。

(やまもと さえ)

表1 ニューヨーク万博出品工芸品リスト

展示場所	種別	出品者	出品物	府県名
美術工芸部	金工	河内宗明	鍍銀切花花瓶	東京
		〃 寺田龍雄	銀打出薔薇文花瓶	〃
		〃 小林親光	真鍮秋草文鍍銀皿	〃
		〃 〃	鉄文文様木盤	〃
		〃 村越道守	銀透彫「オニツクス」宝石箱	〃
		〃 矢島甲子太郎	草夷玉虫文鍍銀「コフレ」	〃
		〃 平松宏春	鍍銀沙魚置物	大阪
		〃 〃	鍍金狸置物	〃
		〃 芳武茂介	鍍銀洋犬置物	〃
		鍍金 津田信夫	青銅龍置物	東京
		〃 山本目耀	鍍銅斜線文鍍花筒	〃
		〃 豊田勝秋	鍍銅四方形花瓶	〃
		漆工 羽野祖三	凝視蒔絵文庫	〃
		〃 堆朱揚成	刻塗獅子文飾箱	〃
		〃 財団法人理化学研究所	「アルマイト」丸形蒔絵花鳥文花瓶	〃
		〃 〃	「アルマイト」丸形蒔絵曲線文花盛	〃
		〃 横越自入	角形茶葉文庫	〃
		〃 中山正人	唐獅子と鹿「パネル」一対	神奈川
		〃 社団法人日本漆工会	両面蒔絵衝立	東京
		〃 松田權六	鶴の図飾箱	〃
		〃 富峰平七	朱塗菓子器	京都
		〃 川口虚舟	たそがれ文様手箱	大阪
		〃 島野三秋	梅花文手箱	〃
		〃 小野為郎	ケン文様春秋棚	新潟
		〃 高橋静堂	彫漆とまとの図手箱	香川
	陶磁器	大倉陶園	染付八重薔薇絵紅茶器菓子皿付一揃	東京
		〃 〃	盛花付籠形果物盛	〃
		〃 沼田一雅	黄地雁伏香炉	京都
		〃 新聞邦太郎	五角形髹髹紋鉢	〃
		〃 福田直一	「モザイク」圓鏡図額	〃
		〃 河村喜太郎	金襴手瑞雲文鉢一対	〃
		〃 河合卯之助	花と虫文飾蓮	〃
		〃 石黒宗盛	緑瑠彩金盞	〃
		〃 商工省陶磁器試験所	元禄人形置物	〃
		〃 〃	電気「スタンド」	〃
		〃 寺池旬秋	錦彩手盛鉢	〃
		〃 加藤華仙	草花文陶皿	愛知
		〃 松本吉二	向日葵文大皿	石川
		硝子 岩田藤七	瑠璃巧玉尊	東京
		〃 各務鑄三	「リタレ」硝子「タラレ」文様入花瓶	〃
		〃 中島廣吉	香水吹	福岡
	七宝	安藤重兵衛	錦起七宝色分賞皿	愛知
		〃 〃	桃色地無文一輪立	〃
		〃 〃	白地四君子花瓶	〃
		竹工 黒田道太郎	古代煤竹製氷裂料紙文笥	東京
		〃 田辺竹雲斎	盛物籠	大阪
		〃 阪口宗雲斎	透し編盛器	〃
		〃 伊藤仁斎	手付花籠	愛知
		〃 ミラテス株式会社	卓上用「スタンドランプ」	群馬
		甲工 御木本幸吉	真鍮「ネツクレース」	東京
		〃 坂立寅蔵	龍甲製夢想花形洗金彫様漆造花	長崎
日米国交参考部	重宝部	人形 平田菊陽	便り	東京
		〃 岡 とう子	野良かへり	〃
		押絵 中橋悦子	外来人薔堂の図額面	〃
		染織 鐘淵紡績株式会社	絹綯通車相模様敷物	兵庫
		〃 〃	絹綯通四季花模様敷物	東京
	応接室	織織 自由学園工芸研究所	山と雲模様壁掛	東京
		〃 〃	絹製刺繍日本四季の図壁掛四枚	〃
		編物 帝国製麻株式会社	麻製「テーブルセンター、テーブル」掛等	東京
		縫工 財団法人理化学研究所	「アルマイトモザイクツク」衝立	〃
		金工 小野正之助	金閣寺置物	京都
	国際館 日本部	木工 商工省工芸指導所	「ワイン・キャビネット」及附風呂一式	宮城
		総合 〃	食食用器具、喫煙具、化粧用品等	〃
		編物 帝国製麻株式会社	麻製「テーブルセンター」、花瓶敷、 「テーブル」掛等	東京