



| | |
|--------------|---|
| Title | 日本の近代工芸と「伝統」 |
| Author(s) | 土田, 真紀 |
| Citation | デザイン理論. 2012, 59, p. 128-129 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/53605 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

日本の近代工芸と「伝統」

土田真紀／帝塚山大学

「美術」同様、「工芸」は明治初めの万国博覧会参加をきっかけに表舞台に登場した言葉である。その意味で「近代工芸」は二重の意味で近代の産物であるが、ここでは「近代の工芸」と「近代工芸」を分けて考え、後者は、工芸の領域で「近代」が自覚されたとき、すなわち近代の表現を求めることが工芸の在処を求める問いと重なったときに成立したとして議論を進めていきたい。

建築や洋画、彫刻（塑像）とは異なり、「工芸」の実質的な中身が形成されていく過程で、「伝統」（言葉として頻繁に用いられるのは1930年代以降ではあるが）は絶えず意識され、重要な役割を果たしてきた。にもかかわらず、工芸における「近代」の自覚は、既存の価値体系を一旦は否定することから始まり、その上で新たに「伝統」として拠るべき所を、それぞれが自覚に基づいて選び取っていったといえるのではないだろうか。その結果、「伝統」の中身は時代とともに推移し、各時期において、「外」としての西洋を意識しつつ、その都度新たに「内」に発見された。このことを3つの段階に即して検討したい。

「近代の工芸」（「近代工芸」ではなく）の出発点は、明治期の殖産興業における輸出工芸としての役割であった。当初から輸出工芸品は図案を重視し、欧米市場向けに日本的な性格を強調したが、1900年のパリ万博以降、輸出に翳りが見え始めると、国内で図案改革の動きが盛んになった。その際、ジャポニスムおよびアール・ヌーヴォー経由で再評価されたのが琳派であった。1900年以降の十年間に京都の図案会で活躍した浅井忠、津田青楓

と『小美術』のメンバー、神坂雪佳らは、いずれもアール・ヌーヴォーと琳派のあいだに工芸図案に新たな可能性を見出そうと試みた。また、図案の役割が高まるにつれ、ちょうど1900年前後から図案集という独自の媒体が登場し、芸術の一分野としての図案の自立を促した。なかでも津田青楓は、「芸術」としての図案の必要性を自覚し、過去の図案に頼らず、戸外に出て直接自然のモチーフを写生する姿勢を重視する一方、近代の人々が工芸品に求める明快でわかりやすい美しさを、あくまでも「自己の図案」として創造することを試みている。その点で明治30年代の「日本のアール・ヌーヴォー」ともいうべき流れは、西洋の新しい様式の単なる受容という側面に留まらない。工芸図案という領域において初めてオリジナリティーの重要性が自覚されたという意味で、「近代工芸」の実質的な出発点として位置づけられるだろう。

続く大正期には、図案に限らず、工芸そのものにおいて「自己の表現」の重要性が富本憲吉らによって自覚されるが、彼らは広く古今東西の工芸品に目を向ける一方で、身近な「自然」や「土着」のものが持つ価値にも気づいた世代であった。既存の「伝統」からは完全に離れ、「内」よりも「外」へ向かった意識が、新たな視点に基づいて「内」なるものを再発見する過程を通じて、工芸における個人主義的な制作態度が次第に確立されていったと考えられる。

富本憲吉はその代表者であるが、富本はロンドン留学中にサウス・ケンジントン博物館で、世界中の工芸品に混じって江戸期の織物

標本や尾形乾山の陶器を発見した。このとき富本は、「私」（個人）の視点に立って工芸文化の持つ世界普遍性を発見すると同時に、新たに自らの根っこにある土着のものの重要性に気付いたのである。帰国後の富本は、まず図案（富本にとっては「模様」）に関して「自然」に回帰し、「私」の視点で自然と向き合った。意識や姿勢の点では明治30年代の津田と同じであるが、津田の図案そのものは依然として折衷的であったのに対し、富本の図案は確かに全く前例のないものであった。

同時に富本は、作品を制作する姿勢においても既存のやり方はずれ、ほとんど独学で陶器づくりを習得し窯を築くなど、積極的にアマチュアリズムを実践した。人から人への伝達が必須といえる技術や技法に関してもあえて個人主義を貫こうとするこの姿勢は、この後の「近代工芸」のあり方を決定付けたとさえいえる。これ以後富本は時間をかけて自ら一つ一つ咀嚼するように陶器づくりの技術を習得していったが、大正時代に工芸の世界に登場してきた作家たちは、富本に限らず、既存の伝統から一旦完全に断絶することによって、技術についてもある種の「自然回帰」を行い、その上でそれぞれが「私」にとっての「伝統」をあらためて発見していくことになった。

こうして「近代工芸」が成立していく過程と並行して、「土着」への視点も深化し、大正末には柳宗悦を中心に民芸運動が開始された。当初は古作品の蒐集を中心としていたものの、1930年代には地方に現存する手仕事の振興に力を入れ始めたが、ちょうどこの時期に来日したブルーノ・タウトとシャルロット・ペリアンは、モダニズムの視点から日本の「土着」の建築や工芸品に価値を見出し、同時代の個人作家の作品よりも民芸運動に共感を示した。新旧の違いはあっても、造形の

基礎を材料や技術に置くタウトやペリアンのデザイン姿勢は、身近な自然に由来する材料を生かし、無駄のない技術でつくられる必要最小限の品物に工芸の最も重要な「伝統」の一つを見出した民芸の価値観と響き合ったのである。

日本の「近代工芸」の内実が形成されていく過程で、何を自らにとっての「伝統」と見なすかという問いには、各時期の切実な問題意識、課題が映し出されている。そのなかで特に注目したいのは、時代を追って工芸のあり方やアイデンティティをめぐる作り手たちの自覚が深まっていくにつれ、工芸にとっての変わらぬ源泉である自然への意識もまた次第に深まっていき、それが同時に各時代に見出された「伝統」の性格を決定づけている点である。自然を最も重要な源泉としたアール・ヌーヴォー以後、近代都市や工業化を背景に登場してきたモダニズムの建築やデザインは、自らを自然からも伝統からも切り離したところに成立したが、日本の「近代工芸」にとっては、自然および伝統への関わり方こそが、「近代」の自覚を促し、その内実を誕生させたといえるのではないだろうか。