

「工芸」を考える

稲賀繁美

一

今日「工芸」というものの置かれてある位置を再検討するために、一九世紀後半から世紀末にかけてのヨーロッパで、日本美術がいかなるものとして把握されていたのかを再検討することは、決して無駄ではないだろう。ここではウィーンの場合を中心に、いくつか考察をめぐらしたい。世紀末ウィーンに焦点を置く理由は、以下おおい明らかになるだろう。^{*}

総合芸術 Gesamtkunstwerk を模索した世紀末の装飾芸術は、フランスのアール・ヌーヴォーからスコットランドではマッキントッシュ夫妻らのグラスゴー派、ゲルマン圏のユーゲントシュティール、さらにウィーン分離派などをその代表とする。簡単に復習しておこう。ウィーンの場合には、オットー・ヴァグナーを家父長的存在

としてその周辺に集った建築家、装飾家たち、またこれとも一部重なって、分離派を構成した芸術家たちが中心となる。四半世紀ほどのさかのぼった一八七三年には、フランツ・ヨーゼフ帝在位二五年を記念してウィーン万国博覧会が挙行されたが、それに続く約一五年間に、ウィーンは東欧の中心的国際都市としての装いを整えていった。ウィーン旧市街を囲む城壁を撤去してリンクシュトラッセが建築され、またそれに付随して市庁舎から議事堂、大学、ブルク劇場といった公共建築が続々と建設された。それらの公共事業に従事した歴史主義の「父」の世代を代表するのはゴットフリート・ゼンパー(一八〇三〜七九)や、またウィーン美術アカデミー建築学教授ハーゼナウアー(一八三三〜九四)だが、後者の後を一八九四年に襲ったのが、「子」の世代を代表するオットー・ヴァグナー(一八四一〜一九一八)だった。その代表作である「郵便貯金局」などの建築では、アルミヤガラ

スなどの素材が自在に使用されているが、しかし有名な壁面に剥き出しにされたボルトにも見られるように、それは主に建築の表層的な装飾に限定されていて、構造そのものはむしろ古典的だった。ひたすら因習と対立する近代主義者というよりは、巧みに時代の流れを掴んで若い弟子たちの主張にも耳傾けながら、古い世代の聲（のこり）も買わないという釣り合い感覚というか、仲介者めいた風情がヴァグナーにはある。そしてそのヴァグナーの弟子筋が「孫」の世代を代表することになる。月桂樹をあしらった球形装飾が「キャベツのサラダ」と当時揶揄された「分離派館」を設計したヨーゼフ・マリア・オルブリッヒ（一八六七〜一九〇八）、ヨーゼフ・ホフマン（一八七〇〜一九五六）、アドルフ・ロース（一八七〇〜一九三三）。

一方、ヴィーン美術家連盟における内紛がきっかけで、一八九七年に画家グスタフ・クリムト（一八六二〜一九一八）、オルブリッヒ、図案家コルマン・モーザー（一八六八〜一九一八）など離脱者一八名により結成された分離派は、その後ヴァグナー、ホフマンなどの参加をも得て、二〇世紀初頭まで華々しい活動を開始する。さらに一九〇三年にはフリッツ・ヴェルンドルフアーの資金提供を受けて、分離派メンバーを母体としたウィーン工房が発足する。

分離派は一九〇五年、ウィーン大学のクリムトの壁画をめぐるスキャンダルから分裂し、『ヴェル・サクラム』も廃刊となる。だが分離派からウィーン工房に至る精神は、第一次世界大戦後には、ヴァイマルのパウハウスに引き継がれてゆくだろう……ウィーン工房そのものは、工業生産への移行に乗り遅れ、一九三二年には閉鎖のやむなきに至るのだが。いつぼう一九二五年、パリの現代装飾美術・産業美術国際博覧会はまた、アール・ヌーヴォーから脱皮したアール・デコの到来を告げるが、その源泉も世紀末から第一次世界大戦にかけてのウィーン、とりわけウィーン工房のデザインのなかに認めることができよう。だがこの「アール・デコ」を記念する博覧会には二重の屈曲が隠されている。まずこの一九二五年のアール・デコ博覧会はまたル・コルビュジエ（一八八七〜一九六五）がその機能主義的な「新精神館」によって、建築における近代精神 *esprit nouveau* と近代主義 *modernisme* の旗揚げをした舞台でもあるという両義性を呈していた。そこには装飾芸術と機能主義という異質なはずのものが、場違いな差異を見せつけて交差していたからだ。ornement は極力排斥しながら、decor はあくまで尊重するというル・コルビュジエの選択と、art deco における deco の理念とはどのように反りが合わな

かつたのだらうか。この背後に続く第二の屈曲がある。アール・デコ全盛の時代にル・コルビュジエが徹底した装飾 ornament の排除を正当化するための拠り所としたのは、一つにはホフマンと同世代のウィーンの建築家アドルフ・ロースだった。だが、そのロースの主張〔装飾と罪悪〕一九〇八年〕は、元来はそのまま近代主義のイデオロギーとしての普遍性を持つものではなかった。彼のユーゲントシュティールへの非難は、むしろもともと分離派展の内装を担当する名誉に浴した同世代のヨーゼフ・ホフマンに対するロースの個人的な敵愾心や私憤に発したものだつたと見られている。またロースは一九〇七年から一年にかけてウィーン皇居前のミヒャエラー・プラーツに、周囲との不調和をことさら強調するかのようになつた装飾を持たないゴールドマン&ザラチユ商会の建物を建てて市当局と対立した。そうした一見過激な設計姿勢がロースの先見性と映るのだが、しかしその実態は周囲の環境との関数で把握されるべきものだらう。すなわち、後発ゆえわずか三世代で飽和にまで達したウィーン都市景観における様式の急速な世代交代、比較的小規模で高密度な都市環境、さらにはリンクに住まう、「尿壺と骨壺の区別もつかぬ」(カール・クラウス)ウィーン・ブルジョワの俗物性。「刺青をした建築」に

対するロースの反発も、そうした要素の相乗効果ゆえにかえつて先鋭化した対立の賜物だつたとも言えるだらう。またイタリア産の色大理石を利用し、ギリシャ神殿のオーダーを借用したファサードなどにも、むしろロースの古典主義者としての価値判断が透けて見える。やがてそれはシカゴ・トリビュン社社屋コンペ(一九二二年)の提案へと向かうだらう。ここではドーリス式円柱が元来の尺度から脱線して異常に肥大し、ついには摩天楼と肩を並べるといふ常軌を逸した妄想が演じられる。

ornament として抑圧されたものが décor として復帰し、その起源とは無縁な文脈で桁外れな規模で合理化される。そこにはウィーンの地方的な特殊性がかえつて装飾の急速な爛熟から装飾嫌悪へと至る行程を一挙に促進し、さらにその事態に事後的に、一人ウィーンの文脈を超えたある普遍的な価値が付与されるに至つた軌跡がたどられよう。とすればロースの描いた軌跡には、ル・コルビュジエの「近代主義」の裏に隠されたネガが、禁じられた生々しい欲望として露呈しているとも言えようか。^{*2}

二

そうしたウィーンの世紀末にあつて、旧来のアカデミ

一の支配を脱した美術のあり方を模索した分離派が、その美学の拠り所として真つ先に日本美術を取り上げたことは看過できまい。ウィーン世紀末の分離派の雑誌であった『ヴェル・サクルム（聖なる春）』の第一号（一八九八年）には、批評家エルンスト・シュールの「日本美術の精神」と題する論文が掲載されている。美術と工芸が未分化だった当時の日本美術のあり方が、世紀末の西欧美術の変貌に際して一つの指針となっていたことは、当時の日本ばかり（ジャポニスム）からもはつきりとうかがえる。だがここでの眼目は日本の影響なるものの有無を立証することではない。装飾から機能へという変遷と、美術かそれとも工業芸術か応用芸術かという問題系とが錯綜したこの時期の矛盾に、日本評価という側面から測鉛を下ろしてみたい。

シュールの論文にまず特徴的なのは、日本美術を「神経の芸術」と規定している点だろう。「日本の芸術はほかに例がみられないほど絶対的で純粹で、なんらの影響も蒙っていないものであり、感情の芸術 *Gefühlskunst*、あるいは自然科学的な言い方をすれば、神経の芸術 *Nerven-kunst* なのである。日本の芸術は完璧にこの基盤のうえに成り立つており、それゆえ邪魔になるものはすべて本能的に排除してしまつたし、それゆえにこそ⁴に

比べるものがないほど有機的に出来ている。感情ほど繊細なものはないからだ。神経の芸術と言つたが、これはひよつとしてそう取られる恐れがあるかもしれないが、決して遊びのつもりではない。ヨーロッパの芸術が脳髓の産物であるのと同じく、日本の芸術は神経の産物だということである³。

すでによく知られている通り、神経の芸術 *Nerven-kunst* という表現は、当時ウィーンの若い文学者たちに絶大な影響力を及ぼしていた「文壇の風見鶏」であり「文壇の寵児たちの揺籃」とも揶揄された批評家ヘルマン・パールが、『自然主義の超克』（一八九二年）においてキー・タームとしていた用語だった。いまだウィーンでは自然主義すら流行もしていないのに、パリ直輸入の象徴主義思潮を咀嚼したパールは、新たな理想主義こそが自然主義を超克できる、と宣言していた。「新しい理想主義は古い理想主義と二重に異なっている。その手段は現実であり、その目的は神経の命令なのだ。（略）手綱を解かれた神経が夢見るならば、それは大地から自由になり、紺碧の快樂へと昇りつめて踊る飛翔となる⁴」。

このパールの直接的影響下に、シュールが当時のヨーロッパの行き詰まりを乗り越えべき理念として打ち出

したのが、脳髓と神経との対比だった。「我々はあまりにも思考に支配されすぎていて、我々の本能、我々を駆り立てる力、存在の深いところにある根源的なものを萎縮させてしまったように私には思われる」。彼が脳髓に対する神経の優位を主張するに際して、ことさら日本芸術を引き合いに出すのは、あるいは唐突と見えるかもしれない。だがその背景には、日本美術には精神性が欠けているとの批判があった。実際同じ「ヴェル・サクルム」(二八九八年)には、モーリッツ・ドレーガーの「日本美術の価値評価について」という論文が掲載されていたが、そこには次のような観察がなされていた。

有機的な表現への葛藤といったものは日本芸術とは無縁であるように見える。日々の生活に役立つ日用品を起源としてそこから発展を遂げたような装飾は、ほとんどひとつとして見出すことができない。(略) 同じ形態が六つも七つも違った場所で気安く用いられていて、しばしば茶碗のうえにも、寺院の壁のうえにも、銃の標的のうえにも見られるのだ。だから、建築的な感情、有機体の内奥からの、魂そのものから発するような創作は、日本人にはほとんどまったく欠けている。

ヨハネス・ヴィーニンガーも示唆していることだが、エルンスト・シュールの日本芸術論がこのドレーガーへの正面からの反論だったことは、以下の引用を見れば、もはやあまりにも明らかだろう。シュールはこう書いていた。

ヨーロッパ美術は構築するものであり、日本美術は溶解するものである。ヨーロッパ美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。ところが日本美術は貴重なものをひとつひとつ隣あわせに置いてゆくので、これを見細に見ると何ら欠けたところのない構築を目にするようになるのである。ヨーロッパの芸術は破壊的であろうとしていつも破壊的であり、日本芸術は破壊を旨指しながら——この場合に「目指す」という言葉が使えらるならばの話だが——結局のところ構築的なのである。

ドレーガーが自然から抽象された理念の自己構築運動とその階層秩序にこそ有機性を認め、そうした芸術表現の意志が日本美術には欠如していると断じるのに対し、シュールはそうした構築をめざす意志にこそかえって西

欧芸術の破壊的な性格を探知する。ヨーロッパの価値範疇に沿った構築概念を根本から問い直す作業を進めるために、ここでシュールは日本美学を援用していることがうかがえる。硬直しきった頭脳芸術たる西欧芸術に本来の生命感と感情とを回復させるには、神経へ全霊を集中して自然界へと感覚の触手を伸ばし、その神経の働きのなかに自我を溶け込ませ、芸術家の主観を忘却する態度が必要だ、そしてその境地においては、おのずと低級芸術と高級芸術の区別はいったん棄却されることになる。そうした図と地のゲシュタルト転換が、シュールの主論点をなすと言えよう。

図らずもここに「溶解」の比喩が語られているのも興味深い。構築に代えて溶解をめざすという発想の転換。

そしてこうした発想の転換は一人シュールの孤立した思考ではなかった。というのも、ほかならぬヘルマン・パールが、二年後の「分離派」展で日本美術展が組織された折に、きわめて類似した用語で日本美学を論じることになるからだ。「我々は次第に自らの方法の奴隷になつてしまつた。だが我々は日本人から、必要な手段ならどんなものでも自由に選び取ればよい、ということは今学んだ。もはやいかなる手段といえどもひとつの法則にのみ妥当しうるといふものではありえない」とするパール

は、「なお有効な唯一の法則は芸術家の意図、感情、気分だけだつた」としたうえで、それをいかに活用すべきかを弁じている。

日本人はあらゆる要素に情緒 *Stimmung* を溶かしこみ、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、その技はたいしたもの、我々はそれでもつて全てを併せて感じとるように仕向けられてしまふ。ペーター・アルテンベルク（一八五九—一九一九）がかつてこう言つた。「日本人は一枝の花を描くだけで、もうそれだけで春一面だ。それなのに我々のときたら、春全体を描いてみても、一枝の花にすら匹敵しない。儉約 *Ökonomie* がすべてなのさ」と。だがこれは儉約というにはとどまらない。これが最高の創作上の智慧で、我々がギリシアの壺絵以来失つてしまつたものなのだ。（略）つまり感情であれ雰囲気であれ性格であれ出来事であれ、およそそれが何であるにせよ、表象されるべきものを切り詰めて、観察者の想像力のなかでそれ以外のすべてが喚起されるほどにまで力強いような断片へと還元することだ。それとともに、日本人が体験する、すべての存在 *Wesen* が繫

がつているというあの強い感覺、花を、一匹の動物を、山を、雲を、そしておよそ愛でられたものすべてを、あの同一の本質 Wesen が変じたものだとする、あの源初的な世界感情 Urgefühl der Welt。(略) もちろん我々にもそんな考えが起ることもあるけれども、それが我々の生身の存在のうちに直に現前することは、またなんと希なことだろうか!

ここでバールが引用しているアルテンベルクの逸話には、日本美術商かつアール・ヌーヴォーの仕掛け人であったS・ビングがつとに月刊日本美術雑誌『芸術的な日本』のプログラム(一八八八年)で唱えた汎神論的な東洋哲学とそっくりな理念が、語られている。「一本の草の「莖」を写生することに専念することで、やがて植物界、動物界へと思いをはせ、自然を、さらには人間の姿を觀照する日本人の哲学。その教えは直接アルルのヴァン・ゴッホにも靈感を与えることとなった。また印象主義的とも評されるアルテンベルグの文章作法も、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、それで人生を描き出す手法だった。アルテンベルクがありあわせの紙片に書きとめた文章を集めて出版にこぎつけたカール・クラウス(一八四七―一九三六)その人のアフオ

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、私の方法をもつてすれば一枝で足りる」と。ホーフマンスタール(一八七四―一九二九)の『チャンドス卿の手紙』(一九〇二年)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、何ごとももう一つのご概念で覆い尽くすことができない」という世界の崩壊感が、「神經芸術」の背景をなしていたことも、もはや疑い得ない。

脳髓という名の個々の主体性による世界把握が揺らぐこと。それは神經の交わりと錯綜の關係性のなかに新たな觀照の基礎を見出すことでもあった。ヘルマン・パールは同じ日本美術論で、「芸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よに働かせるに任せること mitspielen zu lassen にある」といったことも、西歐人は忘却していた、とたたみかけている。「日本人のまつたき魅力は、本質的にそれが励起させる芸術として完璧である vollendete Kunst der Erregung ことにある」。鑑賞者の想像力の参加を得て初めて完成する芸術作品というこの考えは、岡倉天心の『茶の本』が欧米に受け入れられる素地をなすとともに、やがてドイツ語圏独自の禪文化受容の下地を作り、たとえばブルーノ・タウトの日本庭園称賛に至る系譜を形成してゆくことだろ

う。⁹

「溶解」する日本芸術。それは内容にあつては、脳髓による構築よりも神経系の展開による自然との触れ合い、芸術家と鑑賞者の感性の同調と錯綜とをめざし、また形式においては芸術の諸ジャンルの間の固定的な階層秩序とか高級・低級の区別には拘泥しない、融通無碍の「溶解」性を意味していた。やがてそうした日本の造形のあり方については、鼓常良が「粹なし構造」*Rahmentosigkeit*の用語を与えることとなるのも想起されよう。¹⁰

三

一八七三年のウィーン万国博覧会は、維新直後の日本政府が参加に最も力を入れた博覧会だった。そのことは、佐野常民が提出した一六部九六巻に及ぶ膨大な報告書からも裏書きされよう。博覧会において約二〇〇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「芸術」と「工芸」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ウィーン万国博覧会出品

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』(一八七五年)を見ると、「芸術」の項目と「工芸」の項目とにまたがつて陶磁器、塗り物などの品目が分配されている。これは必ずしも「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「芸術」に、日用雑器の類を「工芸」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」という西洋的概念粹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つたらしい。梱包を解く際の人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本体はあえなく全焼してしまつたらしいが、鑄造技術とも芸術家の創作とも無縁で、「美術」とはとうてい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て区別¹⁰のなかつた時代相が如実に反映されている。

日本芸術の精神性の有無に関する議論がウィーンのみ

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芸術たる美術と、日常の用具たる工芸製品との区別が、日本美術にあつてはこのような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」という範疇が視覚芸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、刀掛に至る実に様々な品物が出品されている。ヴァグナーはこうした「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」と苦言を呈しているが、ここには当時の西欧的常識に沿つて日本の現実にならぬ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まぜになつて披瀝されている。^{*11}

日本における美術と工芸の未分化は、さらに一八七八年のバ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、欧米式の意味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(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認められた、と言うのだが、これがいささか当局側の身勝手な自己満足にすぎなかつたことは、つとに丹尾安典氏が適切に指摘している通りだ。たとえば、出品審査にたずさわつ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、堂々とはいつたことがない、他の工芸品と同様に裝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『一千九百年
巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告』で苦言を呈する。¹³

こうした手前勝手を押し通した背景には、折からの国
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。黒田清輝
の帰国を待つてようやくそこに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
業芸術 industrial art (裝飾芸術 decorative art ないし応用芸
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、翌明治三〇年(一八九七)のこ
とであった。¹⁴ 一九〇〇年のパリ万国博覧会は、そうした
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』(明治三〇
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。久保田米僊は「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。(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ごとく見え然も一
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間)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。なかには橋本閑雪のように西洋人
には日本画の趣などとうてい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。¹⁵

帰国後の浅井忠は、その晩年京都でもっぱら工芸の刷
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、苦悩した一人の創作家の、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見ら
れよう。¹⁶

四

以上のような議論は、あるいは今日の「工芸」に従事

する人々にとつて何の縁もない過去の事象と映るかもしれない。また「日本」といった、ともすれば「国粹的」とも見える指標にこだわるかのように見える著者の議論に疑念を抱かれる向きもある。しかしながら、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きた西歐的な意味での「芸術」への脱皮の試みも、またそこから分離し、それへの反動となったり、それとは棲分けを図ったかに見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実験にせよ、いずれもウィーンの世紀末で指摘された日本芸術の特色をなお色濃く宿しているのではないか。

枠の設定において融通無碍で領域に捉われ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、離脱しようと模索した芸術家の作品が、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^{*17}。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すれ違いがあり、またこの問題圏は、一〇〇年後の今日もまだ決して乗り越えられたわけではないように思われる。検証にはなお

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。美術と工芸、あるいは個人創作家と集团的工芸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。それを見極める作業が、今後様々な具体的現場で、日本という桎梏を造形的に打破するうえで、さらにも必要とされることだろう。^{*18}

*1 以下の論述の一部は、著者が「ウィーンのジャポニスム」展（愛知県美術館）記念講演会で一九九五年四月一日に行なった講演の内容、およびその後発表した「工芸」の脱構築のために、「工芸」創刊号、一九九五年、一三〇—一八頁）と一部重複することをお断りする。

*2 福田晴度「ウィーン・モダニズムの曙」（千足伸行編『ウィーン 世紀末都市のオール・デコ』学習研究社、一九九〇年、四八—五一頁）。レイナー・パンハム『第一機械時代の理論とデザイン』（石原達二／増成隆士訳・原広司校閲、鹿島出版会、一九七六年、一一一—一三九頁）。

*3 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檜山哲彦訳（注4、四四六—四五二頁）を参考にさせていただいた。注1の巻末資料にも同文の英訳と日本語訳があるが、残念ながら不正確な箇所が多い。

- * 4 ヨハネス・ヴィーニンガー『われわれは日本人から何を学びうるか』——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、檜山哲彦訳)より。
 * 5 Michael Wobbs, *Nervenkunst, Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Europäische Verlagsanstalt, 1983.
- * 6 Moritz Dreger, "An Appraisal of Japanese Art." *Ver Sacrum* 1, 1898. 注1のカタログ二三〇頁以下。
- * 7 Hermann Bahr "Japanische Ausstellung", *Secession* 1900, ss. 216-224. 注1のKlaus Berger, *Japonismus*, München, Prestel-Verlag, 1980. ss. 334-336の引用を参照。
- * 8 Shigemitsu Inaga, "Vincent Van Gogh et le Japon", *Jim-burong*, 1991. また樋田豊次郎「フリックのジヤポニスム」(ルネ・ラリック)展カタログ、東京国立近代美術館、一九九二年、三四〜三六頁)参照。
- * 9 Manfred Speidel (ed.), *Bruno Taut's Retrospective, Nature and Fantasy, 1880-1938*, Trevite, 1994.
- * 10 Tsuneyoshi Tsuzumi, "Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 22, Heft 1928 ss. 46-60.
- * 11 木下直之『美術とらう見世物』平凡社、一九九三年、二七〜三七頁。
- * 12 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、一九八九年)第二章による。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)「(一)『美術研究』三五七号〜一九九〇年」、三五八号〜一九九一年」のおかげでその詳細が確認できる。
- * 13 『日本美術品三関スル特別ノ手続』(臨時博覧会事務報告局報告)明治二八年、臨時博覧会事務局。ここでは丹尾安典「パリ万国博覧会と日本美術」(『日本美術院百年史』第二巻、一九九〇年)、四三七〜四三八頁の引用に拠る。
- * 14 『川端玉章翁を訪ふ』(『太陽』四卷六号、明治三二年三月)。「一九九〇年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告」(明治三五年農商務省、下巻一三五〜一三六頁。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。
- * 15 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、一九八二年)第一章に簡要なまとめがある。
- * 16 久保田米徳「巴里大博覧会に於ける日本画に就いて」(『読売新聞』明治三三年七月二六日〜二九日)。土屋元作「巴里博覧会——浅井忠氏の説」(『時事新報』明治三三年八月七日)、および浅井忠「巴里通信」(『ハートキス』三巻六号、明治三三年七月)。以上いずれも丹尾前掲論文(注12)より再引用。橋本関雪の意見は同年の『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、一九八一年)。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、ないしなれをこね、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。
- * 17 クリストフ・マルケ「浅井忠と漆工芸」(『美術史』XLI 巻二号一三四号、一九九三年)。
- * 18 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, *Sociologie de l'art*, no 8, 1995, pp. 47-61. にも簡単な提案を行なった。柳宗悦の民藝について、拙稿「前衛と藝道の隘路」(『比較文学研究』五四号、一九八八年)。創作版画における職人芸と芸術家意識の葛藤に關しては「歴史のなかの大正版画」(『比較文学研究』三八号、一九八〇年)。装飾概念の再検討として、"Trois propositions sur la notion de décoratif "UNESCO" *Signes d'Orient, signes d'Occident*", Florence, 1990 (inédit)。トウシヅメの装飾工芸と日本とドイツの"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, No.2, pp.1-20.

* 81 西歐と日本の芸術範疇の題題と由来たる文化摩接について、Shigemitsu Inaga, "L'impossible avant-garde au Japon", *Comnaissance et réciprocity, Actes du colloque Transcultural*, Louvain-La-Neuve, éd-CHIAO, L'Université, Louvain-La-Neuve, 1988. 今日海外で日本を代表すると思なされてくる造形作家がかた工芸に依存した戦略を駆使してつくるか、ドイツの "To be A Japanese Artist in The So-Called Post-Modern Era", *FILIM Congress in Brasilia*, 1993. *Third Text*, Nr. 33, winter, 1995-96, pp. 17-22. に再掲。

* 82 服飾の領域を含めた日本的造形の反省について、"Beyond Joennism, 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、"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

1 ?

執筆者紹介(執筆順)

- 木下長宏(きのしたながひろ) 横浜国立大学
 イザベル・シャリエ(Isabell Charier) ルーヴァン・ラ・ヌ
 ーヴ・カトリック大学
 佐藤道信(さとうどうしん) 東京芸術大学
 鈴木廣之(すずきひろゆき) 東京国立文化財研究所
 北澤憲昭(きたざわのりあき) 美術評論家/跡見学園女子大学
 金子一夫(かねこかずお) 茨城大学
 那賀貞彦(なかせだひこ) 大阪教育大学
 岡本康明(おかもとやすあき) 宇都宮美術館
 笹埜能史(ささのやすし) 宝塚市長尾南小学校/アトラス・プ
 ロジェクト
 天野一夫(あまのかずお) O美術館
 金 恵信(キム ヘシン) 学習院大学
 牧 陽一(まきよういち) 埼玉大学
 千葉成夫(ちばしげお) 東京国立近代美術館
 マイケル・リュッケン(Michael Lucken) 日本文化会館(パリ)
 吉岡 洋(よしおかひろし) 甲南大学
 山梨俊夫(やまなしとしお) 神奈川県立近代美術館
 五十殿利治(おむかとしはる) 筑波大学
 尾崎真人(おざきしんじん) 板橋区立美術館
 アレクサンドラ・モンロー(Alexandra Munroe) インディ

ペンデント・キュレイター

- 白川昌生(しらかわよしお) 美術作家
 水沢 勉(みずさわつとむ) 神奈川県立近代美術館
 大熊敏之(おおくまとしゆき) 宮内庁三の丸尚蔵館
 クリストフ・マルケ(Christophe Marguet) ボルドー大学
 小林昌廣(こばやしまさひろ) 京都芸術短期大学
 榎田豊次郎(ひだとよじろう) 東京国立近代美術館工芸館
 山梨絵美子(やまなしえみこ) 東京国立文化財研究所
 森口まどか(もりぐちまどか) インディペンデント・キュレイ
 ター
 小清水 漸(こしみずすすむ) 京都市立芸術大学
 木下直之(きのしたなおゆき) 東京大学
 中上 清(なかがみきよし) 美術家
 柏原えつとむ(かしはらえつとむ) 京都精華大学
 樫野八束(かやのやつか) 美術評論家
 稲賀繁美(いながしげみ) 国際日本文化研究センター
 新見 隆(にいみたかし) 武蔵野美術大学
 三頭谷應史(みづたにたかし) 名古屋芸術短期大学

3117-329

美術のゆくえ、美術史の現在
日本・近代・美術

発行日——1999年8月25日 初版第1刷

編者——北澤憲昭+木下長宏+イザベル・シャリエ+山梨俊夫

発行者——下中直人

発行所——株式会社平凡社

〒152-8601 東京都目黒区碑文谷5-16-19

電話 (03)5721-1253 [編集]

(03)5721-1234 [営業]

振替 00180-0-29639

印刷・製本——図書印刷株式会社

©N. Kitazawa + N. Kinoshita + I. Charrer + T. Yamanashi 1999 Printed in Japan

ISBN 4-582-20632-8

NDC 分類番号702

A 5判(21.6 cm) 総ページ368

平凡社ホームページ <http://www.heibonsha.co.jp/>

盗丁・乱丁本のお取り替えは小社読者サービス係まで直接お送り下さい

(送料は小社で負担いたします)。