

誰が為に伝統は作られる

樋田豊郎

伝統の概念がいま使われるような意味で固まったのは明治時代だったが、そのとき固まった伝統は、社会のなかのどのような階層の利益を代弁していたのだろうか。そしてその後、どのような階層の人達が伝統を必要とし、自分達の存在証明として伝統を唱えてきたのだろうか。

こんな疑問を持ったのだが、そのきっかけは、今年の日本伝統工芸展に出掛けたときの些細な体験だった。

*

日曜日の午後、日本橋三越は混んでいた。会場の七階でエレベーターを降りようとしたとき、エレベーターホールで和服姿のまだ若い女性が数人、それぞれの知人を待つともなく立ち話をしているのが目に入ってきた。華やかな雰囲気、戦後の昭和を思い出させる情景だった。伝統工芸展にはこんな婦人がよく似合う。そしてこういう婦人と、彼女の夫や親兄弟、親戚縁者こそ、伝統工芸の需要者「註1」なのだと実感した。

わたしの連想はさらに広がり、和服の婦人達を通して、小津安二郎や川端康成が描く戦後日本の、まだ核家族化する前の都市型中流家庭に行き着いた。そこでは人間関係の礼儀作法から家族が揃う夕飯時の会話まで、生活全般で伝統的な教養が隠し味になっていた。もちろん華道や茶道も、生活のなかで息づいていた。

映画や小説では、そうした家庭にずかずかと入り込んでくるインモラル、ドライな若者、洋装、電化製品などが物語の種になっていたが、その対蹠点では、多分に知的労働者層のそれではあったが、伝統的教養が家庭の規範になっていた。その規範とは、戦争を挟んでもなお変わらぬ価値に対する信奉であったと言い換えてもよいだろう。こうし

た「変わらぬ価値」を精神的支柱とする人達こそが、骨董品や伝統工芸品を自らの教養を深める造形物として必要としてきたのだと考えられる。

だが、小津や川端の描く戦後日本から約半世紀が過ぎた。いまの日本にこの種の階層の人達がどれほどいるのだろうか。この階層の衰退こそ、もし現在の伝統工芸が人気の点でも販売実績の点でも苦戦しているのだとすれば、つまり伝統工芸が曲がり角に来ているのだとすれば、その真の原因だと思われる。

この階層の衰退は、伝統工芸展が始まる昭和二十九年からすでに予感されていたらしく、後に文化庁審議官および東京国立近代美術館長を務めることになる漆工史研究者の岡田譲は、こんな言い方で世間の物質趣味が変化しだしたことを指摘している。

時を同じくして、日本橋の三越で文化財保護委員会主催の「日本伝統工芸展」と産業工芸試験所の「デザインと技術展」が開かれた。(中略)

「伝統工芸展」の方は、京友禅、黄八丈、志野焼、輪島沈金など地方産業工芸として有名なものから、ほとんど世間から忘れられ、わずかに名人と呼ばれる人の手によって細々と命脈を保っているものに至るまでならんでいた。(中略)これに対し「デザインと技術展」では、扇風機、電熱器、家具、食品などの工業製品や雑貨工芸が、デザイン技術の改善に関する研究調査資料と一緒に展示されていたが、それらはすべて産業工芸試験所が現代の生活の中にできるだけ広く受け入れられるように設計されたものである。

ところで、このふたつの会場で受けた印象からすると、「デザインと技術展」の方により魅力を感じたことは確かである。もっとも、これは当然のことであるかもし



図1 室伏英治(Nerikomi Porcelain「Sparkle」)2012年 作家蔵
撮影：尾見重治、大塚敏幸



図2 村上浩堂《象嵌花器「暮れゆく運河」》2011年 作家蔵

れない。試験所の試作品には現代の生活感情が求められている要素を一応具えているのだから。そこへゆくと「伝統工芸展」の方はいかにも昔ながらの古めかしさが目立った「註2」。

岡田譲は伝統工芸品と工業製品の違いを、それぞれを需要する階層の差異からくる違いとして捉えていない。だが、昭和二十九年頃から高度経済成長が始まり、さらに昭和四十五年頃には国民の九割が中流意識をもつに至ることを考えるならば、岡田がこの文章を書いた昭和二十九年春は、後に中流を自認する人達が、自分達の階層が欲する物質趣味を形成する揺籃期だったといえるだろう。

*

あらためて階層の視点で見ると、最初に伝統の概念を作り、それによる利益を求めたのは明治の官僚と商工業者である。そのとき求められた利益とは、国家の文化的統合と経済的発展だった。文化と経済。直接関係はなさそうだが、どちらも国家政策という点では繋がっていた。

官僚と商工業者の関係も、両者は官と民という身分差はあっても、階層という点では繋がっていた。彼らは明治社会になって新たに登場した勤労者層だった。彼らのことを市民階級と呼ぶか、資本家階級（ブルジョワジー）と呼ぶかは専門家の議論に委ねるとして、この勤労者層は維新以前の旧体制を支配してきた大名とは違う階層を形成していた。この階層にとって最大の存在証明は、旧体制が壊れたばかりの日本を、国民国家として束ね直すことだったからである。新しい「国家の形」を作るうえでの紐帯として、官僚と商工業者は伝統を必要としたというわけだ。

国家の形を作る方策には、美術の教科書制定、日本や東洋の古代模様を指導する図

案集の出版、内国勸業博覧会の開催などがあり、これらによって地方ごとに異なっていた絵画や物づくりが、「日本美術」の名のもとに統一されていった。

こうして必要とされた伝統だったから、そこから派生した伝統工芸の歴史が、国家の文化政策と符合していたことは言うまでもない。明治三十年の古社寺保存法に始まり、昭和二十五年の文化財保護法に至る法律が、伝統工芸の法的裏付けになっている。

だがここで気になるのは、明治の伝統を支配していた芸術上の趣味が、新しい階層である官僚と商工業者の趣味ではなかったということである。ほとんどは、江戸の大名趣味を抜けていなかった。なぜ、彼らは自分達の世俗趣味を打ち出せなかったのか。それだから明治維新は、政治的には革命であっても、文化的には市民革命でも、ブルジョワ革命でもなかったということになるのかもしれない。伝統のこうした片肺飛行は後々まで尾を引き、それが岡田に「昔ながらの古めかしさ」と言わしめたものの正体だったと思われる。

それがあって、昭和二十九年には文化財保護法が改正され、重要な工芸技術の指定には芸術性が条件づけられるようになった。この改正を促したのは、日展等に所属する、つまり町の名工ではない工芸家達から唱えられた、伝統を芸術運動の理念と見なす主張だった。しかしそれ以上には本質的なのは、当時すでに、伝統を需要する階層が、官僚や商工業者から伝統を教養と考える都市型中流家庭、つまりわたしがエレベーターホールで見た和服姿の若い婦人の祖父母世代に交替していたことである。

これ以後、伝統工芸は作者の独創と感性を表現する芸術運動として理解されるようになる。挿図に掲げるのは、伝統技術の粋を守ると同時に、「みずみずしい感性」が表現されている実例として、筆者が選んだ作



図3 石田知史《パート・ド・ヴェール線刻文鉢「風をきく」》2003年 個人蔵

品である〔註3〕。室伏英次の《Spaite》〔図1〕は磁器なのにあたかも粗彫りの木鉢のように温かく、村上浩堂の《暮れゆく運河》〔図2〕は金属象眼なのにミニアチュール文様のように精密で、石田知史の《風をきく》〔図3〕は硝子なのに濃淡のある水色の糸で施した刺繍のようだ。どれもが芸術表現上のサプライズに挑み、そして繊細さに徹している。

ところがそうした芸術運動として伝統を見る言説も、日本が低成長社会へと転換した現在では、和服姿の若い女性の絶滅危惧種化とともに危機に瀕している。

*

さて、いま伝統工芸の需要者になりえるのはどのような階層の人達だろう。官僚でも商工業者でも、戦後の都市型中流家庭でもない。昭和四十五年頃に国民の九割を占めた中流意識者層でもないだろう。岡田譲が言った「現代の生活感情が求めている要素」の需要者になっていく中流意識者層も、その後の所得格差や地域間格差の再拡大によって、すでに層としてのまとまった物質趣味を持ってなくなっているからだ。彼らの生活様式はもはや似たり寄ったりとはいえない。

今日の社会には、多種多様な人達がいるだけだ。その人達はもはや階層をなさない。流動的で拡散的な公衆としてそこにいるだけである。その公衆に、国家の形や芸術として伝統を語りかけてもすれ違うばかりだ。しかし今日の公衆は多種多様でありながら、行動様式としては規範的でもある。そのほとんどは等し並みにデイズニランドで遊び、ファミレスで食事をし、アウトレットで買い物をする。この規範性を根拠に、現代を生きたる大多数の人達の自画像となりえる伝統を、もう一度作れる可能性もあるのではないか。

それにしても、ここまで読み進んでくださった皆さん、もう、国家の形や芸術運動として伝統を語るのは止めませんか。（秋田公立美術大学 学長）

註

1 現実に購買する欲望を備えた支持者層という積極的な意味を込めて、受容者ではなく需要者という造語を使った。

2 岡田譲「古いものと新しいもの——国の主催する二つの工芸展を見て——」朝日新聞、昭和二十九年三月二十一日。

3 これらの作品は、工芸館で開催される「日本伝統工芸展60回記念 工芸からKOGEIへ」展で実物を見ることができる。

後記 日本伝統工芸展の第一回展が開催されたのは、樋田豊郎氏の文章にもあるように昭和二十九年であった。それは「無形文化財日本伝統工芸展」の名称のもとに開催されたが、無形文化財に選定された人や団体しか出品が許されなかった。

昭和二十五年に制定された文化財保護法がその発端となるが、当時、世界に類のない画期的な制度としてそれは発足した。なぜなら、建造物や絵画、彫刻、工芸品などの目に見える有形の「物」（有形文化財）だけでなく、工芸技術や芸能など、特定の個人や団体が伝承し体得している目に見えない無形の「技」を「無形文化財」と定義し、その保存と活用を図ることを目的としたからだ。「無形文化財のうち特に価値の高いものが国が保護しなければ衰亡する虞のあるもの」を選定し、「助成の措置」を講じ、その啓蒙普及に努めたのである。そして第一回展は、その工芸技術の公開に該当していた。

その昭和二十九年五月、文化財保護法の一部が改正され、現在に通じる重要無形文化財制度が誕生した。それまでに選定されていた無形文化財は白紙に戻され、無形文化財の中で重要な「技」を重要無形文化財として指定し、その「技」を高度に体得している人を重要無形文化財の「保持者」（人間国宝）として認定する制度が確立した。無形文化財が伝統的な技術を保持している人名工と呼ばれる作家たちを基準としたのに対し、この改正により、重要無形文化財はその技術とともに、創作的な表現による作品の芸術性を重視することを、国が定めたことを意味した。まさに樋田氏が指摘したとおり、伝統を芸術運動の理念としたのだ。

その理念は伝統という名の下に、日本の工芸に独自の発展と展開を生むきっかけをつくったと言える。それは単なる技術の伝承ではなく、時代や制作者の考えが強く反映された革新や創造の連続があったからこそである。ゆえに、「工芸」という言葉を訳した際、「Craft」という既成の言葉の持つイメージにそぐわないと思えるほどに優れて芸術的で、技術や表現においてもクオリティーの高さを誇っている。まさに「工芸」はその独自性から「Kogei」としてしか説明ができない世界に到達したといえるのである。

「日本伝統工芸展60回記念 工芸からKOGEIへ」展は、日本伝統工芸展が今秋、60回目を迎えたのを記念して企画された。日本伝統工芸展における近年の受賞作や入選作などを中心に、現役作家九十七名の代表作を一堂に会することで、伝統工芸の「今」をあらためて概観し、そこからその「未来」を考えるきっかけになればと思うものである。（工芸課長 唐澤昌宏）