

13. Das Hausgeräth.

Ka-dzai.

家財

Der Tisch	Tsukue (Han-dai)	卓。飯臺
Der Stuhl	Isu	椅子 <small>イ子</small>
Der Spiegel	Kagami	鏡
Der Schrank	Todana	戸棚
Die Kommode	Hiki-dashi - no - aru tsukue	抽斗 <small>ヒキダシ</small> ノアル几

	nakatta.	カッタ。
Ich hatte eine sehr schlechte Nacht.	Watakushini wa warui yoru de atta.	ワタクシニハワルイヨルデアッタ
Ich war die ganze Nacht wach.	Watakushi wa yodoshime ga samete ita.	ワタクシハヨドウシメガサメテイタ。
Um wie viel Uhr gingen Sie zu Bette?	Anata wa nandoki goro ni toko ni	アナタハナンドキゴロニトコニ

8 [独和会話篇] の活字部分

神田の古書展で「東京、南校のドイツ語教科書」という帯につられ、二千円で購入した本書からかような展開になるのは予想外であった。果たしてそれだけの時間と労力を費やす意味があるのか、甚だ疑問だが、川上正光や相原重政の存在を知ることが出来た。加えて全く未知の世界である幕末明治初期のドイツ語教本の一端を垣間見ることも出来た。日本の陸軍がフランス式兵術からドイツ式に転換するのは、これから間もないことであつた。

美術の受容と工芸の定位

——「工芸」からインダストリアル・アートへ

森 仁史

日本がフライン・アートという概念を受け入れ、その実体を形成し始めたのは明治維新以後のことになる。これ以前にもその実態に触れたことはあつても、その移植が重要な目標とはなっていなかった。この概念の翻案が翻訳官たち外務官僚の手によってすすめられる一方で、内務省（後に農商務省）で活動したいわゆる博覧会官僚によって実体の育成が図られた。彼らは博覧会の開催——出品規則の制定、審査——を通じて国民にその領域とそこに適用される価値基準を用意しなければならなかった。従つて、日本社会にどのような美術領域が形成されていき、それがどのようなイデオロギーによつて導かれたのかはおもに博覧会官僚の思惟とその実践から編み出されたと考えていい。美術とは全く無縁だった制作者に甚大な影響を与えたのが内国勸業博覧会であり、この場合は博覧会官僚が制作者たちをどのような体系に基づいて領導しようとしたのかを示そうとしてもいた。

博覧会に先行して、蛭川式胤らが一八七一年から推進した古来の文化遺産を保護する政策の対象には「古器旧物」という漢語が用いられた。これが日本の神社、宮廷に伝来する遺物を指したが、前者は信仰対象として伝来したものであり、後者は天皇の個人資産として相続さ

1907 東京勸業博覧会	1903 第五回内国勸業博覧会	1895 第四回内国勸業博覧会	1890 第三回内国勸業博覧会	1881 第二回内国勸業博覧会	1877 第一回内国勸業博覧会
第二部 美術 ・東洋画 ・西洋画 ・彫塑、塑像、鋳起造、鑄造、彫版、篆刻 第三部 図案 ・建築図案 ・美術及工業図案 ・広告、表紙、レッテル、絵葉書等ノ図案	第十部 美術及美術工芸 ・絵画 ・彫塑 ・美術工芸 ・美術工芸品の美術工芸品の図案 ・美術建築の図案及模型	第二部 美術及美術工芸 ・絵画 ・彫刻 ・造家造園ノ図案及雛形 ・美術工芸 ・版、写真及書	第二部 美術 ・絵画類 ・彫刻 ・造家、造園ノ図案及雛形 ・美術工業 ・版、写真及書	第三区 美術 ・彫鏤 ・刊刻 ・書画 ・百工ノ図案	第三区 美術 ・彫像術 ・書画 ・彫刻術及ビ石版画術 ・写真術 ・百工及ビ建築学ノ図案、雛形、及ビ裝飾 ・陶磁器及ビ玻璃ノ裝飾、○雜嵌細工及ビ象眼細工

れたもので、いずれも美的鑑賞の対象にはなっていないかったものを写真や記録によって文字通り腑分けし、価値づけようとするきわめて科学的行為であった。むしろその動機には新たな国民国家創生に向けた強いナショナリズムが伏在していたことは確かだろう。ここで腑分けの対象となったものの大半は手仕事による資産であった。それは西洋前近代においても同様であったはずであり、少なくとも美術概念が形成された十七世紀以降にはそうした職人技を排除することでフライン・アート（絵画、彫刻、建築）が形成されていき、これによって手仕事²⁹は分断され、選別されていった

歴史があった。

表1は明治期博覧会における美術（一八七二年初出）分類の一覧である。見過ごしてならないのも重要な趨勢は明治期には一貫して工芸が美術に含まれていたことである。つまり、前近代の観賞対象であった手わざの成果品を美術とみなそうとしたが、海外での不首尾をうけて、美術と並列する領域として工芸を位置づけようとした。つまり、ジャポニスム隆盛時にはしゃにむに工芸を美術に押し込もうとしたが、それが受け入れられない西洋理念を知った後には、日本ではそれに並ぶ領域として工芸を自立させようとしたことが分類の変遷から読み取れる。その制作にとって、革新的な図案の重要性の認識と図案作者の登場する明治末の東京勸業博覧会には、美術から図案を分離することすら可能と考えられた。それは図案が芸術的価値の源泉として意味があると考えられていたことの証左とすべきであろう。また、工芸は漢語であったが、中国ではこの語は製造技術を指していたから、明治後期に製造物のジャンルを指すように変更したのは日本の創意であった。

* * *

それまでに体験したことのない西洋の美術と遭遇して、そこに理解可能な観賞性をどのように感じ取ったのかを検証するために、一八六五年頃高橋由一が執筆した「洋画局的言」を挙げたい。ここで高橋は西洋画法を論じて、「固ヨリ理ヲ究メ致スコトナレバ、真ニ逼リ妙ニ至リ活発生動セント欲スルハ是レ写真ノ貴キ所タリ」と論じている。つまり、西洋絵画は写実を追求しているが、それは論理的であるばかりでなく、「妙」をも達成していることに絵画としての意義があると主

張している。

あるいは、一八七三年欧米を歴訪した久米邦武は「米欧回覽実記」(一八七六年頃執筆)に、次のように記している。

西洋各国工芸ニ進ムニ從ヒ、美術ノ学モ亦進メリ、美術トハ、画彫彫刻ノ術ニテ、油絵、石彫ヲ学ヒ、精神風韻ヲ勉ム、高尚ノ雅芸ニ屬ス、喩ハハ東洋ニテ、書、画、篆刻ヲ紳士間ニ雅賞スルカ如シ、精神風韻ハ、人ノ才資ニ發スルモノナレハ、毎國每人ニ、各其妙ヲ存ス、他ノ模倣スルヲ得ヘキモノナラス

久米はすでに翻訳語としての美術を承知していて、正確に西欧の規定を適用している。加えて、彼はそれを東洋の精神風韻に例えているが、その対象とするジャンルが異なっていることも認識している。対象や従つて手法が異なっているにもかかわらず、比較するのは両者に何らかの共通性を見出しているからだ、その共通点を説明するのに彼もまた妙という指標を挙げている。ほぼ同じころ、西周は「美妙学説」のなかで、「現今美術ノ中ニ數フルハ画学、彫像術、彫刻術、工匠術」と述べ、この美術に相応するものが漢土に(従つて日本にも)あると理解したために、彼らが身に着けていた芸術鑑賞にとつて尊重すべき価値観とジャンルを西洋の美術に置き換えて支障がないと考えることができた。

つまり、彼らは殆ど自らの価値観を変更しなくても、西洋の美術を受容できると考えた。このために西洋が日本の論理を受容できないことは理解できないことになった。西周はエステティックに「美妙学」なる訳語を創案した。西は妙そのものを定義してはいないが、美妙学の「元素」は外部の美醜ばかりではなく、「人ノ情」もしくは「想像力」

から成っていると説明している。久米や西の理解から、維新を担った志士たちには、「妙」が芸術鑑賞の基準として意識され、その感覚がヨーロッパ人の美術と共通しているという認識があった。日本語の語彙では、「たえ」もしくは「みょう」はいずれも人知を超えた領域を指しており、造形物が優れているためには、その基準は精神的に日常生活を超えるところにあると考えていた。アジアにおいては、優れた造形物に伴う感覚である。

こうした事情を踏まえれば、第一回内国勸業博覧会区分目録に美術とは「総テ製品ノ精巧ニシテ其微妙ナル所ヲ示ス」とする補足指示の眼目は美術になるために現実に造る手わざが精巧であることが必要だとすることにあらぬではない。精巧はただ技量の成果に過ぎず、それ以上に微「妙」を示すことにこそ芸術的価値を生む根源であることを出品者、国民に喚起していることはたやすく理解できるはずである。

*

*

*

一八七〇年代が美術をめぐる西洋と日本との格闘の時期であったとすれば、八〇—九〇年代は内向きな「美術」の体制整備が進んでいた。それはジャポニスムの興隆と衰亡に重なっている。美術教育は一八八五年以降、文部省が所管した。東京美術学校は一八八八年十月には絵画、彫刻、建築、図案を教授すると規則を定めたが、九〇年八月規則は改正され、専修科は絵画、彫刻、美術工芸(金工、漆工)科のみとされ、「建築科ハ当分之ヲ欠ク」と定められた。

岡倉は美術を一方で産業振興の一環とする博覧会事業の拡張と見せかけつつ、他方で西洋に流通しうる美術制作を目指していた。岡倉は語彙として西洋をまといながら、その内実を国粹的な枠組みに置き換

えることで、日本美術の独自性を創出しようと考えたのだ。狩野派の画法によって西洋絵画に比肩しうる絵画を創造しようとか、木彫から西洋彫刻の塑像に匹敵する造型を生み出そうとかという岡倉の野望に比べると、美術工芸科の加納夏雄、小川松民らの作品から何を生み出そうとしたのかを見いだすのは難しい。その原因は内実は異なっても、西洋絵画の達成が岡倉にはすでに目標として把握できていたのに対し、手仕事にはそうした目標が把握できていなかったからではないかと思われる。

博覧会事業と古器旧物保存事業を引き継いだ博物館は一八八八年に宮内省所管に移され、翌年帝国博物館と改称され、このとき列品分類の芸術は美術（絵画、彫刻、建築、書、版刻、写真等）と美術工芸（金属、焼成、抹漆、織繻、玉石、甲角、木竹石、紙革、写真、図絵）とに再編された。その美術部長に岡倉が就任したのだが、このときに古器旧物は美術に転載されたことになる。岡倉には工芸は古器の系譜を引き継ぐことに意味があると考えられていたのかもしれない。ここで西洋概念の名のもとに、古器旧物を接ぎ木して、日本なりの古美術がほぼ完成された。であれば、この「美術」には同時代の工芸が存在する場がないことになる。

*

*

*

一九〇七年に文部省が創始した美術展覧会は日本画、西洋画、彫刻と規定された。これは内国勸業博覧会における「美術」概念とは明らかに異なっている。後者が概念を翻訳しつつ内実を奪胎しようとしたのに対し、前者は西欧の概念規定に沿おうとしているように思われる。また、これとほぼ同時期に高級官僚、軍人ら政府高官と財界人たちは

茶の湯を中心とする古美術愛好団体（大師会、和敬会）を結成したこと注目しておきたい。彼らは十五世紀以降茶の湯が伝えてきた価値指標と作品とをそのまま引き継ぎ、日常的な茶会活動の中でそれを共有し、拡散させていった。彼らの価値観は文部省、農商務省とは共有されず、公的な「美術」との隔絶が維持されることになった。

昨二〇一六年東西の近代美術館で楽家の展覧会が大々的に開催されたのだから、展示された茶碗や茶器は美術品として鑑賞されたに違いないと判断できるのだが、それらは旧帝室博物館とは関わりどころがなかった理由はここに起因している。茶の湯からすれば、茶器は必ずしも美術品でなければならぬわけではなく、たいがいは道具と呼んでいた。この時期の当事者が茶器を美術ととらえていたのかどうか改めて考えたいが、少なくとも現在は静嘉堂も五島、根津もいずれも自らを美術館と名乗っていることは紛れもない事実である。

さらに一九一三年に農商務省が図案及び応用作品展を創始したのは内国勸業博覧会の路線を引き継ぐものとしなければならぬ。この展覧会には技巧的な完成を目指す出品が多数を占めるようになり、折からの好景気に支えられて出現した蒐集家たちの格好の草刈り場となり、結果的に意欲的な若い作家を遠ざけることになった。

一九二七年に文部省美術展覧会の後身たる帝国美術院展は美術工芸部門を付け加えることを決めた。このとき、明治前期に形をなし始めた「美術」に文部省の制度への合流が成し遂げられたとみることができ。従って、美術工芸に美術としての資格や内実を明確にしようとする実のある議論は美術工芸が美術に編入されるまでの二十年間に登場することになる。帝国美術院内にも黒田清輝を始めとする工芸分野



1 『工芸通信』創刊号 1922年

を美術に含めるべきだとする意思があったことは確かだが、作者の側からこれを中心に推進したのは東京美術学校（以下、美校）教授津田信夫とその門下生たちであった。

なかでももっとも発言が目立ったのが高村豊周（一九一五年美校鑄造科卒）であった。高村は東京美術学校在学中から作品制作、短歌を通じて精力的に活動し、鴨跖草会（一九二二年）、黒曜社（一九一三年）、青壺会（一九一四年）、柱人会（一九一八年）、装飾美術家協会（一九一九年）と新しい工芸制作を目指す親密な小グループを結成しては改組し、目まぐるしいばかりに活動を展開させた。

このなかから、一九二二年五月に渡辺素舟らと工芸通信社を設立し、『工芸通信』（図1）を創刊し、編集所を駒込林町の高村宅においた。渡辺の「創刊之辞」は「私共の運動は、美術としての文化運動に違ひはないが、実際的には、より多く一般の家庭と直接連携することによって民衆の美意識と、その情緒の洗練さを、より良く育みたい」と主張している。高村も第二号で「工芸品はわれわれの生活の好伴侶となつて實際的に限りなき愛と、^{（主眼）}ほいと与へてくれるものである。」と論じている。

こうした主張が現れるには、ひとつに津田が審査にかかわった一九二五年パリ装飾博覧会で体験したヨーロッパにおける生活用品に表わ

された同時代的な美意識からの刺激があった。もうひとつには、創刊の年に開催された平和記念東京博覧会で建築学会による文化村が話題を呼び、住宅が建築家の焦眉の課題となり、民衆生活にまで住形式の転化が及び始めてきたことだった。アール・ヌーヴォーが提起したような歴史主義を脱却した同時代芸術としてのインテリア、生活用品は欧米では支持基盤が形成されていた。こうした内外の落差の認識から、新しい造形、とりわけ手仕事による身の周りを飾る作品に同時代性を求めることになった。

彼らの主張がアーツアンドクラフツ運動を下敷きになっていることは同誌におけるラスキンやモリスを称揚する紹介記事から明らかだが、日本でこれを伝承された古器を引き継ぐ世界—例えば、旧派に属する美校教授の作品世界—を超越する梃子としようとしていた。類似する領域の新しい価値指標であるヨーロッパの新傾向に依拠しようとした点では、民芸と同じ立論といえる。彼らは展覧会、講習会、研究会の開催、更には自らの実現したい美を形にして販売（図2）することによって、その目標を達成しようと考えた。彼らは成長しようとしていた都市住民の美意識に依拠し、これと連帯することによって、明治に受容した「美術」を超越して、自らが望む新たな美の領域として工芸を打ち立てようと企てたのだ。



2 高村豊周《灰皿》1922年



3 『郷土工芸』創刊号 1925年



4 『金沢市意匠図案研究会々報』創刊号 1925年

それは技巧的完成を指標とする工芸からの脱却でもあった。川路柳虹(誠、一九一三年美校日本画科卒)はこの論理の構築に西洋美学が拓いた応用美術とかオブジェ・ダールといった美学規範を援用していた。つまり、高村たちは眼前に現象する日本社会の変転に依拠して、「美術」に連なる工芸を乗り越えようとしたのだが、その行為は西洋の先人の後追いであることに違和は感じなかった。むしろ、西洋の新しい波に同調することでしか、日本の「美術」を脱却する方途を探せなかったと言ってもいい。このことは近代数寄者が旧来の価値観と規範を守ることによって、西洋美学とは別種の世界を維持したことは対照的であった。

工芸通信社は原三郎(一九一六年美校図案科卒)の主宰する金沢支社と近藤岩太(一九一四年美校金工科選科修了)の主宰する香川支社を設け、彼らの主張を東京以外の地域でも展開しようとした。原三郎は黒曜社以来の高村の同志であり、これらの活動に東京美術学校とその周辺で形成された人的ネットワークの意味は大きかったと言わざるを得ない。同誌は翌年四月までで刊行が途絶えてしまったが、それを引き継ぐか

のようにほぼ全く同一の体裁の『郷土工芸』(図3)という雑誌が一九二五年四月に金沢で創刊されている。市内片町の吉川文具店に置かれた北陸工芸協会が発行元であった。同誌にはエスペラント語タイトル ARTO INDUSTRIALIA PROVINCA が添えられ、浅井恵倫によるエスペラント講座が連載された。同年五月には石川工芸指導所長だった浅野簾(一九一五年美校図案科卒)を中心に金沢市意匠図案研究会が結成され、八月には同会会報(図4)も創刊されている。同誌に掲載された会員名簿には、市内在住の染物(六一名)、金属器(二八名)、陶磁器(二一名)、漆器(二二名)、木工(二二名)の作家の名が網羅されている。

『郷土工芸』創刊号には、「石川及富山県は古き斯道の洗練を濾過して得たる優秀なる工芸の郷土たる事論を待たないが」「ありのまゝの現在に向つて徐々に或は急進的に本地工芸の、本然的確立」、すなわち「郷土美術の黎明」を目指そうと呼びかけた。彼らも伝承の維持を脱却し、現在に依拠することで先人の榮譽を引き継ごうと考えた。第三号では彼らが作品の新しさを確立するためにも、民衆に美の教養を提供する場としての「郷土美術館」設置を呼び掛けている。それは鑑賞家を養うだけでなく、産業振興をも射程に置いている。この提唱はすでにデザイン活動の領域に足を踏み入れていると言え、エスペラント語のタイトルが三年後の工芸指導所の掲げたインダストリアル・アートに先駆けていることにも合致している。一九二五年に金沢の工芸領域には新しい息吹が萌えだしたことを伺わせるが、この雑誌は同年発行の第四号までしか確認できていない。

人々の生活の転換とそれに付随する工芸作品の在り方が制作者にとつても受容者にとつても大きな転機を迎えていた。それは同時にこの分野をなおも美術に編入させるかどうかの選択とも同時に進行する時機でもあった。このため、工芸をめぐる議論は一方で西洋起源の美術にどう包摂可能であるかどうかの整合性をめぐる議論であった。制度として古器旧物を包摂した「美術」に技法としての工芸を含めることを可能とする主張は本質的にバナキュラーなものであり、これを超えようとする若者は変貌しつつあった西洋基準にたつことでその「美術」を拡張させようとしたことになる。一九二〇年代に生活に関わる造形（日本では工芸を含む）領域で格別大きな波が巻き起こったのは欧米においても社会に呼応する新たな美学がここから表現したからにはかならないのだから、当然ともいえる。こうして、ついに美術の超克において内外の異同、時間差は乗り越えられる主客体が日本でも現実のものとなったのである。

若い制作者の主張に示されるように、「美術」に違和を覚えるには二重の理由があった。まずそれが西洋にあつても超克されようとしていたアカデミズムが依拠する概念であり、それに拘泥することは自らの守旧性を明らかにしてしまうこと。さらに日本にできあがった「美術」は古器の尊厳を根拠としているので、これは現実社会においてはどこにも根拠をもたないか、前近代の数寄の世界に依拠していたので、若い創造者には全く意味のない存在でしかなかった。

ただ、さらに踏み込んで考えればもうひとつ別な抜け穴を見つけ出すこともできたかもしれない。『工芸通信』にも辻村松華は日本の現状をこう嘆いた。

泰西の独創とか創作とかの気分が一般に尊重されるやうになつて、その影響を蒙ることが無差別に加つて来た。さらに彼の批評眼はその風潮に及ぶ。

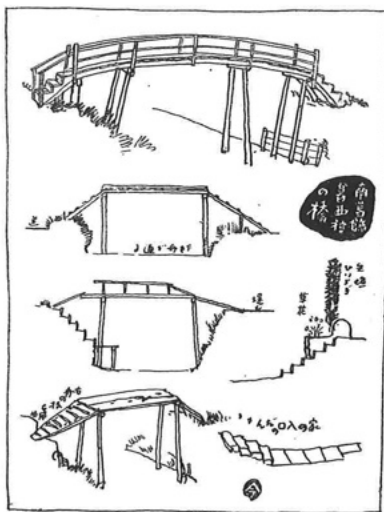
現代の多くは直ちに独創に入るのでも早くも疲れるし、果ては地方色を失つたり、下手な都会化に終つたりする。(第一巻第二号)

つまり、辻村は同時代的表現が西洋の動向を追尾するあまり陥りがちな陥穽を端的に指摘している。あるいは、今和次郎は東京湾岸の新しく架けられた橋(図5)を調べて、こんな省察を記している。

土地の人の頭で之等を見れば、どうでも橋としての用をなしてくれ、ばい、のだ。彼等は実用だけを考へて美の意匠など知らない虚無といつてい、位カラツポから作るのだと思ふ。…その方が見て本当に美しいものを作る事が出来るのだと思ふ。(第一巻第二号)

今から考えてみれば、辻村や今は西洋の規範から離れて自らの美意識を打ち立てることを主張していると解することができるが、この路こそが西洋規範に沿わない工芸の進路を示すためにはより有益であつたのではないかと

と思わずにはいられない。



5 今和次郎《南葛飾西村の橋》
『工芸通信』第1巻第2号、1922年

一寸

第七十号

目次

新・旧刊案内70	青木 茂 1
『浅井忠全作品集』を読む・油彩画	
中村不折の美術活動と印刷	岩切信一郎 8
—装幀・挿絵について—	
時に抗いし者たち——私の小菩薩峠(25)	大谷 芳久 20
大正・昭和戦前期中等学校の図画教員1	金子 一夫 49
北海道(1)	
ヒロイチ追善記(2)	丹尾 安典 65
活版落穂ひろい(四) 銅・石版画遺聞66	森 登 80
相原重政のこと・『独和会話篇』と蔵田活版所	
美術の受容と工芸の定位	森 仁史 88
—「工芸」からインスタストリアル・アートへ	
麓先生の昔語り 《百花譜》の巻	山田 俊幸 95
『一寸』第一号〜第七十号 執筆者別総目次	99