

工芸の意味の変遷 No.3

デザイン学科

飯 岡 正 麻

Meaning of KOUGEI and Its Transition No.3

IIOKA MASAO

はじめに

「工芸の意味の変遷-No.1」及び「工芸の意味の変遷-No.2」において、工芸という言葉が表す意味が、明治から今日までどのように変化してきたかを、時々の文献の中でそれぞれに使われた工芸という言葉を集めて、その変遷をたどってみた。

それによれば、今日使われている工芸という言葉は、あきらかに工芸美術の意味であって、美術の範疇に属する言葉と考えてよい。しかし、歴史的にみとるとき、特に明治初期から中期にかけては、この言葉が多様な意味に使われていたという経過から、現在でもその使い方に多少の意味の違いが見られる。例えば、明治三十五年に京都高等工芸学校として設立された現在の京都工芸繊維大学、昭和五十二年に東京写真大学から名称を変更した東京工芸大学が、工芸という言葉に与えている意味は、純粹芸術としての工芸美術とは些か異なったものであろう。

しかし、先報で述べたように、工芸なる言葉は、明治時代の初期には専ら工業の意味を持って使われていた。それが、機能を有する実用品を美的に造形し装飾する、あるいは手と道具でそれを作るという意味を与えられる時期を経て、やがて今日という芸術の中の美術の方向へその意味を移行したという歴史的な推移がある。現実にはそこから生じた言葉の使用の仕方の混乱が今だに尾を引いて残っているのである。

本論文では、工業の意味も美術の意味も、まだ工芸という言葉の上に重なりあい錯綜して

いた時代を考察し、重複していたその意味が、どのように分離され、その過程で工芸はどのような意味を与えられていったかについて考察する。

1. 工芸が工業を意味する時代

明治三年、大島高任が提出した「坑学寮新設に関する意見書」の中に、工芸という言葉の使用としては最も早い例がある。

「高任曾て聞けり、昔者徳川氏家康以来三世の間、佐渡坑山の産歳毎百万金に下らずと。蓋し西洋の學術皇国に伝えてより以来、文物開化し百事進歩して工芸其精を極めざるなし。独り坑山の事未だ器械を用いて大益を起こす法を知らず、遺憾に堪えず」というものである。

ここに書かれた工芸は、今日的な意味ではあきらかに工業である。このような産業や工業を表す工芸という言葉は、当時の政府が主導する産業振興の中で使用されるようになっていった。

明治十一年に明治政府の博物局から出版された黒川真頼の「工芸資料」の解説で、前田泰次は工芸について次のように書いている。「工芸という語は、徳川時代には殆ど用いられなかった。明治前期以来、工芸の言葉は一般化してきたが、その後の内容は人によって異なり、また時代の進むにつれても、内容に変化がおきてきている。」

確かに工芸という言葉は、明治の初期に使用されるようになって以来、いろんな意味を与えられて来た。それではこの「工芸資料」において、黒川真頼は工芸をどのように考え、この本はどのような内容について述べているのか、当時の工芸の

意味と範囲を知る手がかりとなると思われるので、簡単にそこで扱われている内容の概略をまとめておくことにする。この本の序は次のような書きだしで始まる。「工芸を勧め励まして国の用に利し、家財を殖すは、国を治める者の宜しく尤も急とすべき所なり。而して、博覧会は人の知識を開き、工芸を盛んにする所以の事なり。欧州各国の称して文明となす者は、蓋しこの道に因りて弘む。富国強兵之計は実にここに基つき、其の事の鄭重なる、以って知る可し。」そしてこの本の内容は、織工、石工、陶工、木工、皮工、金工、漆工、から成っており、石工では石垣や石橋を含み、木工では宮殿、庫、橋、船、車等を列記していて、それは日本に古来からある、あらゆる人工物を網羅している。黒川真頼は、歴史上日本で作られてきた人工的な生産物の全てを工芸という言葉で表しているのである。その中には彫刻や絵画さえも含まれている。そして、この工芸によって文明は広がり、富国強兵もこれによって可能だというのである。この国の産業振興のための工芸という考えは、いわゆる「美術富国論」の基本となって行くのである。

明治政府はいち早く、富国強兵という国策の下に、殖産工業・輸出振興の国策を打ち立て、強力にこれを推進して行く。万国博への参加で好評であった伝統的な手製品は、輸出品として外貨獲得のための手近な手段となった。当時は美術品とも高級な工芸品とも区別についていない、上手ものと呼ばれていたものも、また後に民芸品と呼ばれるようになる庶民のための生活上の実用品も、産業の一部として工業につながるものと考えられたのである。しかし、輸出品として西欧諸国が日本に求めたものは、主に手の込んだ装飾品であったため、産業としての工芸もその傾向を強めて行くことになる。政府が主導する産業、当時の殖産興業の中で工芸という言葉に与えられた意味はそのようなものであった。

国の産業の中心がまだ手工業である工業化の発展段階においては、工業と工芸という言葉が同じ意味で使用された時代があった。そして、工業化

の初期の段階においては手と機械とに係わりなく、どのような作り方をしようと、製造する業態を産業と呼び工業と呼んだのである。また、純粋芸術という概念が成立したある時から、産業・工業としての工芸という言葉に、芸術的な意味が重ね合わされていったが、それは手と道具による生産と結びついた部分においてであった。近代的な技術が進歩し、産業が近代化した時、伝統的な手と道具によって生産される分野を工芸と呼び、近代的な産業としての工業との間に隙間を生じるようになってゆく。その隙間を埋める言葉として産業工芸という言葉が使われた時もあったが、現代の工芸は産業とは異なった意味、芸術により近い意味を持っている。このように工芸が二重の意味を持つのは、近代的な生産様式としての工業の発展と、新しい美術の概念の出現とを契機とする。時代的にいえば、明治二十年代から次第に工芸が二つの意味を持たされるようになった。このような二重の意味から、美術としての工芸が独立して行くことになる。内国産業博覧会において、美術工芸と一般工芸が分けて展示されたのは、明治二十三年の第三回からである。産業としての工芸という言葉から美術としての工芸が姿を現し、それが次第に大きくなって行くことになるのである。

2. 博覧会と工芸

明治の初め、工芸に大きな影響を及ぼしたものに、海外の博覧会への参加がある。博覧会へ積極的に参加することによって、当時の日本は西欧の進んだ技術、近代的な生産方法を学んだし、また日本の工芸や文化を海外に知らしめることによって、日本製品への需要を高めることに成功した。その需要に量的に応えるための近代的な生産方法として、機械化、工業生産の発達が促されることになったのである。

海外博覧会本邦参同史料の「米国費府博覧会」の出品の蒐集の項で「前日維納の会に莅みて大に経験せる輩をして製品の図式を作らしめ、以て之を各工に授け」と書いているのは、「澳国博覧会

参同紀要」の納富介次郎事歴に「所謂工業の改良は僅に一二年の短日月を以て成就すべきに非ざれば図案を調整して各出品人に下付する便法を建言し再び米国博覧会の事務官と為り十数名の図工を選抜し昼夜之を督して多数の図案を調整し之を全国著名の工業者に分配」したと述べていることを指している。

明治六年のウィーン博に参加した納富介次郎が、明治九年のフィラデルフィア博に出品する製品を選ぶに当たり、その時彼がとった便法が、官で図案を調整し、それを製作者に渡すという方法だったのである。その理由は工業の改良が一二年では無理だったからであり、短期間に工業製品を改良する便法として、図案を調整して、それを製造者に渡したのである。これが後に図案という言葉が、ものの表面を飾る色と形からなるものとなり、デザインの訳語として図案が当てられたとき、デザインがものの表面を飾る模様と考えられるようになる遠因となったと考えられる。デザインがものの表面の装飾か、機能を満たす形態かといった、それに続くデザインという言葉の意味の混乱の遠因ともなったのである。

この便法はやがて正式の制度となり、農商務省商務局に製品画図掛として「本邦固有の美術品製造者にして其考案難決図案を需め候者へは其技量を酌量し相当の図式を新調し貸与」するようになった。明治十四年、「事務局事務の内製品画図掛の義は美術の奨励に関する事務につき右事務自今一切」博物局で担当するよう通達が出された。これは製品の図案は美術に属するので商務局ではなく博物局で担当するようということである。製品画図掛は産業として製造される製品の質の向上のために設けられた制度であったが、そこでの図案の制作は、製品とは別の所で絵描き達によって制作されていたため、事務局ではなく博物局の領域と判断されたのであろう。ちなみに製品画図掛に出仕した人達の中には、狩野正信、狩野永憚など旧幕府の御用絵師が数多く含まれていた。

明治十五年、内国絵画共進会が開催されたが、出品は日本画に限られた。これは農商務省の主催

であるから、形式的には国策に沿った産業の振興、美術富国論に立脚した、いわゆる殖産興業を目指すものであった。時の農商務卿西郷従道は開会式の祝辞で「絵画は工芸の首要にして、美術の基本たり」と述べ、その時の祝辞で出品人総代の狩野守貴は「凡そ美術工芸の世に貴ばるるもの皆、絵画に資らざるはなし、絵画の本邦に功ある盛なりと謂ふべし」と述べている。その意味は、絵画は工芸に必要なものであり、日本の工芸が素晴らしいのは絵画の助けによるということである。ここでは、絵画はある意味で工芸に奉仕するものとして考えられている。製品画図掛は、まさにこのような考えに立つものであった。納富介次郎は、工芸に奉仕し、これを素晴らしいものにする絵画を、図案と呼び製品画図掛に描かせて、産業として製作される製品の製作者に与えたのである。この内国絵画共進会の絵画も、納富介次郎が考えていた図案と同様に、産業に役立つことによって、国の発展に役立つものであるべきと考えられていた。当時、工芸という言葉も、日本画さえも産業との結びつきが強く意識されていたのである。そのような状況の中で、内国絵画共進会、第一回展の審査員であったフェノロサが、明治十七年の二回展の審査員から外されていたことに表れたように、絵画は産業に貢献するべきといわゆる旧派と呼ばれる人達と、純粹に芸術的絵画を追求しようとする人達の意識の違いが次第に表れ始めていた。その軋轢もあってか、内国絵画共進会は第二回で終わりを告げることになる。

3. 工学教育の中の美術と工芸

現代における工芸の意味を考えるために、工学と美術と工芸の関係は、どのような歴史を持っているかを概観しておきたい。

工芸という言葉は明治になって使用されるようになった言葉であるが、美術もまた同様に新しい言葉である。

時の政府は、明治三年十月工部省を設置し、翌年、工部省内に工学寮を置いた。その工学寮の中

に、明治九年、絵画の教師としてフォンタネージを、彫刻の教師としてラゲーザを招聘して工部美術学校が開設された。政府の公式の機関に美術の名が使われるのはこの学校の名が最初である。その美術学校の設立の目的の冒頭に「美術学校は欧州近世の技術をもって我日本国旧来の職風に移し百工の補助となさんか為に設くるものなり」と書いているように、当時の美術は、百工の補助、即ち産業のために役立つ技術として受けとめられ、殖産興業の中に位置づけられていた。そのためこの美術学校では、予科過程として幾何学、透視図法、投影図法、装飾画が数えられ、それを習得した者が画学と彫刻の専科に進級できたのである。当時の図画教育は、初等教育から大学段階に至るまで、図学・製図が中心であり、大学段階では理学や工学の中で、実業の基礎としての意味を持たされていた。

工学省工学寮は明治十年に工部大学校となり、美術学校は工部大学付属となった。ここでもまだ美術は工学の一部として扱われていたのである。

明治十一年、工部大学校の校舎が竣工し、天皇を迎えて式典が挙行された。その時の勅語に「惟ふに百工を勧むるは経世の要にして当今の急務なり、自今此校にて従学する者繩勉して以て利用、厚生之源を開かんことを望む」という言葉があり、それへの答辞として、時の工部省御用取扱であった伊藤博文が「今港を設け、道を開き、土木橋梁の事方に急務に属し、-中略-工を勧め、芸を励まし、以て民生の利を厚くするに在り」と述べている。「工を勧め、芸を励まして、以て民生の利を厚くす」という言葉は、工と芸を分断しているものの、「工芸を勧め励まして国の用に利し」という黒川真頼の言葉と同意である。工芸は民生を厚くするものであり、工学と同じ生活上の実用を目的とするものなのである。このように、工部大学校は実用の学としての工学を明確に意識していたが、その中に付属として美術学校があったことに注意する必要がある。いずれにしろ、当時の考えでは、美術は工学に属していたのであり、工学が産業の振興のための実用の学であることは今と

変わりはない。諸般の事情から工部美術学校は明治十六年に廃止されることになる。

産業や工学と係わりなく、純粹に美術あるいは美学といった概念を哲学的に論じたものの初期の例として、西周の「美妙学説」がある。「哲学の一種に美妙学い云うあり。是所謂美術とあい通じて其元理を窮むる者なり」で始まるその文は、明治十年前後に書かれたものと云われている。

明治十一年、工部美術学校の教師であったフォンタネージが帰国し、フェノロサが東京大学講師として来日する。彼によって日本に明確な形で西洋的な美術の思想が紹介されることになる。明治十五年フェノロサの講演記録として出版されたものに「美術新説」があるが、そこで彼は人間が作ったものを二つに分ける。須用と装飾である。

「須用なるものは偏に人生必需器用を給するを以て目的となし、装飾なるものは人の心目を娛樂し気格を高尚にするを目的となす。此装飾なるものを美術と称す」と述べている。ここだけを見れば工学と美術、機能と装飾といった概念で捕らえられているように見えるが、彼の主たる論旨はそれほど簡単なものではなく、「美術たる所以の本旨」を明らかにすることにあつたことは、この全文を読めば明かである。

明治十二年佐野常民を会頭として龍池会が誕生する。その主旨は「夫れ美術の事たる其旨深遠なり」ではじまり、会の目的は「本邦固有の美術を振興し広く万国に其声誉を永存せしむるに在り」となっていて、言葉の使い方からいえば、今日と同じように美術という言葉を使っている。しかし、その美術の区分を見れば、それは現在の書画骨董に属するものである。しかし、この団体は美術を産業に応用し、国の役に立てるという美術富国論の中心となって行く。さらに、これが発展的に名称を変更して日本美術協会が誕生することになる。

明治十年、東京大学が設立されたとき、理学部の中に工学科が設けられたが、明治十八年に工芸学部が設置される。明治十九年には東京大学工芸学部と、工部省の廃止により文部省に移管された

工部大学校とが合併して帝国大学工科大学となり工芸学部という名称は消滅する。この学制改革の中で短い期間ではあるが使用された工芸学部という名称には今日的な意味での美術工芸的な意味は含んではいない。結果として工科大学として統一されたように、それはあくまで工学を意味していた。

明治十四年に設置された東京職工学校は、明治三十四年に東京高等工業学校と改称し、新たに工業図案科を設置するが、大正三年には工業図案科は東京美術学校の図案科と合併する事を前提に廃止が決定される。しかし、松岡久、安田禄造等が産業教育としての工芸は、美術としてのそれとは異なるとの意見を主張し、各界に働きかけて、大正十年に東京高等工芸学校が創設された。

東京高等工芸学校は、昭和十九年に戦時体制の下、東京工業専門学校と名称を変える。戦後の学制改革で千葉大学工芸学部となり、昭和二十六年、工芸学部は工学部と名称を変更した。その理由は「東京高等工芸がその創設以来今日まで主張してきたものは手工業という意味ではなく大量生産の工業を意味する。大量生産の工業という以上、いうまでもなく手工業ではなく機械生産の工業である。しかして機械生産の工業である以上、あくまでも純工学的の性格を有する者で無ければならない」、従って「この学部の性格は工芸的色彩を有する工学部であって、工芸学部ではない」というものであった。やがて工業デザインと呼ばれるようになる分野を、確信犯的に工学に属させたのである。

4. 美術教育と工芸

農商務省の内国絵画共進会が終焉した明治十七年、美術の教育機関として美術学校の設立が提言された。その準備機関として、文部省に図画教育調査会が設立され、フェノロサはその調査委員に任命された。この調査会が、その翌年には図画取調掛となる。

明治十四年、工部美術学校の廃止の決定を聞き

た小山正太郎は、新たな美術学校設立の建議をする。この建議書で、彼は美術学校の付属として美術工芸学校を設けることを提言している。高橋由一も明治十七年に美術学校設立の意見書を書いているが、そこでも「別に工芸科を設け美術を応用すべき制作術を教授」としている。工部大学校では付属として設置されていた美術学校であったが、この両者の提言では、共に工芸科を美術学校の一科とせず、その付属としている。工芸は美術を製品に応用するものであり、純粹美術とは些か異なるものという考えがはっきりとした形を取りはじめた。

明治二十年、東京美術学校設立法案が公布され、明治二十二年に開校する。明治二十一年に制定された同校の規則によれば「絵画彫刻建築及図案の師匠を養成」する事を目的とし、二年制の普通科と三年制の専修科を設置することになっていた。普通科を終われば「普通図画の教員たるに適応」し専修科に進級できた。三年の専修科は絵画科、彫刻科に図案科が設けられたが、総則の一条に掲げられた建築は当分これを欠くことになった。この規則は明治二十三年に改訂される。図案科が美術工芸科となり、当分は金工と漆工に限られた。当時、純粹な美術としての絵画と彫刻は、工芸よりも高尚なものであるとする考えが強くなりつつあった。しかし、東京美術学校には工部美術学校で教えていた西洋画も彫塑もなく、純粹に伝統的な日本の美術を伝承しようとしたので、伝統的に絵画と肩を並べていた工芸を切り捨てる訳にはゆかなかったのであろうか。産業工芸と区別する意味で工芸に美術を冠し、美術工芸科として絵画、彫刻と肩を並べることになった。

東京美術学校の初代校長は岡倉覚三であり、彼のそばにはフェノロサがいる。産業に貢献する美術ではなく、新しい美術、それはやがて純粹美術として確立されたゆく芸術の探求の場として設立されたように思われる東京美術学校である。しかし、純粹に日本の美術を受け継ごうとしたとき、設立に大きな影響を与えた九鬼隆一が語っているように、どこかに産業との結びつきがあり、それ

を払拭できていなかった。「(西洋では)美術学校と美術工芸学校の二種を設けたり。然れども理を以て推す時は、絵画、彫刻、建築も全く人生の実用によって生じ、実用によって支配せらるるものにして、絵画を製作するの匠も、金工、陶磁に描くの意匠も、同一の法則に随って動くものなり。古代美術の隆盛の時代にあつては、東西を問わず、所以純正美術家は、即ち応用美術家にして、更に差異あることなし」といった考えが、当時の日本画が存在する意味の中に潜んでいたのである。

設立当時、思想的に国粹主義を重んじ、西洋美術を排した東京美術学校であったが、外貨を獲得するための輸出品として、当時の産業の中で大きな意味を持っていた伝統的な工芸品の世界との深い関わりを持っていたのは、新しく移入された西洋画ではなく、日本画であった。工部美術学校は西洋の美術を導入することを目的としていたが、その美術は百工の補助となるべきものであった。これに異を唱え、日本の伝統的な絵画や彫刻を美術として復興しようとして設立された東京美術学校であったが、その伝統故に工部美術学校と同様の産業とのかわりという考え方を持たざるを得なかったことは些か皮肉である。

東京美術学校が第一回の卒業生を出した翌年、岡倉覚三は学校拡張を目的として「美術教育施設に付意見」を書いた。「根底においては日本美術の保存と復興を旨とする年来の基本姿勢が貫かれている」にしても、美術は「文明の要器」であり「国の富源となるものである」として、産業との関係を強調している。国全体が殖産興業を推進する当時、美術教育のための予算を獲得するには、あえて産業との関連を主張しなければならなかったのであろうか。

明治三十一年、美術学校の内紛の結果として生まれた日本美術院は、岡倉覚三を中心として国粹的な考えを持った団体であった。しかし、その創設主旨の中で、日本美術院が行う事業として「本院の事業たるや絵画、彫刻を首とし、建築、装飾より以て彫金、鍛金、漆工、刺繍、写真、彫版等諸般の美術工芸に関する図案及び其実技を包含」

すると述べ、日本美術院規則の第六条でその事業の第一として「美術及美術工芸の研究製作に従事すること」と規定している。この美術工芸も、その事業として挙げている内容からして、国の産業として国を富ませるといふ美術富国論にどこかでつながっていたと考えられる。

5. 純粹芸術としての工芸の成立 文部省美術展覧会

明治四十年、勅令第二百二十号で美術審査委員会官制が公布され、これに続いて文部省美術展覧会規程が公布されて、文部省美術展覧会が創設された。日本画、西洋画、彫刻の三部からなり、最初計画されていた建築と工芸は除外された。

大正二年、農商務省付属商品陳列所において第一回農商務省図案及び応用作品展覧会が催されたが、その目的は輸出工芸品の品質及び意匠の改善であった。しかし、当時工芸に関する唯一の官展であったため、美術工芸を含めて多くの作家が出品した。結果として、産業との結びつきは稀薄になり、一品制作の芸術的性格を帯びる作品が多数を占めることになった。この展覧会は第六回から農商務省工芸展覧会と名称を変え、大正十一年の第十回まで続くことになる。その名称の変更にも表れているように、本来の目的が産業のための工芸であったにもかかわらず、時を追って美術工芸的な性格を益々濃くして行くことになる。

当時、美術学校を出て芸術的作品を目指す工芸家が増えつつあった。大正七年に農商務省工芸展覧会と名を変えたものの、彼らにとって、その主旨が産業への貢献を目的とした展覧会では、ものたりなさを感じるようになったのは無理ないことであった。その結果が文部省美術展覧会への工芸部設立への働きかけとなったのである。

高村豊周は、工芸時代の創刊号の巻頭言で「純粹工芸、即ち工芸美術は絵や彫刻を同じ意味で観賞を旨とするものである。」と書いて、文部省美術展覧会に第四部として工芸部を設立するように論陣を張った。これは工芸から産業的な意味、機能的な意味を切り捨て、純粹美術になることを宣

言するものであった。これが功を奏して、昭和二年文部省美術展覧会に工芸部が開設されたのである。工芸が芸術であることを主張し、それが認められたことを意味している。

6. 現代における産業としての工芸の問題

昭和三年、商工省の下に工芸指導所が設立される。開設の告示で、時の商工大臣が述べたように「わが国在来の工芸的工業制に対して、工業に関する最近の科学を応用利用することを指導奨励し、其の製品を海外市場に輸出」することを目的にしている。その考えは、生産手段が手工業から機械工業に進歩した以外、明治初期の工芸振興の考えと、何も変わってはいない。工芸とは産業を意味している。それ故に、昭和二十七年工芸指導所は通産省の下に産業工芸試験場となる。産業工芸試験場が対象とする工芸は、芸術としての工芸ではないことを明確にしたのである。さらに昭和四十二年、製品科学研究所と名称を変更して、その機関の名称から工芸の文字が消えてゆくことになる。当時考えられていた工芸が、産業として意味を為さなくなったからであろう。

一方で通産省が管轄し、昭和四十九年に「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」が公布される。いわゆる「伝産法」である。伝統的工芸品産業振興協会が出版したその手引き書の中で「伝統工芸品とは昔ながらの技術・技法そのままに現在製造された工芸品とあえて解釈し、一方伝統的工芸品とは、昔ながらの技術・技法を根幹にはしているが、一部の工程を機械化するなどにより、製造された工芸品」と説明している。更に、ここでいう伝統工芸品とは、次のことを条件にしている。

- 1 日常生活の用に共されるもの
- 2 製造過程の主要部が手工業的であること
- 3 伝統的技術または技法によって製造される
- 4 伝統的に使用されてきた材料
- 5 一定の地域で産地を形成している

伝統工芸と伝統的工芸をあえて技術・技法の違いで説明するのは無理があるが、いずれにしろ、

この五項目の条件を満たす伝統的工芸は現代的な意味では美術の範疇には属さない。仮に伝統的産業と呼ばれる中で仕事をしている個人が、その作品を美術展覧会に出品したとしたら、その出品される一つの作品は、産地を形成し日常の生活に共するために、生業として造っている製品とは明確に分離さるべきだからである。

近代の純粹芸術の根元が個の表現であるなら、自分の名において自己表現を追求する目的で創られたものは芸術品であり、それを造る人は芸術家である。工芸家と称する人が、作品を自分の名前で美術展の工芸部門に出展するなら、当然その作品は美術品である。その時工芸といわれるものは、当然美術の範囲にあり、それは芸術に属する。出品する人が伝統的産業を仕事としていても、そのことと作家として出品することとは、また別のことなのである。

産業として生産される実用品の美術的装飾を含んだ質の向上としての工芸という考えは、今でも工芸という言葉の意味にその痕跡をとどめている。しかし、工芸というその言葉は、産業との係わりを既に絶ったと考えたほうが、今日の工芸の意味、工芸の本質を明確に出来るというのが本論の主旨である。

産業とは、社会や時代によって異なるものである。明治の初期、まだ近代的な意味で工業化されない日本の産業は当然手工業であった。手で作ることを工芸と呼ぶのなら、その時代は当然手工芸が国の産業であった。今日の産業は、近代的な技術を基盤とし、機械を駆使して工場生産する巨大なそれである。そこで造られるものを産業工芸と呼ぶ時代はもう終わった。日本語としても工業デザインという言葉の方が、より正確にその概念を伝えるようになっている。そのような状況の中で、昔ながらの技術・技法で、無名の職人が日常生活を目的としたものを、ある程度の集団をなして、相応の量を造っているのなら、それは伝統産業、あるいは伝統的産業と呼べばよいのであって、工芸という言葉にこだわる必要はもうない。

7. 結論

明治初期の美術行政と美術団体には、明治維新直後から、産業振興のための美術を主眼とした農商務省系の考え、いわゆる旧派と、時間的には少し遅れて出発した、純粹に美術として、いわゆる芸術を考える新派とがあった。

工芸の世界には、現在、純粹美術としての工芸美術、伝統工芸の世界があり、これを文部省が管轄し、産業として残っている手仕事の分野を伝統的工芸として通産省が管轄するといった形で、今日でも旧派と新派の流れは尾を引いている。美術は文部省、産業は通産省という分別は当然であるが、文部省が管轄する伝統工芸と通産省が振興しようとする伝統的工芸の違いは、前者が芸術であり後者が産業である。ある意味では単純なことといえる。

ある時期、工芸とは確かに、純粹芸術とは異なり、実用品と美を結びつける分野を指すことと考えられた。生活に結びついた実用品を芸術化することと考えた時もあった。しかし、現在伝統的産業と呼ばれ、これに指定されているものは、手と道具による手工芸が産業として僅かに残っているものであって、文化として技法的伝承の意味はあるが、芸術としての意味を有しない。むしろ伝統的に手と道具で作られて来たものの中で、芸術たりえなかった部分を伝統的工芸と呼んでいると考えられる。現代に残された手仕事全般を工芸と呼んで差し支えないではないかという考えを意味無しとはしないが、既に芸術となってしまった工芸を、その世界の中で純粹と実用とにまして、伝統工芸と伝統的工芸とに分けるのは意味がない。作家を自称する人が、自分の名を冠して作品を世に問うとき、それが形式的に実用にかなうものであっても、作家としての表現だけを目的としているなら、それを作るのは芸術家であり、その作品は芸術作品である。今日、工芸とは既に芸術の領域に属する言葉と考えるべきである。「工芸の本義は作家のイリュージョンを基幹として所謂工芸素材を駆使し、その造形効果による独特の美の表現

をなす」ことを目的として出発した現代工芸の人達は当然のこととして、伝統工芸・日本工芸会に属する人達、日本伝統工芸展に出品している人達も自分達を芸術家と呼ぶのに躊躇は無かろう。民芸は本来職人が芸術家意識を持つことを戒めてきた。その世界でさえも、産業の近代化と生活様式の変化の中で、残存民芸に残されたのは美しさのみであるという。そのことは水尾比呂志の「美の終焉」の発表で既に決着が付いている。民芸でさえ質を維持しつつ生き残ろうとするなら、名を冠して作家になり芸術家となって美を追求するしかないということである。そして、工業デザインの世界の中でその仕事を産業工芸と呼ぶ時代は終わった。今日の工芸は既に芸術なのであり、それに純粹という冠をつけることによって芸術になろうとする必要はもうない。

現代、工芸とは芸術の世界に属する美術の一分野を指す言葉なのである。

参考文献

- 1) 博覧会倶楽部 「海外博覧会本邦参同資料」 昭和3年 フジミ書房 平成9年復刻
- 2) 田中芳男 平山成信 「澳国博覧会参同紀要」 明治30年 フジミ書房 平成10年復刻
- 3) 日本美術院百年史編集委員会 「日本美術院百年史」 日本美術院 平成1年
- 4) 中川千咲 「日本の美術No.41 明治の工芸」 至文堂 昭和44年
- 5) 青木茂 酒井忠康 「日本近代思想大系 17 美術」 岩波書店 1989年
- 6) 浦崎永錫 「日本近代美術発達史－明治篇」 東京美術 昭和49年
- 7) 矢島祐利 野村兼太郎 「明治文化史 5 学術」 原書房 昭和54年
- 8) 上野直昭 「明治文化史 8 美術」 原書房 昭和56年
- 9) 水尾比呂志 「美の終焉」 筑摩書房 昭和42年
- 10) 伝統的工芸品産業振興会 「全国伝統的工芸品総覧」 平成5年

- 11) 東京国立博物館 「明治デザインの誕生」
国書刊行会 平成9年
- 12) 中村隆文 「視線から見た日本近代 明治期
図画教育史研究」 京都大学学術出版会 平
成12年
- 13) 佐藤道信 「明治国家と近代美術－美の政治
学－」 吉川弘文館 平成11年
- 13) 東京芸術大学百年史刊行委員会「東京芸術大
学百年史 第一巻」ぎょうせい 昭和62年
- 14) 千葉大学工学同窓会 「千葉大学工学部六〇
年史」教育文化出版 昭和57年
- 15) 京都工芸繊維大学工芸学部創立八十年記念事
業委員会 「工芸学部八十年」 1980年
- 16) 飯岡正麻 「工芸の意味とその変遷 No.1」
「九州産業大学芸術学部研究報告」 22巻
1991年
- 17) 飯岡正麻 「工芸の意味とその変遷 No.2」
「九州産業大学芸術学部研究報告」 23巻
1992年