

書評

木田拓也 著

『工芸とナショナリズムの近代「日本的なもの」の創出』

吉川弘文館、2014 年

矢野 みのり

本書は、日本の工芸や日本文化の『伝統』についての研究をする人間にとって必読書である。年代に沿った章立てで「工芸」の成立とその政治的背景が詳細に記されおり、工芸研究を始める際の入門書としての役割を十分に果たしている。著者である東京国立近代美術館主任の木田拓也は、明治 20 年代から昭和 30 年代までの日本の近代工芸の歴史的な展開をたどりながら、その歴史的転換点となる、明治 20 年代に〈美術〉に対抗する概念となる〈工芸〉が成立した政治的背景について、制度や価値体系を反映する博物館の分類体系、官制公募展（帝展や日本伝統工芸展）、博物館や文化財保護委員会といった国家機関が主体となって行ってきた事業を手掛かりに考察し、工芸と近代のナショナリズムとの関係を問い直している。

本書は以下の構成になっている。

- I. 「工芸」ジャンルの形成
- II. 「帝国」日本における工芸とナショナリズム
- III. 工芸における「日本的なもの」
- IV. 戦後の日米文化交流のなかの工芸
- V. 「伝統工芸」の成立
- VI. 工芸館の誕生

以下、各章の内容を概説する。

I. 「工芸」ジャンルの形成

本章では、明治期の日本において「工芸」という言葉がどのような意味で使用されていたか、いかにして「工芸」というジャンルが形成されてきたのかを振り返り、「工芸」というジャンルそのものが明治期におけるナ

ショナリズムの高揚を背景に成立されたことを指摘している。

明治初頭、工部省設置に際して出された「工部省を設くるの旨」に記されていたのが近代日本における「工芸」の最も早い使用例とされている。当時、「工芸」は近代的技術に基づく「工業」を意味していた。

造形美術の一領域として「工芸」というジャンルの成立起点を見定めるには、明治20年代初頭における「美術工芸」という言葉の出現に注目しなければならない。「美術工芸」という言葉が日本の分類体系において公式に使われるようになるのは明治20年代前半のことである。明治22年から翌年にかけて、帝国博物館（現在の東京国立博物館）などの分類体系において、相次いで「美術工芸（業）」が「美術としての工芸」を意味する言葉として使用されるようになった。

明治22年は大日本帝国憲法が制定された年でもあった。憲法制定を機に「日本」という国家の骨組みが整備され、「日本国民」という言葉がようやく定着を見せたのが明治20年代であった。帝国博物館の分類体系において、「美術工芸」という言葉が登場し、「工芸」というジャンルが公的に成立したのも明治22年だった。この「工芸」というジャンルは、「日本国民」という意識の確立、即ち、明治20年代のナショナリズムの高揚という時代背景のなかで概念形成されてきたのではないかと木田は考察している[2014:19-21]。

Ⅱ．「帝国」日本における工芸とナショナリズム

日本人にとってアジアは、「自己」であると同時に「他者」でもあるという二面性を備えている。日本人にアジアという概念が芽生えたのは明治維新前後、あるいは、明治国家の形成期とされるが、このアジアすなわち「東洋」という言葉には、地理的な区分以上に、欧米列強によって侵略され、植民地支配されつつある後進的な地域という政治的な意味が含まれていた[2014:40]。

中国の没落と日本の台頭というアジアにおける力関係の転換を背景に、「西洋」の対抗勢力として構想されたのが「東洋」という文化的集合体だった。アジアの様々な民族が共感しうる共通の造形言語を探り出し、「東洋」

という文化多元主義的な共同体、すなわち「帝国」としての日本を中心とする諸国の共同体を構築する基盤を見出そうとしていたのである。

こうした「帝国」日本のナショナリズムという観点から昭和戦前期に作り出された新古典派の作品を眺めてみるならば、「帝国」としての日本の国境を内側から支えナショナリズムを強化しようとする意思が投影されたアジア主義なものとしてそれらを捉えることができると木田は考察している。

Ⅲ．工芸における「日本的なもの」

第二次世界大戦へと向かって国際情勢が緊迫を見せ始めた1930年代には、国家主義的なナショナリズムが高揚を見せるが、そうした潮流の中で「日本的なもの」の創出が工芸の領域においても課題となった。その背景には、日本における軍国主義体制の強化に伴うナショナリズムの高揚だけでなく、こうした内向き志向の潮流もあった。西洋と東洋の相克という明治以来の対立構造を前提としながらも、そこに中国への対抗意識も加わり、西欧だけでなく、中国とも異質な「日本的なもの」の創出が課題として意識されることになる。

伝統的な工芸技術の保護という課題が浮上してきたのは、手工芸の存在理由が厳しく問い直され、その存続が危機にさらされた戦時期のことであるが、戦時期における手工芸保護策の背後には、存続の危機に直面した手工芸にむしろ精神的な価値、すなわち、物質文明を凌駕する精神性、日本精神の現れを見出そうとする国家主義的な色彩をおびたナショナリズムがあったと木田は主張する〔2014:120〕。

Ⅳ．戦後の日米文化交流のなかの工芸

アメリカは戦後日本に対して、政治経済的な面だけでなく文化的な面においても絶大な影響を及ぼしてきた超大国である。しかし、ある意味においてその存在が大きすぎるがために、明確に意識化されることもないまま影響力を及ぼしてきた部分も少なからず認められる。近年になって、戦後日本の美術の動向に見えざる力として作用したアメリカの影響を浮かび上

がらせようとする研究が行われるようになってきた。

日米文化交流事業を通じて日本の伝統文化に対して理解と共感を示してきたアメリカの姿勢は、戦後の日本の工芸の方向性に少なからず影響を及ぼしてきた。すなわち、日本人に「伝統」という意識を呼び覚ましてそこに価値を認めるように促し、1950年代中頃の日本における「伝統」に少なからず影響力を及ぼしてきたのが実はアメリカだったのではないかという新たな視点が浮かび上がってくる。

V. 「伝統工芸」の成立

「伝統」とされているものがその言葉に対する一般的な理解に反してじつは比較的新しく、近代社会において国民意識の統合を促すために創出されたものであるとの指摘がなされている。「伝統の創出」という観点から眺めるならば、戦後日本における「伝統工芸」の成立とは、第二次世界大戦を境として分断された日本社会の再統合を促し、ナショナリズムを強化しようとする意志が表出したものとして捉えることができる。

明治期に成立した帝室技芸員制度の根底には皇室が文化財保護を担うことによって国民意識の統合を図ろうとするナショナリズムがあったように、重要無形文化財制度成立の背景にも、またそれを支えとして成立をみせた「伝統工芸」にも、同様にナショナリズムが作用していたことを、木田は重要無形文化財制度や日本伝統工芸展に深く関わった関係者の発言などから明らかにしている [2014:191]。

日本伝統工芸展の工芸家は、「日本的なもの」の創出を通して、日本人の生活の記憶を呼び覚まし、あるいは、記憶され続けてきた日本人の生活の理想を甦らせ、そうしたものへの共感を通じて日本という「共同体」を構成する人々の意識統合を促すという役割を果たしてきたのである。

VI. 工芸館の誕生

かつての近衛師団司令部庁舎の建物が改修され、東京国立近代美術館の別館として工芸館が開館したのは、昭和52年11月のことで、工芸館の開館時に東京国立近代美術館から引き継がれた工芸品はわずか39点だった。

しかし文化庁では、日本伝統工芸展に出品された重要無形文化財保持者、いわゆる「人間国宝」による作品や受賞作品などを毎年購入しており、工芸館の開館に際して文化庁がそれまで収集してきた428点の伝統工芸系の工芸作品が東京国立近代美術館に移管され、工芸館のコレクションの中核となった。工芸館は「伝統工芸の殿堂」として誕生した。

工芸館の存在が象徴的に示すように、戦後の建築家による「日本再生」のひとつのかたちがモダニズム建築の中の和室であり、工芸家による「日本再生」が伝統工芸だったといえよう。建築家や工芸家がめざしてきたのは、日本人の生活文化と美意識に裏打ちされた「日本的なもの」の創出だった。しかしながら、展示和室や伝統工芸を通じて建築家や工芸家が創り出してきたのは、経済大国へと成長していく過程において日本人が現実の生活の中からは切り捨ててきた生活の記憶、あるいは、完全に切り捨てられずに記憶され続けてきた日本人の生活の理想なのである。

評者は神祇有職工芸における染織の分野を研究している。以下は本書を染織工芸の分野との関係から論評していきたい。

本書は工芸史を日本の近代史の中に的確に位置づけた良書であり、金工と陶器について特に細かく丁寧に記述されている。しかし、同じく工芸の一ジャンルとして発展してきた染織については、ほとんど触れられていない。とはいえ、著者が提示した、工芸のアート化と伝統文化化は染織の近現代の染織史においても重要である。染織の分野においては日本の染織産業が海外に進出し、金工や陶器同様に工業として発達していく一方で、天皇制と国家神道の確立が、染織工芸の保存や継承に密接に結びついてきた。木田が五章で論じているように、日本の伝統工芸の伝承について伊勢神宮の式年遷宮は大きな役割を果たしている。現代では御神宝の製作依頼を受けた工芸家は、昭和初頭に御装束神宝古儀調査会によって作成された設計図に従って厳密に制作することが要求されており、忠実な模造の連鎖のためのプログラムが確立したと述べている。定期的な建て替えによって制度化され、複製の連鎖によって再生を繰り返すというシステムが構築されることで、日本における伝統継承プログラムが成立していると著者は指摘し

ている。

この伝統継承プログラムはとくに染織の分野において重要である。私が研究する神祇有職工芸の伝統継承にも、遷宮が大きく関わっている。伊勢神宮では、内宮と外宮で遷宮に2年ほどの期間が開けられていたが、41回目（1585年）から同じ年に行われるようになった。この年は正親町天皇より豊臣秀吉が関白に宣下された年でもあった。内宮と外宮の遷宮が同じ年になったことで伊勢神宮の遷宮は、20年のスパンが開くようになった。確かに遷宮がある年には確実に仕事が入り、次世代の工芸家を育てることと密接に関わる重要な行事であるが、伊勢神宮のように20年という長いスパンの間に前回の遷宮で神宝などの制作を手掛けた工芸家から設計図を継承することが難しくなっている場合もある。そのため、継承しようにも先代が高齢でとても教える状況ではない場合や、現物のみしか残っておらず技術や手法が不明な状態に陥った後に一から試行錯誤を行いその工芸品を作り出すことを求められる場合がある。

また、近年芸術系の大学に入学する学生が増え、工芸がアートとして大きく発展しつつあるが、伝統工芸の世界にそうした人は入ってこず、慢性的な人材不足に陥っている。染織の分野は特にその傾向が強い。これは染織の中でアートと伝統工芸が他の工芸より以上に離れた位置にあるからではないかと考えられる。神祇に関わる染織の伝統工芸は、良くも悪くも規律や習慣を重んじるため、アートとして自由な発想や手法を重視する現代の若者層には受け入れにくいものなのかもしれない。更にまた、伝統工芸の継承には世襲制度が根付いており非常に戸口が狭く、新しい人材が敷居を跨ぐことが困難になってしまっているのが現状である。

本書では、近代におけるナショナリズムが工芸という領域を確立し、技術の保存や継承のシステムが再構築されたことを明らかにしたが、そうした伝統継承システムの確立ゆえに技術を継承する人材不足等の問題が引き起こされている。それについて、今後さらに一歩踏み込んだ研究が求められよう。