

森 仁史

過日、「神業ニッポン 明治のやきもの 幻の横浜焼・東京焼」を見た。ここで紹介される傾向の作品は超絶技巧とネーミングされて、しばしば目にするようになった。明治の工芸に注目が集まり、作品が日の目を見ることは喜ばしい限りだが、他方でいささかその評価の方法は気になるところである。

明治十八年（一八八五）、ジャポニスムが退潮した時機に、龍池会（一八七八年創設）理事だった鹽田眞は次のように製作者に檄を飛ばした。
 ；同（明治）六七年ノ交ヨリ諸製造家間ニモ頻リニ之レヲ唱ヘ、凡
 工芸品ハ美術ニ抛ラザル可ラズト主張スルモ、或ハ未ダ美術ノ原理
 ヲ推究シテ、而シテ後能ク此ニ至ルモノナラズ、故ニ製造家ノ多数
 ハ美術ハ単ニ精密美麗ノ称トナシ、日子ヲ費シ工程ヲカサネタルモ
 ノハ皆美術品ナリト誤認シ、其徒劣タルヲ知ラズシテ一器ノ全部ニ
 細密頻繁ナル裝飾ヲ施シ、或ハ金銀珠玉ヲ多用シテ価値ノ貴ヲ誇リ、
 形状ニ画様ニ彫鏤ニ唯丁寧ヲ之レ主トシ、無氣力不活発ナル一種特
 別ノ製品ヲ現出ス、誠ニ此クノ如キハ我邦徒然ニ在テ決シテ之レ無
 キ弊風ニシテ、所謂美術ノ原理ト相距ルコト最モ憶シ、而シテ其然
 ク誤リテ来ス所以ノモノハ一ニ新定美術ノ字画ニ拘泥スルノ弊ナリ
 トス（読点は追補）

だと考えていたらしいことが推察され、それが「美術ノ原理」に基づ
 くべきだと考えているようだ。つまり、古美術遺産から美術たり得る
 要素を抽出することなのであろう。「新定美術ノ字画ニ拘泥」しない
 ように求めていることがこれに重なるのだろう。つまり、美術以前に
 展開されていた名人芸の価値を認めているのだ。いずれにしても、美
 術創造に至る具体的筋道は語っていない。それも無理からぬことと思
 えるのは美術が新たな外来概念であって、龍池会員すらその理解が万
 全ではなく、明治十三年（一八八三）美術を定義して、「書、画、彫刻、
 陶磁、七宝、漆器、嵌木、繡織、銅器、建築園治」としており、近世
 までの芸術鑑賞の対象は総て美術たり得ると考えたのだ。つまり、龍
 池会は西洋では手仕事^{クラフト}が美術から排除されていることに目をつむって、
 自己流の美術を日本の現実にあてはめようとした。従って、製作者が
 近世まで床の間を飾った品々の見事さが美術たり得ると考えてもおか
 しくなかった。

我々は鹽田のような指導者の言説には接することが多いが、この時期
 の実務を担った製作者がどう考えていたかは情報が少ない。幕末に修業を
 始めた職人が自らの制作について語らないのは当たり前だからである。

明治二十六年（一八九三）末から翌年初めの金沢を舞台とした「聾
 の一心」で、泉鏡花は金工の名人聾の一心の肉腫を金沢病院の新任外
 科医藤井が治療に努めた経緯を題材とした。藤井の手術の甲斐もなく、
 一心は五十二歳にして息を引き取る。一心は蠟型で亀を作ろうとして
 いたが、果たすことなく世を去る。近世に育まれた名人を近代医学は
 救えなかった。近代が地方都市を開化させてはいくものの、希望に満
 ちた世にはならない実相が描き出されている。このなかで、鏡花は一

この発言は美術導入後に、製作者たちが美術的な価値を理解しな
 かったことを批判する言説としてしばしば引用される。例えば、前田泰次
 は「誤解が行われがちであった様子」（『現代の工芸』一九七三年）と述べて
 いる。しかし、美術概念が導入された一八七〇—一八〇年代の日本の
 状況を踏まえるなら、新概念の普及を製作者が理解できなかったと責
 めるのは一方的なように思う。まず、鹽田のこの弁舌は「陶漆器ノ販
 路ヲ拡張スル方策」と題されていて、龍池会は工芸品の輸出拡大を達
 成するためにこそ、美術品たるべきことが必要だと考えていた。つま
 り、この時期には美術普及は輸出振興と一体だったのである。この指
 導を受けて製作者は「精密美麗」と理解し、ために「無氣力不活発」
 な作品とのそしりを受けることになった。同様な思い込みは龍池会メ
 ンバーも犯していて、例えば瓢池園を運営した河原徳立は掛軸に描か
 れる画面を陶磁器に纏わせることで美術品に昇格させることができる
 と考えた（図1）。河原は鑑画会や博覧会での美術としての絵画を知悉
 していたからこそ、この指針に確信をもったとしなければならない。

鹽田の言説は「精密
 頻繁ナル裝飾」でなけ
 れば、何によって美術
 たり得るのかについて
 は殆ど語っていない。
 わずかに「我邦徒然」と
 指摘しているので、日
 本の古美術に学ぶべき



1 瓢池園《青磁上絵付金彩窓絵》

心を「渠は人を悦ばしむる美術家にあらずして、自ら娛む職人なり」と説明している。

金工職人を父として生まれ、ジャポニスムに翻弄される職人の生活
 と意識をよく知る鏡花なら、実際の作り手たちが新来の美術と自らの
 名人芸とは異なると受け止めていたことを示す貴重な証言と言える。
 鹽田の批評の十年後でも、地方都市では美術は販売目的の作品傾向と
 しか受け止められていないことが分かる。これは明治二十二年（一八
 八九）刊行の『言海』でも、美術の語釈は「人ノ慰ミノ為ニスル術ノ
 称、詩、歌、音楽、画、彫刻、等」としていて、明治五年のウィーン
 万博の出品分類をなぞっていることにも表れている。依然として美術
 は外来語だったのである。

もうひとつ製作者の意識を知る手掛かりが樋口一葉の明治二十五年
 発表の「うもれ木」に見出すことができる。湯地孝によれば、一葉の
 次兄虎之助は高輪に住んで陶器画工として働き、一葉母子も一時同居
 していたので、陶磁器製作の実態をよく知っていたと思われる。一葉
 が前年六月に東京図書館（一八九七—帝国図書館）に調べものに通ったの
 はこの小説の準備のためらしい。小説は陶画工入江頼三とその妹お蝶
 を主人公とし、入江のかつての相弟子新次こと篠原辰雄が親方の元か
 ら出奔したのち成功をおさめて彼らの前に現れ、妹は彼を尊敬し、思
 慕を寄せていく。篠原は入江に存分に腕を振るうよう依頼し、入江は
 勇んで制作に励み、完成させたものの、篠原の裏切りを知って作品を
 破碎する。明治時代に生きた前代からの時代精神の継承者と新時代の
 成功者との対比と後者の敗退、悲哀が描きだされている。一葉が参考
 としたとされる森鷗外「埋木」（一八九〇—九二年）や幸田露伴「風流



4 ワグネル、荒木探令絵付《釉下彩葡萄文花瓶》

ワグネルが日本で初めて釉下彩技法を成功させた作品として評価されているが、それよりも花瓶の外に膨らんだ形状を生かした絵付けが極めて効果的であることに注目すべきである。主題となる紅葉と実った葡萄が花瓶の張り出した曲面の上に、観者に差し出されるように描かれ、いずれにも幹の屈曲部が花瓶の肩の凸部と一致するように配置されている。さらには風になびく有様は花瓶の形状に沿って、上方から斜め

下方に向かう空気の流れとして表されている。これらは工芸作品ならではの効果であり、作品の形状を主題の表現に重ね合わせた点で傑出した成果を挙げている、正しく近代工芸が絵画画面よりも一層有効に画題を表現し、ただ技術的習熟によって観者をねじ伏せようとするのではない点で、十九

世紀後半の工芸作品としてずば抜けた水準に到達しているように思える。荒木がこの作品で実行できたことに意識的だったなら、さぞ先駆者として評価に値するのだが、残念ながらこうした制作意図は他の作品には見出しがたい。図版の確認できる作例(図5)を見ると、狩野派の粉本に基づく常套的な絵付けに終始している。つまり、鹽田もワグネルも河原と同じく、腕のある画家を起用すれば美術としての陶磁器が実現できると考えたのだ。では、なぜ荒木が花瓶にこうした効果的な絵付けを推察するに、日本画での屏風制作を考えれば、作者が画面の凹凸を利用して主題を浮き上がらせたり、動きを生じさせたりすることは知っていたはずで、狩野派



6 井村彦次郎《色絵木寛文足付花瓶》一八七九年(田辺哲人コレクション)



5 荒木探令《旭焼皿人物》(鹽田力蔵『近代の陶磁器と窯業』大阪屋號書店、昭和4年所収)



3 陶々舎《色絵武者文耳付大花瓶》(田辺哲人コレクション)



録されており、これによれば、作品は上下に雲形の枠をとったなかに古社寺、草花を描き、ボディには港川稲村ヶ崎と秋の七草を描いた作品とされる。全く同じものではないが、こうした構成の絵付けの作品(図3)が前記の横浜焼・東京焼展に出品されているので、当時実際に作られてもおかしくない傾向だと分かる。行間からは、一葉がこの作品を優れた作品と考えたかどうかは読み取れない。今日からすれば、過剰な装飾が明治工芸らしさを感じさせてはいても、これを美術と称するのは難しくはないだろうか。別な創作手記「若葉かげ」には明治二十四年六月の萩の舎の月例会で、床に立原杏所の竹に鶴の掛物と夏菊と姫百合を生けた古薩摩が飾られたと

記し、これを一葉は「優にやさしかりき」と述べているところをみると。幕末から引き継がれる文人趣味の持ち主だったとしていいだろう。作中で、一葉は入江に「美術奨励の今日生まれ合わせ合はせながら、天晴道の奥を極めて、万里海外の青眼玉に、日本固有の技芸の妙、見せつけてくれんの腸もつものなく、手に筆は取り習らへど、心は小利小欲のかたまり、美とは何ぞ儲け口か」と慨嘆させているので、彼も美と名人芸とは別物と考えていることが分かる。入江は天保期から薩摩焼作陶に取り組み、恐らく明治初期には輸出によって華々しい成功を収めたものの、二十年後には制作材料費にも事欠くまでになつていった。自らが修めた日本固有の技法の精巧さが海外で高く評価されるとも信じている。この論理は鹽田の考えたこととほぼ同一だろう。ジャポニスムが一過的な関心であることを知らず、自らの技巧の高みが欧米を圧倒すると信じたのだ。実際に想定された作品は一八九〇年代には欧米ではもはや受け入れられないことはやがて一九〇〇年パリ万博で明らかとなる。

* * *

しかし、冷静にこの時期に制作された作品を検分していけば、すでにいくつかの先駆的な美術作品と呼べるものが制作されているように思う。明治二十年(一八八七)春ゴットフリート・ワグネルは職工学校構内で吾妻焼(のち旭焼と改称)と称して陶磁器試作を開始する。このとき、ワグネルは荒木探令(二八五七―一九三二)と春名繁春(一八四七―一九二三)を助手とした。ワグネルは明治十七年秋から自費を投じた窯で焼成を始め、明治十八年五品共進会には荒木筆の図皿を出品しており、鹽田の経営する江戸川製陶所で試験したようである。鹽田はワ



7 宮川香山《土焼大花瓶》1900年
(鹽田力蔵前掲書所収)



8 宮川香山《色絵翡翠河骨文花瓶》
(田辺哲人コレクション)

浜焼展に展示されており、主題を印象付けるための絵付けの手法として一部の作家が気付いてもおかしくなかったのだ。しかし、主題の描写と描法の気品において、ワグネル・荒木作品に勝る作品は見出しがたい。

一八八〇—一九〇年代の海外における日本美術の不振を打開するため、一九〇〇年パリ万博に日本政府は久しぶり政府の直接発注による優秀な出品作をそろえようと努力した。例えば、鹽田力蔵はこのとき宮川香山が出品した《土焼大花瓶》(図7)を紹介している。残念ながら本作品

は失われてしまったが、類似する《色絵翡翠河骨文花瓶》(図8)も横浜・東京焼で紹介されていた。両者に共通するのは写実的で緻密なモチーフの描写である。これが陶磁器の絵付けとして極めて高い水準を達成していることは疑い得ない。全く見事な観察力と再現テクニクである。しかし、先に引いたワグネル作品と比較すれば明らかに精

彩を欠く。丹念な描写はむしろ花瓶としてのやきものの形態によって阻害されてしまっている。つまり、鑑賞者からすると、眼の行き届かない部分にまで細密に描かれていて、それは作品の出来栄には決して効果的に寄与していない。優れた技巧は必ずしも芸術的感興を呼び覚まさないことが欧米の日本工芸への否定的評価を招いた実例になるだろう。優れた名人芸はもはや美術として認知されなくなったのだ。

明治年間を通じて日本政府は海外の博覧会でこの工芸を美術の一部として認知させようとして、シカゴ万博(一八九三年)以外では悉く退けられた。博覧会出品を担った龍池会はじめ関係者は五〇〇年にわたって日本文化の担い手だった武士階層であり、彼らが創案してきた書院、床の間に飾られる花器、香炉、文房具の類は芸術的鑑賞の対象であり、それらを省くことは日本における芸術の核を捨てることに他ならなかった。また、そのような書院や茶室のような環境のなかで、手仕事は洗練され、鑑賞対象として洗練されてきた。こうした事情は日本だけではなく、非ヨーロッパ地域では等しく生じた事柄だろう。なぜなら、十九世紀以降に美術概念を受容する以前には、世界各地にそれぞれの芸術受容が展開され、アジア・アフリカはヨーロッパとは接触せずに独自の芸術を形成してきたからだ。そこに乱暴に美術の枠をかぶせようとすれば、必然的に芸術鑑賞の世界全体をくるむほかはない。それはおおまかに日本では遊芸に由来する道具であり、それらは用品であると同時に観賞価値をもつことが要求されてきた。これを踏まれば、明治日本が工芸を美術と見做さないではおかつた理由がはつきりするだろう。

* * *

幕末に技術的修練を積んだ聲の一心や入江頼三らの世代に教えを受ける次の世代なら自らの制作について細かに語っている。一九一四年に東京美術学校に入学した松田権六(一八九六—一九八六)はその修業時代を『うるしの話』(岩波新書、一九六四年)に詳細に記している。彼は一九〇三年、七歳から漆工修業を始め、入学後は白山松哉(二八五三—一九三三)、六角紫水(一八六七—一九五〇)に師事した。松田は入学後五年間教授の家から家と書生生活を続け、下宿生活をしなかったという。「面倒臭い仕事」を引き受け続けたからだ。松田はこの「美術学校時代が有意義だった」と述べている。これは例えば高村豊周(一八九〇—一九七二)『自画像』(中央公論美術出版、一九六八年)で、一九〇八年高村ら美校に入学して、「古くさい鍍金の世界のしきたりに憤慨」したと語っていることとは対照的である。高村が「その当時の工芸界はすこぶる職人的で、およそ芸術とは遠い存在であった。鍍金界で有名な人は香取秀真(二九七四—一九五四)、津田信夫(一八七五—一九四六)、大島如雲(二八五八—一九四二)の三人で、その他は皆職人といわば一種の銅像屋だった。」と述べ、「鍍金家を志すものは置物を修業して、立派な床の間に飾るべき物を作るのだ」という「鍍金界」に失望しなければならなかった。ために、十年後には無型を結成して、「大宮人が桜をかざして歩んでいた時代を憧憬する者よ、まず死ね」と叫ぶのも無理もなかった。

松田の興味は「技術の世界は黙々として反復訓練すること自体が技を身につけ、懸命に精進するうちに体得させられるものが多い」にあり、だから面白かったと語っている。つまり、郷里で一通り技術的修練を経た後でも、金沢と異なる技法を習得することに大きな意味を見

出したのだ。ただ、急いで補足しておかなければならないのは松田は図案制作に「いささか自信もあった」ことである。一九二七年美術工芸が帝展に新たに参加するに当たって、工芸作家が図案と分業していることを絵画、彫刻作家は近代芸術からの逸脱として非難した。対して、無型は会員が図案創作することを旗印とした。松田はこの点で自らの制作意図を図案にすることに自信があったので、技巧修行を優先させても気にならなかったとも言える。この故に、松田も無型同人と同じく、同時代作品としての工芸を目指すことができた。これは一九二〇年代に工芸においても、技法が芸術表現の手段となり、作家の表現者としての意図こそが作品を芸術たらしめるといふ美術表現の原則に立ったことを意味しており、十九世紀後半からの美術なのか技巧なのかのジレンマから工芸作家が解放される時代になったことを示すことであった。

松田の技術の修行とそれに取り組む意識には、工芸分野の技術に対する重要な焦点が見えている。近代美術は作家が材料技法から解放され、表現に専念することで次々と新たな次元を切り拓いていった。そして、二十世紀後半には具体美術協会が材料を道具から解放するところまで突き進んだ。この過程で、工芸分野は殆ど取り残されざるを得なかった。なぜなら、この分野では素材の把握と技術の習得によって殆ど何を作れるかが決まってしまうからだ。このことが表現としても一度注目されるようになるのは一九九〇年代に素材や技法そのものが主題になり得ることに多くの工芸作家が気づくようになってからであった。