

Tatsukichi FUJII as Pioneer of “Upcycle”: His Home Crafts and Pattern Designs

CHENG Shiyu

Tatsukichi Fujii (1881~1964) was a craftsman and graphic designer who had been writing articles about handmade craft for the readers of the magazine *Shufu no Tomo (Housewife's Friend)* during 1920s. Mainly, he introduced methods of adding pattern to decorate and renew used things, for examples, engraving pattern on wooden candy box, or applying embroidery to cotton bag for tofu to remake it into handbag. However, these things were opposed to the philosophy of Japanese traditional arts and crafts of which the value depends on the precious materials and supreme technique. In previous study, Fujii was studied under the topic of the Japanese Modern Craft Movement that marked the departure from the stereotype of traditional craft, especially the apprenticeship and elitism. Therefore, Fujii has been actively working in a wide range of fields, including arts and crafts, and pattern design. This aspect has not been taken into deeper consideration.

This study investigated Fujii's words and pattern designs from the theoretical and practical points of view. The result shows that he believed the crafts is a tool for self-expression and everyone's creation should be respected. Especially, he encouraged readers to come out with new design and try to awake their aesthetic consciousness, which would contribute to popularizing crafts and arts further. Besides, from the result of the analysis of pattern design, a new perspective to relate crafts with practical possibility of upcycle will be provided. This study reveals that Fujii had the foresight to indicate an upcoming measure of upcycle in Japan.

アップサイクルとしての図案応用

—藤井達吉の先見性について—

成 詩 羽 (セイ シウ) CHENG Shiyu

0 はじめに

筆者は『京都精華大学紀要』第55号において、1990年代に欧米で生まれたサステナブルなものづくりであるアップサイクルの生成と展開について検証した。その概念はいまだ定着しているとはいえない面もあるが、アップサイクルは、産業界の内部で物質循環を構築・維持するシステムと、「手作りによる再利用」や「個人趣味的な創造活動」というふたつの方向へと現在発展しつつある。前回の研究の結論部では、手仕事によるサステナビリティとしてのアップサイクルを提示したが、そうした展開を理解する鍵は、日本近代の工芸文化の歴史にあるのではないかという仮説を提示した。本稿ではその仮説を受け継いで、大正期の新しい工芸運動に関わった藤井達吉の手工芸活動を考察する。

藤井達吉(1881~1964)は、1921年から1930年の間に雑誌『主婦之友』で手芸に関する多様な取り組みを奨励した。彼は連載記事や書籍だけでなく、講習会や展覧会を通して日本全国各地で「家庭手芸」の普及に努めた。彼が推奨した「家庭手芸」は、豆腐漉し袋にチューリップの模様をあしらう(「豆腐の漉袋を利用した新鮮な手提袋」『主婦之友』1923年6月号)、美濃紙または小布の模様を切り取って和菓子箱に貼りつける(「菓子箱を利用した風雅な手箱」『主婦之友』1924年4月号)といった、制作が簡単にできるものであった。そのなかには、裁縫や染色をはじめ、臍纈染、紙細工、蒔絵、七宝などの工芸技法を取り入れる、あるいはそれらを組み合わせるといった方法まで薦められた。藤井は主婦の友社と共同で、4回の公募展「家庭手芸品展覧会」を開催した¹。展覧会では主婦だけではなく、海外からの応募や専門家の出品があり、予想を超える反響があった。(図1)はその一例

である。テキストとともにイラストが挿入され、作り方が分かりやすく記されている。そのデザインは今でも通用するほど愛らしいもので、現代の書店に並んでいる手芸雑誌に載せられても遜色ないだろう。その魅力は100年後も、いまだにも色褪せていない。

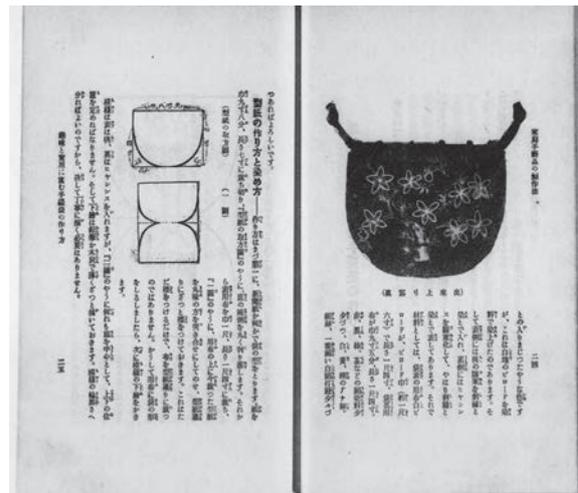


図1 藤井達吉『家庭手芸品の製作法』、主婦の友社、1923年、24-25頁

興味深いことに、連載の初回記事で藤井は意外にも、「そこらに転がってある汚い盆や小箱に、自分が本当に味わった物の形や自然を表はして彫り込む」や、「材料は盆でも茶托でも一木で作った品なら何でも結構です」などと述べている²。むしろ、サステナビリティが求められている現代では、古着や食品のパッケージなどを手芸で再利用することは、ある程度日常生活に馴染んでおり、黒染めや金継ぎなどの伝統工芸を取り入れるアップサイクルは若者の注目を集めている。これらはつまり、傷ついたり、形が崩れたりしたモノが再制作に用いられるとき、かえってモノに対する愛着が増すことにもつ

ながる、という現象である。しかしながら、工芸の世界は基本的に素材に強いこだわりを示す。高品質な素材と高度な技術が、生み出された作品の美学的価値を高めることにつながると考えられがちである。その傾向とは正反対に、工芸家でもあった藤井は、一般家庭にある、安いモノをありあわせ、ものづくりに生かすよう読者に促していた。それはサステナビリティという考え方そのものがまだ存在しない明治時代における、図案応用によるアップサイクルの実践だと言えるだろう。本論はそうした先見のな廃物利用の内実を、先行研究を踏まえて、ふたつの方向から探してみたい。

藤井に関するこれまでの研究は主に、工芸の視点からのもので、その活動は大正における新しい工芸運動のなかに位置づけられてきた。とはいえ、玄人が担ってきた工芸の世界を基準とすると、彼の作品は技術的にも完成度として素朴の域を脱していなかった³。じっさい彼は正統な工芸教育を受けたことがなかった。そのことがかえって、既存の枠から逸脱を容易にしたとも言えるだろう。だが、彼の制作に現れる実験的で冒険的な性質が、工芸の職人主義(クラフトマンシップ)への反発の結果だとするのは早計である。彼の制作は工芸のみならず、図案の作成方法に深くかかわる墨画や水彩画にも広がっている。このように、藤井の制作活動の範囲は大きく広がっていたのだが、それらを視野に収めた研究に乏しく、創作原理を再構築するような解釈も提示されてこなかった。だからこそ、本稿では、従来の研究に加えて、彼の言説を分析したい。

従来の藤井研究にはもうひとつ課題が残されている。彼の経歴は基本的に手芸と切り離して考えられてきたという点である。しかしながら、藤井は『主婦の友』との共同作業を通じて、「生活の芸術化」を訴えるに至った⁴。つまり、理想的な工芸のあり方と、生活と結びついた芸術のあり方は手芸という領域のなかで統一されていったはずなのだ⁵。工芸や芸術や手芸に対するジャンルの分断を超えて、藤井は、実践の視点から、家庭工芸の手法を編み出していった。藤井はそもそも、姉妹や姪とともに暮らす身の上で、それぞれが工芸家として活動し、分業で制作することもあったという。その事実を鑑みれば、女性の存在が彼の制作の理論と実践に与えた影響は無視できないはずだ。つまり、藤井の制作活動は「女性」との協働を要素として織り込んでいる、ということである⁶。家庭手芸も「主婦」の目線で考案されたものである。ただ、だからと言って「家庭」や「生活」

の領域で制作に取り組んだことを、『主婦の友』の文脈のみで理解することはできないだろう。重要なのはやはり、制作とその方法の核心を把握することであり、それを刻印したと思われる図案の分析を徹底する必要がある。

1 藤井達吉の制作論

本章は『現代之図案工芸』⁷(下記『図案工芸』)の1918年1月号に掲載された「製作と饒舌——工藝と藝術」、1918年4月号の「圖案家の作家としての榮に」、同じく1921年2月号の「家庭工藝(一)刺繍」に焦点を置き、藤井による工芸制作に関する考えを分析する。両記事からは、彼は工芸品の制作だけではなく、図案家の仕事に没頭していたこと、さらには、立体造形物から平面絵画やデザイン模様へと、多岐にわたる制作を取り上げていたことがわかる。彼はそれらをまとめて「表現制作」と呼び、その本質を次のように述べた——「真実吾々の構想や、思想が、直ちに表現ではなく、表現製作であるためには思想の具体化が入る、即ち技術の思想化が必要である」、と⁸。この章では、ここで語られる「技術の思想化」と「思想の具体化」の検証を試みる。そうすることで制作論の中心にある自己表現が、藤井にとって何を意味していたのを見定めてみたい。

まずは藤井達吉が工芸家になるまでの歩みを概観しておこう。彼は1881年に、愛知県碧南市のある綿を扱う商家に生まれた。幼い頃には、三人の姉妹とともに母から裁縫を教えてもらったという⁹。少年期は商人になるために努力したが、失敗を重ねた後、芸術に興味を示した。家庭の経済事情や独立生計の意思から美術学校に進学できなかったが、彼は尾張七宝の名工、服部唯三郎が主宰する服部七宝店に奉公に出た¹⁰。その7年間で彼は、国内外の展覧会に参加しながら各地で遊学し、世界の芸術に直接触れた。その後上京し、工芸作家になる夢を抱えて独自の歩みを始めた¹¹。

このとき藤井はすでに24歳で、貧しい無名の新人技術者にすぎなかった。5年間の独学を経て、ようやく1910年に「日本美術協会主催第1回懸賞図案」で授賞し、翌年には高村光太郎が開設した日本初の美術画廊である琅玕洞へ七宝を出品した¹²。高村豊周やバーナード・リーチなどの美術工芸運動の中心にいた人物や、さらにパトロンである芝川照吉との出会いもこの頃のことである。それから、彼は東京美術学校関係者が結成する吾楽会の同人として招か

れ、ヒュウザン会や国民美術協会など、新興の美術工芸団体の創立に積極的に関与した。彼は工芸家として認められるようになったが、他方で姉妹と姪たちとともに共同作業も継続していた¹³。すなわち家庭生活が制作活動に直結していたと言えるだろう。彼が出品した作品は、家具である棚や屏風で、それらは室内を彩る美術品だったが、生活雑貨である各種の箱や壁掛も同時に制作していた。それらについては実用性・機能性を期待していたようだ。明治の終わりから大正時代にかけて、藤井の制作は七宝を通じて知られているが、ある種の総合芸術とも言える自由な工芸を実践していた¹⁴。

1.1 技術の思想化

まず、藤井達吉の制作論を考察する。

「技術の思想化」という語には、工芸技術のあり方についての藤井の主張が込められている。先に述べてしまうと、それは次の手順で解釈できるように思われる。第一に、工芸技術は練習と経験を重ねれば習得可能なスキルである。第二に、制作においては、「考えること」のほうがいっそう重要であり、作りながら考えることが求められる。言い換えれば、技術は思考のための道具である。だからこそ藤井は、技術は思想化されることを説いているのである。

まず、工芸技術は比較的簡単に修得できると藤井は強調する。それは「非常に簡単であります(中略)後天的な程度換言すれば、教育の届く範囲までは誰の制作でもが対等の程度にまで進む」¹⁵。工芸技術は素材を扱う方法として、制作の手順を守りさえすれば、誰でも同じ程度の作品を仕上げるができる。ただしここで注意する必要がある。それは、制作の簡易さを強調するからと言って、誰しもが工芸技術の高い水準に達することができることを意味していない、ということである。工芸制作においてもっとも肝要なのは、手先の技術、あるいは道具を使う技術ではない、と藤井は考えている。言い換えれば、工芸制作においてもっとも肝要なのは、手先の技術、あるいは道具を使う技術ではないのだ。

藤井にとって工芸制作は作り手の「思想」があってはじめて成立する。それが「思想化」という語の意味するところである。制作の目的を考え、それをどのように技術を通じて実現させるかが、本当に重要なことである。彼は以下のように例を挙げて「思想」と「思想化」の意味を説明する。

木の葉一枚を表現する工芸の技術は、尚未だ自

然の聲を示すに遠い、最高の表現形式にまで往かなければならない真に工芸品が自由に最高表現の形式であり得る時、工芸品は真の芸術である¹⁶。

葉の繊細な模様と形は自然やその進化を経た結果として「自然の聲」を表している。たとえ自然の葉を完璧に再現できる工芸品が出来たとしても、それは「自然の聲」の模倣であり、真の制作とはいえない。作者の思想がそこには含まれていないからである。視点を変えるなら、工芸において忠実に自然を模倣することが、「葉」に喩えられているのに対して、作者の発想や構想が自然の「聲」に準えられている。思想こそが技術を導くのである。その結果、作者の聲を表す工芸品、すなわち「真の芸術」が生まれる。制作は発想や構想が主導する手先や道具を通してなされる。このことを藤井は、「技術の思想化」と呼んでいる。

1.2 思想の具体化

次に「思想の具体化」だが、これは単に構想に沿って制作するという意味ではない。ここで言う思想とは、制作におけるアイデア、あるいは感情や気持ちなどを含みこんだ理念であり、それらを練り上げて、適切な表現方法で伝達することが「思想の具体化」である。ただし、思想そのものは抽象的で主観的でもある。だからこそ「具体化」の契機が不可欠である。工芸、彫刻(立体造形)、絵画、音楽などの芸術的表現手段を道具として作品化する必要があるのだ。しかしそれだけではない。特に工芸の場合に、具体化は作品化を意味するだけではなく、アイデアを練って計画し、実行し、作品を仕上げる全体のプロセスにも関連している。そのことを本節では、作家の側からの思想の表出と、観客の側からの「思想」の受容という二方向から考察する。藤井の主張を理解するなら、「思想の具体化」とは「考案」であり、それは現代風に言えば「構想」を指していると思われる。彼は次のように述べている。

考案することに依って始めて製作が可能と成る、考案は如何に製作せんかである、創造の根基である、これには充分の批判も入れば鑑賞も入る、自己の姿を透視するだけの力も欲しい、工芸品は、単に自分の主観のみでは成立たない、で社會の聲を聴いて見なければならぬ。それには自己の作品を社會に紹介する共に、自分の赤裸々な姿を適

切に表示するを要する、而して其の響きを受容する、其所に始めて自分の姿が種々な成長をするのである、製作と饒舌とは不離である¹⁷。

構想を練るには批判と鑑賞が欠かせない。前節の「技術の思想化」では、制作段階においては思想が技術を働かせていると指摘した。ここではそれがより具体的に説明されている。すなわち思考を前提として、まずは作り手の自省の段階があり、次に観者のフィードバックがある。自省とは言うなれば作り手の自己批判であるが、観者の批判とも同時に関わっている。対して観者のフィードバックは、コミュニケーションをもとに、作り手の自己主張と観者によるその主張の受け容れという相互関係を含みこんでいる。両者は互いに自律しているわけではなく、何らかの相乗効果があるというのだ。言い換えれば、制作者は構想を通して作る経験を常に更新し、自己を発展させることを求められている。その点に関して、先の引用で藤井は、思想を「自己の姿」に喩えている。「自己の姿を透視する」ことが「構想」だとすれば、作品はほかでもなく「自分の赤裸々な姿を表示」した具体的なモノである。それは、社会の「聲」を受け入れることで「種々な成長」も可能となる。したがって、思想を具体化することは、ひとつの能力であり、それは事後的に向上させうるものである。

1.3 自己表現と制作

これまでの論点を整理してみよう。以上述べてきた「技術の思想化」と「思想の具体化」にはともに「思想」という語が含まれる。それはいわば自己表現を中心とする制作を含意している。それゆえ、制作とは藤井にとって表現を意味する。それに関して、彼は以下のように述べた。

漆は斯うすればこの色が出るとか、糸は斯う染めた方が好いとか、陶器も上釉を懸けるまでは、総て色がよく出るとか、艶がよく出るだの青貝はこう、鉛はそういふ事柄は、質材を扱ふに多くの経験を持った人即ち専門家の領分で、それ等の専門家が総て芸術家では決してありません。若し芸術があるなら、各自己自身に特有なもの、即ち承けること授ける事も出来ない先天的なものとして実在するものと感得する外ありませぬ¹⁸。

ここで述べられているのは、色漆の作り、糸染め、釉薬のかけ方など、技法や技術を上達した専門家は

必ずしも芸術家とはいえない、ということである。先に挙げた「製作と饒舌——工藝と藝術」にも、「工藝品が自由に最高表現の形式であり得る時、工藝品は真の藝術である」という指摘があった¹⁹。このことはおそらく次のように解釈できる。芸術は工芸とまったく同じ表現手段ではなく、両者の違いはただ美意識の有無にある。「真の芸術」は藤井が追求する制作の理想を反映しようとするからこそ、制作物は芸術と化すのである。工芸の基本技能を修得するのは簡単であることに対して、芸術の表現である芸術品の制作は、「自己自身に特有」で「先天的なもの」から引き出されねばならない²⁰。

制作は美意識に頼り、個性を発揮することである。それに関連する「葉」の例を挙げよう。葉を写生する時に、その陰影を写生する、墨で写し取るなど、いくつかのやり方があるが、いずれの方法でも立派な図案を作ることはできる。「落葉そのまま写すと写真だと謂います、又そのまま自然だと観るも、それは各自の自由意志に任せます、問題は常に其人自身の気持ちと其質で自ら解答される事柄でせう。天授の個性に依って自ら表現が異なるのです²¹。制作は「各自の自由意志に任せ」、「其人自身の気持ちとその質で解答する」こととして、作品そのものに現れる多様な美意識を尊重すべきである。

ここまでの考察をまとめておこう。藤井の制作論の特徴は、個人の創造力、個性、美意識を技術やスキルより優位に置くことにあった。もし彼の制作論が具現化するのなら、工芸界は、玄人や専門家が主導する世界ではなくなるだろう。そこでは、個性が溢れる技術の素人も歓迎されることになっただろう。

2 家庭手芸論の解説

前章で検討したふたつの記事の発表と同時期に、藤井は雑誌『主婦之友』において「家庭芸術」をテーマとする連載を開始した。それらのタイトルを挙げる、第1回は「芸術を取り入れた生活」と「誰にでも出来る図案の取り方²²」、第2回は「技巧に囚はれないやう²³」、第4回は「時勢の要求する家庭芸術²⁴」、第5回は「無雑作な中に深い趣味²⁵」など、家庭芸術を鍵概念として自説を述べていた。ところがそれは、1923年以後、著書『家庭手藝品の製作法』（下記『製作法』。主婦之友社、1923年）や『家庭で出来る手芸品製作法全集』（下記『製作全集』。主婦之友社、1927年）に見られるように、「家庭手芸」という言葉へと変化していったように思われる。両方に「家

庭」という語が含まれるが、これは婦人向け雑誌への寄稿という事実の反映と見ることができるし、藤井が本格的に、「家庭」向けに制作の幅を広げるようになったのは、主婦の友社からの依頼あってのことだと考えられる。予想されるように、『主婦之友』において「手芸」は創立から重要なテーマとして取り上げられていた²⁶。それゆえ、「家庭芸術」から「家庭手芸」への語の変遷は、工芸家である藤井と家庭実用誌である『主婦之友』との共同の結果だとしても自然なことだろう。しかしながら、前章での議論の推移からすると、「芸術」から「手芸」への転換にも藤井の独特の制作思想がなんらかのかたちでかかわっているのではないだろうか。本章では、藤井にとって、家庭芸術論から家庭手芸論の変化が何を意味するのかを問う。

2.1 過渡期の家庭芸術論

藤井の連載記事はそのタイトルから内容を推し量ることができる。とりわけ家庭芸術についていえば、表題から定義、動機、特徴を読み取ることができる。例えば「芸術を取り入れた生活」²⁷、「家庭生活を芸術化して」²⁸は家庭芸術の定義に関連している。「時勢の要求する家庭芸術」²⁹はなぜ家庭芸術が求められているのか、その動機を暗示している。そして家庭芸術の目標は「主婦と家庭の趣味向上」³⁰にあり、その特徴は「無雑作な中に深い趣味」³¹、「技巧に囚はれないやう」³²、「誰にでも出来る図案の取り方」³³などである。しかし、1923年以後の記事では、家庭芸術という言葉は途絶え、代わりに工芸の技法を手芸として応用しようとした、その成果が披露されるようになった。その変化を反映していると思われる藤井の言葉を挙げてみよう。

芸術そのものはもともと人間の実生活即ち家庭生活から、縁も由縁もない天と地ほど懸け離れてゐるものではありません、もし人がほんとうに自然を愛し雲の形にも木の葉の恰好にも、或は動物の姿勢に對しても、真に打開いた懐かしい心をもって見るならば、そこに自然と自分と間に云ふべからざる情趣が流れて来る。これが即ち芸術の芽生で、この心をもって周囲を見てゆけば、だんだんと自分の生活の中に芸術を取り入れることが出来ると思います³⁴。

芸術は高い美意識を意味し、自然の美しさそのものと通じている。それは前章で検討したことだが、

ここでは一步踏み込んで、芸術の源泉、あるいは美意識の根は自然美であると述べている。やはり前章で言及したように、芸術や美意識は先天的だとしても、それを引き出す鍵は自然にあらゆるものに本当の美が存在することに作り手が気づくことにあり、藤井は考えていた。だからこそ彼は、芸術はもともと生活に根ざしていると主張したのである。季節天候や植物動物といった身近にあるモノたちは美しさを体現している。そうした美は誰でも見つけることができ、それをもとに創造力を発揮することができる。つまり、芸術家であれ主婦であれ、彼らは芸術の心を持っていて、家庭生活に芸術を取り入れることができる。藤井は家庭の主役である主婦に向けてこう語っている。「障子に映る梅の影や、月影にゆらゆら揺れる柳の小枝、秋の落葉などを見るとき、それをすぐに取り入れて自分の着物の模様に出ることが出来れば、部屋の壁紙に応用も出来ませう」と³⁵。

家庭芸術は、自然や身の回りの景色から感じ取ったものを模様におこし、日常用品に生かすという点で、応用美術の理念と共通している。さらに、彼はそうした家庭芸術を「無理解な職人の染め出した物に比ぶべくもない高い芸術味の溢れた物となる」と高く評価する³⁶。逆に応用美術の視点で「家庭芸術」を見直せば、それは装飾、教養、教育という面で一定の機能を果たしようという。こうした機能性に関して藤井はこう述べている。それは「家庭芸術とすれば座敷や床間の飾のみではなく、子供の部屋にもまた玄関にも台所にも」ある、と³⁷。具体的な例として子供の部屋の装飾を挙げ、「子供に對しても根づよい芸術心を植ゑつけてやる手引き」³⁸になることから、装飾は教育の機能をもつとした。現代風に言うなら、そうした発想はインテリア装飾に近いと言えるだろう。

2.2 手芸の再構築

すでに触れたことだが、1921年から23年までの『主婦之友』における藤井の論説には、「手芸」という言葉が登場しない。だが『主婦之友』では早くも1920年3月号に「輸出向の婦人手藝品」と題した記事が挿絵入りで掲載されていた。『主婦の友社の五十年』によると、手芸に関連する記事としては、創刊年にあたる1917年から絞り染めの記事が載り、同年の秋に本社編集部は『家庭で出来る絞染法』と『新式絞染図案集』を上梓している³⁹。つまり主婦向け実用雑誌の文脈では、手芸は最初から重要なテーマとして取り上げられていたことになる。したがっ

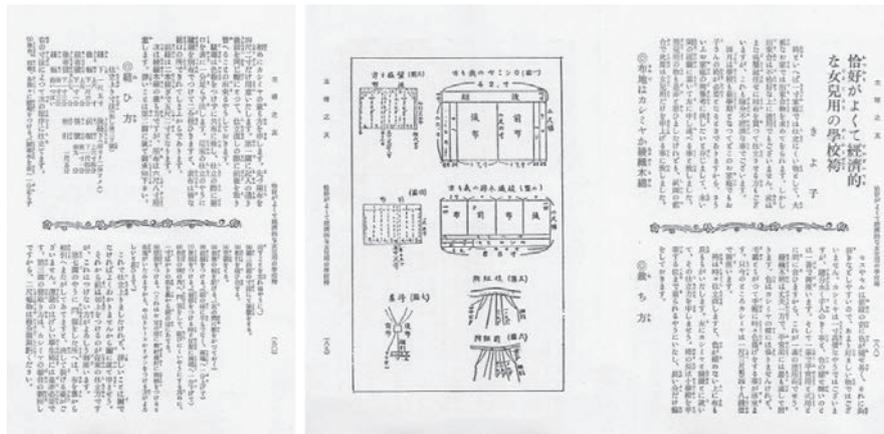


図2 『主婦之友』最初の手芸記事「恰好がよく経済的な女兒用の学校袴」

て、『主婦の友』に見られる手芸記事の特徴は概略的にでも理解しておくべきだろう。

『主婦の友』は石川武美(1887-1961)が創刊した。「ただ漠然と婦人全体をねらうよりも、中流家庭の主婦の生活だけに焦点をしばって、編集の企画を立てたい」という石川の言葉からは、『主婦の友』がターゲットとする読者層は、時間に余裕があり、仕立などの手芸の知識を持つ主婦であったことがわかる⁴⁰。その最初の手芸記事は洋裁制作法についてで、「恰好がよく経済的な女兒用の学校袴」であった(図2)。署名は「きよ子」となるが、これは長谷川清が執筆したものだと考えられる⁴¹。彼女は当時、小学校の裁縫の先生をしながら、放課後は雑誌の編集を手伝い、裁縫の原稿を書いていた⁴²。それ以外の執筆者も、ほぼ教育者であった。大妻学院を創立した大妻こたか、文化裁縫女学校校長を務めた並木伊三郎、杉野学園ドレスメーカー学院を設立した杉野芳子など、とくにのちの女学校創立にかかわる人物がほとんどを占めていた。彼らの経歴は、工芸家出身であった藤井に大きな影響を与えたと考えられる。

手芸記事の内容について言えば、「利益の多い」、「僅かなお金」、「費用を省いた」など、節約や省力につながる表現が多く登場し、小布や裁屑、古浴衣といった廃物を再利用することが推奨されていた。それとともに、「誰にも出来る」という文句も頻繁に現われた。そうした語彙が、平易な文体で語られていたことは、主婦の知識や教養、技術の水準への配慮を思わせる。そこではっきりと打ち出されたのは、効率性と経済性を追求する手芸であった。なかでも「裁縫(針仕事)」と「染色(とりわけ絞り染)」は手芸関連の記事の半数を超えていた。

このように、『主婦の友』における「手芸」の特徴は、以下の三点にあった。第一に経済性を重視すること。

第二に裁縫、染色が人気だったこと。そして最後に、執筆者の多くは女学校の教員だったことである。主婦の友社はその段階の手芸は「いかにも幼稚素朴の感」であったと評価し、藤井の登場によって「手芸記事は一新し、また本格的なものになった」と述べ、藤井の手腕を称えた⁴³。では藤井の仕事によって、『主婦の友』が提案した手芸はどのように変化したのだろうか。具体的な内容を著書『製作法』や『製作全集』で確認しておこう。

前者では染物、刺繍、木彫、漆、革、金物、雑類の7つのジャンルを設けられている。雑類とは楽焼、紙細工、押絵・箔絵、泥細工を指している。また、染物には絞染、置形、のり置、書き更紗、形更紗などが含まれている。刺繍は、かけ繡、きり置、絲置、まき繡をなど、方法ごとに紹介された。金物もまた、酸腐蝕、押出し・打出し・切透し、七宝に分類されている。他方、後者の『製作全集』は『製作法』が出版してから5年間に掲載した記事をまとめた記事合集であるが、両者の分類方法は異なっている。『製作全集』は漆と彫刻が統一されてひとつの項目となっていた。さらに、「雑類」の代わりに「糊細工」という新ジャンルが紹介された。藤井は糊細工を明確に定義していないが、実際の方法を参照すると、下地処理の漆研ぎ出し、図案置きのための和紙や布、また木の皮や貝殻などの貼り付けなどが糊細工に分類されていた⁴⁴。両著の構成から判断すると、藤井は、従来の手芸よりもいっそう幅広く、かつ横断的に多種多様な技法や素材を提案しようとしていたことがわかる。

2.3 家庭手芸による趣味論

家庭手芸論の核心は、作り手の「趣味」にある。藤井が趣味に注目したからこそ、工芸を手芸に自ら

の技術と思想を転用することができたのではないだろうか。まず、工芸制作については前章で明らかにしたように、その中心は自己表現にあり、「技術の思想化」と「思想の具体化」という両輪によってはじめて駆動するものであるとされていた。手芸制作の場合、趣味が中核となって、それが技術と思想という視点から思考されている点で、工芸制作論と同じ構図を持っている。本節ではこの趣味に焦点を合わせて、藤井にとって家庭手芸とは何だったのかを解釈する。

まず、趣味を考察するのに先立って、家庭手芸の「家庭」の意味を検討しておきたい。それは一種の生活空間として、暮らしの目的、あるいは生活必需品である設備や道具などのモノを包括する。それゆえ、家庭という言葉は、そこで実践される手芸の内容、素材、技法のタイプを示唆している。藤井は以下のように述べた。

家庭生活を趣味深くするには、やはり日常の実際生活と最も交渉の多い、衣服と住居とかに、美術工芸品を取り入れてゆくのが一番手近な方法でありませう。この意味に於て私は、家庭の中心である主婦が、もっと趣味の教養につとめ、芸術的見地を広くして、周囲のあらゆるものを美化することに努力しなければならぬ⁴⁵。

第一に制作の内容は日常用品である。記事で取り上げられているのは、衣料品、インテリアグッズ、ファブリック、収納品であった。なかでも一番多いのは手提袋ないしはハンドバッグ(10回)、座蒲團(4回)、手箱・箱(4回)である。一方、家庭手芸の担い手である主婦にとって手芸は、炊事洗濯など家事の必須事項の外に位置づけられていて、豊かな生活と結びつくと考えられている。次に、素材は生活から出る不用品の類で、和菓子箱や豆腐漉し袋であり、それらをありあわせることが求められている。第三に家庭は制作する場所を限定する。専用の道具や設備が備えていないので、単純な技術や制作方法が必須であるとされた。

では、家庭手芸の核心である趣味とは何だろうか。前掲の引用では、「自分の趣味のままに」手を動かし制作すること⁴⁶、制作品には「自分の趣味を容易に表はし得る」こと⁴⁷、芸術の教養とは「趣味の教養」⁴⁸であるといった言いまわしが見られる。そうした言い回しに注目すると、藤井が語る「趣味」にはふたつの異なるタイプが内包されていると考える

ことができる。英語で言うと、「ホビー (hobby)」と「テイスト (taste)」である。

ホビーとして趣味は、藤井の言説のなかでは、技術の難易度を示している。藤井にとってホビーは工芸であるのに対して、主婦のホビーは手芸であろう。技術面では、両者の難易度は大きく異なる。この難易度について彼は「容易といふ点に於ては一番に苦しみました。自分勝手の趣味本位のものよりも、能ふ限り多くの方々にできるやうなものでありたい」⁴⁹と述べている。つまり、主婦が自由気ままに作ることができるようにするために、工芸家として藤井自身が修得している技術の融通性を前提にできなかったことに苦慮したと告白しているのである。彼は工芸家として、手芸制作法を主婦に提案するのに、相当の工夫が必要だったと想像できる。結果的に、その努力の成果に対して、彼女たちからは良い反応が返ってきた。手ごたえを感じた藤井は、蒔絵の制作法の紹介に挑戦している⁵⁰。つまり藤井は、工芸技術が手芸に応用できると確信したのである。藤井の技術と主婦のそれはホビーの水準において通底するのだとすれば、趣味は工芸の大衆化、もしくは手芸の普及に大きく貢献しうらうだろう。

他方、テイストは「美に対するよき感覚」⁵¹、すなわち美意識を意味する。「まだまだ一般の趣味は低級で、家庭の芸術化などは思ひもよらぬことのやうに考へられます」⁵²とは藤井の言葉だが、このように家庭生活の芸術性の乏しさを批判することが、家庭手芸の提唱へとつながっていた。特に家庭の主役である主婦は流行に流され、「どんな色でも、またどんな長い襟巻でも構はずに身につけ」、「あまりにも自分の個性を無視した墮落した」と、藤井は厳しく指摘した⁵³。そうした傾向に対抗するかのよう、「各自の個性が発揮され」、「各自の持っている趣味を、自由にはたらかせさへすればよい」⁵⁴と言って、流行や大衆の嗜好ではなくて、個の趣味を推進しようとしていた。テイストとしての趣味は個性に基づく美意識である。だからこそ藤井は、主婦が自由に制作することを後押ししようとしたのである。

このように藤井は、家庭手芸は技術の難易度が低く、かつ個性を発揮できる制作活動だと考えていた。それを理解する鍵はふたつの意味をもつ趣味という概念である。さらに重要なのはこの家庭手芸論が、工芸制作論の構造と一致していることである。ホビーに見られる簡便な技法の推奨と、テイストとしての美意識を、制作を通じて発揮させようとする姿勢は、工芸論における「技術の思想

化」と「思想の具体化」を思い起こさせるのだ。「容易といふ点に於ては一番に苦しみました」という言葉が示すとおり、彼が苦心したのは主婦の美意識を喚起することへの配慮であった。その配慮はおそらく、手芸制作法に使う図案の提案という方法に結実している。図案（その描き方）を提供することによって、藤井は素材や技法に合わせ、作り手各自の創造力による可能性を広げようとしていたのである。

3 廃物利用と手芸図案の解明

藤井は1921年から1930年にかけて『主婦之友』で、計60編の手芸制作法を発表した。記事には「廃物利用」という語が散見される。タイトルに限っても、「廃物利用の手箱の拵法」(1922年1月号)、「廃物で間に合ふモノタイプ應用の羽織裏」(1924年1月号)、「廃物の菓子折に布片を張った優美な小箱の作り方」(1926年4月号)がある。そのほかにも、「廃物」とは明言していないが、使い途がなくなったモノを生かした手芸を提案した記事に、「豆腐の漉袋を利用した新鮮な手提袋」(1923年6月号)や「空箱利用の優雅な本箱の作方」(1923年8月)や「菓子折を利用して作った優雅な布張文庫の製作法」(1928年2月号)がある。さらに、「素人に出来る風雅な蒔繪式彫刻」と題された記事には、「汚い古箱でもかまひません」、「自分の趣味に生きる高雅な帯の刺繍」による「お待合わせの古帯で結構です」⁵⁵といった声かけが含まれている。このように再利用を提案する記事は多い。第一章でも言及した『図案工芸』の記事「家庭工芸(一)刺繍」でも同様に、「材料は何を扱っても適宜であり自由であります、切地でもそうです、例えばビロードの切地、裏地の切れ、羽織、縺子の切れ、ゴロなど皆廃物利用で好いのです」⁵⁶と説かれていた。藤井はこのように一貫して、廃物利用を提案しつづけていたのである。

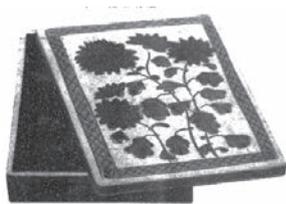


図3 「廃物利用の手箱の拵法」に木の葉と草花の図案（『主婦之友』1922年2月号）



図4 「豆腐の漉袋を利用した新鮮な手提袋」に蝶の図案（『主婦之友』1923年6月号）

廃物利用は、そこに創造性さえ加われれば、趣味が主導する家庭手芸に可能にする。実際、それらの廃物利用制作法に「図案」という要素が含まれていた(図3)、(図4)。これらの図案は、実践の観点から検討する必要である。藤井は工芸家でありながら優れた図案家でもあった。前章に考察した二編の家庭手芸制作論集に加えてもう一冊、『手芸図案』を著した。これは模様デザインや図案の応用といった制作の側面から家庭手芸の具体例を提示したものである。興味深いのは、その紹介の方式が一定のパターンを有している、ということである。すなわち、(1) 自然そのままの姿を手本に写生する、(2) その写生を単純化し、刺繍や彫刻などの下絵にする、(3) 日用品に応用する、という三段階である。言い換えれば、同じ写生をもとに変化を加えれば、素材、対象、技法のそれぞれがいかなる場合にも応用可能なデザインの提案であった。こうして藤井は、図案集を手引きとして主婦の創造性を引き出そうとした。

本章では、図案の視点から藤井の家庭手芸の本質を見出そうとする。『手芸図案』の「図案」を検討し、「廃物利用」を典型例とする図案応用を具体的に考察する。

3.1 図案の構成

まずは「家庭工芸(一)刺繍」(『図案工芸』1921年2月号)と「趣味と實用を兼ねた素人彫刻」(『主婦之友』1921年新年号)を改めて検討する。これらの記事には、家庭芸術としての彫刻と家庭工芸としての刺繍がテーマになっているが、いずれも技術について同じことが述べられている。つまり、彫刻することは木に傷を付けることであり、図案は身近なモノの形をそのまま取ればよい。すなわち単純な認識に依拠した制作を説いているのである。そこから出発して墨で写し取る方法と光で影を写生する方法のふたつを藤井は紹介するが、墨で写し取るのは「絵心のない人でも物の形を現はすことが出来ます」と述べたのに対して、光で影を写生するのは「もっと複雑な図案の欲しい時」であると説明した⁵⁷。図案のヴァリエーションについては、写生の段階で「光の位置と葉の置方で形の変化は種々出来ます」と指摘するとともに⁵⁸、写生で取った葉の形を「大中小と三種取りまぜて一つに配列し」、「その配列の加減はその人の頭で工夫し」たら様々に変形できると述べている。

このように初期の記事でもすでに藤井は、図案を制作の主役とすることを積極的に推奨していた。や

はり家庭手芸の場合も同じで、図案は彫刻や刺繍といった技法の違いに沿って、かつ人々の個性に合わせて変化させるものであるという。「図案法の抑の目的は、皆様のお心にお持ちになっている素質そのものを出す一つの方便に過ぎなかった」⁵⁹という彼の宣言は、図案と人間の個性との関係を指摘する。図案はまさしく彼が目指していた芸術（美意識）を最大限に発揮すると考えられる。本節では『手芸図案』を手がかりとして、図案の作成とヴァリエーションに関わる方法に着目する。

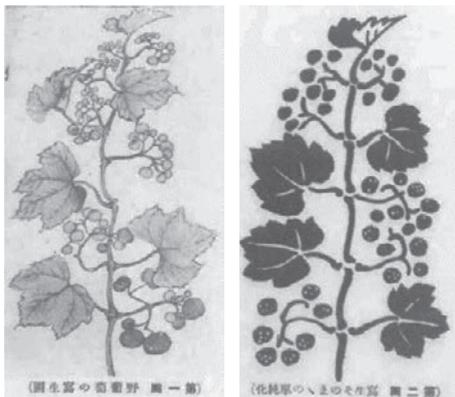


図5 「その一 野葡萄の写生によって出来た図案のいろいろ」(出典：『素人のための手芸図案の描き方・附・応用図案百種』、2-3頁)

まず、図案作成における「単純化」を分析する。(図5)の右側は「写生そのままの単純化」と説明されているが、ここで触れたいのは、左から右への変化を「減らし」と「増やし」という語で説明している点である。「減らし」は数量の減少であり、葉、花と実の個数が減らされた。同じモノが複数ある場合に、その一部分をとり除くのは「単純化」と言えるだろう。対して「増やし」は、個数の増加を意味するのではなく、複数の特徴のなかにある特徴を強調するという意味である。葉を例に挙げる。すべての葉脈や気孔を無視することではなく、黒く平塗りした葉の上に三本の白い葉脈が残されている。葉脈をこのように強調すると、葉は葉であることがより分かりやすくなる。ほかには茎の節を目立たせることと、葉の裏に白、表に黒で色付けることにも同じ効果がある。要するに、「同じモノが複数ある場合にその一部分をとり除く」と「複数の特徴のなかの一つの特徴を強調する」こと、「減らし」と「増やし」は単純化の考え方である。

(図6)は(図5)と同じように写生における対象物の構成と視覚特徴を「単純化」された以外に、空間的関係性もシンプルなものになっている。すなわち

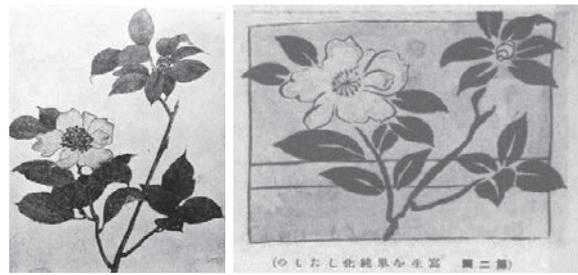


図6 「その二 山茶花を写生して試みたいろいろな図案」『素人のための手芸図案の描き方・附・応用図案百種』、6-7頁

奥行きや立体感をなくしているのである。花卉や葉を三次元の空間ではなく、平面的に配置する。さらに、そうするとひとつずつの視覚的特徴が明示的に現われることになる。

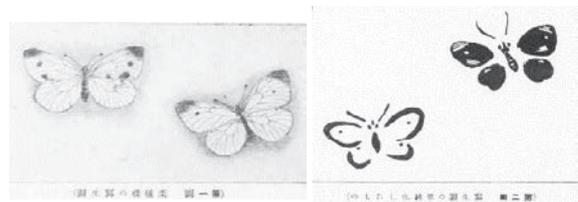


図7 「その六 もんしる蝶を応用して出来た図案のいろいろ」『素人のための手芸図案の描き方・附・応用図案百種』、2-3頁

(図7)は一枚の写生から、異なる図案を作り出す方法を示している。右側の2匹の蝶は輪郭だけをとるパターンが、線描きと平塗りの組み合わせとして描き分けられている。

ここまで紹介した図案の単純化は、植物を手本にしていた。植物の茎や花や葉などは、現実には複雑なので、各部分とそれらの関係性はシンプルになっていく。それに対して次の例は違うタイプの提案となっている。例えば「貝」である。形や構成が均質な「貝の面白味は、単純な形そのものよりも、貝殻に出てゐる千差万様その模様」ということである⁶⁰。単純化するより、貝殻の模様に溢れる多様性を生かして、複数の貝を一つの平面に並べ、そのレイアウトによって異なる図案が生み出されてくる。(図8)はその4つ配列の具体例である。

他方、形や構成が簡単であり、個体の模様の多様性に乏しい魚の図案化も、配列でヴァリエーションを増やすことが提案される。しかし、個々の模様を強するために並べられた貝とは違って、魚の配列はより工夫を凝らしたものになっている。例えば魚同士を十字状に重ねることなども提案されている(図9)。

第三の図案法として、技法を前提とした作成法を分析する。

(図10)の①から⑤までは一枚の蟹の写生をもとに出来た五つの異なる図案である。なかには二つのグループに分けられるという。第一のそれは番号①、③、④、⑤の図案である。それらは着色ないしは彫刻向きである。第二のグループは番号②と③であり、いずれも刺繍用の図案である。造形構成からみれば、第一グループは面、第二グループは点と線が強調されている。

第一グループを見てみよう。芋版染めには①③とも使える。しかし、③は芋版を複数回に押すことが前提となるため、押しつける力を加減して濃淡を出すよう指示されている。彫刻の場合、④は①をもとにした図だが、花などの簡単な模様あるいは貝殻を貼り付けるなどの装飾法が提案されている。⑤は布地ではなく革を染めることから、蠟で線描きしてから濃い染料で複数回染めないと色が定着しない。その性質にしたがって、図案には繊細な線が用いられ構成もより複雑になっている。第二グループの②は返し縫いで輪郭が、中の部分はなみ縫いで斑点がつけられている。③は①と②で提案された方法を組み合わせ、面の上に線と点を配することになる。

3.2 廃物利用と図案応用

本章の冒頭で指摘したことだが、廃物利用は家庭手芸のキーワードであった。前節では手芸に適用する図案の構成を分析した。本節は以上を踏まえて、図案が廃物利用をどのように実現するのを考察する。

廃物利用の事例で半数を超える例があったのは、古い和菓子箱の再利用である。その理由を藤井は次のように説明している。「和菓子の空箱が小さいのも大きいのも深いのも浅いのもあるでせうから、なにをひやうと、その目的によって造り上げればよろしいのです。手箱でも、小布箱でも紙入箱でもまた棚飾としてでもよろしい」、と⁶¹。さらに、蓋が両開きになっている羊羹の空箱の再利用も提起された⁶²。和菓子箱は形やサイズ、さらに場合によっては構造が多様多様であるため、各々の特性に合わせて出来上がった手芸品にもヴァリエーションが生まれるのである。

ところで、廃物利用方法は「細工」に分類される⁶³。家庭手芸における細工はどのように簡単化されるか。「素人に出来る風雅な蒔繪式彫刻」(図11)を見てみよう。

(図11)の制作法は「木彫」に分類される。その中の第三図は鈴蘭の図案を施した木の小箱である。方

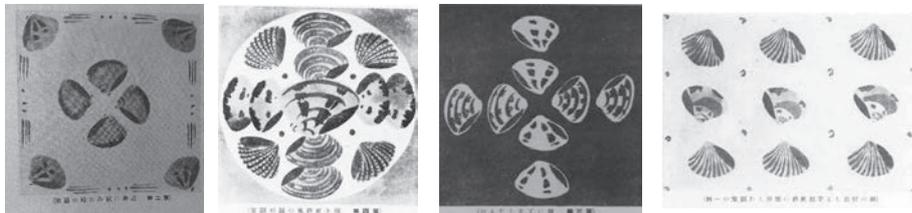


図8 「その四 物の配置から工夫された新しい図案の仕方」『素人のための手芸図案の描き方・附・応用図案百種』、13-16頁



図9 「その五 一尾鱒のから工夫される面白い図案のいろいろ」『素人のための手芸図案の描き方・附・応用図案百種』、16-18頁



① 芋版染め、色塗り或は彫刻 ② 刺繍 ③ 芋版染めと刺繍。④ 色塗り或は彫刻 ⑤ 革染め
①をもとに、図案を配置する

図10 ①から⑤まで。「(その三) 動いてゐる生物の写生から出来た図案」『素人のための手芸図案の描き方・附・応用図案百種』、9-13頁

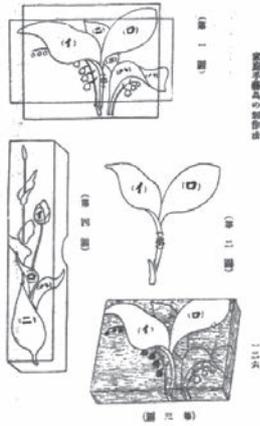


図11 「素人出来る風雅な蒔繪式彫刻」『家庭手芸品の製作法』126頁



盆地木の用器工細込嵌 (圖三十九第)

図12 「嵌込細工を應用した圓盆」『家庭出来る手芸品製作法全集』、146頁

法は「大きな葉二枚は鉛に、花は蝶貝、裏葉二枚と花軸は彫刻になっている。地一面も彫って上から日本絵具のキラを塗う」⁶⁴。(図11)の第四図はチューリップの図案による木の筆入である。方法は「チューリップの花は蝶貝、葉と茎とは鉛、左側の分は花も葉も茎も輪郭だけを彫って、膏は金に、葉と茎とはキラの絵具で塗り、地一面を彫ってそれに日本絵具の代赭と縁とを吹き込んだ」⁶⁵。わずか3つの工程でひとつの作品を完成させることができる。

さらに、そうした技法で単純化された蒔繪の制作法はその後に出版した『家庭出来る手芸品製作法全集』で「嵌込細工」と呼ばれている。(図12)に示した通り、前例と同じような技法でチューリップの図案を木製品に彫りつけるが、図案の構成はさらに簡易化された。このことから、藤井が工芸技法の大衆化に尽力したことがわかる。藤井は「余り複雑したものよりも、単純なものの方が嵌込んだ後の効果が大きいやうであります」⁶⁶と説明を入れて、技法より、図案のデザインを重視すると主張した。

藤井はここまで紹介してきた図案で、モチーフの特徴や手芸技術など、具体的な制作条件を設定し、それでもなお個性と創造力による可能性を模索しようとしていたことがわかる。植物や動物などの自然物の写生をもとに、かたちの要素と構成を単純化し、モチーフを配列し、応用する時に技法と素材を考慮するというプロセスである。さらに、そのプロセスのステップごとに、応用の可能性も提案していた。藤井の図案集は既成のデザインを紹介することではなくて、自発的にデザインすることの手引きであろうとした。技術、モチーフ、構成、ジャンル、道具、素材がどういう水準のものであれ、制作意欲があれ

ばデザインは各自の趣味に即して生みだされるのである。

4 おわりに

本論では、藤井達吉が『主婦之友』で取り上げた家庭手芸論に着目した。『現代之図案工芸』と『主婦之友』という二つの異なる分野の雑誌に残った彼の論考に基づき、制作に関する思想の変遷を理解した。いわば、工芸の制作論を技術的、または思想的に手芸の制作に応用するということである。だが、それでも一貫していたのは個性尊重という訴えであった。それは各時期に美意識や趣味などの概念に内包され、異なる主張として展開された。彼の早期の制作論に取り上げた「技術の思想化」と「思想の具体化」というふたつの主張は、制作の中心が自己表現であることを提示した。各自の表現意欲を伝えるために、工芸技術はある意味で道具的価値をもつにすぎない。より本質的には、構想を練りながら技術を生かすことであった。それに対して、彼は個性としての美意識を「芸術」と呼んだ。藤井はその視点において、芸術を工芸の上位に置き、個性尊重の表現制作という理想を唱えながら、工芸の大衆化の実現へ努力したのである。

さらにその後、藤井は主婦の友社と共同作業をきっかけに、家庭や生活を制作のテーマに取り入れながら制作論を実践方法として練り上げていった。それは彼の三冊の著書『家庭手芸品の製作法』、『家庭出来る手芸品製作法全集』、『素人のための手芸図案の描き方：附・応用図案百種』、と『現代之図案工芸』に掲載された実践例が見事に示している。趣味という言葉を通して、各自が持つ美に対する良き感覚を喚起し、乏しい素材と技術でも可能となる家庭手芸を藤井は主張した。家庭装飾と日常用品に応用できる自然を手本とした図案の作成法を紹介することで、図案は、素材と技術でいかようにも変化しうることを挙げ、創造性を引き出そうとした。それらの素材として廃物の利用が提案されていたのである。それはいわば、ありあわせのモノに美意識で働きかけ、図案を用いて自作する、ということであった。それはまさしく、もっとも理想的な個性尊重のアマチュア制作だったのでないだろうか。

手芸は現代の日本社会でも健在で、藤井が提案した廃物利用を思わせる制作法もよく見られる。つまり、廃材の再利用・リサイクルのみならず、オリジナルの装飾図案や個性的な手作りなどによって、廃

材本来の価値を成長させるという点においてである。そうした廃物利用のあり方は、今日のアップサイクルの取り組みを想起させる。いずれにせよ、大正の時代であれ現代であれ、創造力を起点とする個性重視の制作として手芸は共鳴しているだろう。実のところ、藤井が実践した家庭手芸は徐々に忘れ去られ、廃物利用もまた吝嗇な行為として過小評価されていったように思う。たとえそうであったにせよ、アップサイクルに現れる手仕事やその可能性を今日的な視点から検討すれば、藤井が実践していた家庭手芸の先見性は垣間見ることができるはずだ。

注

¹ 藤井達吉『家庭で出来る手芸品製作法全集』、婦人之友社、1927年、2頁。

² 藤井達吉「趣味と實用を兼ねた素人彫刻」『主婦之友』、主婦之友社、1921年新年号、178-179頁。

³ 土田眞紀『さまよえる工藝—柳宗悦と近代』、草風館、2007年8月、93-95頁。

⁴ 佐藤裕紀子「大正期の『主婦之友』にみる手工芸と主婦労働」『日本家庭科教育学会誌』、2006年第49巻第1号、24頁。

⁵ 富田康子「日本染織工芸の遠近法(15) 手芸のユートピア—藤井達吉とその家族の女たち」『月刊染織』、2005年第10号、47頁。

⁶ 池田忍『手仕事の帝国日本』岩波書店、2019年、169頁。

⁷ 『現代之図案工芸』は創刊の1914年2月号から終刊の1924年10月号までにデザイン専門誌としての役割を大きく変わったと思われる。(緒方康二「日本近代デザイン史ノート：明治以降戦前までのデザイン・インテリア・デザイン教育関係文献」『デザイン理論』1988年27号、113頁)

⁸ 藤井達吉「圖案家の作家としての榮に」『現代之図案工芸』、現代之図案工芸社、1918年4月号、47頁。

⁹ 山田光春『藤井達吉の生涯』風媒社、1974年、34頁。

¹⁰ 『藤井達吉の全貌：野に咲く工芸・宙を見る絵画』(キュレイトーズ、2013年)別刷資料として、藤井達吉の自筆自叙伝『矢作堤』(3-8)に参照した。原文は「父が何になるかと言けるので絵かきになると言ふたらこんな小商人の子が絵かきでは生きて行かれない」と述べた。

¹¹ 土生和彦「アメリカからの手紙—藤井達吉の滞米時期に関する報告—」、『碧南市藤井達吉現代美術館紀要第3号』2015年、18、31頁。

¹² 山田光春『藤井達吉の生涯』風媒社、1974年、54、55頁。かつ、『光太郎回想』(高村豊周著、日本図書センター出版、2000年、84頁)によると、明治四十四年(1911年)

三月に“藤井氏”の茶道具が二円、湯呑が五十銭で、同年四月には土瓶が一円という記録が残した。

¹³ 富田康子「手芸のユートピア—藤井達吉とその家族の女たち(連載「日本染織工芸の遠近法」15)」『月刊染織a』295号、2005年、43頁。

¹⁴ 長屋菜津子、高木久子「愛知県美術館所蔵の藤井達吉コレクションについて」『愛知県美術館研究紀要22号』2015年、5頁。

¹⁵ 藤井達吉「家庭工藝(一) 刺繍」『現代之図案工芸』、現代之図案工芸社、1921年2月号、8-9頁。

¹⁶ 藤井達吉「製作と饒舌—工藝と藝術」『現代之図案工芸』、現代之図案工芸社、1918年1月号、27頁。

¹⁷ 同上。

¹⁸ 注(15)前掲記事、8頁。

¹⁹ 同注(16)前掲記事。

²⁰ 同注(18)前掲記事。

²¹ 注(15)前掲記事、9頁。

²² 注(2)前掲記事、178頁。

²³ 藤井達吉「素人に出来る風雅な蒔繪式彫刻」『主婦之友』、主婦之友社、1921年2月号、123頁。

²⁴ 藤井達吉「自分の趣味に生きる高雅な帯の刺繍」『主婦之友』、主婦之友社、1921年5月号、124頁。

²⁵ 藤井達吉「芋版更紗を應用した夏の窓」『主婦之友』、主婦之友社、1921年7月号、158頁。

²⁶ 『主婦の友社の五十年』、主婦の友社、1967年、183頁。

²⁷ 注(23)前掲記事、123頁。

²⁸ 藤井達吉「廢物利用の手箱の拵方」『主婦之友』、主婦之友社、1922年1月号、132頁。

²⁹ 注(24)前掲記事、124頁。

³⁰ 藤井達吉「室内裝飾としての藝術的襖」『主婦之友』、主婦之友社、1921年10月号、166頁。

³¹ 注(25)前掲記事、158頁。

³² 注(23)前掲記事、123頁。

³³ 注(2)前掲記事、178頁。

³⁴ 同上。

³⁵ 同上。

³⁶ 同上。

³⁷ 注(28)前掲記事、132頁。

³⁸ 注(2)前掲記事、178頁。

³⁹ 『主婦の友社の五十年』主婦の友社、1967年、183頁。

⁴⁰ 注(39)前掲書、41頁。

⁴¹ 注(39)前掲書、186頁。

⁴² 同上。

⁴³ 注(39)前掲書、183頁。

⁴⁴ 注(1)前掲記事、168頁。

- ⁴⁵ 注(39) 前掲記事、166-167頁。
- ⁴⁶ 注(24) 前掲記事、124頁。
- ⁴⁷ 注(25) 前掲記事、158頁。
- ⁴⁸ 注(30) 前掲記事、166頁。
- ⁴⁹ 藤井達吉『家庭手芸品の製作法』、主婦之友社、1923年、「序」。
- ⁵⁰ 注(23) 前掲記事、123頁。
- ⁵¹ 注(49) 前掲書、8頁。
- ⁵² 注(49) 前掲書、7頁。
- ⁵³ 同上。
- ⁵⁴ 同上。
- ⁵⁵ 注(23) 前掲記事、125頁。
- ⁵⁶ 注(24) 前掲記事、10頁。
- ⁵⁷ 注(2) 前掲記事、179頁。
- ⁵⁸ 注(24) 前掲記事、9頁。
- ⁵⁹ 藤井達吉「古雅な亂箱の作方と新しい圖案法（その五）」『主婦之友』、主婦之友社、1925年4月号、250頁。
- ⁶⁰ 藤井達吉「その四 物の配置から工夫された新しい図案の仕方」『素人のための手芸図案の描き方：附・応用図案百種』1926年、14頁。
- ⁶¹ 注(28) 前掲記事、132頁。
- ⁶² 藤井達吉「廢物の菓子折に布片を張った優美な小箱の作り方」『主婦之友』、主婦之友社、1926年4月号、275頁。
- ⁶³ 『家庭手芸品の製作法』と『家庭で出来る手芸品製作法全集』の目次を参照する。
- ⁶⁴ 注(49) 前掲書、123 - 124頁。
- ⁶⁵ 注(49) 前掲書、124頁。
- ⁶⁶ 注(1) 前掲書、145頁。