

特集／工藝とは何かを考える

[論考 I]

「工藝」の脱構築のために

19世紀の西洋人が捉えた日本藝術の特徴

稲賀 繁美

枠を設定しようとしても融通無礙で領域を問わず越境を続けるがゆえに、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、離脱しようとする模索した藝術家の作品が、世界への自己主張をめざせばめざすほど、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。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おける造形認識の擦れ違いがあるように思われる。

●「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い。叙事詩、叙情詩、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持つ。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、あらぬ岸辺に漂着してその土地で変成する。ジョン・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3つの問題が発生する。まず西洋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。次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垂

流として処理されるきらいが生じる(1)。

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」の外延はずいぶん異なるが、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、たとえば桑原武夫の俳句「第二藝術論」だったろう。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付きまとい、文豪といえば小説家、さらに歌人、俳人といえば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拭ききれない日本。これはより正確に言えば、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

ちの仕事が(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、たと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垂流とみなされ、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ィ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ッテルを貼られ、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(2)。

いま文学の場合を例にとって手短かに述べたことは、美術の世界にも妥当するだろう。明治以来たとえば、「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っても大きな語弊はなかろうが、これは西欧の文化範疇に照らせば、到底納得されない。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展示したのでは笑いものになる、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15(1882)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へ(1884)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付くことはいうまでもない。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、絵画と書画とが区別されるようになったのは、明治22(1889)年、博物館が帝国博物館へと移行して以来のことである(3)。

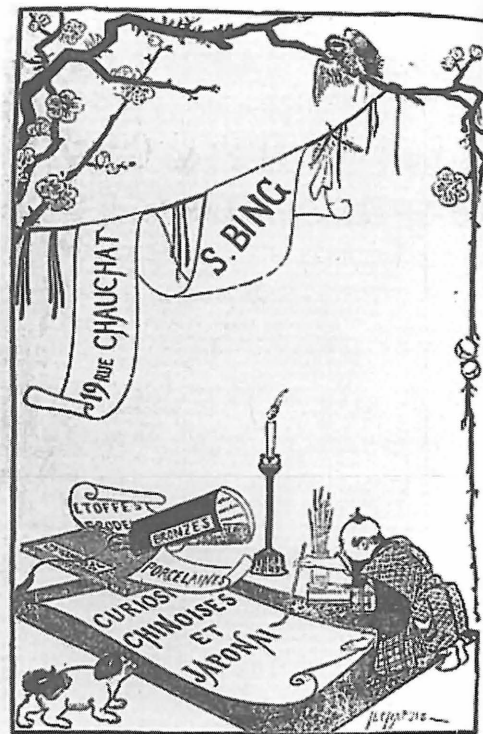
さて本稿の話題は工芸だが、これも以上のような範疇をめぐる論争と深く関わる。すでに明らかとなおり、そもそも美術の定義、美術と工芸との区分そのものが、西欧におけるある時代の藝術観に支配された価値観を代弁している。精神の営みとしての絵画とペンキを塗る職人仕事の肉体労働とは、西欧においてルネサンスまで基本的には区別されてはいなかった。職能組合を構成する丁稚、職人、親方の枠を越えて「藝術家」の階級が創出されたのは、17世紀のアカデミーの成立期。文藝の諸領域に交じって藝術アカデミー創設を目指した、画家たちによる政治的な社会的認知運動の成果だった。ナタリー・エニックの『絵かきから芸術家へ』にも詳述されているとおりだが、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(4)。

●ジャポニズムの位置付け

日本という存在がこうした文脈に棹をさしたのが、19世紀後半のいわゆるジャポニズムであった。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/Shöne 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、断っておく必要がある。日本の感化を云々する文脈では不思議とこのことにはほとんど言及できないのも興味深い。むしろ外国からの影響によって純粋な日本の美学が変質しつつある現状を嘆く声が圧倒的である。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、当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(5)。

さて、世紀末の西欧にあって、日本の藝術はもっぱらその「装飾性」において高く評価されていた。だがその装飾性にいかなる価値判断を込めるかにおいて、西欧の論者の見解は鋭く対立していた。装飾藝術は美術の二次的派生形態ではない。美術こそが装飾藝術の応用・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『日本の工業藝術』(1878)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1892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、日本はたしかに装飾では優れているが、それはいまだ「美術」 Beaux Arts といっ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1873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・サクルム』では1898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」が欠如していたとするモーリッツ・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「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も裏書しているようなのも、時代と文化の雰囲気というものを伝えて貴重な証言だ。

●「溶解」する日本美術

この論争のなかでシュールが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」と観察しているのは注目に値しよう。ヨーロッパ藝術は天に向かって構築するが、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学。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(6)。

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、我々はそれをもって「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

話を引いている。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(7)。

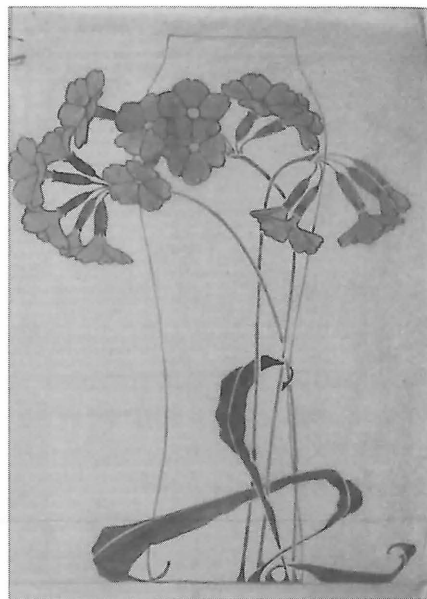
ヴァン・ゴッホの書簡に親しんでいる読者ならば、ここに語られた日本美学観にそっくりの一節が、ヴァン・ゴッホの書簡集にもあったことを思い出されることだろう。たった「一本の草の茎」の写生に専念することで、やがて植物界、動物界へと思いをはせ、自然を、風景をさらには人間の姿を観照する「哲学者」としての日本人。そうしたヴァン・ゴッホの「日本美学」の発想源には、日本美術商にしてこのさきアル・ヌーヴォーの仕掛け人となるS・ビングが発刊した月刊誌『藝術の日本』の創刊号の挿絵とビング自身による序文のあったことがすでに指摘されている。またかれ自身印象主義的と評されるアルテンベルクの文章作法も、現実の切り取られた一隅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漕ぎ着けたカール・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。「ペンの森を見通すためには、私の方法をもっ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』(1902)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。そしてシュールは日本藝術を「感情の藝術」Gefühlkunstとも形容していたが、これを受けたバルは、「藝術のもっ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ますが、「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(8)。

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。さらに鑑賞者の美的享受への参加を待っ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』が西欧で受容される必要条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」Einfühlung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「日本藝術の枠なし構造」Rahmenlosigkeit der japanischen Kunststilsとの用語を与えることとなるだろう(9)。だがまさにこの「枠なし」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った。また逆に「美術」の地位を獲得しようと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「装飾的」で「思想性」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発揮できない、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。

●範疇論の混乱と工藝の位置

ざっと30年ほど遡ってみよう。1873年のヴィーン万国博覧会は、維新直後の日本政府が参加にもっと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16部96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200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2つに対して、日本は5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。たとえば、お雇い外国人としてヴィーン万国博覧会出品に力のあったゴットフリート・ヴァグナーによる『奥国博覧会報告書』(1875)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、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」という西洋概念枠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ったらしいが、鑄造技術とも芸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った時代相が如実に反映されている(10)。

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、精神の発露として的高级視覚藝術たる美術と、日常の用具たる工芸製品との区別が、日本美術にあってはこのように不明確だったからに相違ない。その後1877年の内国勸業博覧会では「美術」という範疇が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だが、ここには当時の西欧的常識に沿って日本の現実にあらたな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になって披瀝されている(11)。

日本における美術と工芸の未分化は、さらに1878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／美術工芸」とが区分されるようになるのは1890年の第三回内国勸業博覧会だが、続く93年のシ

カゴ博覧会では、欧米式的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タ多ク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」(12)。

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。たとえば、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、他の工芸品と同様に装飾品の内に懸けられるという仕合せ、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」、と工芸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芸品ト共ニ陳列ヲナシタルハ、未タ美術作品トシテ正当ナル待遇ヲ受ケタリト云フヘカラス」と、「美術」を「工芸」から分離して展示する必要を説いている(13)。

こうした手前勝手を押し通した背景には、おりからの国粋の風潮もあろう。1889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光雲は、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ってようやくそこに西洋画科が導入されるのは1896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、明治30(1897)年のことであった(14)。彫刻と名のつくものが公園なる場所に据えられたのは、上野公園にある光雲の「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は翌1899年で、そこに入学したのが光雲の息子光太郎。ここでようやく西欧でいう「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1900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ったことは、金子堅太郎『巴里万国大博覧会に対する方針』(明治30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」と題する部門では、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ゐると言はなければならない」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候」と報告している。なかには橋本関雪のように西洋人には日本画の趣など到底理解できるはずがない、といささか居高文に居直る者もあった(15)。

周知のように、帰国後の浅井忠は、その晩年京都高等工芸学校の主席教授として、もっぱら工芸の刷新に心を砕き、事実上油絵を放棄した。その軌跡にも、大きな時代のうねりのなかで変貌を遂げてゆく美術と工芸との狭間で翻弄され、苦悩したひとりの創作家の、工芸への逃避とも、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ほうが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」さを納得し、また本来の日本藝術の長所であったはずの装飾の面でも、日本を発生源としたアール・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った当時の西欧美術の現状をも踏まえうえて、「総合藝術」に狙いを定め、取っ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ぬ関心を示していたことも無視できまい。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 (16)。

●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ったにせよ、その同じ20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っていた。よしそれがゴンク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ったことは、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うべき振れは、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。光雲・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うべきだろう (17)。

その問題点を列挙し、内実に踏み込む余裕はすでにない。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の装飾刷新に力のあったオーウェン・ジョン

ズは1851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Art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」そこでは「新奇を衒っただけの、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もなく模写してはぶざまに応用するばかりで、我々の生産の受容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」(18)。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、19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チンガーは『キュビズムについて』(1912)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づつ精神を引き込んで行く」(19)。

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、独立の存在理由を持つのは、その構成要素が絵画の内部にあつてそれらの「あいだに成立せ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、何もない」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「新奇を衒っただけの、適性を重んじない不毛な闘争」ばかりを煽る結果、「我々の生産の受容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のの「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、グレーズとメッチンガーは「それぞれのものをあつ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て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。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のは、むしろ作品たちが居並ぶ空間において「それぞれのものをあつ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「枠なき構造」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、とするこのグレーズ・メッチンガーの価値判断には、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

た藝術作品の内的自律を称賛する言説が、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、けっ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(20)。

作品内部の調和によって外的に自律を主張する立場にたいして、作品外部との調和によって作品内部に破綻を許す、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。それがたとえば「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。

以上のような視野に立つと、今日「工芸」と呼ばれる範疇をそれだけ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「藝術」の移入およびその失敗や歪曲、さらには「藝術」への脱皮の試みと挫折の軌跡を検証しなおすに際して「工芸」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。「藝術」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にみえる伝統工芸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「藝術」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「藝術」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「装飾的」特色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るべき固有名詞も多岐にわたるが、その個別的検討は、機会を改めたい)。

枠の設定において融通無碍で領域を問わす

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ざせばめざすほど、結局のところ工芸の領域への越境行為や、逆に工芸からの横領にも等しい策術へと回帰するという逆説(21)。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おける造形認識の擦れ違いがあり、またこの問題圏は、百年後の今日もなお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、ひとまずの責めを塞ぎたい。今後さまざまな具体的現場で、美術と工芸、あるいは個人作家と集団の工作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ことだろう(22)。(三重大学助教授)

注

- (1) ユネスコ「東洋のしるし西洋のしるし」(フィレンツェ、1991)における Alain 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、1993)における John Hillis Miller の発表。さらに国際比較文学学会世界大会(エドモントン、1994)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、こうした問題がよく検討されはじめています。
- (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』28輯(1990)133-151頁。
- (3) 詳しくは中村義一「日本近代美術論争史」(求龍堂、1981)第一章、北澤憲昭「眼の神殿」(美術出版社、1989)153,158-163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』350号(1992)、152-65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、1992)第5-6章。
- (4) Nathalie Heinich, Du peintre à l'artiste, Éditions du minuit, 1993. より一般的には、N. ペグスナー「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、1974)。
- (5) Shigemitsu Inaga "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon et son retour en France ", Actes de la recherche en sciences sociales, No49, 1983.
- (6) Moritz Dregler, "An Appraisal of Japanese Art " Ver Sacrum 1, 1989; 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、1995)、230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 Ver Sacrum, 2, 1898. ここでは「ウィーン世紀末」展カタログ所収原文および松山哲彦訳(446-452頁)を参考にさせていただいた。
- (7) Hermann Bahr "Japanische Ausstellung ", Sezession 1900, ss.216-224. ここでは Klaus Berger, Japonismus, München, Prestel-Verlag, 1980, SS.334-6 の引用より。なおヨハネス・ヴィーニンガー「『われわれは日本人から何を学ぼうか』——日本の芸術と1900年前後のウィーン」『ウィーン世紀末』展カタログ446頁(松山哲彦訳)参照。また Michael Worbs, Neverkunst, Literatur und Psychoanalyse im wien der Jahrhundertwende, Europäische Verlagsanstalt, 1983.
- (8) Shigemitsu Inaga, "Vincent Van Gogh et le Japon ", Jinbunron 50 1991. また植田豊次郎「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、1992、34-36頁参照。
- (9) Tsuneyoshi Tsuzumi, "Die Rahmenlosigkeit 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」1993年、平凡社、27-37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 1989、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』357号(1990)、358号(1991)のお陰でその詳細が確認できる。
- (12) 「本邦美術品二閩スル特別手続」『臨時博覧会事務局報告』明治28年、臨時博覧会事務局。ここでは丹尾安典「バリ万国博覧会と日本美術」『日本美術院百年史』第二巻1990、437-8頁の引用に拠る。
- (13) 「川端玉章翁を訪ふ」『太陽』4巻6号明治31年3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35年 農商務省下巻135-6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「美術教育施設二付意見」『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、1982、第一章に肝要なまとめがある。
- (15) 久保田米吉「巴里大博覧会に於ける日本面に就いて」『読売新聞』明治33年7月26日-29日。土屋元作「巴里博覧会——浅井忠氏の説」『時事新報』明治33年8月7日。および浅井忠「巴里通信」『ホトギス』3巻6号、明治33年7月。以上いずれも丹尾前掲論文(注12)より再引用。橋本閑雪の意見は同年の『美術新報』にあり。なお「日本画」なる概念の成立については、北澤憲昭「『日本画』の概念にみる私論」『明治日本画史料』(青木茂樹、中央公論美術出版、1981)。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、ないしされこそね、美術市場でも「美術作品」としては拒絶されて「工芸作品」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』XL 巻2号134号1993。
- (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』54号1988、創作版画における職人芸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』38号1980。

- (18) Owen Jones, The Grammar of Ornament, 1851, pp.77-78. ここでは Toshio Watanabe, "Owen Jones' The Grammar of Ornament : " Orientalism " subverted? ", Aachener Kunstblätter, vol.60., 1994, pp.440-1 より。
- (19) A. Gleizes et J. Metzinger, Du " Cubisme ", Paris, E. Fuguière, 1912; rééd. Saint-Vincent-sur-Jabron, Présence, 1980, pp.42-44. ここでは Chika Amano, " Cubisme, décor et tradition ", Histoire de l'art, No16, 1991, p.84 より。Cf. Shigemitsu Inaga " To be A Japanese Artist in the So-Called Post-Modern Era ", FILM Congress in Brazilia in 1993 (to be published) で検討を試みた。
- (20) 工芸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い直しについては、Shigemitsu Inaga " De l'artisan à l'artiste au seuil de la modernité japonaise ", Congrès international de l'histoire de l'art, Lausanne, 1994 (à paraître) でも簡単な提案を行った。本稿でもより大局的な見取り図を提供すべきであったが、この報告との重複を厭ったこともあり、いかにも舌足らずでやや特殊かつ偏った論点にのみ終結する結果となった。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)。ナビ派における装飾工芸と日本については" 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) 西欧と日本の藝術範疇の齟齬に由来する文化摩擦については、(1)の原文、" L'impossible avant-garde au Japon ", Connaissance et réciprocité, Actes du colloque Transcultural, Louvain-La-Neuve, éd. CHIACO, L'Université, Louvain-La-Neuve, 1988. 今日海外で日本を代表すると見なされている造形作家がいかに工芸に依存した戦略を駆使しているかについては、" To be A Japanese Artist in The So-Called Post-Modern Era ", FILM Congress in Brasilia, 1993 (forthcoming) .
- (22) 服飾の領域を含めた日本的造形の反省については、" Beyond centrism, from Japanese Contemporary (lost) perspective ", (to be published in the Proceedings of the International Congress of Comparative Literature in Edmonton 1994) . 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「演田明編『モダニズム研究』現代思潮社、1994などがあるが、紙面の都合もあり、ここでおおまかには至らなかった。記してお詫言申し上げる。

青柳啓一 [木工・秋田県]

私は『かたち』の読者でした。『かたち』からはいろいろなことを勉強させていただき、とてもよかったと思います。それだけに廃刊になった知らせを受けた時は、大変残念に思いました。しかし新しく「工芸」というタイトルで、生まれ変わることを聞いて今度はうれしく思いました。

本来ならばお祝いの言葉を差し上げるべきところなのですが、本当にいい雑誌になってもらいたいという気持ちから、ここではあえて苦言を申し上げたいと思います。いい雑誌ではあるが、それが空まわりしているところがなきにしもあらずで、そこを私なりに感じるままにお伝えいたします。

『かたち』はいささか難解だという印象がありました。言葉をたくさん連ねていますが、結局何が言いたいのかというところで、わからなくなってしまうことがよくありました。答えを出さないのが『かたち』らしいところといえばそうなのかもしれませんが、読者としてはやはり苦しいものがあります。

だいたいものづくりというものは、そんなに難しいことを考えているわけではなく、いたって単純なのです。あれこれ考えてはみるものの、結局手を動かしてつくっていくほかありません。それだけに、雑誌に求めるものも単純なことなのです。「工芸とはこういうものである」「いい作品というのはこういうものである」ただそういうことを知りたいにすぎません。その問いに雑誌が明快に答え得るかどうか、の問題でしかありません。

少し厳しい言い方になるかもしれませんが、雑誌も、それから評論家といわれる人たちも、私たちのものづくりの単純な問いに対しては必ずしも率直ではないような気がいたします。むしろこういったことはあいまいにしままで、いたずらに難解な言葉をふりまわしているだけのように見えるのです。私たちが聞きたいと思っていることはいたって簡単で、要するに「あなたが好きなものは何で、嫌いなものは何か」ということなのです。まずこれに答えてもらってから、お説を拝聴したいものであります。今度「工芸」を発行されるに当たって、この点を是非ご一考いただければ、

ファンはもっと増えるのではないかと思います。

それからもうひとつ、やはり情報面を充実させて欲しいです。今この時代に、どういう人が、どういうものをつくっているのか、そして何を考えているのか、ということをしてできるだけたくさん、そして正確に知りたいと思う気持は多くの人にあると思います。どうかこの面でも、貴誌のご努力を期待したいところです。

(編集室より:「工芸」をひとつの趣味的世界として捉えてすむものであれば、確かに私たちは「何が好きで、何が嫌い」と言っておればよいのだろーと思ひます。ところで「好き、嫌い」を明言することはひとつのイデオロギーを立てることであり、このイデオロギーのもとに参集する同人たちによってひとつの「雑誌」は確かに成り立ち得るでしょう。しかし1970年代から90年代に至る時代の流れの中で、『かたち』であれ「工芸」であれ、雑誌をつくる志の中には、ひとつのイデオロギーを立てて旗を振るという意図はもはや含まれてはいないのであります。私たちの関心は、この精神の空洞化の時代(また難しい表現をしましたね。イメージとしてはたとえばオウム騒動のことなどを思ってみて下さい)の中で、「人間がものをつくることにはどういう意味があるのか」を問うことに他なりません。だからこれにもし誰か明快に答えてくれる人がいるのであれば、雑誌を発行する理由を私たちは失うことになるのですが、しかしまた、明快な答えを提示する人が出てくる時には、よほど気をつけなければいけないということも一方にあるわけです。

文責/笹山)

木谷畑直美 [陶芸・横須賀市]

『かたち』を定期購読していた時、いろんな情報が流れてくる中で、こういった工芸、美術などは案外閉ざされた中の世界になりがちと思われませんが、自分にとって新しい未開の地のような物事が、間接的にはあるが入ってきてくれることに喜びを感じていました。逆に、閉ざされた世界の出来事であるから新鮮に感じていたのかもしれないし、とても魅力があります。

実際に作品を見ると、作品を通しての作家の思いが聞けるのと、違う意味で興味があるし、勉強になります。私も閉ざされた世界に入ろうとしている人間ではありますが、とても必要としている一冊でありますので、お力にはなりません、頑張っ下さい。「工芸」の発行を楽しみに待っています。

上田祐紀子 [学生・京都]

私は学校で染織を専攻しています。美術雑誌は比較的値段が高いので、学校の仕事場では、生徒間でもいつも雑誌をまわし読みしています。制作の行きまりなどの悩みを抱えている時は、結構影響を受たりしますし、学生は情報にいちいち敏感になっていますから、感化されたりすることも多いように思ひます。

雑誌のページをめくっていくなかで、私達は写真などのビジュアルの方は直感で入って行きやすいのですが、文字をじっくり読んでいくのは、かなり苦手です。しかし、たまに「じっくり読んでみよう」と思うときもあるので、その「読んでみよう」という気持ちを削いでしまわないような、せめて入り口ぐらひは設けてあるような、文章を読みたいと思ひています。(たいていは挫折することが多いのですが……) 私ものがんばって読もうとは思ひていますが、雑誌の方もがんばって、難しいことでもわかるようなことばで書いて下さい。

それから、一般的に批評とか言うのと、高飛車な態度でリアリティのない記事を見かけたりします。作り手と書き手の距離を感じざるをえない、つまり「作る側の気持ちなんてわからないよなあ」と思ひてしまふ文章は何か問題があると思うのですが、どうでしょうか、個人的な感想ですが。

*編集室では当欄へのみなさんの投稿をお待ちしています。

各票の※印欄は、弘込人において記載してください。

佐藤敏陶展

大皿・小皿・変な皿 etc.

1995年6月23日(金)~7月5日(水)

京都・ギャラリー館3・4階

6/9~21 李末竜 吹硝子展 7/7~19 西浦武 越前陶展

うづわかん

北大路通 千本 大徳寺 AM.11:00~PM.7:00 木曜定休

〒603京都市北区紫野東野町20-17
【大徳寺西 北大路通】Tel.075-493-4521

大 創エーカーズ 近鉄百貨店阿倍野店6F
店 Tel.06-624-1111【内線】3665

CLAY WORK STUDIO

クレイワークスタジオ

クラフトから
オブジェまで
新しい感性で
土を表現します。
陶芸指導も致します。

練馬区小竹町1-44-1 TEL/
FAX.03-3955-2508
川村紗智子

江古田駅下車
徒歩5分

CLAY WORK STUDIO

神社

日大芸術学部 練馬総合病院

西武池袋線 江古田駅

池袋

「工芸」創刊号 Vol.1

発行日 1995年6月20日
編集 「工芸」編集委員会
発行人 三宅哲雄
発行所 (株)東京テキスタイル研究所
〒156 東京都世田谷区松原 2-18-1
TEL.03-3323-2001
FAX.03-3323-8346

定 価 1,500円(年間購読料5,400円 年4回)
ISBN4-924997-01-3-C0372-P1500E

編集室連絡先
〒156 東京都世田谷区松原 5-41-6 松美荘 3号
TEL.03-3328-9319 FAX.03-3328-9339