

特集  
2

総論：受容美学

稲賀繁美

本特集「仏蘭西趣味の大解剖・レトロの蟲惑―巴里の驕り、場末の煩悶―」とでも銘打ってはいかがか。昨今のフランス文明の挽回不能な凋落ぶりとお仏蘭西といえば、指定管理者制度の定着とともに、もはや集客力だけを指標にした美術展覧会企画のお決まりの標題しか思い浮かばぬ高齢化社会・日本の想像力の貧困と。そうした知的資源の枯渇の相乗効果を日にする、「日本のなかのフランス」に一抹の憐憫を感じる。

では現在に至るまでの軽薄なフランスの固定観念が日本で形成されたのはいつの何時ごろなのか。ここでは一九二五年という年に注目して、そうした常識の洗い直しを図りたい。モダニズムへの先鞭をつけようとしたフランス側の思考が、日本側の固定観念としての仏蘭西文明像と決定的な乖離をきたしたのが、同年の体験に起因したのでは？――との仮説を展開したい。

回顧：巴里万国装飾美術工藝博覧会瞥見

一九二五年といえは第一世界大戦後、パリでは万国装飾美術工藝博覧会が開催されている(図1)。この展覧会への日本側の出品は、しかし主催者側の期待を裏切る時代錯誤振りを露呈したらしい。このあたりの事情について基本的な史料として引用されるものに、田邊孝次(一八九〇～一九四五)の報告が知られる。田邊は当時東京美術学校美術史教授であり、同展に審査員の一員として派遣されていた。彫塑と陶藝の専

日本におけるアール・デコ：モダニズムと  
フランス装飾藝術はいかに交叉したのか？  
―巴里万国装飾美術工藝展から上野・聖徳太子奉賛美術展覧会へ―

門家であった田邊は、帰国後の報告を、まずフランスにおける日本美術受容の回顧から始めている。「仏国政府已に東洋に注意を向くるや、多くの蒐集家、好事家は、先づ絵画に於ては、浮世絵を工藝に於ては、陶磁器、漆器、根付の類を蒐集し、次に仏像を購ひ、更に古淡閑寂なる我が禅宗風の絵画を蒐集するに至れり<sup>1)</sup>」。ここには一八六七年のパリ万国博覧会から七八年、八九年さらには一九〇〇年にいたる四回の万国博覧会を通じてパリに発生した趣味の変貌が要約されている。奈良時代以降の古代仏教彫刻が欧州の観客の目に触れたのは一九〇〇年の万国博覧会の日本展示を通じてであろう。とはいえ、禅宗水墨画の流行はさらに遅れる。世界大戦の直後、セルジュ・エリセイエフが中心となり一九二〇年代初めにはパリで現代日本

絵画展が開催され、京都四条派の山元春幸による水墨淡彩の北山杉の雪山図などが展示されていた。

こうした背景を補ったうえで、田邊の論述を吟味するとどうだろうか。按ずるところ、田邊の論述は客観的な事実認識というよりも、むしろ本稿執筆当時の社会状況下で、田邊の価値観を濃厚に反映した見解と見たほうが妥当するだろう。「此等主観的傾向の美術は敏感なる仏国美術家をして、彼等の客観的描写の作品が遂に最高美術に非ざるを意識せしむるに至れり」。このように田邊は東洋的な主観性表現の優位を説いて憚らない。ここには田邊自身の強烈なナショナリズム、欧州の最新流行を日本の美学に即して理解しようとする唯我独尊とも見える傾向が顕著だが、こうした認識を日本人知識人が広く共有しはじめるのは、実は第一次世界大戦を終えたこの時期に特有の現象である。南画復興の潮流に棹さした『日本南画史』(一九一九)の著者、梅沢和軒は『早稲田文学』に掲載した「表現主義の流行と文人画の復興」(一九二一年五月)と題する論文で、ドイツの表現主義と日本における文人画の復興とを大戦後の同時並行現象とみる見解を披瀝していた。田邊も「彼の後期印象派の運動の如きは、全く東洋殊に日本の主観的絵画の画論と表現法とに刺戟せられたる結果」と述べている。これは田邊本人も認めるとおり、当時の日本における「一般の認識する所」にそった見解に他ならないのだが、田邊はそれを根拠として、おもむろに論旨を自説の方向へと誘導してゆく。

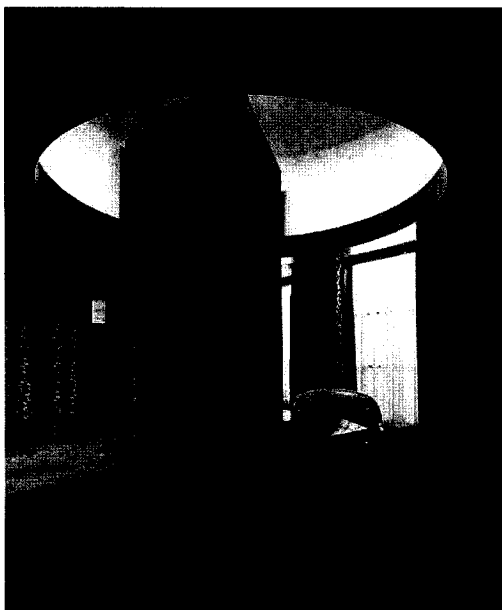


図1 パリ万国装飾美術工藝博覧会「フランス大使館」の室内展示

## 自尊と蹉跌：東洋趣味とアール・デコ

田邊によれば絵画・彫刻にあつても、欧州では人々はもはや客観描写の精緻さには満足せず、その代わりに「東洋殊に日本趣味に依りて、主観の表現に赴く」傾向が顕著であり、その点では「工藝も亦、同様の経路を取る可きは歴史に徴して明白」なのだという。そこに近代生活の影響も加わつて、「ルイ式の濃厚、繊細、複雑より解放されて単純素朴なる、直線的、主観的の工藝新潮に推移しつゝあるのが、今回のパリ万国博覧会で顕著になつた欧州の新傾向の実相である」と田邊は経緯を総括する。禅美術・表現主義の主観性を、アール・デコに典型的な直線的表現と同一視するのは、いかにも強引で、かなり無茶な推論だが、田邊にはかかる乱暴な合理化を辞さざるを得ない二重の事情があつた。

一方で田邊はフランスの陶磁器が日本の茶陶の強い影響下にあることを認識した。その起源を田邊は林忠正が国立セーヴル陶磁器製作所に将来した標本に見定める。だが実際には、起立工商会社で林の上司だつた若井兼三郎が一八七八年のパリ万国博覧会に際して茶陶の見本を収めたのが嚆矢だろう。その結果、フランスの窯業家たちは「先を争ふて日本茶器の研究に赴き」、窯中で焼成で生じた歪みを人為的に模造したり、鉛繪を施した様子を見て初めから器の口のあたりに金接ぎを拵えたり、といった有様になつた。パリやセーヴルで田邊はそうした類例に数多く接することとなつたのだ、と主張する。とりわけ雑誌 *Arts et décorations* に属する一派のなかで、田邊は「エミール・ルノーブル」の場合を特筆する。「ここに言及された Emile Lenoble (1875/6-1939/40) は、審査会議で最高名誉賞の首位に擬せられたが、田邊はそれに異議を唱えて、ルノーブルらの作例はただか「日本古代茶器の模倣に過ぎざる事を弁せしもの、それは審査団の「省みる所とならざり

し」と述べる。ここには、審査委員会で自分の表明した見解が通らなかつたことに義憤を募らせつゝ、祖国への自尊心を覗かせる素振りを見せる田邊の姿を認めてよいだろう。

こうしたフランスにおける日本模倣に対して、田邊がいささか極端なまでの敵愾心を見せたのはなぜだつたのか。その裏には、肝心の日本側の展示が、田邊の期待を裏切るお粗末な出来だつた、という事情が控えていた(図2)。田邊に言わせれば、アール・デコの基礎には日本美術の受容がある。にもかかわらず日本側は出品者も行政側もそうした経緯に無頓着なまま、「従来の慣例に依り」「漫然参加し」「無反省に二五年以前の一九〇〇年のパリ万国博覧会の折と」「何等異なるなき」輸出品を陳列したため、フランス側の失望を招いた、というのが

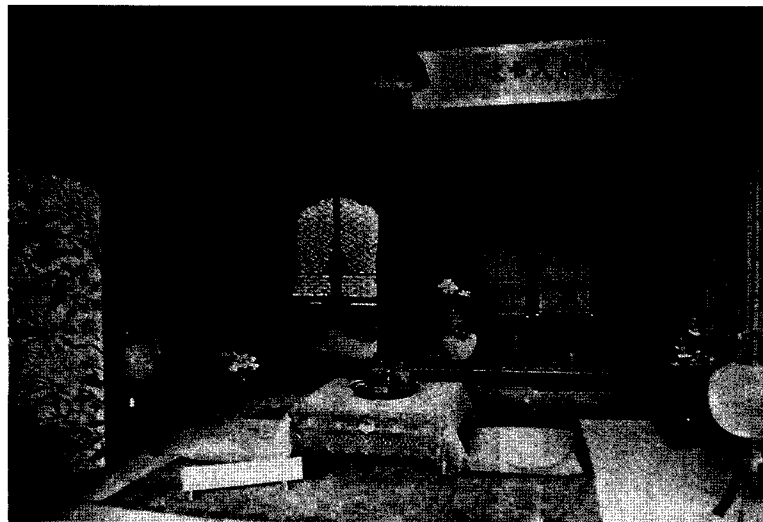


図2 パリ万国装飾美術工藝博覧会・日本館内の「主人室」(『パリ万国装飾美術工藝博覧会政府顧問事務報告書』一九二七年刊、図版より転載)

が田邊の見立てであつた。「日本商人の大部分」は、「外国人は濃厚繁縷なる、徒らに精巧なものを好むといふ一種の概念」に囚われ、行政側もフランスの「工藝状況の視察」を疎かにしたまま「慢心」していた。その結果として「悲しむ可き錯誤を生ずるに至つた」というのである。これに続いて、田邊の核心をなす主張が綴られる。

「即ち従来日本の最も得意とせし、素朴単純のうちに雅趣を出す可き構想の主潮は、今や反対に佛國に依りて提出せられ、日本は、彼等が旧世紀の遺物なりとて省みざる、繁縷濃厚の従来の彼らの趣味に媚たるものを出品したる也。これ全く趣味に於ける主客位置を異にしたる結果を實現せり。されば審査に於いても、佛國審査員は、口を揃えて何故に日本は我等が日本に学びたる如き雅趣ある高雅なる工藝品を将来せざりしや、今回の出品の或る一部を除く外は、我等はかつて、千九百年の博覧会にて見たるのみなり」と。

その結果、「従来日本の大家」は優賞を得ない反面、「名もなき新進研究の徒、一躍して最高賞を得るの現象を呈せり」という結果となつた。田邊はその内情の詳細にはいちいち触れぬままに、「ここから直ちに将来にむけた反省を取りまとめるのだが、ここまでの状況を踏まえれば、もはや明らかだろう。田邊の報告は、純粹に客観的な観察というよりは、むしろ政策的な思惑に裏づけられた提言にほかならない。田邊は一方で、パリで注目を集めた次世代へと期待を寄せる。と同時に彼は、今回の失敗は「我国工藝が、如何に欧州殊に仏國の工藝界主潮と没交渉なるや」を証明しているものだ、と警鐘を鳴らす。第三に田邊はこうした失策の背景として「制度の欠点を指摘し、「工藝を単に商工省の奨励にのみ任」せるのではなく、「仏國初め欧州の例に倣ひ、帝國美術院の一科として文部大臣の管轄下に入り、他の美術と同様に扱ひ、充分外国との連絡も取りて以て我國威を世界に示す可き」必要を説く。

ちなみに日本では一九〇七年に文部省展覧会、通称「文展」が創設され、一九九年には帝展へと改称されていたが、一九二五年の時点で、そこからはなお工藝は除外されていた。たしかに農商務省の主催による農商務省展に工藝作品を出展することはできたが、その主要出品物は手工業の量産品を含むゆえ、とかく「商品本位」となりがちであり、一品生産の美術工藝をまっとうに評価するには、農商務省展(ついで一九二五年より商工省展)という枠組みは、いかにも不適切であった。<sup>3)</sup> 出展が求めるように帝展に第四部・工藝部門が開設されるには、二年後の一九二七年を待たねばならない。逆にいえば田邊の巴里報告は、美術行政への働きかけという政治的な遂行目的を背負った訴状あるいは建白書の性格を色濃く宿していたものだったことが、こうして判明してくるといってよい。

### 鬱屈：聖徳太子奉賛美術展

この文脈で見落としてならないのが、翌一九二六年に開設された東京府美術館で催された聖徳太子奉賛美術展である。東京府美術館は二三年の関東大震災のあと、「府立」と銘打ちながらも、実際には個人の篤志家、佐藤慶太郎の資金によって上野公園に建設された展覧会場だが、そこを会場とした標題の展覧会には工藝部が設けられ、これが当時話題を集めたことが知られている。この展覧会については、『美の国』に掲載された藤井達吉の「太子展の工藝部」(一九二六年)が知られ<sup>4)</sup>ている。以下では、この文章を、当時の錯綜した状況と関係者の困難を理解する<sup>5)</sup>助けとなる一次史料として読むことを提唱したい。

藤井達吉(一八八一〜一九六四)は白樺の周辺、岸田劉生のフューザン会にも参加し、一九一八年には津田青楓らと文展に工藝部門の設置を求める運動に参画し、一九九年には高村豊

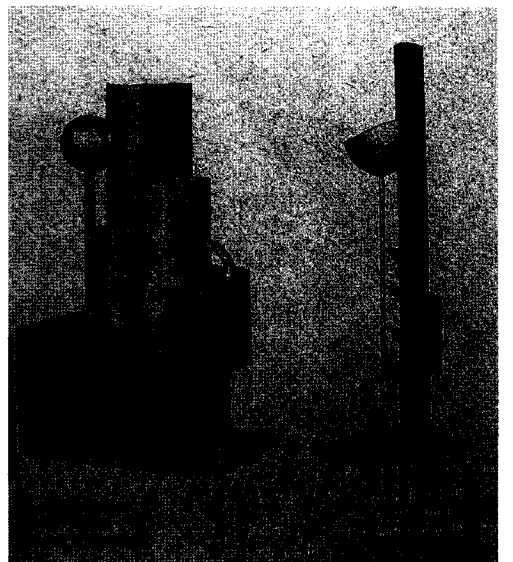


図3 高村豊周《挿花のための構成》(左)、北原千鹿《燭台》(右)〔「聖徳太子奉賛展覧会」出品作〕  
〔アサヒグラフ臨時増刊・聖徳太子奉賛展覧号〕大正十五年五月二十五日発行より転載

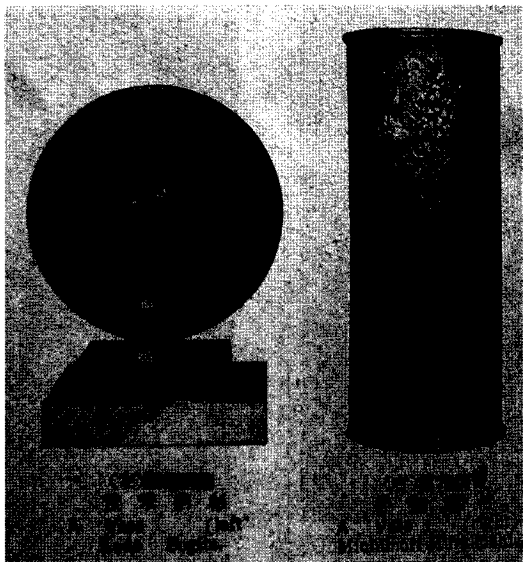


図4 杉田禾堂《鑄銅花瓶》(左)、村越道守《黄銅花筒》(右)〔「聖徳太子奉賛展覧会」出品作〕  
〔アサヒグラフ臨時増刊・聖徳太子奉賛展覧号〕大正十五年五月二十五日発行より転載

周らと装飾美術協会を結成していた。藤井の文章は、当時の現状への八つ当たりという印象さえ与えるほど激烈なものだが、その論点を整理すれば、以下のようなふうになるか。まず藤井は太子展工藝部では「作家」と「職工」との区別が曖昧なことを批判する。それと連動してふたつめに「美術工藝」と「産業」とは截然と区別されるべきだ、との主張がなされる。明治時代には彫

塑の原型を作った作者をさて置いて、鋳物師に賞状が授与された事例すら知られるが、藤井にとってそうした混乱は論外だった。とりわけ分業的な製作に、自らは手を染めずにおいて、銘を入れるのは、産業工業なら仕方ないにせよ、美術工藝としては「不道德」だ、との価値判断がある。いずれも職人と藝術家との社会的区分が確立しつつあった同時代に特有の価値観を反映しており、藤井はこうした職人と藝術家とを峻別する位階意識が、工藝の世界にはなお希薄であるとして、その貫徹が不可欠との論陣を張る。

かくして藤井は「真の作家は虐げられて居り、真の作が世に出て、目覚めたる人達と共に大正の工藝の土台を築かねばならない」と宣言する。藤井には、文藝も絵画も彫刻も同じ筋道を辿ってきたのに、そのなかで、ひとり工藝のみが取り残されている、との認識があった。「商人の売買作品と藝術的良心のない模造」が美術展のなかに闊入し「堂々と地位を得ている」現状が、藤井には耐えがたかった。さらに藤井は古名物の写しや模造は工藝とは無縁であると主張する。正倉院の古・名物裂を復元した龍村平蔵なども、藤井からみれば「商人」に過ぎず、復元技術はいかに高度なものであろうとも、「藝術的良心」を備えた「作家」とは無縁である。そのうえで藤井は、「工藝部は絵画や彫刻の落伍者の捨場ではないのだ」と、工藝を従属的な応用技法の範疇に貶める輩、とりわけ「理解なき図案の教授」担当者たちが、展覧会出品物の監査役となって采配を振るう現状に義憤を隠さない。

藤井の価値観に、典型的なモダニズムの発露、その鮮烈なる具現をみることは容易だろう。その主要敵は、職工の分際にして足する職人たちという以上に、帝室技藝員や職人工房の親方筋であり、藤井の集団製作への嫌悪の裏側には、職人仕事への蔑視とともに、個人作家の確立を教条とする価値観が透けてみえる。だが一見明確できつぱりとした藤井の立場は、ひとた

び現実には照らすと、いたるところ問題含みとならざるを得まい。藝術家と職人、藝術と産業、個人的創作と集団的製作、技法的卓越と藝術的創作性——こうした対立項は、とりわけ工藝と呼ばれる領域にあっては、容易に切断できないからである。否むしろ、そもそもこうした近代主義的な切断に馴染まない

厄介な残存領域こそが、工藝と呼ばれた世界であり、それゆえに藤井が慨嘆するような工藝界の遅延が発現したのではなかったのだろうか。またそこにこそ藤井の憤懣の原因もあつた。

大正末年に工藝は自意識を自覚めさせた。だが産業藝術からは袂を分かち、工藝を美術に準じて自律させようとする意識には、かえって工藝をして、ひたすら美術追従という轍を踏ませ、結果として工藝をかえって矮小化させてしまいかねない危うさも潜んでいた。藤井が提唱した「目覚め」は、工藝に残されていた曖昧な活動領域を、かえって狹隘にし兼ねない。だがこれはもとより、ひとり藤井の判断が誤っていた、といったことを意味するものではあるまい。むしろここには、一九二五年のパリ万国裝飾美術工藝博覧会直後の日本の工藝界の現状、内的鬱屈が飽和状態に達していた大正末年から昭和初年にかけての時代の相貌と、帝展工藝部成立前夜の貴重な時代的証言とが、生々しく集約されている。

### 分岐：アール・デコから構成派へ

藤井は同じ文章で、名のある工藝家を軒並み攻撃する傍ら、鑄金の高村豊周、山本安曇、北原千鹿、佐々木象堂、杉田禾堂の「五氏の研究会の初出品」には「はづかしいけれ共充分に私には理解は出来ない。けれども何等か得様とする心持ちは解することが出来る様に思ふ」と例外的な共感を表明している。これら「無形」同人たちは、パリ帰りの教師、津田信夫からも鼓舞

され、従来の定型からの離脱と、白紙還元を提唱する価値観を奉じて、斬新かつ実験的な作品を聖徳太子奉賛美術展に出品していた。それらの鑄金作品は、ベルリン帰りの村山知義からも、いち早く「構成派風」として注目された——もつともこれから新人たちの名前は、村山の記事からは落ちていくのだが。

『構成派研究』の著者、村山は奉賛展に「実用藝術部」が設けられなかったことに苦言を呈し、工藝品といえは費沢品にすぎないとみる意識に反省を促している。村山の解する工藝品とは、「下駄屋の看板、新発明の畳椅子、組立て式街頭新聞売場、ポスター、新労働服、広告塔、書物の装丁、洋服戸棚」からはじまり、「風呂桶、便器、清涼飲料水のビン」をも含む広範なものであり、今日でいえば工業デザインやクラフト・デザインをも包含する。そのうえで村山は、藤井の評を我田引水して「創作」に欠け「模倣」しかできない工藝の貧弱さを罵っている。藤井も「美術工藝は産業工業の母でなければならぬ」と展覧会評を結んでいた。太子展で異彩を放った高村豊周（二八九〇〜一九七四）の《插花のための構成》や北原千鹿（二八八七〜一九五六）の《花器》も、機械主義的な意匠と、作品の実用的機能あるいは実用的機能の拒絶との関係がなお曖昧なままだ（ともに図3）。だがそれら将来への分岐点をなしたのが、顧みれば一九二五年のパリのアール・デコ展と極東での余波だった。

パリ仕込みの「裝飾」は、日本近代工藝史において、構成主義の登場とともに放逐される結果となった。アール・デコ展での日本の「失敗」は、日本近代工藝史からアール・デコ展の影響そのものをも払拭することに貢献した。だが一九二五年のアール・デコ展を不在同様に扱う日本近代工藝史は、構成主義を先導するドイツとは異質なフランスの裝飾概念を、過ぎし時代の仇花のように、歴史のなかに置き去りにして石化させたのではなかったか。フランス裝飾は、この先、モダニズムの否

定的触媒として記憶されることとなる。

註

\* 本稿は「Shigemitsu Inaga, "La Pensée plastique et le statut social des arts et métiers au Japon face à la modernité (1900-1927)", International Symposium, L'époque des arts décoratifs japonais face à la modernité 1900-1930. Maison de la culture du Japon à Paris, le 18 nov. 2010.」での仏文発表原稿を、本特集の紙幅に合わせて短縮要約したものであることをお断りする。仏文全文は、京都国立近代美術館 Cross Sections, No. 4 に掲載予定である。

(1) 田邊孝次「九百二十五年巴里万国裝飾美術工藝博覧会に於ける工藝思想の主要」『東京美術学校校友会月報』第二卷第一号、一九二六年、二二三〜二二四頁。以下同一記事より。

(2) パリのグラン・パレにおける日本展示の惨状については、田邊とも盟友というべき、彫金家で東京美術学校教授の津田信夫が「万国工藝博覧会所感」『国民美術』二六二号、一九二五年、一九二〜一九五頁に具体的かつ辛辣きわまりない談話を残す。日本側は博覧会の上旨も不勉強ならば、グラン・パレという空洞の展示会場の性質も弁えず、田邊依然たる商品見本展示は杜撰かつ統一に欠け、あまつさえ予算不足ゆえに主催者推薦の一等地も返上し、現地での対応も金欠ゆえまなまならなかった、と津田はいう。

(3) 金井紫雲「奉賛展工藝室の一時」『美の国』第二卷第六号、三四頁。

(4) 齋藤泰嘉の博士論文「東京府美術館史の研究」(筑波大学、平成十五年)。

(5) 藤井達吉「太子展の工藝部」『美の国』第二卷第六号、一九二六年、三〇三〜三〇四頁。

(6) 村山知義「太子展の工藝部」『アトリエ』三卷六号、大正十五年六月発行、四八〜五一頁。木田拓也「アール・デコと日本の工藝」『アール・デコ展』きらめくモダンの夢二〇〇五年、四七〜五四頁。および前川公秀「津田信夫がめざした日本的なもの」『津田信夫(しのだ)展』佐倉市立美術館、二〇一〇年、六〜二二頁が説くとおり、津田本人はけっして伝統打破を訴える革新家ではなく、むしろ保守的な国家イデオロギの持ち上だった。なお「五五」シンポジウム記録集編集委員会(編)『美術史の余白に』：工藝、アール・現代美術』美術出版、二〇〇八年所収の、木田拓也「帝展が描き出す」『工藝美術の輪郭線および稲賀繁夫(編)』『伝統工藝再考』京のうちそと』思文閣出版、二〇〇七年も参照されたい。