



Title	日本近代工芸とアール・ヌーヴォー：その受容をめぐって
Author(s)	児子, 弘恵
Citation	デザイン理論. 1995, 34, p. 140-141
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52868
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

日本近代工芸とアール・ヌーヴォー — その受容をめぐる —

児子弘恵／大谷女子短期大学（非常勤講師）

はじめに

明治の後半、欧米からもたらされたアール・ヌーヴォーは、その後日本においてどのような展開をみせたのだろうか。それらは、日本の空間あるいは日本の趣味において「日本のアール・ヌーヴォー」として欧米のそれとは別の展開をみせたといえるのかもしれない。今日までの研究において、明治後期の工芸図案等に見られるアール・ヌーヴォー表現は度々指摘されてきた。ここでは「工芸」という造形分野におけるアール・ヌーヴォー作品、さらに日本近代工芸成立について考えるという視点から日本におけるアール・ヌーヴォーの受容を考えてみたい。

アール・ヌーヴォーは、その名の通り新・美術であった。19世紀後半、アール・ヌーヴォーの作家たちはいわゆる模倣からインスピレーションの時代へと移行していたが、新時代の旗手たちは彼らのインスピレーションの源の一つを日本美術のなかに求めた。西欧ではいまだ技術の一分野として考えられていた工芸（装飾美術）において、日本美術は美術と工芸の等価性を持つあらたなモデルの一つとみなされたのである。それらはまた、万国博覧会における日本美術の展示を通して欧米人のなかに浸透しようとしていた「日本美術のイメージ」でもあった。

1900年パリ万国博覧会

アール・ヌーヴォーが作品としても、その情報としても日本で知られる契機となったのは、アール・ヌーヴォーの成功で知られる1900年のパリ万国博覧会であった。この万国

博における工芸品の状況については農商務省（刊）の報告書から知ることができる。博覧会の事務官長であった林忠正はパリ万国博覧会における日本工芸品の不振の原因について、窯業体制の不備を問題にした。ここにみられる林忠正の態度は工芸品を美術作品としてよりも、工業として資本的な問題のなかに位置づけようとするものである。

購入作品については、石川県工業高等学校に現在も所蔵されているオランダ陶器（図）が、おそらく1900年のパリ万国博覧会かそれにまつわる視察において購入されたものであると考えられている。この作品はオランダのローゼンブルフ社のものか、それを真似た同時期の作品であると考ええる。このような作品は描かれるモチーフにジャポニズムの影響を指摘されているものであるが、当時、日本美術への関心が薄れていこうとしている欧米の市場においてアール・ヌーヴォーと日本美術との積極的な結びつきを探ることは、日本工芸の復権の可能性をみるということでもあった。

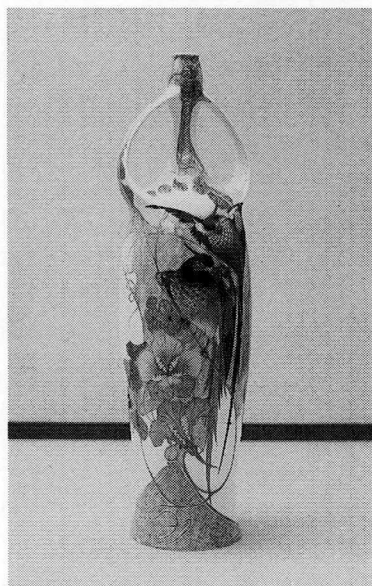
思想としてのアール・ヌーヴォー

明治に入ってから急激な欧化の流れのなかで日本の工芸品が外国で人気を博したことは、日本人のナショナリズムを精神的に支える役目を果たしていた。1900年のパリ万国博覧会での日本工芸の不評は輸出経済への打撃とともに、日本人のナショナリズムをも刺激した。彼らがアール・ヌーヴォーに日本美術の面影をみる、みたいとする態度の背景の一つには欧化主義への反発という側面が根強く

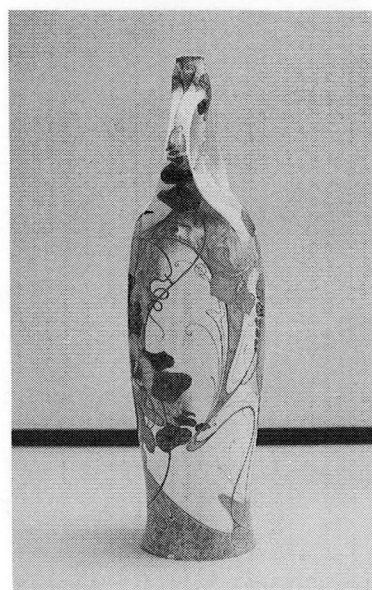
残っていた。こうした中にあって、批評家の岩村透はアール・ヌーヴォーと日本美術との関わりについて否定的な態度をみせた。アール・ヌーヴォーが日本の意匠とは両極にあり、異なるものだとして強調したのである。アール・ヌーヴォーを否定するにせよ肯定するにせよ、そこに日本美術との積極的な結びつきをみることがそのまま日本美術の優位性を主張することになると考えたのである。そのことが安易な国粋主義的傾向につながることへの憂慮感から、殊更にアール・ヌーヴォーと日本美術とのつながりを否定したといえる。こうした文脈において日本のアール・ヌーヴォー理解とその受容を考えてみると、明治工芸のありように後の個人工芸家にみられる「近代性」の問題を読みとることができるようになる。それはたとえば、後に登場する個人陶芸家、富本憲吉の内に生じる西洋への強い憧れと拒絶、ウィリアム・モリスへの傾倒と反発のような形であらわれる。

おわりに

西欧の工芸家たちは、美術と工芸の等価性に日本美術の特質をみた。しかし、当時、日本近代美術の課題であった美術概念の純化は、西欧美術がもつ「美術」のヒエラルキーを必要としていたのである。しかしながら、近代という構造のなかで美術作品が選択されてきたとしても、明治33年時点、純粋美術の存在をアピールするという日本側の姿勢が必ずしも美術の自律と直結するものとならなかったように、工芸を応用美術であるとする博覧会及び美術行政側の見解は、制度として官展等に受け継がれたとしても、人々の間に深く浸透するものではなかった。これらは、明治期における日本工芸の近代意識の希薄さでもあり、また日本における工芸の歩みの重みでもあるといえるだろう。



図



同上側図