

## 序章 「工藝」の脱構築のために

——「伝統工藝」を再考するに先立ち——

### 稲賀繁美

#### 一 「工藝」という分類概念

文藝理論の世界での議論をまず比喻として取り上げた。叙事詩、抒情詩、史劇、悲劇、喜劇、戯曲、小説などなど。こうした文学におけるジャンルは西欧における特殊な歴史的背景をもつ。だが世界文学を論ずる文脈では、しばしばそうした文化的背景を越え、歴史的起源を捨象して、西欧文学の伝統に培われた分類概念が世界共通の認識枠として利用されてきた。理論枠や概念がその出自を越えて漂流し、あらゆる岸辺に漂着してその土地で変成する。ジョセフ・ヒリスミラーやアラン・レイも指摘するように、そうした文化の「渡り」や翻訳そのものに目くじらを立てる筋合いはない。だがそこには原理的に言っても、ざっと三つの問題が発生する。まず西欧

の分類概念で整理できない種類の文学は、正當に評価される可能性からあらかじめ排除されかねぬ。つぎに西欧における上下関係や価値観が、暗黙のうちに他の文明圏にも適用される傾向がある。さらに西欧の分類概念になじむ文学上の革新は、ともすれば西欧の思潮の亜流として処理されるきらいが生じる<sup>1)</sup>。

最初のケースとしては枚挙に暇ない。中国の「文学」と西欧の literature と日本の「文学」の外延はすいぶん異なるが、そのこと自体、各国の専門家はしばしば忘却している。そこから派生するのが、例えば桑原武夫の俳句「第二藝術論」だつたらう。それと連動し、その意識されざる起源となったのが第二の範疇だが、その例としては、西欧では詩を第一位とし、小説はあくまでも派生的で不純な産物とみなす価値判断があるのに対し、明治以

降の日本では逆に、小説が第一位を占め、詩歌は副次的な文学的生産へと貶められた現象を指摘できる。詩人たることが最大の名誉であり、そこから排除された女性たちに優れた小説家が登場した英語圏。それに対して、詩人というと高等遊民的なイメージがつきまとい、文豪といえは小説家、さらに歌人、俳人といえは好事家の余技か女子供の手なぐさみと、その元締めをする家元といった感覚がいまだに払拭されない日本。これはより正確にいえば、知識人の嗜みであった漢詩の価値が日清戦争以降凋落し、さらに明治の小説家たちの仕事（彼ら自身の思惑は裏切るかたちで）国語教育において覇権を握るに至って発生した事態でもある。アラビアやペルシアの詩などで反復の多いことは、その文化圏では必然的な意味をもっていたが、西欧では楽曲でのルフランでなければ繰り返しは無意味な冗長性と判断され、それらの作品を低く評価する理由となったことも念頭に浮かぶ。

第三の場合はこれと表裏をなす例だが、例えばフランス象徴派以降の影響を受けて成立した日本近代詩は、それが語彙や思想において原典に再翻訳可能ならば、翻訳可能であるがゆえに本場の亜流とみなされ、逆に逸脱していればそれゆえに理解されず、結局今日に至るまで西欧におけるエクソテイズムを満足させる限りでのみその

独自性が評価されるにすぎない、という状況を作り出していることが指摘できよう。正岡子規らが俳諧連歌の伝統から近代俳句を独立させようとしたとき、すでにそこには連句、付け合いという生活に溶け込んだ挨拶が、それゆえに前近代的な文藝のレツテルを貼られ、やがて「第二藝術」へと降格されることとなる可能性が、同時に開かれていたことも否定できまい。<sup>②</sup>

いま文学の場合を例にとつて手短に述べたことは、美術の世界にも妥当するだろう。明治以来例えば、「内国勸業博覧会」への出品の可否をめぐる、はたして書は美術か否かといった議論がもちあがった。中華文化圏ではいまだに本質的に書は絵画と区別されないといつても大きな語弊はなからうが、これは西欧の文化範疇に照らせば、到底納得されえない。西洋派の小山正太郎が西洋での万国博覧会の美術部門に書を持来したのは笑いのことになる、と主張したのに対し、岡倉天心は書もまた美術たりうると応じたことが知られている。明治十五（一八八二）年のこの論争はやがて、美術教育において鉛筆を用いるべきか毛筆を用いるべきかの論争（二八八四）へと受け継がれる。教育という再生産の手段、生産装置におけるこうした選択が、現実そのものの変貌に結びつくことはいままでもない。ちなみに、日本の博物館にお

いて書画という分類項目が削除され、絵画と書とが区別されるようになったのは、明治二十二年（一八八九）年、「博物館」が「帝国博物館」へと移行して以来のことである。<sup>3</sup>

さて本書の主題は工藝だが、そこには、「伝統工藝」と「近代工藝」の区別や、さらにはこうした「工藝」への反発も含まれる。そしてこうした分類範疇の問題や、それに対する美的判断の錯綜も、以上のような文学範疇をめぐる論争とけっして無関係ではない。すでに明らかとなり、そもそも美術の定義、美術と工藝との区分そのものが、西欧における時代の藝術観に支配された価値観を代弁している。精神の営みとしての絵画とペンキを塗る職人仕事の肉体労働とは、西欧においてルネサンスまで基本的には区別されてはいなかった。職能組合を構成する丁稚、職人、親方の枠を越えて「藝術家」の階級が創出されたのは、十七世紀のアカデミーの成立期。文藝の諸領域に交じって藝術アカデミー創設を目指した、画家たちによる政治的な社会的認知運動の成果だった。ナタリー・エニツクの『絵かきから藝術家へ』にも詳述されているとおりだが、絵画をして思想を伝達する高尚な藝術と認知させたい藝術家たちは、そこで自らの出自であったはずの職人仕事を、応用藝術、装飾藝術と呼ん

で、下級かつ副次的なものごとく貶め、スケイプ・ゴートよろしく排斥した。そのひとつの特殊な症例ではあるが、ひたすら透視画法の技術的な科学性を力説して自己の存在を主張したアブラムス・ボッスが、それゆえにかえって「藝術」の名においてアカデミーから嫌悪され、ついには除名処分扱いになったという経緯にも、藝術の技藝からの離脱の背景をなす政治的闘争のありさまが象徴的に物語られてもいよう。<sup>4</sup>

## 二 ジャポニスムの位置付け

日本という存在がこうした文脈に棹をさしたのが、十九世紀後半のいわゆるジャポニスムであった。透視画法にも陰影法にも明暗法にも無頓着にみえた、まさに「藝術」以前の日本美術が、当時の西欧藝術の限界を乗り越える可能性を提示しているかのように歓迎された理由はどこにあったのか。いうまでもなく、これらアカデミーの教則において徹底して教授されていた技法を否定し無視することは、美術 *Beaux-Arts/ Stone Kunst/ Fine Arts* を応用藝術 *arts appliqués/ angewandte Kunst/ applied arts* から区分した西欧の価値観と階層秩序とを根底から転倒する、というよりも、無効なものとして否定する行為だった。ただし実際には北齋、広重以降の絵師たちがそうした西

欧絵画の技法を知識としてすでに葉籠中にしていたことは、断つておく必要がある。だが興味深いことに、日本の感化を云々する当時の欧文文献では、不思議とこのことにはほとんど言及がない。むしろ外国からの影響のせいで純粹な日本の美学が変質しつつある現状を嘆く声が圧倒的だった。つまりそこで話題とされる日本藝術なるものの姿には、欧米の側の必要ないしは期待の地平によって、取捨選択が加えられていたことになる。実際、日本の影響を過小評価する論者は、その根拠として、當時すでに日本が西欧美術の影響下にあったこと―たとえば透視画法の不正確な利用―に論及し、だから日本の印象派への影響は本質的ではない、といった議論を立てる傾向がある。だが影響を受けたことと、それがいかに取り込まれ変質したかは区別する必要がある<sup>5)</sup>。

さて、世紀末の西欧にあつて、日本の藝術はもっぱらその「裝飾性」において高く評価されていた。だがその裝飾性にかなる価値判断を定めるかにおいて、西欧の論者の見解は鋭く対立していた。裝飾藝術は美術の二次的派生形態ではない。美術こそが裝飾藝術の応用・派生形態ではないか―それは初代駐日公使ラザフォード・オールコックが『日本の美術と工業藝術』（一八七八）で、フランス流の高級藝術と応用藝術との区分を批判して表

明した見解だった。またエドモン・ド・ゴンクールは「フランスの工業藝術は、日本藝術という生活に密着した内密な藝術の鞭にあてられて、今や大藝術 Grand Art を殺しにかかっている」と一八九二年に「日記」に記している。だが産業革命もあいまって発生したこうした状況は、両刃の剣でもあった。つまり「美術」を擁護する側の価値観からすれば、日本はたしかに裝飾では優れているが、それはいまだ「美術」Beaux Arts とつた名称で呼び得るものではない。日本にはいまだ高級藝術 fine arts の範疇そのものが成立しておらず、だから日本文明はまだ幼稚な段階に止まっている。大藝術に必須の、人間ならではの思想 idea も感情表現 expression de passion も日本美術には見られないとの見解が支配的だった。お雇い外国人ゴットフリート・ヴァグナーは一八七三年のヴィーン万国博覧会に際して、日本の出品は「天成ノ感情」が欠如した「工術ノ精詣」に止まっている点に苦言を呈し、またフェノロサは精神性の発露たる「妙想」の必要を「美術真説」で力説した。これらはともに、欧米の観点から「美術」なる範疇と認知されうるような独立した分野が、当時の日本には存在していなかったことを裏書する。

日本藝術を「美術」と認知するか否かの判断は、論者の価値観そのものと表裏一体だった。そのことをとりわ

け明確にするのが世紀末ヴィーンでの論争である。ヴィーン分離派の機関紙となった『ヴェル・サクム』では一八九八年の創刊当初から日本藝術の評価が問題となった。日本藝術には「日常品」における装飾よりも高級な発展を遂げた「有機的な表現への葛藤」が欠如しているとするモリリッツ・ドレーガーの主張に対して、エルンスト・シュールやヘルマン・バルといった批評家は、日本藝術は「神経の藝術」Nervenkunst であるとして擁護した。そこには精神の構築を言い募るあまり感性が摩耗し、本源的な生命力を失って形骸化していた当時のヨーロッパの大藝術の末期的症状を、思考偏重、頭でっかちとして批判する意図があった。日本藝術に「神経の藝術」を見る感性。それがいかにもヴィーン世紀末特有の、爛熟して物憂く神経症的な、あのクリムトやエゴン・シーレの内面世界、オットー・ヴァイニングやフロイトに代表される無意識や性科学への関心を裏書きしている風情なのも、時代と文化の雰囲気というものを伝えて貴重な証言だ。

### 三 「溶解」する日本美術

この論争のなかで、シュールは明らかにドレーガーへの反論として、「ヨーロッパ藝術は構築するものだが、

日本藝術は溶解するものだ」と観察しているのだが、これは注目に値しよう。ヨーロッパ藝術は天に向かつて構築するが、よく見ると抜けているところや力不足な点に気付く。ところが日本藝術は貴重なものをひとつひとつ隣合わせに置いてゆく。結果として「ヨーロッパ藝術は構築的であろうとしていつも破壊的であり、日本藝術は破壊を（目指している）」という言葉がこの国の藝術にはふさわしくないにしても、結局のところ構築的である」とかれは結論づけている。自然へと神経を延ばすことで自らは環境へと溶解する。そうすることで、個々の作品の独立性を主張するよりは、かえって生活空間全体に溶け込んでそれを美的なものへと構成してしまう日本美術。その「溶解性」を手掛かりに、シュールはヨーロッパ的な「構築」観を骨抜きにしようとする。

さらに「神経藝術」なる用語の本来の発案者であった、「文壇の風見鶏」ヘルマン・バルはこれを受けて、「日本人はあらゆる要素に情緒 *Stimmung* を溶かし込み、それなくしてできるものはすべて排除し、ただ本質的なものだけを指し示すのだが、その技たるやたいしたもので、我々はそれでもって「残りも含めた」全てを併せて感じとるように仕向けられてしまう」と敷衍してみせる。そこでバルは「日本人が花一本を描けば、それであたり

は春一面。それなのに我々ときたら、春の全体を描いたところで、一枝の花にすら匹敵しない」というペーター・アルテンベルクの言葉を引いている。そして一本の花、一匹の動物、山、そして雲、さらにはおおよそ愛でられたすべてを、同一の本質が変化したものだと感じる。「源初的な世界感情」Urgefühl der Weltを、日本ならではの藝術観、美学観と称賛する<sup>7)</sup>。

ファン・ゴッホの書簡に親しんでいる読者ならば、ここに語られた日本美学観にそっくりの一節が、ファン・ゴッホの書簡集にもあったことを思い出されることだろう。たった「一本の草の茎」の写生に専念すること、やがて植物界、動物界へと思いをはせ、自然を、風景をさらには人間の姿を観照する「哲学者」としての日本人。そうしたファン・ゴッホの「日本美学」の発想源には、日本美術商にしてこのさきアール・ヌーヴォーの仕掛け人となるS・ビングが発刊した月刊誌「藝術の日本」創刊号の挿絵と、ビング自身による序文のあったことがすでに指摘されている。またかれ自身印象主義的と評されるアルテンベルグの文章作法——それを森鷗外は何篇か訳している——も、現実の切り取られた一隅をほんの数行でさりげなく描写して、それで人生の陰影を描き出す手法だった。有り合わせの紙切れに書き留められたそれ

らの断片をあつめて出版に遭き着けたカール・クラウスその人のアフォリズムにも、こういうのがなかったか。「ベン・森を見通すためには、私の方法をもつてすれば一枝で足りる」と。そしてホーフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』(一九〇二)に語られる「すべてが解体して部分に分かれ、その部分がまた細分化して、もう何事もひとつの概念で覆い尽くすことができない」という世界の崩壊感覚が、「神経藝術」の背景をなしていたことも、もはや、疑いない。シュールは日本藝術を「感情の藝術」Gefühlskunstとも形容していたが、これを受けたバルは、「藝術のもつとも美しい効果とは、鑑賞者のファンタジーをいっしょに働かせるに任せる *mitspielen lassen*」ことにあるとし、そのことを西欧人は忘れていたが、「日本人のまったき魅力は、本質的にそれが、励起させる藝術として完璧である」[vollendete Kunst der Erregung] ことにある、と主張していた<sup>8)</sup>。

個々の作品を構築せず全体へと「溶解」する藝術は、世紀末にヴァグナー主義も相俟って提唱された「総合藝術」Gesamtkunstwerkの理念に合致する。また自然にむけて研ぎ澄ました神経を延ばし、そこで得られた感覚に全身全霊を集中する態度は、頭脳や理性による精神の記念碑への信仰が崩壊しようとしていた時代特有の、汎神論

的哲学とも相性がよい。さらに鑑賞者による美的享受への参加を待つてはじめて完成する藝術作品という概念は、岡倉天心の『茶の本』（一九〇六）が西欧で受容される必要條件が満たされていたことを納得させ、やがてヴィルヘルム・ヴォーリンガーの「感情移入」*Empfindung*の発想へと受け継がれることだろう。当時ヨーロッパで公認されていた藝術諸ジャンルの階層秩序の別にも拘泥せず、高級藝術と低級藝術との別を透過する融通無碍の「溶解性」。そこにはやがて鼓常良が「日本藝術様式の粹なし構造」*Rahmenlosigkeit der japanischen Kunststils*との用語を与えることとなるだろう。

だがまさにこの「粹なし」の溶解性ゆえに、日本の美術品はたかだか工藝品にすぎないとする評価は、容易に克服できなかつた。また逆に「美術」の地位を獲得しようとする躍起な近代以降の日本絵画や彫刻は、その努力にもかかわらず、西欧の作品と比較された場合には、所詮「裝飾的」で「思想性」や「自律性」に欠け、個たる作品としての価値を、少なくとも欧米の展示空間では容易に發揮できない、という劣等感に悩まされつづけることともなる。その混乱ぶりを以下簡単に復習しておきたい。

#### 四 範疇論の混乱と工藝の位置

ざっと三十年ほど遡ってみよう。一八七三年のヴィン万国博覧会は、維新直後の日本政府が参加に最も力をいれた博覧会だった。そのことは、佐野常民が提出した十六部九十六巻におよぶ膨大な報告書からも裏書されよう。博覧会において約二百の日本製品が賞やメダルを獲得したが、とりわけ名誉賞はアメリカ合衆国が二つに対して、日本は五つを獲得している。この時代の日本において「藝術」と「工藝」はどちらも新語であり、また両者の区別は必ずしも西欧の範疇（*schöne Kunst/Kunstgewerbe*）とは一致していなかった。例えば、お雇い外国人としてヴィン万国博覧会出品に力のあつたゴットフリート・ヴァグナーによる『澳国博覧会報告書』（一八七五）を見ると、「藝術」の項目と「工藝」の項目とに跨がって陶磁器、塗り物などの品目が分配されている。これはかならずしも「混乱」の証拠というわけではなく、北澤憲昭氏も指摘したとおり、日本側出品者としては、いわゆる上手物を「藝術」に、日用雑器の類いを「工藝部」に振り分けたものとも推定できるが、これが西欧の分類概念とは皆目反りが合わないことも、また明白である。

「美術」という西洋的概念の欠如を何より象徴したのが、会場に出品される予定だった鎌倉の大仏の、実物大紙細工だろう。ブロンズ彫刻の向こうを張る代用として紙の張りぼてを出品したについては、雨や日光に晒されても破損しない和紙の耐久性を売り込もうとの意図もあったらしい。梱包を解く際の入夫の煙草の火の不始末から、この最大の目玉は、頭部を残してあえなく全焼してしまつたらしいが、鑄造技術とも藝術家の創作とも無縁で、「美術」とは到底認めがたい張り子の模造品が、日本手工業の水準を示す国威発揚の手段として、何の疑念もなく展示されようとした。鼠屋伝吉によるこの細工物には、見世物と記念碑的彫像にまだ確固とした区別のなかつた時代相が如実に反映されている。<sup>10)</sup>

日本藝術の精神性の有無に関する議論が、ヴィーンのみならず、パリやロンドンなど欧州各地で持ち上がったのも、精神の発露としての高級視覚藝術たる美術と、日常の用具たる工藝製品との区別が、日本美術にあつてはこのように不明確だったからに相違ない。その後一八七七年の内国勸業博覧会では「美術」という範疇がようやく視覚藝術に限定する意味で用いられるに至るが、その概念の外延はなおはなはだ曖昧だった。記録によれば、この「美術」なる分野には、油絵や水墨画のみならず、

掛け軸、衝立、屏風、花瓶、書架、傘の柄、刀掛にいたるじつに様々な品物が出品されている。ヴァグナーはまさにこうした「美術」部門の混乱ぶりを目にして、「抑美藝術家タルモノハ唯ニ工術ノ精詣ニ止ラズ亦天成ノ感情ニ通ゼザルベカラズ」と苦言を呈したわけが、ここには当時の西欧的常識に沿って日本の現実にあつた区別を創出しなくては、西欧で「正当」な評価は得られないとする判断が、そうとは意識されぬ西欧中心主義とない混ぜらなつて披瀝されている。<sup>11)</sup>

日本における美術と工藝の未分化は、さらに一八七八年のパリ万国博覧会にも持ち越され、「美術部」第二類の「諸絵画およびデッサン」部門には、おそらく組織者の意図とは相違して、起立工商会社の「漆上のデッサン」や香蘭社の「磁器上の絵」などが出品されている。日本でようやく「美術」と「美術工業／美術工藝」とが区分されるようになるのは一八九〇年の第三回内国勸業博覧会だが、続く九三年のシカゴ博覧会では、欧米式の美術定義に日本は敢然と異議を差し挟む。「彼ハ通例絵画彫刻ノ二者ヲ指シテ美術ト曰ヒ我ハ即チ苟モ美術思想ヲ要シタル製品ハ渾ヘテ之ヲ美術品ト見做セリ（中略）而シテ本邦出品ハ絵画、彫刻ハ勿論陶磁器、漆器、織物、金属器等ニ至ルマテ皆之ヲ含蓄スルヲ以テ他国ニ比シ其



種類甚々多く美術部長ニ於テモ当初稍々異議ヲ挟ミタル  
モ終ニ之ヲ証認セシメ以テ我国美術範圍ノ広キヲ示スニ  
至レリ<sup>12</sup>。

日本の美術だけは別格扱いすべしとの主張が米国主催  
者側にも認められた、というのだが、これがいささか日  
本当局側の身勝手な自己満足にすぎなかったことは、つ  
とに丹尾安典氏が指摘しているとおりだ。例えば、出品  
審査に携わった画家の川端玉章は「ご承知の如く、日本  
の画は今までに海外の博覧会にて、堂々とはいったこと  
がない、他の工藝品と同様に装飾品の内に懸けられると  
いふ仕合せ、まるで現今の日本製作には、美術といふも  
のがないやうな扱いをされて居る」、と工藝家と同列に  
遇されることへの不平を漏らしているし、久米桂一郎も  
「市俄古博覧会ニ於ケルカ如ク、美術館内ニ陳列区ヲ設  
ケタルモ亦他ノ工藝品ト共ニ陳列ヲナシタルハ、未タ美  
術作品トシテ正當ナル待遇ヲ受ケタリト云フヘカラス」  
と、「美術」を「工藝」から分離して展示する必要を説い  
ている<sup>13</sup>。

こうした手前勝手を押し通した背景には、おりからの  
国粹の風潮もあろう。一八八九年に東京美術学校が日本  
画と木彫のみで開校したことも確認しておこう。木彫の  
教授に急遽取り立てられた仏師高村高雲は、その意味も

分からぬまま、ここでいわば彫刻家へと変身することを  
余儀なくされる。さらに黒田清輝の帰国を待つてようや  
く西洋画科が導入されるのは一八九六年。また岡倉天心  
が純正美術 pure art と工業藝術 industrial art（装飾藝術  
decorative art ないし応用藝術 applied art）の区別を西欧特  
有のものとし、かような人為的な区別は日本美術にはな  
く、そこに日本の特色があると論じていたのは、翌明治  
三十（一八九七）年のことであつた<sup>14</sup>。彫刻と名のつくも  
のが公園なる場所に据えられたのは、上野公園にある高  
雲の《西郷隆盛》を嚆矢とするが、美術学校に西洋式の  
彫塑が設けられるのが翌一八九九年で、そこに入学した  
のが高雲の息子光太郎。ここでようやく西欧という「美  
術」の担い手の生産体制が日本でも公式に整う。そうし  
たなかで迎えた一九〇〇年のパリ万国博覧会は、天心の  
いうような日本美術の特性が世界に通用するかどうかを  
試す試金石となった。この機会を利用して日本にも「純  
正美術」の存在することを世界に示そうとする意図があ  
つたことは、金子堅太郎『巴里万国大博覧会に対する  
方針』（明治三十年）にも語られているが、とりわけ注目  
に値するのは、グラン・パレを会場とする美術部門のう  
ち、「諸外国の美術の十年」と題する部門で、油彩画のみ  
ならず日本画も併せて展示されたことだろう。

だが博覧会会場を訪れた日本人たちは総じて劣等感に襲われた。久保田米斎は「日本画ハどうも全体に規模が狭小だ。鮮妍、巧緻の趣致ハ十分であるが、勁拔雄麗の気魄がない。(中略)若し西洋の画を大陸の景に比すれば、日本の画ハ盆栽に対してあると言はなければならぬ」と嘆息する。また洋画家浅井忠は「和洋もなく流儀もなく日本画は尽く皆一様にして差別なき如く見え然も一様に皆拙劣にして殆ど画と称するも恥ずかしき位なり」、「日本の国画及油画其間「フランスおよび諸外国のあいだ」にはさまれて実に顔色なし。其前に立留るもうら恥ずかしく候」と報告している。なかには西洋人には日本画の趣など到底理解できるはずがない、といささか居丈高に居直る者もあつた。<sup>15)</sup>

周知のように、帰国後の浅井忠は、その晩年京都高等工藝学校の主席教授として、もっぱら工藝の刷新に心を砕き、事実上油絵を放棄した。その軌跡にも、おおきな時代のうねりのなかで変貌を遂げてゆく美術と工藝との狭間で翻弄され、苦悩したひとりの創作家の、工藝への逃避とも、その逆に先見の明ある進取の選択あるいは積極的な関与とも、にわかには判断できない屈曲がみられよう。否そこに日本人洋画家黎明のひとりの敗北を見る我々の常識のほうに偏向しているのかもしれない。パリ

万国博覧会で「油絵」技法において西欧と競い合う「愚劣」さに納得し、また本来の日本藝術の長所であつたはずの装飾の面でも、日本を発想源としたアール・ヌーヴォーなどの潮流の優位の前に顔色なき日本の装飾藝術の低迷を直観した浅井は、美術と装飾藝術の上下関係すら揺らぎつつあつた当時の西欧世紀末美術の現状をも踏まえたうえで、「綜合藝術」に狙いを定め、敢えて装飾の国日本の復権に後半生を捧げようと、前向きに決心していたのかもわからない。そしてその浅井が「図案家」光悦とは別に、また大津絵に対しても早くから並々ならぬ関心を示したことも無視できない。浅井から「工藝」の柳宗悦をつなぐ一筋の思想がここに探られるからだ。<sup>16)</sup>

## 五 大藝術の衰退からモダン・デザインへの曲折

かりに西欧の大藝術を目の当たりにしての挫折感が浅井を工藝に向かわせたのだつたにせよ、その同じ二十世紀初頭、西欧では工業藝術が、よろしくその大藝術を殺しにかかつていた。よしそれがゴングールの予言のとおり、もっぱら日本藝術という鞭にあてられて可否かはひとまず措くにせよ。この取り違えないし肩透かしのような状況のなかで、これ以降の日本近代の造形が展開しなくてはならなかつたことは、あらためて意識されるに値

しよう。というのも、この出産外傷とでもいふべき振れは、同時に盲点として忘れられ、隠蔽されたまま、事態はなし崩し的に進行してきたからである。高雲・光太郎の高村親子にその典型を見るように、これ以降職人から藝術家へと脱皮する階層分化を自ら経験した造形家たちが、その世代論的特殊事情を「近代」に必然の変貌と重ね合わせて理解したがゆえにかえってその意味を掴みそこなった断絶こそ、柳宗悦の反近代主義が密かにその拠り所としながら、それゆえ「民藝」の思弁によって意識から覆い隠してしまった曖昧な領域でもあった。無名の職人の無心な造形を標榜しながら、日本「美術」史に名を残す個人作家を輩出したという逆説も、けっして民藝理論の破綻ではなく、柳の中世主義に刻印された近代性の証といふべきだろう。<sup>17</sup>

その問題点を列挙し、内実に踏み込む余裕はすでない。ここでは序論の末尾としてひとつ巨視的に以上の事態に見取り図を与えておくにとどめよう。産業革命期のイギリスで装飾刷新に力のあったオーウェン・ジョーンズは、一八五一年のロンドン大博覧会に際して、『装飾の文法』でつとに次のような議論を展開していた。つまり、西欧では「美術」を手工業へと応用するにさいして、いかなる共通の原理も見いだせず<sup>18</sup>。そこでは「新奇

を街つただけの、適性を重んじない不毛な闘争があるばかり、デザインは流行の美術様式から得られた美しい形を見境いなく模写しては、ぶざまに應用するばかりで、我々の生産の需要と手段とに調和した美術を作り出そうとする試みなどひとつとして見られない」。それに対して東洋美術にあつては、「常に全体の形態への配慮がみられ、無用の虚飾や過剰な装飾はどこにもなく、目的なくして加えられたものも、不利益を被ることなく取り去ることのできるものも、何もない<sup>18</sup>」。ここでいう東洋美術とはもっぱらアラビアやサラセンのものだが、すでにこの指摘には十九世紀西欧の内なる願望が、外なる「東洋の美学」一般のうえにいかにか投影され、何を求めていたかが、如実に理解される。

この発言に半世紀後のある発言を重ねあわせてみよう。世紀末への反動の時期、キュビズムの理論家グレーズとメッサンジェは『キュビズムについて』（一九二二）で、装飾と絵画とを区別すべく、次のような定義を示している。「装飾的な作品はその〈届け先〉によってしか存在しない。あれこれの物体と装飾的作品とのあいだに成立する関係の力によってのみ、装飾的作品はその生命を得る。(…)それに対して絵画「タブロー」は自らのうちにその存在理由をもっている。(…)絵画は本質的に独立

しており、必然的にそれとして全きものであり、精神をただちに満足させることはできないが、ものごとを秩序づける光に司られた虚構の深みへとすこしずつ精神を引き込んで行く<sup>19</sup>。

自律せず何かに付属し従属的であるものを「装飾」の名で呼び、絵画には装飾とは隔絶した自律せる地位を確保しようとするこの議論は、奇妙な矛盾を抱えている。絵画空間がそれとして自律し、独自の存在理由をもつのは、その構成要素が絵画の内部にあってそれらの「あいだに成立する関係の力によってのみ、その生命を得て」いる限りにおいてのことだろう。内部において「常に全体の形態への配慮がみられ、無用の虚飾や過剰な装飾はどこにもなく、目的なくして加えられたものも、不利益を被ることなく取り去ることのできるものも、何も無い」かぎり、その作品は自律する。だが、尺度をひとつずらして、作品の内的な自律性からその社会における市場機能へと観点を移してみよう。すると、こうした自律性の主張そのものが、周囲とは「いかなる共通の原理も見いだせず」、ひたすら「新奇を銜っただけの、適性を重んじない不毛な闘争」ばかりを煽る結果、「我々の生産の需要と手段とに調和した美術を作り出そうとする試みなどひとつとして見られない」という（オーウェン・

ジョーンズの批判した）事態を招く危険をも同時に内蔵していることは否定しがたい。装飾とは一線を画し、「用」を目的とした工藝からも自律したつもり「美術」の側が、かえって知らず知らず社会の無用な虚飾となっている、という転倒が「前衛」の存在理由と表裏一体に露呈する。

これに続く部分で、グレーズとメッザンジェは「それぞれのあるべき場所に据える術が智慧であるならば、ほとんどの藝術家はともそんな智慧など備えていない」と付け加える。これは一個の絵画作品の内的な秩序感覚について述べたものだろう。ところで、たしかに日本の藝術作品は「自律性」に欠け、それ自体の個としての存在理由を誇示しないため、ともすれば装飾藝術と見なされ、美術としては不完全とも評価された。だがその「不完全」な日本の美学のうちに、世紀末の西欧人が見てとった利点こそ、作品たちが居並ぶ空間において「それぞれのものがあるべき場所に据える智慧」ではなかったか（それにしては現今の日本の都会の町並みと近郊の乱開発ぶりは何と「反日本的」なことだろう）。

「神経の藝術」といい、それを背後で支える「粹なし構造」といい、それは過不足の感覚に研ぎ澄まされていればこそ、周囲の環境を睥睨して見下ろすような「独立

性」や「全き」「存在理由」を自己主張することには不向きでもあった。そうした「あれこれの物体とのあいだに成立する関係の力によってのみ生命を得る」ような作品には「美術」の名はふさわしくない、とするグレーズとメッザンジェの価値判断には、逆に前衛を主張することの保守性があられもなく露呈している。精神の働きは自律した閉じた領域を形成し、それはそれ以外の不純な領域からは隔離される、とする伝統的な「美術」意識、ほかでもない、かの大藝術を支えたあの固定した階層秩序観が、かれらのキュビズム擁護を正当化する後ろ盾となっていたわけだ。さらにこうした藝術作品的自律性を称賛する言説が、ひたすら自律した経済的効率を追求する工業の時代の暗喩として最適だったことも、けつして偶然ではあるまい。産業革命との（否定的ないしそこからの離脱という）「関係の力においてのみ生命力を得る」という意味で、「装飾」を排して自律した藝術作品は、まさにこの時代にうってつけの「装飾」と化したのだ。<sup>20</sup>

作品内部の調和によって外的に自律を主張する立場に對して、作品外部との調和によって作品内部に破壊を許す、とはいわぬまでも、見かけの脆弱性を抱え込むという選択もあるだろう。それが例えば「藝術作品」からは追放されたあの「用」という概念であるかもしれない。

藝術とは畢竟その〈お届け先〉への「挨拶」に極まる、とする定義を立てることは、権利上不可能ではないし、その「挨拶」の藝が精神の営みとは無縁だとも限らない。

## 六 「工藝」が孕む今日の問題性

以上のような視野に立つと、今日「工藝」と呼ばれる範疇を、それだけで自律した領域として抽出して研究することが、いかに偏った作業であるかも分かってくる。振り返ってみれば、それが世界にほかに類例を見ない特殊な現象なのかどうかの検証はさておき、今日に至るまでこの国で営まれて来た西欧的な意味での「美術」の移入およびその失敗や歪曲、さらには「美術」への脱皮の試みと挫折の軌跡を検証しなすに際して「工藝」という枠組みの問題性は決して過去のものとはなっていない。「美術」から分離し、それへの反動となったり、それとは棲み分けを図ったかみえる伝統工藝と称する領域にせよ、さらには両者に架橋することで第三の可能性を模索した「前衛」の実験にせよ、はては「美術」への参入のために日本という文化を放棄した立場や、逆に「美術」に見切りをつけて極東の文化へと知的亡命を遂げたケースにいたるまで、そうした試みはいずれも好むと好まざるとにかかわらず、前世紀に西欧で指摘された日本藝術

の「裝飾的」特色、工藝的特質となお格闘を続ける運命を背負わされているように見える（この文脈で当然あげべき固有名詞も多岐にわたるが、その個別的検討は、以下の本論文集の各章に譲る）。

枠の設定において融通無礙で領域に囚われず越境をつづけるがゆえに、また表現としての脆弱性を時として印象づけることもある、日本の造形。その桎梏から脱皮し、離脱しようと模索した藝術家の作品が、世界への自己主張をめぐせばめざすほど、結局のところ工藝の領域への越境行為や、逆に工藝からの横領にも等しい策術へと回帰するという逆説<sup>(2)</sup>。その原点には、世紀の転換点における外国と日本の接点に露呈した造形認識の擦れ違いがあり、またこの問題圏は、百年後の今日も、まだけっして乗り越えられたわけではないように思われる。

なお検証には多くの紙面を要するであろうこの見解——というよりはあまりに舌足らずな暴論——をここにとりあえず仮説として提出して、ひとまずの問題設定の責を塞ぎたい。今後さまざま具体的な現場で、美術と工藝、あるいは個人作家と集団的仕事といった区分の境界領域のうえに曖昧に展開されるがゆえの、日本的造形の限界と可能性とを見極める作業が、日本という桎梏を造形的に打破するうえでもなお必要とされる<sup>(3)</sup>とたろう。「京

都」の「伝統」としての「工藝」を再考するにあたって、それを外側からなれば無意識のまま規定している枠組みの成り立ちと、その歴史的な国際的文化環境に、いささか考察を巡らした次第である<sup>(2)</sup>。

(1) ユネスコ「東洋のしるし西洋のしるし」(ワイレンツェ、一九九〇)における Alan Ray の発言、また現代言語文学協会ブラジル大会(ブラジリア、一九九三)における Joseph Hillis Miller の発表。さらに国際比較文学会世界大会(エドモントン、一九九四)における「カノン」に関するワークショップなどの国際学会で、こうした問題がようやく検討されはじめている。

(2) 筆者によるこの方面の理論的考察としては、「異文化理解の可能性と限界——第三世界における「前衛藝術」の可能性をめぐる考察を手掛かりとして」、『紀要・比較文化研究』二八輯(東京大学教養学部、一九九〇)一三三—一五一頁。

(3) 詳しくは中村義一『日本近代美術論争史』(求龍堂、一九八一)第一章、北澤憲昭『眼の神殿』(美術出版社、一九八九)一五三、一五八—一六二頁。制度的な変遷については、佐藤道信『明治美術と美術行政』『美術研究』三五〇号(一九九二)、一五二—一六五頁。また教育制度については、金子一夫『近代日本美術教育の研究 明治時代』(中央公論美術出版、一九九二)第五—十六章。

(4) Nathalie Heinrich, *Du peintre à l'artiste*, éditions du minuit, 1993. より一般的には、N・ベウスナー『美術アカデミーの歴史』(中森義宗、内藤秀雄訳、中央大学出版部、一九七四)。

(5) Shigemi Inaga "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon et son retour en France," *Actes de la recherches en sciences sociales*, No.49, 1983.

(6) Moritz Dreyer, "An Appraisal of Japanese Art," *Ver Sacrum* 1, 1898; 展

- 覧会カタログ『ウィーンのジャポニスム』（愛知県美術館ほか、一九九五）、一三〇頁より。ただしこの巻末資料の英訳と日本語訳には、残念ながら不正確な箇所が多い。Ernst Schur, "Der Geist der japanischen Kunst," in *Iber Sacrum*, 2, 1898. 以下では『ウィーン世紀末』展カタログ所収原文、および椋山哲彦訳（四四六―四五二頁）を参考にさせていただいた。
- (7) Hermann Bahr, "Japanische Ausstellung," *Sezession* 1900, ss.216-224. 以下では Klaus Berger, *Japonismus*. München, Prestel-Verlag, 1980, SS.334-6の引用より。なおヨハネス・ヴィーニングが「われわれは日本人から何を学ぼうか――日本の芸術と一九〇〇年前後のウィーン』『ウィーン世紀末』展カタログ、四四六頁（椋山哲彦訳）参照。また Michael Worts, *Neuenkunst, Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Europäische Verlagsanstalt, 1983.
- (8) Shigeni Inaga, "Vincent Van Gogh et le Japon," *Jinbunronso*, 三重大学人文学部, 1991.  
また樋田豊次郎「ラリックのジャポニスム』『ルネ・ラリック展』カタログ、東京国立近代美術館、一九九二、三四―三六頁参照。
- (9) Tsuneyoshi Tsuzumi, "Die Rahmlosigkeit des japanischen Kunststils," *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd.22, Heft 1, 1928 ss. 46-60.
- (10) 木下直之『美術という見世物』一九九三年、平凡社、二七―三七頁。
- (11) このあたりの記述は、北澤憲昭『眼の神殿――美術』受容史ノート』美術出版社、一九八九、第二章に拠る。なお横溝廣子（編）『ウィーン万国博覧会出品目録草稿（美術工芸編）』1・2、『美術研究』三五七号（一九九〇）、三五八号（一九九二）のお陰でその詳細が確認できる。
- (12) 「本邦美術品ニ関スル特別ノ手續」『臨時博覧会事務局報告』明治二十八年、臨時博覧会事務局。以下では丹尾安典「パリ万国博覧会と日本美術』『日本美術院百年史』第二巻、一九九〇、四三―八頁の引用に拠る。
- (13) 「川端玉章翁を訪ふ』『太陽』四巻六号、明治三十一年三月。『一千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告』明治三十五年、農商務省下巻、一三五―一六頁。いずれも丹尾論文（注12）より再引用。後者の執筆者を久米桂一郎と特定したのも丹尾論文である。
- (14) 岡倉天心「美術教育施設ニ付意見」『岡倉天心全集』第三巻。なおこの経緯は中村義一「日本近代絵画の第一主題―日本画・洋画論争』『続日本近代美術論争史』求龍堂、一九八二、第一章に簡要なまとめがある。
- (15) 久保田米斎「巴里大博覧会に於ける日本画に就いて」『読売新聞』明治三十三年七月二十六―二十九日。土屋元作「巴里博覧会―浅井忠氏の説』『時事新報』明治三十三年八月七日。および浅井忠「巴里通信』『ホトギス』三巻六号、明治三十三年七月。以上いずれも丹尾前掲論文（註12）より再引用。当時の日本人による「国粹的居直り」は同年の『美術新報』も参照のこと。なお「日本画」なる概念の成立については、北澤憲昭、「日本画」の概念にかんする私論』『明治日本画史料』（青木茂編、中央公論美術出版、一九八二）。西欧の愛好者や展示会において「日本画」という範疇がいかに受容されて、「工藝作品」と同様に「書画骨董」扱ひされたか、に関する調査研究も必要であろう。
- (16) クリストフ・マルケ「浅井忠と漆工芸』『美術史』XII巻二号、一三四号、一九九三。
- (17) 柳宗悦の民藝については、拙稿「前衛と芸道の隘路』『比較文学研究』五四号、一九八八、創作版画における職人藝と藝術家意識の葛藤に関しては「歴史のなかの大正版画』『比較文学研究』三八号、一九八〇。
- (18) Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, 1851, pp.77-78. 以下では

Toshio Watanabe, "Owen Jones' *The Grammar of Ornament*: "Orientalism" subverted?," *fachener Kunstblätter*, vol.60, 1994, pp.440-441 446。

- (5) A. Gleizes et J. Metzinger; *Du "Cubisme"*, Paris, E. Fuguière, 1912; rééd. Saint-Vincent-sur-Jabron, Présence, 1980, pp.42-44, 71) 74  
Chika Amano, "Cubisme, décor et tradition," *Histoire de l'art*, No16, 1991, p.84 44。

- (20) 工藝と美術との未分化という観点からする日本近代美術史の洗った直ったことは、Shigemi Inaga "De l'artisan à l'artiste au sein de la modernité japonaise," Congrès international de l'histoire de l'art, Lausanne, 1994, *Sociologie de l'art*, No.8, 1995, pp.47-62 べつ簡単な提案を行った。装飾概念の再検討としては、"Trois propositions sur la notion de décoratif" UNESCO, *Signes d'Orient, signes d'Occident, Florence*, 1990 (inédit) へナビ派からおける装飾工藝と日本については、"Pont-Aven, les Nabis et le Japon", *The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literature*, College of Arts and Sciences,

University of Tokyo, 1989 vol. XXXVI, No2, pp.1-20.

- (21) 西欧と日本の芸術範疇の齟齬に由来する文化摩擦については、"L'impossible avant-garde au Japon," *Connaissance et réciprocité. Actes du colloque Transcultural*, Louvain-la-Neuve, éd. CHIAOQ, L'Université Louvain-La-Neuve, 1988. 今日海外で日本を代表すると思われる造形作家がいかに工藝に依存した戦略を駆使しているかにについては、Shigemi Inaga "To be A Japanese Artist in the So-Called Post-Modern Era," *FILM Congress in Brazilia in 1993: The Third Text*, Nr.33, 1995-6, pp.17-24, べつ検討を試みた。

- (22) 服飾の領域を含めた日本的造形の反省については、「服飾と装飾のあいだー越境する「ジャポニスム」」*Dress-study*, vol.25, 1994, pp.2-4 またモダニズムと装飾の振れについては、「モダニズムその図柄と装飾と」濱田明編『モダニズム研究』現代思潮社、一九九四、九七―一二三頁、など。なお、本稿初出は『工芸』創刊号、特集「工芸とは何かを考える」一九九五、一三一―一八頁。