

工芸概念の再考と工芸教育（Ⅰ）

明治初期の工芸概念形成に関して

佐藤賢司*

（平成9年4月30日受理）

要 旨

これまで主に描画が中心であった美術教育が、より総合的な内容への変革を迫られている現在、工芸教育は重要性を増してくるものと思われる。その際に、これまで用と美という二元論で解釈されることの多かった工芸の捉え方を、根本から考え直さなくてはならないだろう。そのための手掛かりとして、本稿では工芸という概念自体の問題に着目し、それがどのようなかたちで形成されたのかを見ていくこととした。

工芸という言葉は明治3年に、はじめて公に使われたとされている。ただし当時は現在の用法とは明らかに異なり、現在の工業に対応する言葉であったと考えられる。また、明治11年に博物館より出版された『工芸志料』では、非常に包括的な意味で工芸という言葉が使われている。一方明治10年から始まった内国勸業博覧会の出品区分からは、「工業」と「美術」が分野として先に形成され、美術に付随するかたちで「美術工芸」という区分がつけられた過程を見ることが出来る。以上のことから「工芸」という分野は、明治初期に「美術」と「工業」の境界領域として形成されたものであることと、今日的な用法としての定着は「工芸」よりも、「美術工芸」の方が先である可能性を指摘した。

KEY WORDS

工芸概念 The general Idea of KOGEI 明治 The Meiji era
内国勸業博覧会 Industrial Exhibition of Japan

1. はじめに一考察の目的と工芸概念再考の必要性

これからの美術教育の方向と在り方を考えるとき、工芸という領域はひとつの重要な鍵になると思われる。水上喜行は、「身边に仮想圏が蔓延しつつある今日、物質性・実在性を根拠として学童の感性知性の行末に関わる教科の軽重が今後ますます問われることに相違ない」¹⁾と述べているが、視覚情報のデジタル化が進み、その時間的、空間的な距離も確実に変化している現在、人の手になる造形はかつてのようなりアティエーを失いつつあると言える。人間の知性、感性が、社会的な環境と切り離しては考えられない以上、美術そのものの社会的な営みとしての在り方—社会的通路を持ち得る教科としての美術の在り方—が根本的に問われているのである²⁾。

* 芸術系教育講座

これまでの美術教育の中での工芸分野が持つ意義としては、造形の機能性やそれを使う喜びということなどがあげられてきた。私たち人間が常に何かをつくり、そして使ってきたことを考えれば、工芸は私たちの生活文化そのものを培い、体現してきたものと言うことも出来るだろう。

しかし、現在の工芸をめぐる状況は、近代以降の美術との境界領域という問題を含めて、非常に複雑なものとなっている。美術という概念と工芸の関係が、近代の二項対立的な思考、すなわち視覚中心主義と芸術至上主義による、fine art / useful art という構造³⁾によるものであるとするならば、工芸の根拠を「実用性」として「美術」と弁別する方法論では、工芸を一さらには美術を一これまでの閉じた感性領域から開放する力にはなり得ない。

従って、問題は、これまで美術という制度の下部構造として位置付けられていた工芸の復権などではない。美術と工芸の教育が直面している問題は、絵画・彫刻を含めた美術そのものの問題、すなわち制度としての日本の近代造形の神話—視覚中心と芸術至上主義による—の解体と再編である。

以上のように考えると、現在の工芸教育は、工芸そのものが抱える多様な問題とは必ずしも密接には関連しているとは言い難い。その根本的な原因は、明治以降に一般化した工芸という概念自体が、成立過程そのものから非常に曖昧なものであったことと、そのことを看過し、工芸の根拠を「用+美」などという閉じた構図—或いはその思考の範疇での逆説—で論じてきたこれまでの問題意識にあるだろう⁴⁾。

しかし現在、美術に関しては、概念の形成過程そのものを視野に入れた総合的な視点からの近代の再検討の作業が始まっている。たとえばこれまでは根本的な転換なく連続してきたと考えられていた日本の美術史が、実は明治以降の歴史観と世界観の成立によって体系付けられたものであり、それを含めた近代以降の美術という制度の成立自体が、社会的な近代化と同根の文脈のものであるという指摘もある⁵⁾。

いずれにしても美術という制度の成立は、一方での工芸という概念の成立と密接に絡みあっていることは間違いない。従って、通常看過されがちな工芸という概念自体の問題を再考することは、社会的な背景に基づく日本の造形分化の近代の構図を明確にしていくことにもつながるのである。この問題について、笹山央は以下のように述べている。

概略を言えば、日本の近代化の過程では、経済面において「工業」が、造形文化面においては「美術」が花形の地位を占めていき、「工芸」はそのどっちつかずでいささか時代遅れな風体もあって、時代の片隅に追い込まれていく情勢にあった。そのような日本の近代史の概略を「工芸」の立場に立って見ると、「工業」や「美術」が自らの立場を鮮明にし得たのは、境界領域上の曖昧部分を、すべて「工芸」という領域に押し込むことができたからである、ということになるだろう。そしてこのような観点から「工芸とは何か」を問い質していくことは、例えば日本の造形文化が抱えてきた近代的神話のモチーフを暴いていく作業にも当然つながっていくのである⁶⁾。

つまり、工芸という概念の成立過程が、同時に美術や工業のそれと平行して出来てきたものであるならば、工芸概念を再考することは、結果的には美術という制度の問題に到達するということでもある。

しかし、工芸教育の立場に立って考えるならば、美術という近代的制度の解体の先に、どのような新しい工芸観を構築出来るかということがもっとも重要となる。工芸概念の再考を継続

していく上での目的は、最終的には工芸と教育のより緊密な関係を求めていくことにあるが、そのためにも基本となる工芸という概念形成の問題を、今一度批判的に見なおしていかなくてはならない。ここでは工芸という概念が形成された時期—明治初期から20年代—の工芸観の変遷を、『工芸志料』と内国勸業博覧会出品区分などによって見ながら、工芸という枠組みが形成される過程で何が起きたのかを考えていきたい。

2. 工芸概念成立の背景

2・1 維新による生産体制の一時的停滞

工芸という概念の成立は明治以降のことだが、その背景となる前代からの社会的状況の転換はどのようなものだったのだろうか。次章以降の考察の前提として以下に概略をみていく。

江戸時代の器物の生産（現在私たちが工芸と呼ぶような器物の生産）は、各藩の原則的自給自足体制のもと、藩内の用具類を生産するという出発点によって、各地方独自の発展をとげたと言われる。さらには江戸、大阪などの大都市の購買力の増大によって、流通形態の確立を見る。現在、伝統的な工芸品とされるもの、例えば通産省の「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」によって指定されている各地の工芸品の多くは、産業としては江戸時代に実質的な起源を持っている。

しかし、明治維新は社会の組織を一変し、経済活動の系統は一時的に分断されざるを得なくなった。工人と社会の関係の多くが、一旦くずれたのである。具体的には、大名や寺社の需要で生計をたてていた鋳物師や、大名をはじめとする裕福な人々の家具調度を制作していた蒔絵師、或いは武士の刀にかかわる彫金師などは、その技術を発揮する場を一時的に失ってしまったのである。この問題は、高価な器物を生産していた工人にとって、より深刻なものであった。庶民の日用品の生産についても、生活形態の変化に左右されるものであり、また、後に訪れる技術革新が、生産体制の多くの部分を激変させることになる。

前田泰次はこの事情を「維新の変革は一時的にはあるが、工芸界を窒息させた」⁷⁾と述べているが、正確には「工芸界を窒息させた」のではなく、「器物の生産体制を窒息させた」と言える。それはこの時代は工芸という概念領域が存在していなかったからであり、さらに言えば、この窒息状況に直面した器物の領域が、後に工芸と呼ばれる領域につながっていくことになるだろう。ここで注目すべきことは、この出来事がゆるやかな社会変化にともなった連続的なものではなく、急変した社会によってシステムが一度解体され、それが短期間に再構築されていったということである。

2・2 輸出という活路と万国博覧会

上記のような逼迫した状況を救ったことの一つに、輸出という新たな販路への望みがあげられる。輸出品の初期の段階のものは「はまもの」などと呼ばれ、旧来の技術を異なるかたちに転用するというものだったようだが、やがて政府の積極的な政策にも後押しされて、銅器や陶磁器などの花形は、精緻な技巧を施した輸出品物となっていく。

そのような動きの契機とされる明治6年のウィーン万国博覧会は、海外での日本の器物への注目と、ヨーロッパの生産技術の導入という二つの点で大きな意義を持つものだった。この博

覧会で日本からの出品物はかなりの数が受賞し、大きな反響を得たと言われる。

この博覧会の際に、ヨーロッパの商人たちが日本製品の取り扱いを明治政府に希望したことをうけて、政府関係者の力添えにより翌年「起立工商会社」が設立された。この会社は、明治8年のメルボルン博覧会や、明治10年のフィラデルフィア博覧会における日本からの出品の中心となって活動し、明治11年のパリ万国博の時には、政府から10万円の補助金が与えられている。販売に関しては、明治10年にはニューヨーク、11年にはパリに支店を開店し、常時日本の製品を紹介していた。最も盛んな時期（明治14～15年）には、第一工場（木地指物・蒔絵・刺繍・七宝）と、第二工場（銅器）を持ち、社員80余人、職人60余人の他、多くの下請職人を抱えて大規模な活動を展開していた。

ただし、この時期にはまだ工芸という言葉は一般的には用いられていない。現在でこそこの時期の器物を「輸出工芸」という言い方で一括しているが、現実には輸出向けにつくられた器物の一群が、生産システムや形態の面などにおいて、工芸という概念の成立の一つの基盤になっているということだろう。

3. 工業としての工芸と包括的工芸観

3・1 工業としての工芸

工芸という言葉の成立について、現在これという確証はないが、明治のごく早い時期だというのが通説である。中国語に語源を求めるとも可能だが、どの程度語意を検討した上で工芸という言葉が選択されたかは明らかではない。おそらくは craft, kunstgewerbe などの訳語として流用であり、時代的に工芸という言葉を用いる必要があったのだろう。

鈴木健二は、工芸という言葉が公に使われたもっとも早い例として、明治3年の『工部省を設くるの旨』から、大隈重信かその側近が書いたとされる「西洋各国の開化隆盛なるも、全く鉄器の発明、工芸の進歩より成れり、是を以て工芸は開化の本とすべし」という文章をあげている⁸⁾。

この一文から推測されるのは、工芸と工業という二つの言葉一概念の未分離の状態である。ここで鉄器と言われているものが、今で言う工芸としての鉄器、すなわち鉄瓶や茶釜をさすものでないことは明らかである。これは製鉄工業としての意味であり、ここでの工芸とは各種製造業—工業—を示している。

明治初期におけるこのような工芸という言葉の使い方をよく示す例として、明治6年に帰国した遣外使節（岩倉具視特命全権大使）の視察記録中の文があげられる。

製鉄工芸の興るは、製鉄の業、開けるを以て根本とす～

鉄の利は石炭によって著はれ、石炭の用は鉄によって生ず、炭鉄の欧州において、工芸を補助し、国民に営業力を増加せしむること、其効用は実に莫大～

いたづらに手技の功を繕ひ、陶、銅、漆の工にて些少の輸出をなし、工芸は此等の業にあるといふのは、大いなる誤りなり～⁹⁾

これらの「工芸」の用例は、殖産興業という政治的な国家意志に裏付けられていたものであり、鈴木も『工部省を設くるの旨』については、「いわゆる開明派官僚の文脈において理解されてよい」としている¹⁰⁾。

ただし問題は、当時の為政者たちが規範とした、ヨーロッパの産業革命以後の近代的生産体制—工芸という言葉で示したような産業—が、まだ国内には実験的にしか存在していなかったということである。当時の日本の産業の大多数は、今で言うところの工芸、すなわち個人か或いは小人数の工房による手工業生産だったのである。

このことは、一方で工業という言葉も明確では無かったことを示している。例えば明治6年に文部省が定めた専門学校の教則を見ると、工業学校で教えることは、「画工、彫工、木工、鍛工、鋳工、金銀銅工総て工業に属するもの」であるとしている。画工や彫工が工業に属するというのは、現在の我々からみるといささか奇異であるが、かんじんの工業という産業自体が未だ揺籃期であった以上、このような用法の混乱は当然のことと考えざるをえない。

3・2 『工芸志料』に見る包括的工芸観

工芸と工業の概念が重複していた明治初期に、工芸という言葉を用いて体系的に日本の造形物をまとめた代表的な資料のひとつとして、明治11年に刊行された黒川真頼の『工芸志料』があげられる。

黒川は、国文学、国史、芸能などを広く修め、内国勸業博覧会審査官、東京美術学校教諭、国立博物館監査委員など多くの仕事を歴任し、『考古画譜』『東大寺猷物帳考証』『衣服考證』などの著作がある。『工芸志料』は黒川の内務省時代の著作で、パリ万国博覧会への日本からの参加にあたって編纂されたものである。明治の刊本は2種類あり、一つは明治11年に博物局より上下2巻で刊行されたもの、もう一つは明治21年の宮内省博物館蔵版『増補訂正 工芸志料』である。ここでは、前田泰次の校注による『増訂工芸志料』にあたったが、前田はその解説の中で、この本を「日本で最初の『日本工芸史』ともいべき」ものとしている¹¹⁾。

この『工芸志料』がどのような立場でまとめられたのかは、当時の博物局書籍掛の村山徳惇による以下の序文にあらわれているだろう。

工芸を勧め励まして国の用に利し、貨財を殖すは、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ものは、蓋しこの道に因りて弘む¹²⁾。

ここでの「工芸」の用法も、明らかに殖産振興の対象としての、今で言う工業を示している。ただし前出の岩倉報告よりは、ややトーンは柔軟で、『工芸志料』の内容自体も現在の工芸と呼ばれる領域と多くの部分で重なっている。

本編は、織工・石工（附玉工）・陶工・木工（附葺工 仏工 彫工）・革工・金工・漆工の7部から成っている。殆どの項目は、現在の工芸の用例に合致するものではあるが、石工には橋梁の項目があり、木工にも橋梁や船の項目があるところから見ると、おそらくは素材、材料別に、人工的な物全てに言及しようということなのであろう（ちなみに当時の博物局では常備品区別の項目を「天造物」と「人造物」に大別していた¹³⁾）。

また、黒川本人の手になる序文には、「角工、紙工、画工の稿及び金工の部の残編は他日これを就して以て其のかけたるを補いて、其の部を全くせん¹⁴⁾」とあり、博覧会に合わせた脱稿間に合わなかった画工や紙工を後に増補することを予告している。ただしこの予告は結局実現せず、21年の『補訂訂正 工芸志料』にもこの項目はない。

しかし、『工芸志料』の注目すべき点の一つはこの増補予告にある。黒川の文脈で言えば画工の部においては、日本の絵の歴史を述べるはずであったろう。さらには、石工や木工の部でも、

古来の仏像や人物像について触れられていて、工芸というよりは、今で言う美術を含めた造形全てを黒川は「工芸」と称している。つまり、黒川の『工芸志料』においては、工芸は人の手になる全ての造形物をも示し得る概念だった可能性があるのである。直接『工芸志料』について述べたものではないが、佐藤道信はこの問題について、「 \langle 工 \rangle の芸としての \langle 工芸 \rangle こそが、実は \langle 美術 \rangle 成立以前の絵画・彫刻を含む最もマキシマムな包括概念たりうるものといえる」としている¹⁵⁾。

ただし、博覧会参加を急いだ編纂と、急激なヨーロッパ文化の流入にともなう翻訳語の混乱、また言葉だけで実態を伴わない産業形態などの問題から、ここでの「工芸」の用法は包括的というより明らかに未整理の状態である。この後、徐々に工芸、工業の概念の区別は明確になっていくが、それは明治20年代以降のことであると考えていいだろう。少なくとも『工芸志料』その他にみるかぎり、明治初期は明確な概念の区別は出来ていない。そして工芸という概念の形成には、「美術」と「工業」という区分の確立をまたなければならぬのである。

4. 内国勸業博覧会出品区分にみる美術・工業・工芸

前章の『工芸志料』からわかるように、工芸が概念として確立していないのと同様に、美術や工業という概念もまた、明治初期には不確定なものだった。

美術（西洋にて音楽画学像を作る術詩学等を美術と云う）の博覧会場を工作の為に用ふる事此博覧会場の利益に依て人民の好尚を盛美にし且術業の理に明かなることを著すべし¹⁶⁾。

これは明治5年の『澳地利博覧会布告』中の一文だが、ここでの「美術」は、「音楽」「詩学」を含むことからわかるように、今で言う「芸術」の意味で使われている。ここから、今日的意味での美術が独立し、それにともなって工芸という概念が成立していく過程は、内国勸業博覧会の出品区分に見ることが可能である。第1回（明治10年）の出品区分は以下のようになっている¹⁷⁾。

第1回内国勸業博覧会出品区分

| | |
|-------------|---------|
| 第1区 磁業及冶金術 | 第3区 美術 |
| 第2区 製造品 | 第1類 彫像術 |
| 第1類 化学上の製造物 | 第2類 書画 |
| 第2類 焼窯術上の製品 | 第3類 刮刷 |
| 第3類 玻璃及玻璃器 | 第4類 写真 |
| 第4類 七宝器の語種 | 第5類 工案 |
| | 第6類 嵌装 |
| | 第4区 機械 |
| | 第5区 農業 |
| | 第6区 園芸 |

ここで問題となるのは、第2区「製造品」と第3区「美術」だが、この場合の美術は、現在の美術よりもはるかに広義であった。美術の説明には「但し此区は書画、写真其他総て製品の精巧にして其微妙なる所を示す者とす」とあり、この「微妙、精巧」という点が2区「製造品」との違いである。また、「美術」の細目の中の「彫刻」は、「石、金属、陶磁及土製の偶像」の他、「貨幣」や「印」まで含み、「書画」は、「布帛等へ墨書せし書画、各種水絵具の画」の他、「織出した書画（つまり織物や刺繍）」や「蒔絵」なども含んでいた。鈴木はこの事態を以下のように解釈している。

西洋の概念と分類に追随しつつも、現実の判定にあたっては、日本伝来の美意識と慣習が先行し、美術の内容と規定が混乱しているのである。例えば彫刻と置物や細工物のあいだに区別がなく、どういう素材に、かつどのような技術でなされていても形象が二次元的な面に表現されていれば絵画であった。諸種の細工物まで美術としているのは、精巧と微妙を美とみる当時の意識の表明として興味深い¹⁸⁾。

このような観点で分類されていた「美術」と「製造品」は、やがて「美術及美術工芸」と「工業」に区分される。以降の第2回から第5回までの出品区分は以下のようになっている。

第2回～第5回内国勸業博覧会出品区分

第2回 明治14年

- 第1区 磁業冶金
- 第2区 製作品
- 第3区 美術
- 第4区 機械
- 第5区 農業
- 第6区 園芸

第3回 明治23年

- 第1部 工業
- 第2部 美術
- 第3部 農業森林及園芸
- 第4部 水産
- 第5部 教育及学芸
- 第6部 磁業及ヒ冶金術
- 第7部 機械

第4回 明治28年

- 第1部 工芸
- 第2部 美術及美術工芸
- 第3部 農業、森林及園芸
- 第4部 水産
- 第5部 教育及学芸
- 第6部 磁業冶金術
- 第7部 機械

第5回 明治36年

- 第1部 農業及園芸
- 第2部 林業
- 第3部 水産
- 第4部 採磁及冶金
- 第5部 化学工業
- 第6部 染織工業
- 第7部 製作工業
- 第8部 機械館、通運館
- 第9部 教育、学術、衛生及経済
- 第10部 美術及美術工芸

この区分を見るかぎり、明治28年の第4回までは「工芸」という分類が無いことが分かる。しかし、工芸という言葉自体はすでに色々なかたちで用いられていたはずである。また、現実に、明治6年のウィーン万国博に出品されたようなもの、或いは起立工商会社を取り扱っていたようなものは、重要な国内産業の一つとして存在していた。それらがまだ工芸ということばでくくられていなかっただけである。

そして興味深いのは、工芸に先立って、「美術」と「工業」がいち早く領域の独自性を獲得していることである。第4回にいたっては「美術」と「及美術工芸」という階層がはっきりしてくる。工芸が美術に属しているのである。ただし同年は、第1部として工芸が独立したかのように見えるが、これは明治初期からの「工芸=工業」という思考の中のものであったのだろう。第4回と第5回の区分から対応させて見ると、それがはっきりする。

さらにこの問題を明確にするために、第3回の出品区分細目を以下に見てみる。

第3回（明治23年）内国勸業博覧会出品区分細目（第1部・第2部）

| 第1部 工業 | 第2部 美術 |
|-----------------|------------------|
| 第1類 化学製品及薬剤類 | 第1類 絵画 |
| 第2類 焼窯製品 | 第2類 彫刻 |
| 第3類 玻璃 | 第3類 造家、造園ノ図按及雛型 |
| 第4類 七宝 | 第4類 美術工業 |
| 第5類 金工 | 其1 金工 |
| 第6類 漆器 | 其2 鑄工 |
| 第7類 木竹類ノ製品 | 其3 漆器 |
| 第8類 動物鉱物ノ製品 | 其4 陶磁、玻璃、七宝類 |
| 第9類 百工用具及利器諸金物 | 其5 織物、繡物類 |
| 第10類 焚焼具及点火器 | 其6 家具 |
| 第11類 糸及織物 | 其7 各種の美術工業 |
| 第12類 衣服、装身具其他雑品 | 其8 美術工業ニ伴スベキ図按 |
| 第13類 紙及其製品 | 第5類 版、写真及書 |
| 第14類 写真及印刷 | 其1 木版、石版、金属版、篆刻類 |
| 第15類 軍器獵具 | 其2 着色写真及写真版 |
| 第16類 土木工作 | 其3 書 |

この細目の大きな特徴は、殆どの分野が工業と美術とに重複しているということである。とくに第2部美術の第4類「美術工業」の項目は全て第一部「工業」の細目と重複していると言っている。

したがってこの細目だけでは、工業と美術工業のはっきりした区分が出来ない。ただし部門が異なる以上、何らかの区分の基準が必要である。それが次に示す「内国勸業博覧会出品者心得―出品物類説明」に示されている¹⁹⁾。

- 同種の製品にして第一部或は第二部に属する區別あり。陶磁器、漆器、金属器、織物繻物、竹木製品、其他玉、石、牙、甲等の諸品にして専ら彫刻若しくは画紋、裝飾の美術を示すべき目的を以て拵らへたるものは第二部に属す。又品質の善きこと、製作の精しきこと、代価の安きこと、用途の便利なることを目的、或は釉色若しくは効用を主とするものは、仮令何程かの彫刻画紋などありとも是等の類は第一部に属す。
- 第二部の出品は美術の巧妙を顕すものに限る。且つ本部第一類絵画第五類書を除くの外は、皆第一類と関係多き物品なるを以て其次第を考へを分類すべし。若し劣りたる品又は美術の妙を重とせざる物、他の製作に模倣し自分の工夫考按なきものは、本会規則第十條に拠り其出品を許さず。されども所属を変更して外の部類に出品することを許すこともあるべし。

ここから読み取れることは、工業という区分に属するもののうち、彫刻画紋を施して、それが主目的になるようなもの、工業とは區別して「美術工業」と分類したということである。

しかし、この区分は明確な形態や領域を指定するものではなく、あくまでも相対的なものであり、部門の変更を許すなど、判断においてかなりの苦心があったと推察出来る。つまりこの區別は、「精緻・巧妙」という器物の付加価値の、あくまでも「程度問題」を言っているに過ぎないのである。樋田豊次郎はこの混乱の原因を次のように指摘している。

博覧会の出品区分が、殖産興業政策が要請しその範囲内でしか通用しなかった産業製品としての工芸という概念を、そのまま、生活文化のなかで醸成されてきた工芸品全般にたいする共通認識に当てはめようとしたからだ²⁰⁾。

ここまで内国勸業博覧会の出品区分から、工芸という領域の位置付けを見てきた。まずは美術という区分が確定し、製造品や製作品などとよばれたものが、やがて工業として独立する。そして工芸は、ついに独立した分野として位置付けられることなく、美術に付随したかたちで「美術及美術工芸」という下部構造の位置に落ち着くのである。

鈴木健二が「工芸は理論的証明なしに工業と美術の中間にあって漠然と両者のかさなりあう場として、措定されるほかはなかった」²¹⁾と述べているように、工芸という概念の成立は、工芸側の立場から自律的に為されたものではないようである。佐藤道信もこの点については同様の見解を示している。

「美術」や「絵画」「彫刻」の語は、いずれも西洋美術への対応によってみずからを再編・新生していこうとする、能動的な行動から作り出された概念だった。きわめて意志的かつ明快で、わかりやすい。それに比べ「工芸」の場合、概念形成の指標があいまいで、西欧美術への対応からというより、結果的にそうなったという印象が強い²²⁾。

内国勸業博覧会出品区分の変遷と、その時代の工芸に対するいくつかの見解を見る限り、工芸という概念の成立は、自らの積極的な意志によるものではなく、「美術」「工業」の成立に伴う他律的なものであったとも言えるのである。

5. 工芸＝工業から美術工芸（美術工業）へ

前章まで見てきたように、明治初期から20年代までの工芸という概念は、かなり大きな振幅を経て、美術の下部構造としての「美術工芸」という地点に一旦は落ち着いた。先に佐藤道信

の「マキシマムな包括概念としての工芸」という指摘を示したが、それは佐藤が言うように「可能性」の問題であり、現実には「工芸」という言葉が包括的な意味で使われたのは『工芸志料』などのごく限られた時期の例にすぎない。ただし、鈴木健二や前田泰次が記したように「工」という字そのものは、人の手になる技術的なものすべてを含む言葉であったようだ²³⁾。そうであったからこそ、材料、技術などに「工」の字を付けることによって、『工芸志料』の目次の「織工・石工・陶工・木工・革工…」のように包括的な網羅が可能になったのである。

「工芸」はともかくとして「工」に限って言えばそれは佐藤が言うような「マキシマムな包括概念」であったが、そこから「美術」を頂点とした近代の造形の制度が立ち上がってきたと言える。この点については佐藤が以下のように述べている。

近代以降はそこから、西洋美術への対応として作り出した「絵画」「彫刻」「美術工芸」を抜き出して、新たな包括概念「美術」を上位に位置付け、それ以外の残った部分が、「工芸」になったと考えられるのである²⁴⁾。

「工芸=工業」から「美術工芸」へという大きな流れを見るかぎり、工芸という領域が先ずあって、その中でより美術的なものが「美術工芸」と呼ばれたのではない。言うまでもないことだが、前提として人間の手になる様々な器物や技術としての「工」という概念はあった。そして器物の生産体制が、明治維新の社会変化で一時的に停滞し、やがて機械動力の導入などの近代的生産体制の確立の中で、「工業」という新たな区分が生まれた。一方、海外市場を意識した製品をはじめとする、技巧を尽くした器物は、当初は「美術工業」などと呼ばれていたが、工業という領域が、美術的要素、手作業的要素をとまわらないかたちで確立していくにつれて、「美術工芸」という呼称に変化していく。

『工芸志料』的な意味での「工芸」という概念が、現在の「工芸」と直接は対応しない以上、今日的な言葉—概念—としては「美術工芸」の方が「工芸」より先に確立したとも言える。極端な言い方をすれば「工芸」という単独の区分は無かったと言うことも出来るのである。

6. おわりに

工芸という概念が生まれた明治時代、殖産興業や輸出の推進は、ある意味では近代化の上で必要に迫られたな政策だった。さらに、明治という特殊な時代背景によって、芸術上の分類という、きわめて困難な体系の形成も同時に迫られた。本考察で明らかになったように、新たなカテゴリーの中に旧来のモノや価値観を組み入れる時の矛盾や曖昧さを「工芸」という概念の形成に見ることができるのである。

しかし問題は、工芸という領域が、他律的に形成されたものであるだとか、概念そのものが曖昧であるだとかの問題に止まるものではない。もちろん工芸という領域が持つ実用性や生活との密な関わりという部分をも無意味化するということでもない。かんじんなことは、付随的に形成された「工芸」という概念を含めた「美術」そのものが、明治の国家意志に大きく支配された、きわめて近代的な制度であったということである。北澤憲昭は以下のように美術の「体制」を解釈している。

西洋の文化的コンテクストに連なる「美術」の威光を背負う混血的「絵画」の独裁体制—これが日本近代美術の基本体制であり、いまなおわれわれは、その<遺制>を生きているの

である²⁵⁾。

そして、「はじめに」で述べたように、このような近代の神話、或いは北澤が言うところの「遺制」の解体の先に何が見えるのか、或いは一度解体した断片をどう再編出来るのかが、今、美術教育が直面している問題なのである。

その際に、これまで看過されてきた工芸概念の再考（「美術」を近代的な制度として一旦突き放した上での、「工芸」からの「工芸」考）が、近代的な狭義の「工芸」を越えたところでの私たちと造形の関係、或いは私たちの身体の営為（或いは思索）としての「つくる」という行為の意味を解きあかす大きな手掛かりになると考えられる²⁶⁾。

本稿では、明治初期までの問題の考察に止まったが、その後の「美術」と「工芸」の分離、近代的思想としての民芸理論の登場など、多様な出来事から、さらに工芸概念の問題を考察していく必要がある。

註

- 1) 美術科教育学会工作工芸領域部会、『工作工芸』2号（1996）の巻頭言
- 2) 例えば1996年9月に松江市で開催された日本教育大学協会全国美術部門の討議題は、美術教育のパラダイムチェンジに関するものだった。また1997年3月の美術科教育学会鳴門大会の基調討論において提案者の柴田和豊氏が指摘した問題も現在の美術教育の危機に関わるものであった。この問題については以下の文献参照。
大鳴彰、「教員養成における絵画教育試論」、『美と育』1号、上越教育大学芸術系美術講座、1995
柴田和豊、「教育系美術科の再点検」、『美と育』2号、上越教育大学芸術系美術講座、1996
- 3) このような日本近代美術における制度と構造の問題については、北澤憲昭氏が、「民族と美術をめぐる走り書覚書—あるいは工芸について」（『Tops, Ethnos—現代美術における文化のはざまをめぐる』、川崎市文化財団、1992、pp.24-29）でくわしく言及している。
- 4) 「工芸=用+美」という固定観念は、辞書や学習指導要領など多くに散見できるが、その問題の原因については、金子賢治氏の「越境物語（あるいは正統の陶芸）」（『工芸理想』、かたち社、1991）の要約が適切であると考えられる。または以下参照。
金子賢治インタビュー「工芸の現在を考える」（聞き筆者）、『工作工芸』1号、美術科教育学会工作工芸領域部会、1996、pp.6-12
佐藤賢司、「工芸教育に関する一考察」、『美術教育学』17号、美術科教育学会、1996
- 5) 「美術」の概念的枠組みそのものを問う研究としては、北澤憲昭氏の『眼の神殿』（美術出版社、1989）や、佐藤道信氏の『＜日本美術＞誕生』（講談社、1996）等が代表的なものである。工芸領域の同様の問題に関しては、東京国立近代美術館の金子賢治氏、樋田豊次郎氏の研究が注目される。
- 6) 笹山央、季刊『工芸』創刊号—創刊の言葉、東京テキスタイル研究所、1995、p 2
- 7) 上野直昭編、『明治文化史 第八巻美術編』、洋々社、1956、p226
- 8) 鈴木健二、「工芸」、『原色現代日本の美術第14巻』、小学館、1980、p131
- 9) 同上から引用した。この岩倉使節団の全記録は、久米邦武編、田中彰校注、『特命全権大使米欧回覧実記』全5巻、岩波書店、1982にまとめられている。工芸の問題と特に関連する

のは第5巻の「欧羅巴州工業総論」など。

- 10) 鈴木, 前掲著, p131
- 11) 黒川真頼著, 前田泰次校注, 『増訂 工芸志料』, 平凡社東洋文庫, 1976, p392
- 12) 同上, p.xvii
- 13) 『東京国立博物館百年史』, 東京国立博物館, 1973, pp.68-69参照
- 14) 黒川, 前掲著, p xix
- 15) 佐藤道信, 『<日本美術>誕生』, 講談社, 1996, p55
- 16) 鈴木, 前掲著 尚この博覧会参加に関する資料は『東京国立博物館百年史』にも詳しい。その他, 北澤, 『眼の神殿』参照
- 17) 山崎剛, 『工芸家たちの明治維新』, 大阪市立博物館, 1992より。尚, この出品区分の問題については, 佐藤氏の前掲著と, 樋田豊次郎氏の「工芸の理論」(『工芸現想』, かたち社, 1991) においても論考されている。
- 18) 鈴木, 前掲著, p131
- 19) 樋田豊次郎, 「工芸の理論」, 『工芸現想』, かたち社, 1991, p189
- 20) 同上
- 21) 鈴木, 前掲著, p134
- 22) 佐藤, 前掲著, p54
- 23) 「工芸」の語源にかかわる「工」の字の問題については, 鈴木前掲著の他, 以下の文献で言及されている。
前田泰次, 『日本の工芸』, 文進堂出版, 1944, pp.5-27
前田, 『現代の工芸』, 岩波書店, 1975, pp.1-17
- 24) 佐藤, 前掲著, p56
- 25) 北澤憲昭, 「民族と美術をめぐる走り書覚書—あるいは工芸について」, 『Tops, Ethnos—現代美術における文化のはざまめぐって』, 川崎市文化財団, 1992, p26
- 26) 前掲拙稿及び, 拙稿, 「ふたつの視点からみた<工芸>への関心」, 『工作工芸』3号, 美術科教育学会工作工芸領域部会, 1997, pp.2-3参照。

A Consideration on the General Idea of 'KOGEI' within Art and Craft Education (I)

—The formation of the General Idea of 'KOGEI' during the early Meiji era—

Kenji SATO*

ABSTRACT

Handicraft Education will become a more important subject when the accepted Art Education changes to a more organic form. This paper's main theme is to reconsider the general idea of 'KOGEI'.

In the early Meiji era the term 'KOGEI' was used for the first time, but it had a different meaning from today's 'KOGEI', it had the same meaning as 'Industry'. And if we read KOGESHIRYO (Hakubutsukyoku, 1878), we can find yet another idea of 'KOGEI' that includes the fine arts, architecture etc. I found that the terms 'BIJUTSU' and 'KOGYO' were formed earlier than 'KOGEI', during the time of the transition of the classification of the Industrial Exhibition of Japan (1877~1903). And 'BIJUTSU' included 'BIJUTSU-KOGEI'.

As a consequence I was able to confirm that the term 'BIJUTSU KOGEI' was formed earlier than 'KOGEI'. This matter is of vital importance to forming a definition of 'KOGEI' in the early Meiji era.

* Division of Fine Art and Music, Department of Art and Design