Osaka University Knowledge Archive

Title	明治10年代の輸出工芸品にみる日本イメージの創出
Author(s)	畑, 智子
Citation	デザイン理論. 1996, 35, p. 1-14
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53187
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

明治10年代の輸出工芸品にみる日本イメージの創出

畑　智子

京都工芸繊維大学大学院博士後期課程

キーワード
国粋主義，殖産興業政策，博覧会，額装
Nationalism, Policy of Promoting Industry, Exhibition, Framing

1996.8.15.受理

はじめに
1．殖産興業政策下における「美術」
2．工芸品輸出の目的
3．明治10年代の国粋主義
4．「本邦固有」のスタイル
5．工芸品の額装化

はじめに

開国と明治維新の改革は，日本にとって大きな社会的変革であり様々な価値の転換を強いられることとなった。維新前後の欧化主義とその後の反動的な国粋主義の波乱の中で西欧の概念である「美術」が導入され，これとともに「工芸」や「工業」の概念も変遷していく。また本格的な国際関係の始まりに際し，国内に向けては遅れていた産業化を急速に進めるとともに，国際社会の中では，自国のアイデンティティを確立していこうとする。

19世紀半ばからヨーロッパ先進諸国において開催された万国博覧会は，強大な工業力を背景に各国のナショナリズムに支配された場であり，生産された工業製品の展示によって国力を誇示するステージであった。日本にとって博覧会は，国内産業の発展を促すと同時に，海外における市場調査によって貿易拡大に結びつけ，貿易赤字を解消することと，国の文化の水準の高さを示し独立国としての日本の地位を確保することの二つの大きな目標があった。そのような海外における日本の文化レベルを示すものとして，政府は外国人の高い賞賛を得た陶磁器，漆器，七宝，染織，金工などに注目し，これらの制作を勧める。しかしそこで制作され，輸出されたスタイルは，外国人に対する「わが国固有の美」という認識に基づくものであった。明治新政府は，何を日本のアイデンティティとみなし，それをどのような形で海外に呈示していったのだろうか。小論では，このような状況を踏まえたうえで，殖産興業政策下で工芸品に高い

価値を見い出した明治10年代に焦点をしぼって，政府の奨励したスタイルを考察し，また，その一例として額装化した工芸品をとりあげた。

1. 殖産興業政策下における「美術」

まず最初に，ここで対象とする「美術」の指し示す概念に触れておきたい。「美術」の語は周知のように明治6年ウイーン万国博覧会の際の出品区分を訳出するときに誕生した言葉であるといわれ，その指し示す内容は当初，音楽や文学までも含む芸術の意味を含んでいた。[1]しかし，このようなカテゴリー自体が存在しなかった日本において，翻訳語の概念の形成と定着には時間がかかることはいうまでもなく，少なくとも明治10年代には，現在の美術とは異なる概念の「美術」が存在していた。[2]

明治維新前後の欧化主義の反動として明治10年代にはにわかに，ナショナリズムの風潮が強くなる。国粋主義の中心となった龍池会は，日本固有の美の復興を説いたが，龍池会会員が政府官僚と重なっていたことから推測されるように，これを商品として海外に呈示していこうとする政府の意図とも一致していた。すなわち「殖産興業下での美術」は美的なものを付加して国家の利益を生み出す手段としての「美術」であり，これは実際的には日本固有の美で装飾した工芸品が中心となった。

その後明治10年代後半にフェノロサを中心として結成された鑑画会は，当初は古美術の鑑賞に重点をおいていたが次第に新画制作を目的とし，絵画を「妙想（イデア)」を実現する「純粋美術」へと導く。鑑画会は明治22年の東京美術学校設立へと発展するが，以後文部省のもとで制度として確立していく「美術」は，単なる伝統の墨守や模倣を回避し，伝統美術の革新をめざしていく。東京美術学校にも工芸科は設置されたがここでは，もはや作品を殖産興業下の産業品として海外に輸出することを目的とはしていない。佐藤道信氏が明らかにしたように[3]，「美術の制度化」は，このような文部省下で扱われた絵画・彫刻と一部の工芸によって形成された「美術」によって進められた。

明治20年代以降このように「純粋な創作活動を目的とする美術」が文部省下で進行する一方において，工芸は，農商務省において推進する殖産興業政策下で依然として美的価値を付与して日本の文化を提示し輸出振興に結びつけようとするものが存在した。また，帝室技芸員制度にみられるように，保存されるべき伝統としての工芸も宮内省のもとで展開した。農商務省における「殖産興業下での工芸」は，明治後期，国家レベルで殖産興業を推進する必要がなくなった時点で消滅し，現在の美術史では顧みられていない。しかし，ここで取り上げようとしているのは「殖産興業下における工芸」である。ここには，「美術」を純粋に自立したものとする近代的価値観とは異なるもの，すなわち江戸末期までの日本独自の価値体系と，政治・経済

上において利益を生み出す美的なものとしての価値観が絡み合って存在していた。

なお，「工芸」という言葉についても簡単に触れておきたい。「工芸」も「美術」と同様に明治期にその概念に変遷がみられる。[4]ここで触れる明治10年代は，産業革命が本格的におこる前であり，したがってこの時期の「工芸」とは「美的なものもそうでないものも含んだ手による製作物全般」を指していると思われる。また，さらに日本が今後目指すべきイギリスなどにみられる進歩した大工業の意味を含んでいる場合もある。[5]以下，引用文献中にみられる「工芸」はこの意味であることを明記しておきたい。そして本文中に括弧なしで用いる工芸の語は，現在一般的に用いられる意味すなわち，陶磁器，漆器，七宝，金工などを指している。

2. 工芸品輸出の目的

明治期の政府による工芸品の輸出は，政府の大きな政策の柱のひとつである殖産興業政策の中で推進される。

この政策を考える上で，明治6年はひとつの転換期と思われる。明治3～5年に殖産興業政策を担っていた工部省では，鉄道・電信・鉱山部門の事業が中心であったが，明治6年，内務省が成立し，ここで殖産興業政策を引き継ぐことになる。[6]内務省の設立者であり，初代内務卿をつとめた大久保利通は，それまでの機械的な西欧技術輸入のあり方を見直し，農業と紡績工業の重視，さらに積極的な海外貿易の振興策に転換していく。明治7年に提出された大久保利通による，「殖産興業に関する建議書」[7]では，産業化を推進して国民経済を豊かにすることが国家目的であり，自主的な産業の発達していない現在の日本において，これは政府が行わなければならないとして，政府主導による強い意志を示している。以後，殖産興業政策の中心的役割を果たす博覧会とその出品物に政府の意向が強く反映することとなる。

明治6年はウイーン万国博覧会が開催された年でもありこの博覧会以後，政府が工芸品を重要輸出品目としてはっきりと認識したと思われる。ウイーン万国博覧会は明治政府が本格的に参加した初めての博覧会であり，乏しい財政から約50万円を支出したほど大きな期待をかけたものだった。そしてこの博覧会によって期待通り日本の今後の博覧会・博物館行政は飛躍的に進展をみることになる。博覧会の副総裁を務める佐野常民は，前年の明治5年，参加の目的として次の5点をあげている。

「第一目的　御国天産人造物ヲ採集選択シ，其図説ヲ可要モノハ之ヲ述作シ，諸列品可成丈精良ヲ尽シ国土之豊饒ト人工之巧妙ヲ以テ御国ノ誉栄ヲ海外ニ揚候様深ク注意可致事。

第二目的　各国之列品ト其著説トヲ詳密点見シ，又其品評論説ヲ聞知シ，現今西洋各国ノ風土物産ト学芸ノ精妙トヲ看取シ，機械妙用ノ工術ヲモ伝習シ，勉メテ御国学芸進歩物産蕃殖ノ道ヲ開候様可致事。

第三目的　此好機会ヲ以テ御国ニ於テモ学芸進歩ノ為ニ不可欠ノ博物館ヲ創建シ，又博覧会ヲ催ス基礎ヲ可整事。

第四目的　御国産ノ名品製造方勉メテ精良ニ至リ，広ク各国ノ称誉ヲ得，彼日用ノ要品トナリテ後来輸出ノ数ヲ増加スル様厚ク注意可致事。

第五目的　各国製造産出ノ有名品及其原価売価等ヲ探捜査明シ，又各国ニ於テ闕乏求需スルノ物品ヲ検知シ，後来貿易ノ裨益トナル様注意可致事。」[8)]

以後明治期における世界各地で開催された海外博覧会に参加した政府の姿勢は，ここにあるように，「輸出増加」のための製品市場調査と「日本の栄誉を海外にあげる」ことを目的の大きな柱として進めることになる。そしてこの博覧会後，出品物の中心をなした手工芸品の好評によって，明治政府は万国博覧会への積極的参加と，工芸品の我が国特有のもののひとつとして積極的に海外へ打ち出していく方針が固まっていく。

これまでの研究の多くが，明治期の工芸品輸出の目的は「外貨獲得のため」とされている。しかし，明治期の輸出額を品目別に調べてみると工芸品の輸出額は総輸出額からみてそれほど多くはないことがわかる。例えば最も額が多い陶磁器でも明治・大正を通して全体の１～２％に過ぎない。（表１）工芸品のトータルな輸出額は，何を工芸品とみなすかの判断が難しいため正確な数値は得られないが，陶磁器から判断しておそらく10％にも満たないのではないかと推測される。明治期をとおしてこれらが重要輸出品として認識されたのは，少なくとも明治前半期にはウイーン博において佐野常民が打ち出した１番目の目的，すなわち「日本の栄誉を海外にあげる」ことの方に重点がおかれていたのではないか。つまり海外から高い賞賛を受けたことによって，日本固有のものであることを認識した政府が，積極的に日本という国を世界に提示するために工芸品を日本のイメージの商品化に利用したと考えられる。これについては以下の章で論証していくつもりである。

19世紀，ヨーロッパ各国の植民地政策によって，アジアの国々が列強諸国に次々と植民地化または半植民地化されることに日本は脅威を感じ，国の独立を保つためには国内においては急速な工業化を進めるとともに国外においては‘日本であること’つまりアイデンティティを打ち出すことが必要であると感じた。当時ヨーロッパにおける日本の存在は非常に低いものであった。開国以前に流出した

表１　各工芸品の全輸出額に対する割合（五年毎）　（単位：1,000円）

	漆　器(%)	七宝器(%)	陶磁器(%)	輸出額総計
1868/M 1	17(0.11)		23(0.15)	15,553
1873/M 6	159(0.74)		116(0.54)	21,635
1878/M11	149(0.57)		169(0.65)	25,988
1883/M16	520(1.30)	27(0.07)	544(1.50)	36,268
1888/M21	590(0.90)	29(0.04)	1,295(1.97)	65,706
1893/M26	709(0.80)	72(0.08)	1,577(1.77)	88,950
1898/M31	783(0.48)	137(0.08)	1,991(1.22)	162,903
1903/M36	852(0.30)	242(0.08)	3,169(1.11)	285,972
1908/M41	958(0.26)	96(0.03)	5,078(1.35)	375,403
1913/T 2	1,134(0.18)	87(0.01)	6,637(1.05)	629,526

（大蔵省編「大日本外国貿易年表」より作成）

浮世絵等の版画が一部の人々の間で話題になっていたものの，多くの人にとってはおそらく中国の一部という認識でしかなかった。このことは，例えば，1856年発行のOwen Jonesによる世界の装飾模様を集めたという『Grammer of Ornament』の中に，日本の項目は存在せず，かつ中国の項目の中に明らかに日本の近世に流行した模様が含まれていることからも推測できる。日本は開国時，初めて国際社会の中で，国としてのアイデンティティを意識したわけであるが，そこで‘日本固有のもの’をうちだすために，そのひとつとして外国人から高い評価を受けた手工芸品にその役割が担わされたのである。

3. 明治10年代の国粋主義

ウイーン万国博覧会以前においても，工芸品は横浜などの居留地で外国人商人に扱われていたが，それらは当時の欧化主義を反映して，形態としてはコーヒーカップ・洋皿など，またシノワズリーの延長での中国様式など西洋好みに適合したものが多かった。しかし，この博覧会以後，日本政府は本格的に工芸品の輸出に力を入れていく過程でその中に「本邦固有」のスタイルを打ち出していこうとする。これには明治10年代の国粋主義の強い影響を考慮にいれなければならない。国粋主義は，明治10年代と20年代以降ではその質に変化が見られるが[9]，ここでは10年代にのみ言及したい。

美術に関わる国粋主義の拠点ともなった龍池会が発足したのは明治12年，第二回内国勧業博覧会の２年前にあたる。龍池会とはいうまでもなく日本初の美術団体であるが，その内容は現在の美術団体とは全く異なり，会頭，副会頭は，それぞれ佐野常民（元老院議官，後大蔵卿）河瀬秀治（大蔵省商務局長）という官僚がそのポストを占め，多くの官僚と若井兼三郎，松尾儀助らの政商を含めた政治色の濃い団体であった。運営に当たって宮内省と農商務省から補助金も出ている。[10]

龍池会の活動目的として会頭佐野常民は明治13年の演説の中で「一国ノ文華ハ工芸ニアリ……本会ハ則考古利今ヲ以テ目的トシ一国ノ文華ヲ開発赫燿セシメンコトヲ謀ルモノナリ」[11]と述べている。龍池会の当初の目的はこの「考古利今」の言葉に集約されており，後年岡倉天心が，「明治時代初期の再建運動は，古代の巨匠たちの保存と模倣であった」[12]と回想する復古主義的運動は，その「利」益を現在の殖産興業に生かすための「考古」であった。こうした国粋主義の思想的よりどころともなったのがフェノロサである。特に明治15年５月竜池会主催によるフェノロサの講演は，11月に日本語で「美術真説」として刊行され，佐野常民の手によって全国に配布されたため，その影響力は大きいと思われる。

「美術真説」の中で説かれた彼の美学思想は，芸術の本質を「妙想」つまり美的理念に求めたこと，芸術美を自然美よりも優位に考えた点などからヘーゲル的西洋美学の影響がうかがえ

る。しかしまた，そこには西洋画に対する日本画の優位を強く論じるあまり，逆に日本画の理解に支障をきたすような矛盾点も指摘されている[13]。

ここでは，日本画振興を対外貿易と結び付けて日本画の必要性を述べる「美術真説」の後半部に注目したい。まず，フェノロサの説く日本画の振興は，日本の実益に大きく影響するとし，「日本ハ絹帛銅磁器又ハ木工等ノ如キ美術品ノ輸出国」[14]であるが，その輸出額が伸びないのは海外の需要を的確につかんでいないからだとしている。その点に注意したうえで，「第一，工人ヲシテ善良ノ材質及ビ便宜ノ方法ヲ求メンガ為ニ経験ヲナスニ意ヲ奮起セシムルベシ」「第二……新図新方ヲ結構スベキ画術ヲ奨励スル」[15]こと，とある。「第一」で述べるところの良い材料を用い，経験を積んだ工人の見本とすべき例として名古屋の七宝会社の名が挙げられている。七宝会社は，明治4年に創設された貿易と七宝制作を行う会社であり，明治14年内国勧業博覧会で名誉賞を受賞し，その後，明治16年に東京の牛込工場を濤川惣助に譲渡，明治23年に解散している。

「第二」で述べる画術とは，フェノロサが前半部分で奨励する日本画の画術であり，「旧式ニ依リ之ヲ伝模スル」のでは十分ではない，「妙想ノ何者タルヲ知リ……新ニ図画ヲ按定センコトヲ要ス」とある。フェノロサの説く「妙想」を備えた日本画を陶磁，金工，漆工，染織などの図案として用いれば，「陶銅絹帛始テ新奇殊絶ノ面目ヲ呈スベシ」[16]，としている。そしてまた画として文人画の価値を否定したうえで，これは他の芸術の基本とすべきではない，「陶銅器ノ製造ヲ改進スルノ効ナカルベシ」[17]として工芸の図案としてもふさわしくないと述べている。その後もフェノロサは，日本の対外貿易における「美術工芸」の重要性について何度か論じている。[18]フェノロサの日本画優越論と日本画による貿易振興論は，当時の国家的実利主義に支配されていた状況の中で，少なくとも明治10年代にはナショナリズムと貿易振興政策の格好の理論的支えとなったと考えられる。明治16年竜池会副会頭の河瀬秀治は，竜池会の機関誌『大日本美術新報』の中で「本邦特有ノ美術及之ニ属スル工芸品ヲシテ外客ノ需求ヲ盛ナラシメ国利ノ源ヲ開カントス」[19]と述べており，また明治19年佐野常民から宮内大臣伊藤博文にあてた懇願書の中にも「美術工芸ノ盛衰ハ国位ノ高下民力ノ盈虚ニモ相関シ」[20]とあるように，この時期政府は「美術」によって国の利益の源を開こうとする姿勢を強く打ちだしていたのである。もちろんこの場合の利益とは，純粋な利潤のみならず，国家としての地位確立という面も含まれていた。

4. 「本邦固有」のスタイル

では，具体的には政府はどのようなスタイルを推奨していったのだろうか。これを知るためには内国勧業博覧会の資料を参照した。

前述のとおり佐野常民が提出したウイーン博覧会の第３目的，すなわち「博覧会の基礎をつくる」を受けて国内においても明治10年から内国勧業博覧会が開催される。第一回内国勧業博覧会の案内パンフレットには，「内国勧業博覧会の本旨たる工芸の進歩を助け，物産貿易の利源を開かしむるにあり……全国の萬品を周覧し以て其優劣異同を判別すべく又各人工芸上の実験と其の妙処と併せて一時に領収する是なり」[21]とあり，ウイーン博とその目的を同じくしていることが確認できる。こうして内国勧業博覧会は，博物館や共進会と同じ思想に立ち勧業奨励，と富国強兵という大きな政治目標の一環として展開する。また第一回内国勧業博覧会の事務官長を勤めたのは河瀬秀治であり，その他審査官などにも龍池会の会員の多くが重なっていた。従って，殖産興業政策を進める政府とその意思を同じくし，内国勧業博覧会が示す製作物への指針は，国粋主義の色が濃くなっていくこととなる。

さて，国粋主義の中心的存在である龍池会発足の２年後，明治14年に行われた第二回内国勧業博覧会の報告書には，「画道ハ美術製品ノ元素ニシテ工業妙技ノ精神ナリ，金木甲牙彫ノ図肖トナリ，陶磁髹嵌製作ノ模範トナ」[22]すものだとしている。つまり「画道」は，陶磁，漆工，金工，木工などの美術製品の基本であるというわけである。また「千古ノ風致古雅淳朴ノ妙技ヲ以テ日本器物ノ名誉ヲ海外ニ獲ル」[23]，さらに「今ノ工業ニ従事スルノ徒本邦固有ノ画学ヲ精神トシ妙技熟指ヲ皮相トシ，画学ヲ修シ技術ヲ悉サハ必ス日本美術ノ声挙ヲ海外市場ニ振起スル」[24]とある。つまり，日本古来の「画学」を精神とし，これを卓越した技芸で表現した「器物」が日本美術の高い水準を示して海外において日本の名誉となる，としている。博覧会当局が求めた「本邦固有」のスタイルとは，本邦固有の画学を精神とした図様と，それを陶磁，漆工，七宝などで巧妙に表現できるだけの高い技術力の二点であったと考えられる。ただし，ここで言う「画道」「画学」とは現在の概念でいういわゆる額縁などにはめ込まれた「絵画」とは異なるものと思われる。当時は技法という観点からの区分体系が存在しており，画法とは，紙や布であれ漆や陶磁であれ素材にかかわりなく「描く」という技法によってひとつにまとめられていた。[25]

では，本邦固有の画学を精神とした図様とは具体的にどのようなものであったか。第二回の報告書には販路が多いからといって，北斎画風や浮世絵等を手本とした「俗様ノ器物」は「本邦固有」の美術を低め，日本美術の声価を海外市場におとすことになる，とある。フェノロサもまた「美術真説」の中で，当時ヨーロッパで人気の高かった北斎を否定している。

博覧会当局の要求を満たした作品の一例として，第三回内国勧業博覧会（明治23年）の第二部美術第四類美術工業に出品された七宝による歴代名画の屏風をとりあげたい。これは東京・濤川惣助によるもので，美術の部で唯一最高の名誉賞を得た。作品は下記に示した１～17までの日本の古画を無線七宝という技法で描き出し，屏風仕立てにしたものである。[26]

第一　巨勢公持弓取図　　第七　土佐光信桂女　　第十三　土佐光起鶉図
第二　鳥羽覚猷獣戯図　　第八　僧雪舟筆淡彩山水　　第十四　尾形光琳百合水葵
第三　藤原信実歌仙図　　第九　狩野元信狡鼠喰果図　　第十五　英一蝶桜花図
第四　僧明兆楊柳観音像　　第十　岩佐又平少年弄絃図　　第十六　円山応挙牛図
第五　僧周文暮烟蹄鴉図　　第十一　友禅處女図　　第十七　谷文晁富士山図
第六　真能月夜投網図　　第十二　久隅守景山水

審査評には「従前の七宝器は支那の式に法とり古来の紋様を沿用するに過ぎざりしが濤川に及て始て日本式の絵画を應用して巧に其図を写出する」とし，明治美術中特に見るべきものであると絶賛している。これが最高の名誉賞を得るに至った理由をもう少し分析してみよう。第三回の出品者心得には，「第二部（美術）は，意匠，知識，技術，及新機軸の四者に基づけるものにかぎれり」[27]とある。すなわち，この４点が審査のポイントとなるわけである。まず，画家には平安時代から江戸後期までの各時代を代表するものが比較的流派の偏りなく選ばれており，画題も人物，花鳥，山水と様々なジャンルがひととおり網羅されているようである。北斎などの浮世絵は除外されているものの，ここには江戸末までの日本美術史を整理し，その中から代表する巨匠を選んだ明確な意図が存在する。実はここに挙げられた作家のほとんどが，明治13年，龍池会結成の翌年発刊された機関誌「工芸叢談」に掲載された記事の中に，日本にも過去に優れた美術が制作されたとし，そこに列挙されたものとほぼ一致する。

「巨勢金岡遠近ノ山ヲ作リテ巧ニ十五ノ層ヲ分ツ中古ニ至ルニ及テ鳥羽覚猷ノ模意ニ於ケル藤原信実ノ写生ニ於ケル宅間澄賀ノ人物ニ於ケル住吉法眼ノ花草ニ於ケル運筆自由各妙所アリ応永以降明兆，周文，宗丹，雪舟ノ徒踵ヲ接シテ出テ狩野元信集メテ之ヲ大成シ遂ニ赤幟ヲ丹青場中ニ建ツ爾後畫運益隆旺ヲ極メ昭乗ノ清秀，又平ノ艶柔，守景ノ雅健，一蝶ノ狂逸，伊年光琳ノ奇変，蕪村大雅ノ瀟洒其他技両ノ超凡ナル者比々枚挙ニ遑アラス」[28]

次に，技術においては，無線七宝という新しい技法を打ちだした点が評価されたと思われる。日本の近代の七宝は尾張藩の梶常吉という人物が中国のものと思われる七宝を研究して作り出した物が起源とされているが，その技法は金属の胎に金属のリボン状の線を植え付けて模様を描き，その中にガラスの粉末を埋めこんで焼く，という有線七宝である。無線七宝というのは，植えた線を途中で抜くことにより，線できっちりと区切られた模様ではなく，筆で描いた絵画のように微妙な色のぼかしなどが表現できるというものである。これは七宝において釉薬が透明になったこととともに画期的な技法，つまりは「新機軸」であった。この「新機軸」であることはフェノロサもそして竜池会員が多くを占める内国勧業博覧会の審査員らが求めたものである。濤川の七宝は，明治16年（1883）オランダ，明治18年（1885）イギリス，明治22年（1889）フランスにおける万国博覧会でも受賞しており，海外での当時の声価の高さがうかが

える。

5. 工芸品の額装化

濤川惣助の七宝の屏風の例で見たように，博覧会当局が海外に誇示しようとした「本邦固有」のスタイルとは，第一に高い手工芸技術，第二に高雅な精神を示す「日本的」図様であった。これがさらに国家の威信をかけた展覧会という‘見せるための’場において，博覧会の出品物は純然たる視覚の対象としての鑑賞物となっていく。これが端的に現れたスタイルとして額を施した工芸品が生まれた。これは平面に絵画的図様を漆，陶，七宝，金工などで表わし，額を付けたものである。ここで用いられた額とは，展覧会という場において視覚の対象化をはかる装置として西洋の価値体系の中で生まれたものである。西欧の額は日本には博覧会とともに移入されたと思われ，明治15年内国絵画共進会では，絵画を「額面ニ仕立ツルカ又ハ裏打チヲナシ枠ニ張リテ差シ出スベシ」[29]と規定している。

内国勧業博覧会に出品された当時，漆工，七宝，金工等の作品のうち額がつけられたものは一部に過ぎない。しかし出品された花瓶などには必ずその下に台座がつけられた。つまり台座をつけることにより，本来の機能は否定され，純然たる鑑賞物となったわけであり，額と同じ役割を果たすことになる。もちろん，明治以前においても床の間に花を生けるとき，花生の下に漆塗の薄板を敷くケースもみられる。しかしこれは竹や陶の花生から畳に水がしみ出すのを防ぐという機能をもち，さらに，その形態もあまりめだたず花生に一体化した感がある。これに対して博覧会に用いられた台座は，やや高さがあり，凝った彫刻などが施されたものもみられ，花瓶そのものを特別な‘芸術品’として見せようという意図が感じられる。さらに屏風や衝立などの形態をとるものも出品されているが，このうち本来紙や布で作られていた部分が七宝や陶磁で表されているものもある。これもまた鑑賞物化した工芸といえるだろう。

このスタイルが現われた初期の作例は，明治６年ウイーン万国博覧会に際して佐野常民から要請を受けて出品した柴田是真（1807～91）による富士田子浦蒔絵額（図１）である。柴田是真は，蒔絵を古満寛哉に，画を四条派の鈴木南嶺，岡本豊彦に学んでおり，漆工芸とともに絵の作品も多く残している。従って漆工芸の下絵も自身で描いており，また漆を絵画の顔料と同様に扱って紙に描く独特の漆絵というものも創出している。彼のこうした資質に加え，蒔絵が古くから手箱の蓋表のような平面に絵画的装飾を施すこと

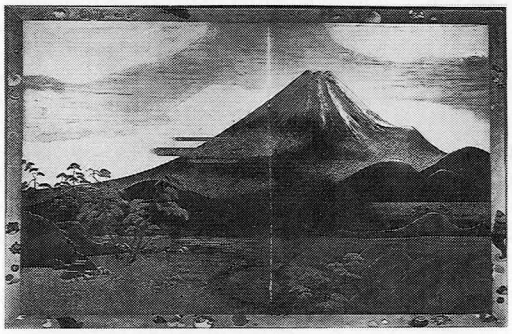

図１　富士田子浦蒔絵額

図２　盆栽蒔絵額（宮内庁蔵）

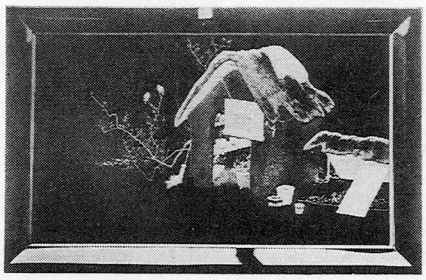

図３　盆栽蒔絵額（明治十年内国勧業博覧会写真帖）

が珍しくなかったことから，額絵という形態も違和感なく取り組めたのではないかと思われる。ウイーン万国博覧会ではこの作品は進歩賞牌を受賞し，これが先駆的作品となってその後多くの額装化した工芸品が出現する。この額には是真の得意とする蒔絵の様々な技法が駆使され，面目躍如たる作品である。彼は佐野の制作要請を受けた後，この画題取材のため富士登山まで行っている。額には画題にちなんだ貝尽くしの模様も蒔絵で表されており，ここでは額は画面を切り取るものというよりはむしろ画面と一体化した感がある。

その後の明治10年第一回内国勧業博覧会，明治14年第二回内国勧業博覧会には，蒔絵のみならず陶磁，木工による額装の工芸品が出品された。ここで第一回と第二回の入賞者リストを比較してみよう。表２，表３は，それぞれ第一回と第二回内国勧業博覧会の受賞者一覧表より，作品名または審査評から額をつけられたものと判断できたものをリストアップした。[30]まず第二回の方が額付作品の上位入賞が増えている。また，素材においても第一回では，蒔絵，木工額が目立つが第二回になると七宝，金工，牙彫などジャンルの幅が広がってくることがわかる。さらに，第一回では，第二区製造物にも第三区美術にも額付作品は出品されていたが，第二回からはこれらの作品は美術の区に限定されている。つまり工芸を平面化し額をつければ，「美術」品となり得たのである。ただし，繰り返して述べるが，ここでの「美術」は殖産興業政策上の「美術」であり，海外に輸出し日本の栄誉を得ることに価値をおく「美術」であったことを忘れてはならないだろう。後のシカゴにおける万国博覧会に先立って出された農商務大臣陸奥宗光による出品の要旨にも「普通商品ハ貿易ノ標本トナリ広告トナルヲ以テ目的トナシ……美術及美術工芸品ハ妙技ヲ示シ名誉ヲ揚ゲルヲ以テ目的トシ……」[31]という言葉にはっきりと示されている。

是真は第一回内国勧業博覧会において「盆栽蒔絵額」（図２・３）を第３区美術第二類書画の部に出品して龍紋賞を受賞し，宮内省の買い上げとなっている。この作品は，御簾を金蒔絵，家屋を炭の粉を盛り上げた黒漆，植木鉢のみじんの青貝入り，戸板に銀の金貝を象嵌した精巧なもので，「水彩ヲ用イテ絹素ニ画キタルノ趣アリ……粘漆ノ難キヲ覚エズ其妙大ニ称スベシ」[32]と審査評が述べられている。つまり水彩画のように漆で描いたその高度な技術が評価さ

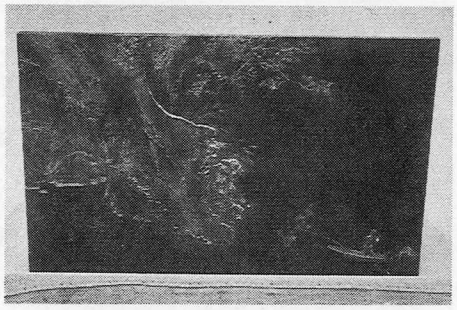

図４　長良川鵜舟の図（第二回内国勧業博覧会写真帖）

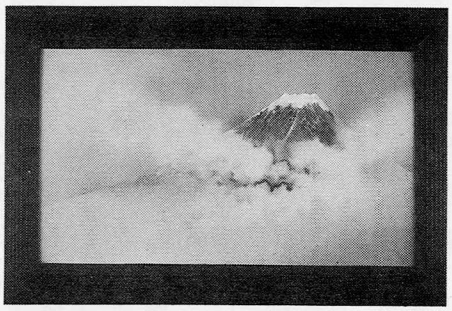

図５　寰宇無双図額（宮内庁蔵）

れているわけである。第二回内国勧業博覧会でも是真は第３区美術第三類書画の部において長良川鵜舟の図（図４）で妙技一等賞を受賞。第三回では「蒔絵額海浜図」によって一等妙技賞を受賞するなど，常に上位にランクし蒔絵額の先駆的役割を果たしたといえる。

七宝においては前述の濤川惣助[33]が，一貫して額形式で制作し続けている。（図５）彼は内外の博覧会で多くの賞を得，明治32年から42年にかけて造営された迎賓館のために七宝額の制作も行ったが，その図案には渡辺省亭などの花鳥図が多く用いられている。このような漆画，七宝画ともいえる形態は，その高度な技術力を示し，展覧会という場で国家の栄誉を得る，という新たな要請を受けて作りだされた特殊な形態といえるだろう。そこには高い技術力を示す到達点として，工芸の素材でいかに絵画に近いものを描けるかが一つの目標点になったのである。

そしてここに描かれた図は，概して四条派風の花鳥画が多い。柴田是真は四条派の画家に師事しており，濤川惣助もまた花鳥画を得意とする渡辺省亭の画を多く起用していることの結果ともいえる。しかしまた，美術品を扱った起立工商会社の松尾儀助の報告書[34]にも初期は「上代の切地模様」に人気があったが明治10年代なかばころからは花鳥山水が好まれる，とあるように海外の市場にも適応したものだったことがわかる。ここにとりあげた２人は内国勧業博覧会受賞者一覧からわかるとおり常に上位入賞者であり，これらの作品が他の多くの工芸制作者にとっての雛形となっていくわけである。

まとめ

以上考察したとおり，明治の輸出工芸品には，国粋主義を背景に，日本画の雅味と高度な手工芸技術が我が国の世界に誇れるものであると認識した博覧会事務局つまりは殖産興業政策をおし進めた政府官僚の認識が強く反映している。明治初期，日本で生まれたばかりの「美術」は殖産興業政策の中で日本の栄誉を海外に得て，日本イメージを提示する役割を担っていたことは，銘記すべきであろう。そこに描かれたのはありのままの日本ではなく，浮世絵や文人画は排除され，日本の高雅な精神を示すと考えられた花鳥山水であり，誇るべきはこれを画のよ

うに再現する高度な手工芸技術であった。

「美術」を自立した芸術的主張にもとずく創作活動としてとらえ，そこに価値をおくという近代的思考の中で，殖産興業政策下での「美術」つまり漆器，陶磁器，七宝，染織等の工芸品はこれまであまり顧みられなかった。しかし，当時の社会の価値基準に立ち戻ってみるなら，明治期，特に前半期の工芸品は，政治・経済と密接に結びつき，19世紀の国際社会において，日本という国家のイメージの形成に役立ったといえる。

19世紀半ばから末期にかけてヨーロッパやアメリカに流行した日本趣味の源泉を浮世絵におく見方が強いが，本稿で扱った明治新政府による輸出工芸品もまた，その量において一般大衆に浸透し流行現象に貢献した度合いが大きいのではないかと思われる。海外における受容については今後の研究の課題としたい。

表２　第一回内国勧業博覧会入賞作品のうち額装された工芸品一覧

	賞名	受賞作品名	受賞者	所在地	類別
第二区 製造物	龍紋賞	扁額	三浦乾也	東京府	陶磁
		額面扉板	加藤勘四郎	愛知県	陶磁
	鳳紋賞	鉢額面梅菊捻製	光武彦七	長崎県	陶磁
		磁器画工	木国堂友山	愛知県	陶磁
	褒状	額	加藤紋右衛門	愛知県	陶磁
		縮緬鯉魚扁額	勝川文吉	東京府	染織
		埃土画額	比留間光之助	東京府	
		金餅扁額	芳半次郎	東京府	金工
		扁額	瀬戸昌邦	東京府	
第三区 美術	龍紋賞	蒔絵盆栽蓐室図及び採草図	柴田順蔵	東京府	漆工
		美術上ノ製品	起立工商会社	東京府	陶磁他
	鳳紋賞	髹漆其他ノ装飾品	大関弥兵衛	東京府	漆工他
		芝山象嵌	中川定次郎	東京府	木工
		髹漆扁額	菊池平六	東京府	漆工
	花紋賞	牙彫額	鵜澤春月	東京府	牙彫
		磁画額面	服部杏圃	東京府	陶磁
	褒状	彫刻額	中澤兼吉	東京府	木工
		木板額	渡辺栄蔵	東京府	木工
		彩漆描髹	伊藤貞	東京府	漆工
		瑠璃彩画扁額	土井繁蔵	東京府	ガラス
		裁細工額面	大澤南谷	東京府	

表３　第二回内国勧業博覧会入賞作品のうち額装された工芸品一覧

	賞名	受賞作品名	受賞者	所在地	類別
第二区 製造物	有功二等賞	陶磔扁額	柿本尚五郎	鹿児島県	陶磁
第三区 美術	名誉賞	七宝画製器	七宝会社	愛知県	七宝
	妙技一等賞	金属彫鏤各種	加納夏雄	東京府	金工
		花卉画帖，蒔絵額	柴田是真	東京府	漆工
	有功一等賞	蒔絵彫刻緒品	起立工商会社	東京府	漆工
	妙技二等賞	蒔絵器類	渡辺桃仙	東京府	漆工
		嵌木画扁額	西村荘一郎	島根県	木工
	妙技三等賞	牙彫雑嵌額	川上柳湖	東京府	牙彫
		雑嵌扁額	芝山惣七	東京府	木工
		竹彫扁額	加納鐵哉	東京府	竹工
		蒔絵不動額	石井次郎兵衛	東京府	漆工
		蒔絵賀茂祭図	真瀬木真哉	東京府	漆工
		蒔絵額雪中盧雁図	梶山重次郎	東京府	漆工
		七宝画	山田勘助	愛知県	七宝
		七宝画	塚本甚九郎	愛知県	七宝
		陶器画	朴利行	鹿児島県	陶磁
		蒔絵器具	池田泰真	東京府	漆工
	褒賞	金彫扁額	海野盛寿	東京府	金工
		金彫扁額	塚田錬三郎	東京府	金工
		金彫扁額	海野勝珉	東京府	金工
		木彫扁額	荒川重之輔	島根県	木工
		牙彫扁額他	登山長蔵	東京府	牙彫
		石彫嵌額	浅井伊三郎	東京府	石工
		陶彫亀扁額	服部杏圃	東京府	陶磁
		檀製扁額	鈴木熊次郎	東京府	木工
		蒔絵蛇蛙額	赤塚藤次郎	静岡県	漆工
		蒔絵額	清水嘉門	石川県	漆工
		蒔絵額	松岡吉平	石川県	漆工
		蒔絵額	五十嵐他次郎	石川県	漆工
		蒔絵額	白山福松	東京府	漆工
		蒔絵額	清野扇斎	東京府	漆工
		蒔絵額	荘司餘四郎	東京府	漆工
		蒔絵額	柴村慶次郎	東京府	漆工
		蒔絵額	鹿島佐助	東京府	漆工
		蒔絵額	城田幸之助	東京府	漆工

注

1）明治13年刊行の「工芸叢談」第１巻の佐野常民の演説の中に「本邦美術ノ名称ハ実ニ明治六年墺国維府大博覧会ノ区分目録第二十二区ニ美術ノ博覧場ヲ工作ノ為メニ用フル事ト伝ヘル一文アルニ起リシモノ」とある。

2）「美術」概念の変遷については，北澤憲昭『目の神殿』美術出版社，1989に詳しい。

3）佐野道信「明治美術と美術行政」『美術研究』350号，1991

4）前田泰次「明治時代の工芸概念について」『美術史』第11号，1954
鈴木健二「『工芸』の概念の変遷」『原色現代日本の美術14』小学館，1980

5）「工芸」が大工業の意味で用いられた例としては，明治４～６年の岩倉使節団の報告書『特命全権大使　米欧回覧実記』（久米邦武編，明治11年刊行）の中に「製作工芸ノ興ルハ，製鉄ノ業開ケルヲ以テ根本ヲナス」（p 65，岩波文庫）や，明治８年大久保利通による「勧業寮定額金見込書」の中に「内地未発ノ工芸ヲ開キ」（『大久保利通文書六』p 334）などが挙げられる。

6）永井秀夫「殖産興業政策論」『北海道大学文学部紀要』10，1961

7）「大久保利通文書五」（1874）東京大学出版会，1968，p 561

8）田中芳男・平山成信編「墺国博覧会参同記要」1897，『明治前期産業発達史資料第８集－２』所収，明治文献資料刊行会　1964

9）北澤，前掲書，p 89

10）「龍池会報告」24号，1887年５月20日（『龍池会報告』所収，ゆまに書房，1991）

11）「工芸叢談」第１巻，1880

12）岡倉天心「東洋の理想」1903／『岡倉天心全集』平凡社，1980

13）久富貢『フェノロサ』理論社，1957，p 101

14）フェノロサ「美術真説」大森惟中筆記，1882／『日本近代思想体系17美術』所収，岩波書店，1989，p 57

15）フェノロサ，前掲書，p 58

16）フェノロサ，前掲書，p 60

17）フェノロサ，前掲書，p 60

18）明治18年の鑑画会例会講演「日本美術工芸ハ果シテ外国需求ヲ喚起スルノ力アルヤ否ヤ」「大日本美術新報」第43，44，45号掲載，1887
明治21年の鑑画会例会講演「日本美術工芸ノ将来」／村形明子『フェノロサ資料II』，ミュージアム出版，1984

19）「大日本美術新報」1883年11月30日（『大日本美術新報』所収，ゆまに書房，1990）

20）「龍池会報告」第15号，1886年８月20日

21）「明治十年内国勧業博覧会場案内」内国勧業博覧会事務局，1877

22）「明治十四年内国勧業博覧会報告書」内国勧業博覧会事務局，1881

23)「明治十四年内国勧業博覧会報告書」内国勧業博覧会事務局，1881

24)「明治十四年内国勧業博覧会報告書」内国勧業博覧会事務局，1881

25) 内国勧業博覧会の第一回と第二回の美術の区の分類と出品物の具体的な内容を下記にまとめてみた。これによると，「術」という言葉からも推測されるとおり，出品物の素材や形態よりも「彫る」「描く」といった技法を主体にした分類がなされていたように思われる。第三回以降の「美術」と「美術工芸」の分離については日野永一氏の研究（「万国博覧会と日本の〈美術工芸〉」／吉田光邦編『万国博覧会の研究』所収，1986）に詳しい。

第一回内国勧業博覧会　　（「明治十年内国勧業博覧会審査評語　下」より作成）

第三区美術の区分	実際の出品物の素材／形態
第一類　彫像術	木工，金工，牙彫，竹工／家具，置物，花瓶
第二類　書画	漆工（蒔絵），金工，ガラス，七宝，油絵，水墨画，水彩画／額，家具
第三類　彫刻術及ヒ石版術	型紙彫，銅版，鉛版
第四類　写真術	写真
第五類　百工及ヒ建築学ノ図案雛形及ヒ装飾	建築図案，書棚
第六類　陶磁器及ヒ瑠璃ノ装飾，雑嵌細工及ヒ象眼細工	陶磁，金工，木工／花瓶，家具

第二回内国勧業博覧会　　（「第二回内国勧業博覧会審査評語　下」より作成）

第三区美術の区分	実際の出品物の素材／形態
第一類　彫鏤	木工，金工，牙彫，竹工／置物，額，家具，花瓶
第二類　刊刻	木版，銅版，印篆
第三類　書画	漆工(蒔絵)，金工，陶磁，七宝，油絵，水墨画，水彩画，染織/額，家具
第四類　百工ノ図案	家具・置物の図案，茶室建築

26)「第三回内国勧業博覧会審査報告」内国勧業博覧会事務局，1890

27)「第三回内国勧業博覧会審査報告」内国勧業博覧会事務局，1890

28)「工芸叢談」第1巻，1880

29)「明治十五年内国絵画共進会規則」第六条，1882／『日本近代思想体系17』美術編所収，1989，p 421

30)「明治十年内国勧業博覧会審査評語　下」1877，及び「第二回内国勧業博覧会審査評語」1882より作成

31)「閣龍世界博覧会記事」第1号，1891年10月28日

32)「明治十年内国勧業博覧会審査評語　下」内国勧業博覧会事務局，1877

33) 濤川惣助は柴田是真のように自身で絵を描き，蒔絵や彫金を施す制作者ではなく，七宝会社を経営する経営者であり，ディレクター的役割を果たしていた。実際の無線七宝の創始者は塚本甚助，甚九郎兄弟であったが（横井時冬「日本工業史」1897年初版），明治16年に七宝会社牛込工場を譲り受け，以後博覧会では濤川惣助の名前で無線七宝の作品が出品され，明治29年には帝室技芸員にも任命された。

34)「龍池会報告」第23号，1887年4月20日

＊本稿は意匠学会例会（1996年2月10日）で口頭発表した「明治政府による演出された「日本」－輸出工芸品を手がかりに」を加筆訂正したものである。