

## 伝統と近代

——もしくは真実と事実あるいはタウトと剣持

森 仁史

剣持勇というデザイナーの展覧会を企画し、幸いにも昨年から今年にかけて東北から四国まで四館に巡回することができ、身も心もどうしてもそこから離れられない。テーマは剣持がジャパニーズ・モダンと命名した日本の伝統的感覚に基づくモダン・デザインの実践である。この名称は彼が一九五二年に渡米したとき、現地でスウェーデン・モダンが称揚されているのを目撃しそのアナロジとして着想したようだ。しかし、この発想は彼の内面でもっと早くから芽生え、遡ると商工省工芸指導所における彼とブルーノ・タウトとの出会い、すなわち一九三三年あたりから始まっているようだ。タウトは来日後三年を経て、『日本文化私観』（明治書房、昭和十一年初版、十七年までに二十版）を発表し、そこで「近代のものであると同時に、もっとも厳密な意味での日本的な品質」の追究を日本人に向けて喚起している。彼の考えによれば、「善良なそして教養ある日本人が愛好するものであれば、同じく教養ある外国人にも気に入らぬ筈はないのである。この原則に基づく限り、輸出と云ふものは日本国を利用する国民的な立派な行爲になる」はずだから、日本の伝統はしっかりした眼で学びさえればそのまま輸出可能だと主張した。これは伝統的であるものが近代的価値をもつという見方を言っているものであり、一九五〇年代のジャパニーズ・モダンの本質がこのときすでに明言されていたことになる。と同時に、近代の側に立つがゆえにそれとは異なる伝統が見えているのだし、その価値を測ることもできるのだとも言える。ということは明治にタウトの提言がありえず、モダン・デザインが装飾を排除した美しさに普遍的価

値を求め始めたとき、日本の伝統の評価が初めて有効になるといふ時代の変遷が必要であった。もっと重要なのは、それが明治以降の欧化と正反対の論理であったということである。

日本の工芸近代化にもっとも大きな貢献を果たしたのはお雇い外国人G・ワグネルであるが、その最初の大仕事であったウィーン万博のあと、明治八年に総報告の冒頭で彼は日本の出品が「本国開明ノ精密ナル徴候並ヒ其豊穰ナル富源ヲ顯示スル」目的を果たしたことを述べつつ、それに引き続き「西洋各国ノ物産ヲ親シク点検シ実地要務ノ学芸工術ヲ伝習シ遍ク日本国内ニ伝播施及シテ以テ国家ノ大益ヲ起ス」ことを力説している。明治国家がイデオロギー的に「豊穰ナル富源」を誇る気分で自らを鼓舞しつつ、実務的には後者に語られるような明白な欧化策を実行しなければならぬと示唆している。それ以来、日本の近代はともかくにもブラグマチックな欧米追従を国是としていくことになる。この二重構造は政治の世界での公式的な天皇制イデオロギーと政治力学上の天皇との位置づけといふいわゆる顕教と密教の関係に准えることができるかもしれない。これは単に政治方針というよりは、日本の近代化の骨格となった精神のありようだったように思われる。しかも、これに引き続く時代には欧米から次々とアヴァンギャルドの波が押し寄せたのであれば、その内実は変わっても見習うべき物が海の彼方からやってくる構図には変わりがなかった。我がロードス島は極東の島国であり、近代化に乗り遅れて出発した以上常に欧米の後塵を拝しつつ進まねばならない位置にある。しかも跳びたい意欲はわが身を近代に踏み入れた以上内から次々と湧き続ける。その際、この後進性の鏡の裏側が伝統の残存という現状であり、これを先端への桎梏ではなく発条とする逆転の鍵がタウトから剣持に渡されたのだった。

次に、伝統を称揚するのはいいとして、では何を以って伝統とするかというところが問題となる。つまり、歴史的な思想や造形はあまた生起興亡しているわけで、そのうちからの部分を伝統と感ずるのか、意識するのかが問われてくる。だが、この発問には実は前提がある。それは過去が歴史

として対象化され語られていなければならない、ということである。前号で触れたような横井の著述を成り立たせる環境が生まれ、そこで過去の事象が意識すべき歴史としてとらえられてからはじめて、そのなかの何が核であるかを考えることができるのだ。反対に、歴史が明確に語られてない時代、即ち造形的には歴史主義様式しか存在しない時代には伝統を意識することはあり得ないはずである。ということは、近代的意識に立つ歴史把握がその成果をえて初めて伝統は姿を現すとも言える。伝統はいわばこうした近代のネガタイプとして可視化されるのだ。工芸について横井が工業も工芸も区別しなかった範疇をもう少し区分しようとする立場が現れる。

例えば、東京女子大学で工芸史を講じた奥田誠一は『日本工芸史概説』（雄山閣、昭和六年）において工芸美術を「吾人の情緒や基礎の上に立ッ温かいもの」とし、物質的な工業品と区別しようとし、弥生式土器に始まり幕末から明治中期の「町人趣味の工芸」までを一体の工芸史として叙述している。奥田の主眼は伝統技法による造形物を工業製品と区別し体系づけることにおかれた。こうした姿勢が生まれるには日本にかつての工芸品が担った役割を肩代わりできる工業品が登場する時代の変化が前提になっていた。しかし、工業製品がやがてデザインされ「情緒」や「温か」さを獲得し始めたなら、彼の扱ってたつ区分法が根拠を失うことになる。



1 陸奥国分寺仁王像（タウト撮影）



2 二階堂竹源彦作彫像



3 仁王像を撮影するタウトと剣持

だから、歴史意識の変遷に伴って何が伝統かは常に一定ではありえず、問いかける近代の側に揺れが生ずれば必ず同時に意識される伝統も揺れざるを得ない。その意味で歴史がどう語られるかは大いに影響を及ぼす。その際、我々はかくあつた事実に見えるだけ忠実にありたいと考える。あるいは真実がどうであつたかを究明することに血道をあげているといえる。できれば、真実によって総てが律せられた歴史であつて欲しいものだと考える。

しかし、時代を隔ててみれば当然であることが同時代には誤って理解され、それに基づいて人々が動かされていくこともままあることだ。タウトにもそうした誤認とその受容がつきまとっている。井上章一はタウトの桂離宮論の恣意性と神話を解明した。同時に、彼がユダヤ人でもなく、亡命して来たのでもないことを論証している。それらは全く疑いない事実である。しかし、彼を取り巻く多くの人々はタウトがユダヤ人であり、社会主義者だったと信じ、それゆえに特別な意識をもつたり接したりすることになった。その後タウトが赴いた高崎でも身近に接した浦野芳雄ですらヒトラーが「一国の民族の系統を統一するために、……か、る世界的の人物を

惜しげもなく駆逐する」ものだ」と理解した。出国理由を浦野から尋ねられたとき、タウトは明快に答えず、「アインシュタインと一緒に出ました」というような誤解を招きかねない返答をしてはいる。しかし、そこから真実とは異なる理解と行動が積み重ねられ、真実に基づかない現象が惹起されることになった。これもロードス島なりの真実というべきか。

さて、タウトが感動したのは桂離宮や伊勢神宮だけではなかった。冒頭で挙げた著作は日本滞在と見学旅行の知見を踏まえて豊かになった見聞に基づき、多くの彼の「発見」を例としてあげている。仙台では陸前国分寺仁王像〔図1〕や塩釜神社牛王像、二階堂竹源齋彫像〔図2〕などだ。これらは桂や伊勢の清楚な日本というよりは、地方色豊かな伸びやかさが魅力になっていくように感じられる。彼が日本のよき伝統と感じたものの幅はかなり広いとしなければならぬ。高崎では赤城から榛名の連山を「絶景」と評し、浅間山の噴火を愛したことに表現主義者の面影を見ることができるかもしれない。

この仁王像について、タウトは「これ等の像は自然の形式の抽象化、或はこれら自然の形式からの剥奪によって肇めて得られるやうな或迫力を持っている。これ等の作品は更に以上の理に基づいて今日に於いても猶最高の生命を保つてゐる日本芸術の一つの領域への橋渡しを為してゐる」と高い評価を与えている。これについては剣持とのエピソードを紹介したい。昨年六月、「タウトが見たもうひとつのニッポン」展（早稲田大学図書館）で初めて公開されたタウトの残した写真アルバムに、この撮影の様子を描いた戯画〔図3〕が貼ってあった。剣持は一メートル七〇センチと身長だったので、工芸指導所からそう遠くない山門に撮影助手としてタウトに付き従ったものらしい。タウトの撮影のあまりの熱中ぶりに剣持助手が悲鳴をあげている。剣持は学生時代にはデザインのうえて明確な信念を固めるに至らなかったようだが、このタウトを敬愛を籠めて「先生」と呼んでいる。我々においてもそうだが、人の思想は必ず肉体を伴う。影響はその人の語り口からであり、表情からだろう。当初の契約通りとはいえ三ヶ月は

僅かの時間に違いないのだが、タウトに日常的に身近に接することができたのは剣持にとつて決定的だった。そして、剣持が日本の伝統と感じたものの多くはタウトが仙台で発見した系譜に属しており、こけしや堤人形は彼が後々まで手元に置いた収集品のなかに見つけることができる。この機会に、小生は国分寺や唯一残った堤焼き窯跡（現佐大ギャラリ）を尋ねることになった。ともにこうした機縁がなければ触れる機会がなかったかもしれない場所でも深い印象を得た。そうして、小生もまた改めて伝統について考えなければならなくなって、かれらの足跡のなかから自分なりの思索を進めることになった次第。恐らく、歴史や思想はこのように引き継がれていくものなのだと感じた。剣持作品で満たされた展示室を四つの土地で眺めるうちに、それらが物語っているものは我々が意識せずに伝えようとしているなものが伝統に与するのを示しているのでもあるなと感じいった。また、剣持作品はそうした身構えをたたえていることが魅力の秘密なのだと思います。

# 一寸

第二十一号 二〇〇五年二月

新・旧刊案内21

コレクションについて、あるいは若樹と仙秀

## 第二十一号目次

青木 茂

新・旧刊案内21

コレクションについて、あるいは若樹と仙秀

青木 茂 1

木版彫師・村瀬錦司

—夢二・恭吉・孤雁の版画をめぐって—

岩切信一郎 6

残されたひとやま《川岸》

—藤牧版画の後摺りについて10

大谷 芳久 10

小山正太郎研究拾遺(四)

勿来から塩竈・松島

金子 一夫 17

弄蘭莊根性ヤキ

丹尾 安典 21

続・江戸の銅版画帖から 井上九阜のこと

銅・石版画遺聞19

森 登 24

伝統と近代

—もしくは真実と事実あるいはタウトと剣持

森 仁史 29

幻のデザインー・小林かいち(一)

山田 俊幸 32

『一寸』第一号〜二十号総目次

34

『一寸』同人紳士録(『あいだ』より)

39

■ほくは先号に愚にもつかぬことをくどくどと書いて同人諸氏の響聲を買った。ためにページ数が増え、ために追徴金まで取り立てられたからである。自粛しよう。

■とはいえ、言いたいことが言えるために同人誌を持ったのである。もの言えは唇寒し、などと遠慮してもおられない。ほくはこの(二〇〇四年)十月末に某美術館で「山岡コレクション」について講演し列席の山岡一族にいわれない批難を受けた。先代か先々代の山岡氏は戦後のある年にあるコレクションを一括購入し、そのまま保管し、つい先年にある美術館にそれを売却した、というのが事実で、山岡一族の文化的業績は露ほどもない。なぜほくが山岡氏を誉め讃えねばならぬのか。「コレクション」というのは特定の個人・団体が何らかの目的で収集したものを指すので、こっちのひとやまを、あっちへ渡したただけの場合にその仲介者の「コレクション」というのは烏滸がましい限りである。ほくの興味は高崎正男コレクションがいつ、どのようにして形成されたのか、それがいつ、なぜ広瀬操吉の許に渡ったのかであり、個々の作品研究である。作品について言えば五姓田義松の「人形の着物」はいつ日本に届き長期間どこに在ったのか、門外に出る筈のない黒田清輝や小山正太郎の遺作がなぜ、どのようにしてその家から出たのか、という流転ばなしこそ仲介者から聞きたいが、ほくの願うところは個々の作品を前にしての共同研究である、と、ここに書いておく。

■余計なことを誌しているとまたもやページが増える。仙秀・木村捨三の