

「伝統工芸」と倣作： 草創期の日本伝統工芸展の模索

木田拓也

序 手仕事の可能性

戦後の日本における「伝統工芸」の成立について、日本伝統工芸展の草創期、1950年代中頃に立ち返り、同展に出品されていた倣作を手がかりとして考えてみたい。

もしかすると意外に感じる人がいるかもしれないが、歴史的に振り返ってみるならば、「工芸」とは、「美術」との関係において成立してきた比較的新しいジャンルであるという捉え方ができる。もともと、1885年(明治18)東京帝国大学に「工芸学部」が設置されたことが示すように、明治時代には、「工芸」は「工業」の意味で使用されることがあったから、明治期の「工芸」という言葉を、そのまま現在の「工芸」と同じように理解するわけにはいかないのだが、明治中頃における「美術」と「工業(工芸)」の中間領域としての「美術工芸(美術工業)」の成立に、現在につながるジャンルとしての「工芸」の芽生えを見ることができ¹⁾。「工芸」とは、近代化にともなう産業構造の変化に伴って存在意義を見失いかけた手仕事²⁾が、その生き残りのために美術化を目指した結果誕生したジャンルのひとつであったという前提に立つならば、もはや「美術」という概念そのものが揺さぶりをかけられているかのように思われるいま、美術との関係において成立してきた工芸は、はたして従来のようなシステムのなかで生き残っていくことができるのか、今後私たちは工芸の、そして、手仕事の存続の可能性をいったいどこに見出していけばいいのかという、工芸のあり方をめぐる根本的な問い直しが要請されているように思われる。³⁾ またその一方で、時として工芸には、美術という概念を打破する突破口としての役割が期待されてきた。⁴⁾ 世の中に対してはほとんど役割を失ってしまったかのように思われがちな手仕事に、むしろ美術の限界を超克する可能性を期待するというのは、工芸の陣営に属する人間にとっては歓迎すべき論調といえそうだが、しかしこれは手仕事の着地点、すなわち手仕事の生き残りの道を美術という領域の枠外に見出さなければならないということをも同時に意味しており、工芸というもののあり方の抜本的な転換を要請するものと受け止めなければならないだろう。

手仕事の可能性という視点から眺めるならば、1954年(昭和29)からはじまった日本伝統工芸展とは、当初は、美術という領域の枠外に手仕事の着地点を見出すべく発足した展覧会として捉える事ができるように思われる。⁵⁾ それを如実に示すのが、同展の草創期に出品されていた倣作の存在である。倣作というのは、古作の忠実な複製、完全な模倣を意味している。古来、日本の工芸家は、研鑽のために、あるいは、依頼により、倣作の制作に取り組んできたし、現在でも正倉院宝物や国宝指定の工芸品の模造事業が行われており、そうした取り組みが完全に否定されているわけではない。とはいうものの、近代にお

いては倣作への取り組みは、あくまでも技術研究の一環として、工芸家としての本来の制作活動とは別次元のものとして位置づけられてきた。にもかかわらず、かつて、草創期の日本伝統工芸展において倣作が容認されていたのは、手仕事を保護し伝統的な工芸技術を後世に伝えるためだけでなく、美術的な価値を否定し、西欧の美術概念に基づいて成立した「工芸美術」⁶⁾に対抗しうる、日本精神に根差した新しい造形分野として「工芸」を存立させようとする意志を反映していると考えられなくもない。

数年の模索を経て、やがて日本伝統工芸展においては、倣作の出品は見られなくなり、倣作から脱却するようにして「伝統工芸」が成立を見せることになるのだが、ここで検討しておきたいのは、戦後日本のナショナリズムと「伝統工芸」の関係である。というのも、ホブズボウム (Eric Hobsbawm: b.1917)は、「伝統」とされているものが、じつは比較的新しく、近代において国民を統合するために発明されたものであることを指摘したうえで、「伝統の創出」を確認することが見落とされがちな問題を浮かび上がらせることになる⁷⁾、こうした視点からながめるならば、戦後日本における「伝統工芸」の成立とは、既存の「工芸美術」というカテゴリーに同化されることもないような新たな地点に手仕事の可能性を見出そうとする意志だけでなく、敗戦、そして、高度経済成長にともなう産業構造の近代化や日本人の生活習慣の変化によって断絶が生じた日本社会の共同体としての連続性を回復しようとする意図を反映しているようにも思われるからである。

本稿では、草創期の日本伝統工芸展に出品された倣作、茶道具の写し、文化財の模造についてながめたい⁸⁾と複製作の意義を検討するとともに、戦後日本における「伝統工芸」の成立についてナショナリズムとの関係から考えてみたい。

1. 日本伝統工芸展に出品された倣作

日本伝統工芸展の第1回展は、三越(日本橋)を会場に、1954年(昭和29)3月16日から21日まで開催された。主催したのは文化財保護委員会(文化庁の前身)と財団法人文化財協会である。⁸⁾日本伝統工芸展の開催を通じて「伝統工芸」というカテゴリーが確立されてくることになるのだが⁹⁾、発足当初はこの展覧会に出品した工芸家の間でも「伝統工芸」についての共通認識があったわけではなく¹⁰⁾、草創期の日本伝統工芸展は現在とはかなり様相を異にしていたことは、倣作を出品した工芸家がいいたという事実からも、また、必ずしも新作が出品されていたわけではなかったという事実からもうかがえる。¹¹⁾そもそも日本伝統工芸展は、文化財保護法(1950年)で定められた「助成の措置を講ずべき無形文化財」に選定された工芸技術を広く一般公開することを目的として開かれることになった展覧会だったため¹²⁾、その選定技術を示すための倣作や工程見本が出品されていたのは、その趣旨に素直に従ったものだったといえる。だが、それらが個人作家として実績を重ねてきた工芸家によって制作されたものだったという事実は、この展覧会が、「工芸美術」を標榜する日展とは全く性格の異なる展覧会として認識されていたことを如実に物語っている。

例えば、1952年(昭和27)に「上絵付(黄地紅彩)」の技法が「助成の措置を講ずべき無形文化財」に選定された加藤土師萌(1900-68)は、日本伝統工芸展の発足当初の数年間、日展にも並行して作品を出品していた陶芸家である。だがその出品作品を見ると、当時、加藤は日本伝統工芸展には倣古的な作品

を、そして日展には創作的な作品を出品するというように、それぞれの展覧会の趣旨に応じた作品を出品していたことがわかる。日本伝統工芸展の第1回(1954年)に加藤は《黄地紅彩菊牡丹文角皿》(図1)を¹³⁾、そして、第2回展には、色絵磁器による《色絵魚藻文大壺》(図2)、《黄地紅彩絵替皿》、《重陽萬里金欄手角皿》のほか、古瀬戸による《古瀬戸印花巴文壺》、《古瀬戸花唐草壺》、《古瀬戸水魚文壺》、《古瀬戸丸文水注》、《古瀬戸蓋付小壺》、《古瀬戸印花文水注》の計9点を出品している。このうち、《黄地紅彩菊牡丹文角皿》と《色絵魚藻文大壺》は、文様表現の筆遣いなどに微妙な違いはあるものの、倣作と違ってよさそうな作品である。

黄地紅彩とは中国明代の嘉靖年間(1522-66)に行われていた雑彩と呼ばれる上絵付の技法の一種で、日本でその技法が受け継がれてきたわけではなく、また中国でもはや忘れ去られていた技法である。ある個人コレクターが所蔵する黄地紅彩による《菊牡丹文角皿》を見てその格調の高さと特異な色彩感覚に心魅かれた加藤は、その作品を借り受けて手元に置き、およそ2年間かけてその製法を解明していった。黄地紅彩というのは、その名が示すとおり、黄釉で全面を彩色した上から赤で彩色して模様を表す技法なのだが、赤と黄色の鮮明な色彩の対比に特色がある。この技法の解明にあたっての最大のポイントは、黄釉の発色、すなわち黄釉の焼付温度を突き止めることにあった。黄釉が流れ、高台の先で飴色になっていることに注意しながら試行錯誤を繰り返すのだが、さすがの加藤にもその焼成温度がつかめず、なかなか解明には到らなかった。ところがある時たまたま窯のスイッチを切り忘れた時に、本歌の感覚に近い黄色の発色が得られた。黄釉が上絵付けの常識では考えられない約1000℃という高い温度で焼成されていたことを偶然発見したのである。すなわち、本焼成の後、白素地の上に黄釉を塗って1000℃でいったん焼付け、さらに不透明な赤色で彩色を行って750℃で焼付けることで本歌に迫る発色が得られたのである。¹⁴⁾ 1952年(昭和27)3月、黄地紅彩の技法が「助成の措置を講ずべき無形文化財」に選定されたことを受け、加藤は、黄地紅彩の制作工程見本を技術記録として作成し、昭和27年度に文化財保護委員会に納めており¹⁵⁾、日本伝統工芸展の第1回展に先立って東京国立博物館の表慶館で開催された「選定無形文化財工芸技術内示展」(1953年3月)にはこの工程見本が出品された。この工程見本は、制作過程を示す5枚の角皿で構成されており、完成品も含まれている。西沢笛

図1 加藤土師萌《黄地紅彩菊牡丹文角皿(倣嘉靖黄地赤彩角皿五枚の内)》1953年、h3.5×w18.8×d18.8cm、京都国立近代美術館蔵、第1回日本伝統工芸展。出典：『のこす、伝える：「お宝」考今昔』茨城県陶芸美術館、2008年。



図2 加藤土師萌《色絵魚藻文大壺》1952年、h33.0×d38.5cm、第2回日本伝統工芸展。出典：『加藤土師萌：近代陶芸の精華』東京国立近代美術館、1999年。



図3 《五彩魚藻文壺》重要文化財、16世紀(明時代)、h31.0cm、福岡市美術館蔵。出典：『世界美術全集 14 明』小学館、1976年。



(1889–1965)が、第1回日本伝統工芸展は、「各種類の作品工程を展示した」と述べていることからすると、加藤が第1回日本伝統工芸展(1954年)に出品したのも、この工程見本だった可能性が高い。¹⁶⁾

また、第2回日本伝統工芸展に加藤土師萌が出品した《色絵魚藻文壺》も、やはり、中国明代の嘉靖年間に作られた作品(図3)の倣作である。染付の青に、上絵で赤、黄、緑が加彩されたいわゆる五彩の作品だが、オレンジ色に見える魚のボディ部分は黄釉を焼き付けた後、その上に赤を塗り重ね、焼成温度を変えて焼き付けるという黄地紅彩の技法が見られる。また、海藻の部分にも黄地紅彩の技法が使われている。しかも、この作品の制作にあたって加藤は、本歌に則ってあえて上半分と下半分を別々にろくろ挽きして胴の真中で接合するなど、成形の面でも本歌を忠実に踏襲している。そればかりか、底には染付で「大明嘉靖年製」と記しており、徹底的に本歌を写そうとしているのである(図4)。¹⁷⁾

同じく、第2回展に加藤が出品した《古瀬戸印花巴文壺》(図5)は、縦方向に突帯を設け胴部に巴文の装飾を施していることから、《瀬戸灰釉巴文広口壺》(図6)を手本としたものと考えられる。一見するとこれもやはり倣作のように見えるのだが、よくよくみると、加藤の作品では頸部はきわめて低くなっており、その口縁部には本歌にはない印花文を加えるなど明らかに違う部分も見られる。成形に関しても、原作はろくろ成形とされるが¹⁸⁾、加藤はあえて紐作りで成形しており、また巴文も本歌では貼花^{ちょうか}となっているが、加藤作品では印花としている。全体的な形状は本歌を踏襲しているのだが、少しアレンジが加えられており、倣作とはいえ作品ということになる。これ以外にも加藤は、一見すると古作の写しのように見えなくもないクラシカルな雰囲気をもたえた色絵や古瀬戸による倣古的な作品を第2回展に出品している。

これらの日本伝統工芸展出品作は、同時期に加藤が日展に出品していた作品とは明らかな対照を示している。第9回日展(1953年)に《白磁金彩松梅文大壺》(図7)を、また、第12回日展(1956年)に《辰砂紅梅之壺》(図8)を出品しているのだが、これらは古陶磁の面影をほとんど感じさせない。《白磁金彩松梅文大壺》は胴の中央部分を張り出させた、丸みを帯びた算盤玉のような形の白磁の表面に、金彩で松と梅の姿を交互に配した清雅な作品である。また、《辰砂紅梅之壺》の方は大ぶりの陶胎の壺で、加藤が得意とした辰砂によって、表面のところどころに赤い斑文があらわされているが、金彩で枝と花の輪郭線を添えることによって、その赤い斑紋を梅の花に見立てるといった趣向になっているもので、加藤

図4 加藤土師萌《色絵魚藻文壺》(図2)の底。中央に染付で「大明嘉靖年製」の文字が記されている。

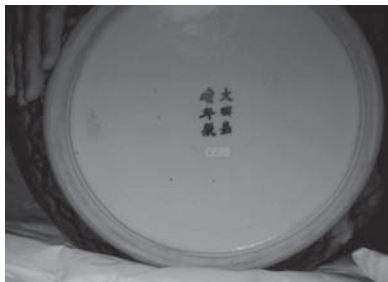


図5 加藤土師萌《古瀬戸印花巴文壺》1955年、h22.0×d24.0cm、第2回日本伝統工芸展。出典：『加藤土師萌：近代陶芸の精華』東京国立近代美術館、1999年。



図6 《瀬戸灰釉巴文広口壺》重要文化財、鎌倉時代(14世紀)、h22.4×d23.3cm、梅沢記念館。出典：『世界美術全集 14 明』小学館、1977年。





図7 加藤土師萌《白磁金彩松梅文大壺》1953年、第9回日展、h25.5×d37.2cm、横浜美術館。出典：『加藤土師萌：近代陶芸の精華』東京国立近代美術館、1999年。

図8 加藤土師萌《辰砂紅梅之壺》1956年、第12回日展、h31.8×d37.2cm。出典：『加藤土師萌：近代陶芸の精華』東京国立近代美術館、1999年。

の優れた作陶技術と創意が見事に結実した作品といえる。

加藤は、倣作というのは作陶技術の研究のための「訓練」であり、あくまでも「表芸」は創作にあると考えていた¹⁹⁾。先人たちが何百年もの時間をかけて蓄積してきた製陶技術に対する確かな知識に基づいて制作を行うことが、「表芸」である創作にも伝統の厚みを付加することになると考えていた加藤は、倣作への取り組みを通じて、古作における素材、技法と表現の関係を解き明かし、自らの制作に活かしたいと考えていたのである。だが、加藤が倣作に取り組んだのは、たんに「訓練」のためというだけでなく、製陶技術に精通した陶芸家という自らの専門性を生かした技法面における実証的な陶磁史研究という側面も多分に備えていたと考えられる。加藤が活躍した昭和初期から戦後にかけての時代とは、陶磁史研究が盛り上がりを見せ、窯址の発掘や古文書の調査など実証的な研究を踏まえた、通史的な体系を備えた日本陶磁史が確立されてきた時代である²⁰⁾。荒川豊蔵(1894-1985)による志野の窯址発見(1930年)や大阪毎日新聞社の井上吉次郎らによる窯址発掘(1931年)をきっかけとして、昭和初期、美濃地方で窯址発掘ブームが起ころが、その発掘現場には研究者だけでなく陶芸家も参加していた。その頃加藤は、岐阜県陶磁器試験場の技師という公的な立場にあったこともあり、大阪毎日新聞社の発掘や、織部が焼かれた元屋敷窯址の発掘調査(1931年)に参加するなど、陶磁史研究の最前線に立ち会う幸運に恵まれた陶芸家のひとりだった。だが加藤の関心は陶磁史研究者のような古陶の戸籍探しよりも、むしろ、作陶技法に対する関心に向かつていったと考えられる。「[制作においては]素材面における土の吟味にはじまり、作ゆきから釉の性状、施釉の仕方、文様の描写においてはその用筆の選択、穂先の切れ具合にいたるまで、細心の検討が必要である」²¹⁾と述べていることからもうかがえるように、加藤は、材料、技法、形体、文様、釉調、さらには、往時の陶工が使用していた道具にいたるまでを慎重に吟味するという真摯な態度で古陶磁に向き合い、倣作に取り組んでいた。すなわち、加藤にとって倣作とは、実制作を通じて作陶技法を実証的に検証し、往時の技法を解明するという、実制作者としての立場での陶磁史研究という側面を備えたものだったと考えられるのである。

日本における陶磁史研究の草分け的存在である奥田誠一(1883-1955)は、倣作とは、原作を忠実に模倣することを目指すものであり、江戸時代の名工と呼ばれる奥田穎川(1753-1811)、青木木米(1767-1833)、永楽保全(1795-1854)、永楽和全(1823-1896)などはみな倣作の名人でもあり、彼らは倣作への取り組みを通じて腕をあげ、それを礎として自己の個性や特色を打ち立て、新しく独自の様式を確

立してきたと述べている。²²⁾ 明治以降においても、初代宮川香山(1842-1916)による仁清写しや、板谷波山(1872-1963)による中国青磁の写し、北大路魯山人(1883-1959)による信楽写しがあるように、加藤土師萌に限らず、近代の多くの陶芸家が、古作への敬慕の念を抱きつつ、技法の解明や技術の研鑽のために、中国や日本の古い陶磁器の倣作への取り組みを通じて、素材を吟味し、技を磨き、自らの制作に生かしてきたのは紛れもない事実なのである。

しかしながら、「永仁の壺」事件が、工芸家による倣作への取り組みにつきまとう問題点を明るみに出した。「永仁の壺」事件とは、鎌倉時代の作品として重要文化財に指定(1959年)された「永仁二年」(1294年)という刻銘のある古瀬戸の瓶子が、じつは加藤唐九郎(1898-1985)によって1937年(昭和12)に作られたニセモノであることが発覚し、重要文化財の指定を解除された事件である。²³⁾ この責任を取って小山富士夫(1900-75)は文化財保護委員会を辞職するのだが、この事件は、唐九郎が作った古瀬戸風の「永仁の壺」を、陶磁史研究の権威である小山が本物の古瀬戸と見誤った、という単純な鑑定ミスの際作事件だったのではない。唐九郎は「永仁の壺」を制作しただけでなく、それと同種の古瀬戸風の陶片を、「松留窯」(江戸時代の古文書に名前だけ出てくる古窯の名称)という架空の窯址から1925年(大正14)に掘り出したものという虚偽の報告とともに1943年(昭和18)根津美術館に寄贈しており、計画的な偽装工作を伴うきわめて悪質な捏造事件だったのである。しかも、唐九郎は窯址の発掘や古文書の調査を行い、陶磁器辞典の編集を行なうなど、陶磁史研究の領域においても「学術的な」業績を残していた陶芸家だったから、この「永仁の壺」事件は工芸関係者に大きな衝撃を与えた。この事件は、工芸技術の解明や技術研鑽という名目のもとに倣作に取り組む工芸家が、現実には倣作と贋作とのきわどい境界線上を歩む者であることを再認識させると同時に、倣作として作られた作品もいつしか作者の手を離れてひとり歩きする危険性があるものであるという現実を浮き彫りにしたのである。

倣作、すなわち忠実な複製の制作という行為には創作性も個性もない、というのが「工芸美術」の側からの見方ということになるだろう。確かに、創作性や個性を否認し、原作をただただ忠実に再現しようとする無私の表現が倣作ということになるのだが、加藤土師萌の黄地紅彩の技法解明のプロセスが物語っているように、現実には、倣作のための技法解明とは、素材と技法と表現の関係を慎重に吟味しながら、自らの知の限界を乗り越え、未知の領域に踏み込もうとするクリエイティブな取り組みにほかならない。そのため草創期の日本伝統工芸展における倣作の容認とは、創造する個人主体としての作者、独創性の発露としての作品、複製とは区別される原作、などといった近代を通じて美術を支えてきた価値観に対決しようとする意思のあらわれにほかならないように思われる。すなわち、日本伝統工芸展に倣作が出品されていたという事実は、「工芸美術」の対抗軸となりうるような新たな造形理念に根差した工芸のあり方を模索する場として同展が成立したことを明白に示していると考えられるのである。

2. 茶道具の写し

加藤土師萌が日本伝統工芸展に出品した倣作とは、技法研究を主眼とするものといえるが、日本の工芸の歴史を振り返ってみれば、これ以外にもさまざまな目的で倣作が作り出されてきたことがわかる。その代表的なものが茶の湯における「写し」であろう。

古来、茶の湯の世界では、茶道具や茶室などの「写し」の制作が容認され、本歌（原作）の代替品（スペア）として使用されてきた。例えば、古瀬戸茶入《槍の鞘肩衝》（図9）は、かつて豊臣秀吉（1536-98）が所持していたもので、和物茶入の中でも最も声価の高いもののひとつに数えられ、「槍の鞘」という銘は秀吉によるとも、千利休（1522-1591）によるとも伝えられるものである。寛政年間（1789-1801）に出雲松江藩の七代藩主松平不味（ふまい）（治郷1751-1818）が1656両で三井八郎右衛門から入手すると、不味はこれを「和物の大関」として重視し、参勤交代の際には奥添の一の笈には唐物茶入《油屋肩衝》を、二の笈には《槍の鞘肩衝》を入れて随行させていたというエピソードとともに知られるものである。²⁴⁾ 不味は陶斎尚古老人の名で名物記『古今名物類聚』（全18巻、1789-98）を著して大名物、名物、中興名物などの格付けを行い、自らも茶道具の収集に熱をあげた大名茶人として知られるが、《槍の鞘肩衝》については、松平家の御道具帳『雲州蔵帳』では、《油屋肩衝》に次ぐ第二の宝物という位置づけがなされている。そして、この茶入の破損を極度に恐れた不味は、この茶入の写しをスペアとして作らせ、オリジナルの使用を禁じたとされる。²⁵⁾

また、長次郎作《赤楽茶碗 僧正》も、こうした代替品としての「写し」制作の可能性について考えさせる作品である。というのも、現在、出光美術館が所蔵する「僧正」については、長次郎作の「本歌」とともに、表千家中興の祖と呼ばれる如心斎（表千家七世：1705-51）によって作られた「写し」が添えられ、同じ箱に収められて伝世しているからである。²⁶⁾ 「写し」が作られた背景や、同じ箱に納められている理由は不明だが、両者を見比べると、全体的な色調は写しの方がやや浅めとなっているために違いは明らかではあるものの、全体的な形体だけでなく口縁部の形状や釉のなだれ、さらには、高台裏の五つの目跡などまでもが本歌を踏まえてきちんと模倣されており、忠実な複製をねらって制作されたものであろうと思われる。

茶道具における「写し」は、茶の湯の普及にも貢献してきたと考えられる。いま試みにインターネットで「槍の鞘」というキーワードで検索してみれば、通信販売サイトで、数万円程度の価額で《槍の鞘肩衝》の写しがいくつも販売されていることが分かる。本歌の《槍の鞘肩衝》は、背の高い紡錘形の肩衝で、頸部は低いが捻返しは鋭く、胴には沈筋一線がめぐっている。そして、黒飴釉が美しい光沢をみせる部分と細かい斑状になった部分があり、裾の下部分は鼠色の土があらわれているという特色を示してい

図9 《槍の鞘肩衝》室町時代、h9.5cm。利休所持と伝えられる松木盆が付属している。出典：『茶道聚錦 第3巻 千利休』小学館、1983年。



図10 長次郎《赤楽茶碗 銘僧正（そうじょう）》16世紀、h8.5×d10.8cm、出光美術館蔵。出典：『のこす、伝える：「お宝」考今昔』茨城県陶芸美術館、2008年。



図11 如心斎「僧正」写 赤楽茶碗 18世紀、h8.5×d10.8cm、出光美術館蔵。出典：『のこす、伝える：「お宝」考今昔』茨城県陶芸美術館、2008年。



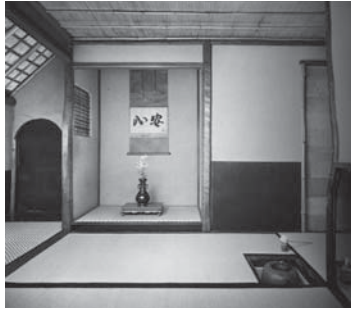


図12「燕庵 内部」。出典：『茶道聚錦7 座敷と露地(一)』小学館、1984年。

る。これに対して、写しの方は、ネット上の画像で見える限りでは、背の高い紡錘形というオリジナルの特色をよくとらえており、形状面についてはほとんど遜色なさそうだが、釉の色、釉の掛け方、流れ方、発色といった要素に関しては、必ずしも本歌を忠実に踏襲しているわけではない。しかしながら、オリジナルの《槍の鞘肩衝》を購入して使用することなど現実にはまず考えられない一般の茶の湯の愛好家にとっては、原作になぞらえて制作された写しの使用を通じて、歴史上の茶人の好み、精神性や美意識を追認することが気軽にできるという意味では、写しとして制作された茶道具の存在は茶の湯の普及とその価値観の継承に貢献してきたといえるだろう。そもそも日本で茶入が生産されるようになったのは、16世紀、侘び茶の隆盛にともなって唐物茶入に対する声価が高まりをみせ、あまりに高価なものとなったがためであり、唐物茶入を模倣して、いわば代用品として瀬戸で作り出されたのが古瀬戸茶入なのである。²⁷⁾《鎗の鞘肩衝》も元来は唐物茶入の代用として生産された古瀬戸茶入のひとつだったのであろうが、それが秀吉所持、不味好みとして権威を帯び、いくつもの写しが生産されるほどまでになるのである。こうした写しがいまだに生産され続けているのは、《鎗の鞘肩衝》を評価し、そこに反映されたいにしへの茶人の価値観を正統なものとして追認しようとする茶の湯者が存在するからであり、そうした価値観が現代にまで継承されていることを示している。写しの存在は、本歌を権威化し、その価値をより一層高めることになるのである。

また、茶の湯の世界では、場合によっては、本歌が何らかの事情によって失われた際には写しの本歌に格上げされるということも行われている。当然ながら、そうした場合の写しには、本歌を忠実に写したものであることが求められることになる。茶道藪内流家元の茶室「燕庵」(図12)は相伴席を備えた武家好みの茶室の基本形として知られるものだが、幕末の1864年(元治元)におこった蛤御門の変に際して、京都下京にあった家元の燕庵が焼失してしまった。ところが、燕庵については、藪内流の相伝を受けたものに限って忠実に再現したものを建てることが許されてきたため、摂津国有馬郡(兵庫県)の武田儀右衛門が所持していた、当時における現存最古の写し(1831年)が、1867年(慶応3)に京都の家元の敷地に移築された。²⁸⁾つまり、本歌の代用として建てられていた「写し」が、いわば「本歌」へと格上げされ、現在残されているのである。すなわち、代替品として写しの制作が容認され、オリジナルの代替として使用されるばかりか、場合によっては本歌に格上げされるということまで行われているのである。

3. 文化財の模造事業

明治以来、公的機関の主導により、古画、仏像、工芸品などの文化財の模造の制作が、日本の近代美術史に重要な足跡を残すことになる美術家、工芸家の手によって行われてきた。そして現在でも、正倉院宝物や、国宝および重要文化財の模造品の制作が、文化財保護事業の一環として行われており、日本伝統工芸展に倣作が出品されたのは、こうした文化財の模造事業を念頭に置いていた可能性も考えられる。

岡倉天心(1862-1913)は、1890年(明治23)から1898年(明治31)まで東京美術学校の校長と帝国博物館の美術部長を兼務していたが、その間天心は、東京美術学校の教員や学生を動員して、帝国博物館の展示品の充実をはかるために模写模造事業を推進した。²⁹⁾天心は東洋美術の様式史を示すために、模写模造品を帝国博物館で常時展示しようと目論んでいたようである。³⁰⁾この事業を通じて、同校で教員を勤めていた竹内久一(1857-1916)によって、《執金剛神立像 模造》(竹内久一模、1891年、東京国立博物館蔵。原品：奈良時代、東大寺蔵)、《無著立像 模造》(竹内久一模、1891年、東京国立博物館蔵。原品：鎌倉時代、興福寺蔵)などの仏像の模造が、また、若き日の横山大観(1868-1958)らによって、《観音猿鶴図 模写(三幅)》(横山大観模、1895年、東京国立博物館蔵。原品：牧谿、13世紀、大徳寺蔵)、《四季山水図 模写(四幅)》(横山大観模、1897年、東京国立博物館蔵。原品：雪舟、室町時代、ブリヂストン美術館蔵)などの古画の模写が行われた。³¹⁾もっとも、こうした模写模造事業が東京美術学校をあげて行われたのは、博物館の展示内容を充実させるためだけでなく、教員や学生の研鑽をはかるという目的とも合致したからである。その結果、日本の近代美術史上、重要な足跡を残すことになる美術家たちの手による模写模造品が多数制作され、帝国博物館に収められることになったのである。

帝国博物館での展示物としての活用を目的としていたという意味では、明治期の日本における模写模造事業とは、当時の欧米の美術館における石膏像や石膏標本のコレクションを念頭に置いたものだった可能性もある。現在では、美術系ミュージアムの展示物はオリジナルであることが大前提となっているかのような観があるが、歴史をさかのぼってみれば、複製も美術館のコレクションとして展示され、鑑賞に供されてきた。例えば、古代ギリシア、ローマの大理石彫刻から作られた石膏像の収集が18世紀のドイツで行われ、ヴィンケルマン(Johann Joachim Winckelmann: 1717-68)やゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe: 1749-1832)は石膏レプリカで古代彫刻の観賞を行い、彫刻を論じていたことが知られている。³²⁾また、ボストン美術館の前身であるボストン・アシニウム(1807年設立)においても石膏像の収集が行われ、そのコレクションはボストン美術館(1876年開館)へと継承され展示されていたが、やがて石膏像に対する美術品としての評価が低下したこともあり、建物の改築を機に石膏像の処分が決められたため、1933年(昭和8)にはその一部(ミケランジェロ《昼と夜》など)が海を渡って東京美術学校に寄贈された。³³⁾また、1852年に開館したサウスケンジントン博物館(現在のヴィクトリア&アルバート美術館)では、1860年代から70年代にかけて、学芸員J. C. ロビンソン(John Charles Robinson: 1824-1913)によって、ヨーロッパ各地の建造物の装飾部分を型どりした石膏標本が集められ、1873年にはそのコレクションを展示するキャストコートが完成、現在でも、建築装飾の様式の多様性とその歴史的な流れを示すという趣旨のもとにこれらの石膏標本が展示されている。³⁴⁾フランスでは、建築家ヴィオレール＝デュク(Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: 1814-1879)の構想に基づいて歴史記念物委員会によってフランスの歴史的建造物の装飾様式を示す石膏標本が収集され、1882年に建築文化財博物館が開館、その石膏標本はおよそ400点にもおよんだ。³⁵⁾しかし、これらの石膏レプリカが原作の形状をたんに表面的に写しているにすぎないのに対して、日本で行われた模造では、材料や製法を含むあらゆる面において原作に忠実な複製が制作されたという点が決定的に異なっている。

現在、ロンドンの大英博物館の日本ギャラリーには法隆寺の《百済観音像》の模造が展示されている

が、この模造は、原作と同じく樟くすの一木造りで制作され、表面も真物さながらに風化したような古色が付けられた精巧な仕上がりとなっている。この模造を制作したのは1889年(明治22)に開校した東京美術学校に第二期生として入学して木彫を学んだ新納忠之介にいろう ちゅうのすけ(1868-1954)である。新納は東京美術学校卒業後も助教授として学校に残っていたが、美校騒動(1898年)にともなって天心らとともに辞職し、同年創設された日本美術院の正員となっている。日本美術院で新納は仏像の修理を受け持つようになるのだが、後にそれが日本美術院第二部(現在の財団法人美術院)として東大寺の勸学院におかれると、新納はその責任者となり、奈良を拠点として数多くの神仏像の修理を手掛けるようになる。³⁶⁾新納が《百済観音像》の模造を制作することになったのは、1930年(昭和5)に来日した大英博物館美術部長ローレンス・ビニヨン(Laurence Binyon)の依頼を受けてのことである。薩摩の島津邸の裏山から樹齢三百年という樟の大木を入手した新納は、法隆寺管長佐伯定胤さへら じょういん(1867-1952)の承諾の上で模造の制作に着手、およそ1年8カ月の歳月をかけて二躯の模造を完成させ、大英博物館と東京国立博物館にそれぞれ納めた³⁷⁾(図13)。「天下の名宝は、事情の許すかぎり模造品を作っておいて万一に備えるべきだ」³⁸⁾という言葉の新納は残しているが、「万一に備える」とは、天災人災による滅失や国外への流出を意味しているのだろう。そのため石膏レプリカのようにたんに表面的に形状だけを模倣したものではなく、真物さながらに、材料や製法を含めて、原作に忠実な模倣が行われたのである。

1889年(明治22)東京美術学校の第一期生として入学した六角紫水(1867-1950)もまた、岡倉天心の薫陶を受けながら文化財の保護事業の一翼を担い、国宝の復原模造にも取り組んだ漆芸家である。³⁹⁾紫水は、日本美術院が創設されるとその正員となり、1904年(明治37)には天心に従って横山大観(1868-1958)、菱田春草(1874-1911)と共に渡米し、ボストン美術館やメトロポリタン美術館で漆芸品の整理と修理に当たるなど、天心と行動を共にするが、天心没後(1913年)の1917年(大正6)には東京美術学校に復職し、1921年(大正10)からは国宝の漆芸品、《宝相華迦陵頻伽蒔絵冊子箱 模造》(六角紫水模、1921年、個人蔵。原品:919年、仁和寺蔵)(図14)、《松喰鶴蒔絵小唐櫃 模造(一対)》(六角紫水模、1922年、広島県立美術館蔵。原品:平安時代、厳島神社蔵)、《梅蒔絵手箱附属小箱 模造》(六角紫水模、1924年、広

図13 新納忠之介《法隆寺百済観音像模刻》1932年、h209.8cm、大英博物館三菱商事日本ギャラリー。
©The Trustees of the British Museum



図14 六角紫水《国宝仁和寺蔵冊子箱 模写》1921年、h11.3×w22.5×d34.0cm。出典:『漆 近代の作家達II』ギャラリー竹柳堂、2010年。



島県立美術館蔵。原品：鎌倉時代、三島大社蔵)など6件の復原模造にあいついで取り組んでいる。『六角紫水研究作品図録』(1943年)の冒頭には「国宝模写」5点が掲載されており、その思い入れのほどをうかがわせるが、同書で紫水は復原模造(紫水自身は「模写」と称している)に関する自身の考えを、次のように明確に述べている。「復元的模写に対しては先ず詳細なる科学的考査を積まねばならぬ。然るに近来見らる多くの模造作品は殆んど夫等の時代相や科学的調査が全く無視せられてあつて総て単なる骨董的皮相の類似作品にして娯楽的遊戯品にすぎぬものである。予の模写せる国宝の数点は之等の点に付標準を示すべき意味を主眼とせるものである」。⁴⁰⁾ すなわち、表面的な模造制作を批判し、科学的調査に基づいた原作に忠実な復原模造(模写)が行われなければならないという模造制作の基本理念を明示するとともに、そのあるべき姿勢を手本として示すために、これらの復原模造に取り組んだというのである。

文化財の模造制作にあたっては、材料、技法、構造、形体、文様などあらゆる面において原作に忠実な複製を作らなければならないという基本原則が確立されたのは、おそらく明治20年代あたりのことではないだろうか。木内喜八(1827-1901)、半古(1855-1933)、省古(1882-1961)は、三代にわたって木象嵌の技を受け継いだ木工の名家だが、興味深いことに、三人とも正倉院宝物の模造を行っている。木内喜八は1881年(明治14)第2回内国勸業博覧会に正倉院宝物《木画紫檀双六局》の模造を出品し、妙技賞を受賞、農商務省の買い上げとなった。この模造は関東大震災で焼失したが、現在残されている写真で確認する限りでは、花唐草文や蝶鳥文に簡略化されている部分が見受けられ、原作に忠実な復原模造とはなっていない(挿図15)。喜八は、原作を見ながらではなく、土佐派の絵師高島千載が模写した粉本に基づいて模造を制作したため、正確な模造を作ることができなかつたのである。⁴¹⁾ その後、1892年(明治25)宮内省に正倉院御物整理掛が設置されると、喜八の技を受け継いだ半古がその技術員となり、正倉院宝物の修理と模造制作に従事することになる。正倉院御物整理掛に出仕する以前、半古は1888年(明治21)に設置された臨時全国宝物取調局の一員として、近畿地方の古社寺の宝物調査に数カ月にわたって従事しており、岡倉天心やフェノロサ(Ernest Fenollosa: 1853-1908)らとも親しく交友していた人物だった。半古は、正倉院御物整理掛が1905年(明治38)に廃止されるまでの約13年間、破損した宝物を修理するとともに、《赤漆文欄木厨子 模造》(1898年、東京国立博物館蔵)、《紫檀銀絵小墨斗 模造》(1904年)、《紫檀木画小架 模造》(1905年、東京国立博物館蔵)など、約20点の正倉院宝物の模造にも取り組んでいる。正倉院御物整理掛における模造制作の基本理念は、原作の制作当時の姿を忠実に再現するというものであり、この理念はその後の世代にも受け継がれていった。半古のあとを受け継いだ省古も、昭和初頭、正倉院事務所の委嘱を受け、《木画紫檀双六局》の模造に取り組むことになるのだが、その調査のために1931年(昭和6)奈良に出張した際、省古は、学芸委員の水木要太郎(1865-1938)、関保之助(1868-1945)、中村雅真(?-1943)、新納忠之介からも原作に忠実な復原模造として行うことに対して賛同を得たうえで着手した。双六盤の模造は、翌32年(昭和7)11月に完成し、正倉院事務所に納められたが、1937年(昭和12)には東京帝室博物館に移管された。⁴²⁾ 省古はその後、1950年(昭和25)にも同作の模造を制作したことを示唆しており、1952年(昭和27)「木画」の技術で「助成の措置を講ずべき無形文化財」に選定されたことを受けて、第1回日本伝統工芸展には《木画紫檀双六局 模造》を出品している(図16)。⁴³⁾

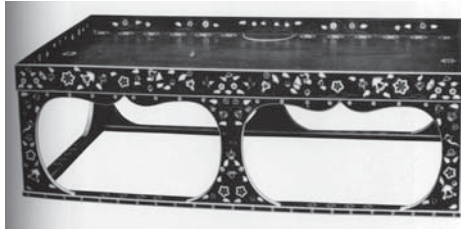


図15 木内喜八《木画紫檀双六局 模造》1881年、第2回内国勲業博覧会、農商務省旧蔵(関東大震災で焼失)。出典：木内武男「木内喜八・半古・省古 三代木工芸作品図録」講談社出版サービスセンター、2006年。



図16 木内省古《紫檀木画双六局 模造》第一回日本伝統工芸展。出典：『第1回無形文化財日本伝統工芸展』文化財協会、1954年。

現在でも正倉院宝物の模造事業は、技法や材料の解明という学術的な意義を備えた事業として厳粛に行われているが、その報告文書からうかがえるのは、たんに形状や模様を表面的に模倣するのではなく、原作に使用されている材料を詳細に分析し、構造を解明し、当時使用されたと考えられる工具についても検討し、徹底的に原作に忠実に復原しようとする姿勢である。⁴⁴⁾ 原作に忠実な模造の制作を通じて、古代の技術を正しく理解し、すでに失われた技法を解明するというのも模造事業の重要な目的のひとつなのである。また、国宝および重要文化財については、文化財保護委員会(文化庁)主導で、1953年(昭和28)以来、模写模造が行われており、現在も継続中である。⁴⁵⁾ この文化財保護委員会による模写模造事業は、法隆寺金堂の火災(1949年)の衝撃に端を発しているようだが、その主たる目的には経年劣化や不慮の被災による毀損および滅失への対策が掲げられており、しかも、やはり原作に忠実な模造が行われているから、明治20年代以来の模写模造事業の基本理念を継承するものといえる。

もともと、戦後の日本では、じつは終戦直後から文化財の国外流出への対応策として模造制作が検討されていたようである。終戦直後、占領下の日本においては、正倉院宝物をはじめとする文化財が戦争の賠償品として米国に没収されてしまうのではないかとこの噂が流布したが、文化財の国外流出への危機感から、1947年(昭和22)1月から2月にかけて、米国の博物館向けに正倉院宝物や国宝の模造を制作して輸出する計画が、帝室博物館の原田治郎、文部省の藤田経世(1903-1984)、京都国宝保存協会からあいついで連合国最高司令官総司令部(GHQ)に対して提案されていた。⁴⁶⁾ だが、当時GHQの芸術記念物課で文化財保護の任務を担当していた東洋美術史家のシャーマン・リー(Sherman Lee: 1918-2008)は、原寸大の複製はオリジナルの文化財を神聖視することにつながる、という理由でこれらの提案を拒絶している。それでも、帝室博物館の表慶館では、正倉院宝物を中心とする模造品の展覧会「日本古美術工芸複製品展」(1947年3月1日～20日)が開催され、会期中には、天皇皇后両陛下もご覧になられている。そして、1949年(昭和24)9月26日に国会に提出された文化財保護法の衆議院案では、「原形の保存、製作技術または材料の調査研究のため、委員会の許可を受けて重要文化財を模造することを可能とする」⁴⁷⁾ という文言が入れられており、模造制作とは、戦中戦後の混乱期に文化財の被災や流出を目の当たりにした日本の文化行政の関係者にとっては、きわめて現実的な文化財の保護策として認識されていたであろうことをうかがわせる。昭和20年代の文化財を取り巻くこうした状況からすると、ま

た、草創期の日本伝統工芸展に創作が出品されていたという事実を考えあわせると、工芸技術そのものを保護しようとする無形文化財制度には、模造制作を支える手仕事を保護しようとする側面も多分に備えていたのではないかと思われるのである。

原作に忠実な複製の制作を連鎖的に行っていけば、たとえ原作が失われてしまったとしても、その原型は保持されているという考え方が、日本文化には認められる。これを象徴的に示すのが伊勢神宮である。皇祖天照大神を祭神とする伊勢神宮は古くから日本人の信仰を集めてきたが、とりわけ明治以後は国家神道の中心として重要な位置づけがなされてきた。伊勢神宮の社殿は20年に一度行われる式年遷宮、すなわち建て替えによって再生を繰り返すことで今日にまでその祖形が受け継がれてきたものであることは広く知られているが、式年遷宮に際しては、65棟の建物だけでなく、建物などを飾りたる御装束525種1085点が、また、神の御用に供される御神宝189種491点が、当代一流の工匠によって新たに制作され、調進される。だが伊勢神宮の遷宮に際して調進される御装束神宝に関しては、往時の宮廷生活に直結したのも多いため、かならずしも祖形がそのまま継承されてきたわけではなく、長い歴史の推移とともに、じつは、変容してきた部分もあるとされる。⁴⁸⁾ところが、明治以降、宮廷生活そのものが欧風化され、宮中での調度や服装が旧来の様式からは大きく変容したため、1929年(昭和4)の遷宮に際しては、「御装束神宝古儀調査会」が組織され、『儀式帳』、『延喜太神宮式』(927年)、『長曆太政官符』(937年)、『嘉元太政官符』(1304年)などの古文書をあらためて検証し、調進されるべき御装束神宝の品目、寸法、材料などが細かく定められた。⁴⁹⁾現在では、御神宝の制作依頼を受けた工匠は、この時に作成された設計図に従って厳密に制作することが要求されており、忠実な模造の連鎖のためのプログラムが確立されているのである。⁵⁰⁾

建築家の磯崎新(1931-)は伊勢神宮を、7世紀、唐や新羅などの外国勢力の脅威を感じていた天武天皇(631-686)が、外国文化に対抗しうる日本固有の文化を創出する必要に迫られ、仏教的ではない、日本固有とみなされる建築的デザインによって作り上げたものとし、定期的な建て替えの制度化によって強制的にその始源をなぞるようにした式年遷宮に皇位継承のアナロジーを見ている。⁵¹⁾伊勢神宮とは、外国からの異文化の到来に対抗しうる、日本固有のもの創出に迫られた結果誕生した「日本的なもの」なのであり、しかも複製の連鎖によって再生を繰り返すというシステムが構築されたことで、そこに創作的要素や時代的要素が入り込むことを拒絶し、「日本的なもの」の象徴としての位置を保持してきたのである。こうしてみると、文化財の模造事業とは、伊勢神宮の式年遷宮においてシステム化されていた日本的な原型保持の考え方を踏襲していると考えられなくもないと思われる。

* * *

ここまで複製について、すなわち、日本伝統工芸展に出品された加藤土師萌の倣作、茶道具の写し、文化財の模造について眺めてきたが、以上を整理すると、複製(倣作、写し、模造)は、①技法の解明、②技術の継承、③価値の正統性の追認、④原作の権威化、⑤原作の代替品、⑥展示のための標本、⑦一般向けの普及品、⑧天災人災による滅失や国外流出に備える、⑨原型保持のため、⑩贋作などといったさまざまな目的で制作されてきたということが出来る。その目的はどうか、古作の複製への取り組みとは、過去への盲従や独創性の欠如を示すものであり、作家活動としての工芸制作には背反するという

のが近代の工芸家の立場ということになりそうなものだが、複製の制作に取り組んだ工芸家の言説からは、後ろめたさはまったく感じられない。いやむしろ、自らの知の限界を乗り越えて技法を解明していくときの興奮や、模造事業に従事することへの誇りや使命感すら感じさせられる。原作をかけがえのないものとして大切に思えばこそ、経験と知恵を結集し、時間と労力を費やして複製の制作が行われてきたのであり、原作に忠実な複製を作り出すための知識や技術は、文化財の保存修復においても不可欠のものであるから、時流の変化に関係なく、おそらく将来においても、文化財保護の領域においては、複製の意義は認められ続けることになるのだろう。いずれにせよ、草創期の日本伝統工芸展に出品された倣作は、既存の美術的な価値に捉われることなく、「工芸美術」という枠組みの外側に手仕事存続の可能性を見出そうと模索する同展の姿勢を示すものだったといえる。

4. 「伝統工芸」とナショナリズム

かつて明治時代には、日本の文化政策は欧化主義と国粹主義の間で大きく揺れ動き、美術家はその振幅のはざまに翻弄されてきたが⁵²⁾、宮内省による帝室技芸員制度(1890年)とは、そうした時代の潮流に左右されることなく、日本独自の技芸を保護することを目的として発足した工芸や美術の奨励策だった。⁵³⁾ 戦前までの帝室技芸員制度が優れた美術家(工芸家を含む)個人を顕彰することによる技芸の保護策であったのに対して、戦後の無形文化財制度(「助成の措置を講ずべき無形文化財」)は、衰亡の危機にある伝統的な工芸技術そのものを日本独自の文化財として保護することを目的としており、性格の異なるものだった。ところが、その後の文化財保護法の一部改正(1954年5月)によって「重要無形文化財保持者」(通称「人間国宝」)の認定制度がはじまると、戦前の帝室技芸員制度をなぞるかのようになり、工芸家個人の顕彰制度としての色彩を強めていくことになる。⁵⁴⁾ また、それにともなって、日本伝統工芸展の方向性も変化していくことになる。

文化財保護法改正(1954年5月)前の「助成の措置を講ずべき無形文化財」の選定にあたっては、その工芸技術が「国が保護しなければ衰亡する虞のあるもの」(第67条)ということが基準として示されていたが、改正後はこの部分は削除され、新しい「重要無形文化財」制度のもとでは、その工芸技術が「芸術上特に価値が高いもの」であること、あるいは、「工芸史上特に重要な地位を占めるもの」であることという基準が示され、衰滅の危機にある工芸技術に対する経済的な保護を重視した制度から、芸術上または工芸史上の評価を重視する制度に切り替わった。この改正の理由は、経済的に自立盛行する工芸技術を含めて内容的に価値が高いものであれば保護の対象とするためであったとされるが⁵⁵⁾、経済的に保護する必要のないものを保護の対象としようとする改正には、無形文化財制度の根底に潜伏していた政治的な意図が顕在化したものとも考えられる。帝室技芸員制度の根底にはナショナリズムがあったように、重要無形文化財制度成立の背景にも、また、それを支えとして成立をみせた「伝統工芸」にも、やはりナショナリズムが作用していたことは、重要無形文化財制度や日本伝統工芸展に深く関わった関係者の発言からも明らかである。

文化財保護委員会の無形文化課長を勤めていた佐藤薫(b.1912)は重要無形文化財制度の意義について、敗戦と戦後復興のなかで見失われかけていた「日本民族の自信を恢復し、独立の精神を旺盛に

し、正しい意味の愛郷心、愛国心をその内奥にたぎらせる大きな契機となるであろう」と述べている。⁵⁶⁾ また、日本伝統工芸展の主催団体として1955年(昭和30)に設立された日本工芸会の初代理事長に就任した西沢笛舩は同会の使命として、「日本精神に立脚し[中略]日本独特の優秀なる工芸各種の作品を産出すること」と述べている。⁵⁷⁾ さらに、第2回日本伝統工芸展(1955年)図録に日本工芸会名で記された「あとがき」には、「国粋の美点と他方の長所を活用し優れた作品を世に問ふことが大きな目的である」と記されている。⁵⁸⁾ これらの文中から「愛国心」「日本精神」「国粋の美点」という言葉だけを抽出してみると、いわゆる「戦後民主主義」に逆行する保守反動勢力として日本伝統工芸展を捉えたいくなるかもしれない。だが、例えば、主体性意識を持った個人が確立されていないがために上位から下位の者への抑圧移譲が各所で発生していた戦時期の日本の天皇制を批判的に描いた「超国家主義の論理と心理」(『世界』1946年5月)を発表して一躍脚光を浴びた丸山真男(1914-1996)が、新聞「日本」を創刊(1889年)した陸羯南(1857-1907)の日本主義に対して日本近代化の本質的に正しい方向として賛意を示し、「長きにわたるウルトラ・ナショナリズムの支配を脱した現在こそ、正しい意味でのナショナリズム、正しい国民主義運動が民主主義革命と結合しなければならない」⁵⁹⁾ と訴えているように、終戦直後には、左右を問わず、戦争体験の記憶という共通の土壌の上に「民主主義」と「愛国心」が両立しており、「真の愛国」という立場から、ナショナリズムとデモクラシーの総合が模索されていたから、これらの言葉を理由に日本伝統工芸展を保守反動勢力ときめつけることはできない。⁶⁰⁾ それに加えて、重要無形文化財制度を規定した1954年(昭和29)5月の文化財保護法改正の背後には、アメリカ側からの圧力が作用していた可能性も考慮しなければならない。というのも、サンフランシスコ平和条約発効後、日本は主権を回復したとはいえ、アメリカとはその後も密接な関係を維持しており、1953年(昭和28)10月、池田勇人(1899-1965)特使とロバートソン国務次官補との間で行われた日米会談では、アメリカからの経済援助の見返りとして、日本政府は、教育および広報を通じて、「愛国心と自衛のための自発的精神が成長するような空気を助長する」ことを米国に対して誓約しているからである。⁶¹⁾ 文部省の外局である文化財保護委員会の無形文化課長という職にあった佐藤薫による、「独立の精神を旺盛にし、正しい意味の愛郷心、愛国心をその内奥にたぎらせる大きな契機となるであろう」という発言は、米国側から要請された「愛国心」育成のためのプログラムとして重要無形文化財制度が発足したことを暗に示しているのではないかと思われるのである。

また、草創期の日本伝統工芸展の開催趣旨には、日本の工芸の優秀性に対する自負心や、日本の風土の中で育まれてきた伝統的な工芸には欧米にはない日本独自の文化が息づいているという、日本人の自尊心をくすぐるような文言が見られる。例えば第4回展(1957年)の開催趣旨には、「わが国の風土は[中略]自然を無限に美しく展開せしめる一大楽園である」「この長大な島国に生い立つてきわめて特徴ある素質を持った日本民族は、他からの余儀なき変移を受けることなく存続してきた」「かくて永年にわたる環境により、民族固有の工芸文化の温醸と発達とを促した」「[工芸の]位相は振幅が広くて深度があり、創造の芸術と洗練、たくまされた技術とは、世界的に卓絶したものと認められる」と述べられており、自然の美しさ、日本民族の特殊性、工芸文化の固有性と優秀性が謳われている。⁶²⁾ 伝統的な手仕事を衰亡の危機から保護するというのが無形文化財制度の表向きの目的だが、こうした開催趣旨に示された文言からは、日本伝統工芸展および「伝統工芸」成立の背後には、戦後日本におけるナショナ

リズムの高揚が作用したことは明らかである。しかも、伝統的な手仕事に基づく工芸制作が日本精神の発揚に資するという考え方は、例えば、かつて太平洋戦争直前の1940年(昭和15)新体制運動に同調した日本民芸協会によって示された「新体制の工芸文化組織に対する提案」における、手工芸の奨励による日本文化の強化の訴えとも重なる。その提言には、「日本精神の最も濃厚にあらはれた具体的な姿とは、各地方に存続する手工芸そのものである」⁶³⁾と述べられていた。伝統的な手仕事に日本精神の発現を見ようとする保守的な工芸観は、戦前から戦後へと、日本社会の大きな転換点をまたいで受け継がれているのである。⁶⁴⁾

戦後、ナショナリズムの高揚を支えとして重要無形文化財制度、そして、伝統工芸が成立を見せた背景には、当時の日本を取り巻く国際情勢が大きく作用したと考えられる。冷戦である。1945年(昭和20)8月以来、日本はGHQによって統治されてきたが、第二次大戦後の東アジアでは、中華人民共和国の建国(1949年)や朝鮮戦争(1950-53年)の勃発など、共産主義勢力の躍進が日本のすぐ対岸にまで迫っていた。日本を、こうした共産主義勢力に対抗する防波堤とみなしていたGHQは、日本の左傾化をおそれ、日本共産党を弾圧するとともに、公職追放の解除を行って戦中の保守層の社会復帰を後押しするとともに、日本の再軍備(1950年警察予備隊設置)を後押しした。さらに1952年(昭和27)サンフランシスコ平和条約発効によってGHQによる統治からようやく解放され、主権を回復すると、日本の再建に向けて戦後日本のナショナリズムは新たな段階にはいる。日本の「自主独立」が構想される中で、アメリカからのお仕着せ憲法の改正を目指す動きが現れ、追放解除で政界に復帰した岸信介(1896-1987)を会長とする憲法調査会が発足(1953年)、戦前回帰を志向するかのような反動的な憲法改正案が作成された。⁶⁵⁾

米ソ冷戦という国際社会の新しい枠組みのなかで、日本は戦後復興から高度経済成長へと歩みを進めることになるのだが、それと歩調を合わせるかのように、1950年代中頃から、日本文化論は敗戦による「自信喪失」から「日本回帰」へと転換しはじめることになる。⁶⁶⁾ かつての戦時体制に対する反動から、終戦直後には日本の伝統的なものがないがしろにされる傾向があったのだが、日本再建のために、そして、世界における日本文化の位置づけのために、「伝統」がさかんに論じられるようになり、伝統の創出が課題として意識されるようになるのである。⁶⁷⁾ 日本伝統工芸展が開催されたのは、こうした潮の変わり目の最中のことであった。日本伝統工芸展が掲げる「伝統」という言葉には、かつてのように西洋と東洋という対立構造において近代化を捉える思考に終止符を打った戦後日本の立場が示されているように思われる。戦後の日本社会において、「伝統」という言葉が果たしてきたのは、明治時代のように、欧化主義か国粹主義か、という二者択一がもはや現実味を失ってしまった冷戦時代の日本で、戦時期の国粹主義的なイデオロギーにかわる、民主主義的な文化国家としての日本再生の旗印としての役割だったと考えられるのである。

もっとも、ホブズボウムが指摘するように、「伝統」とは、過去の蓄積や発展の帰結として発生するのではなく、むしろ、近代化がもたらす過去との断絶がきっかけとなって創出されるものであることに留意しておかなければならない。⁶⁸⁾ 例えば、昭和初期の伊勢神宮で、御装束神宝の規格が詳細に定められ再生の連鎖のためのシステムが構築されたように、「伝統」とは、つねに変化と革新を繰り返す近代社会のな

かで、過去を参照しながら、社会生活のある部分を永久不変のものとして構造化し、社会生活の変化に伴って生じた隙間を埋めるために創出されるものなのである。このように「伝統」を捉えるならば、「伝統工芸」とは、戦後日本において、戦前の旧体制との断絶によって生じた共同体の空白を埋めて日本人の精神的な統合を図るために創出されたものというその性格が浮かび上がってくる。すなわち、工芸家は「伝統工芸」への取り組みを通じて、たんに技術を継承するだけでなく、日本の戦後社会のなかで見失われつつあった日本的な美意識を探究し、それを現代に再生させることで、日本社会の共同体としての連続性を回復させるという役割を引き受けることになったのである。こうした意味において、「伝統工芸」とは、戦後日本におけるナショナリズムの発現として捉えることができる。戦後日本のナショナリズムとは、西欧近代を規範とするモダニズムに抗い、伝統文化、国民文化を確立しようとする民族の意志のことであり⁶⁹⁾、「伝統工芸」もまた、戦後日本のナショナリズムを反映させて、新たに「創出された伝統」に他ならない。こうした「伝統の創出」を促す力がナショナリズムであり、逆にナショナリズムとは「創出された伝統」によって支えられているという循環構造になっているのである。⁷⁰⁾

ナショナリズムという言葉は、近代日本の負の記憶、すなわち、国全体が狂信的な超国家主義(ウルトラ・ナショナリズム)に染まっていた戦時期を連想させるがために、拒否感を抱く人も少なからずいるに違いない。あるいは、ナショナリズムとは他国民を憎悪し、戦争を正当化するように国民を誘導する悪しき思想と捉えている人もいるかもしれない。しかしながら、そうしたナショナリズム理解というのはかなりいびつなものといわなければならない。というのも、ナショナリズムという言葉が、国民主義、国家主義、民族主義と訳されてきたことが示すように、本来的には、ナショナリズムとは、国粋主義や軍国主義とは異質の思想原理だからである。⁷¹⁾ ナショナリズムとは、国民国家という政治的な「想像の共同体」⁷²⁾を存立させ、その統一性と独立性を維持強化することを目指す社会意識のことを意味しており、他民族を外集団として差異化し、自民族を「われわれ」という内集団として存立させることがナショナリズムのそもそもの働きなのである。だから、むしろナショナル・アイデンティティという言葉に置き換えて捉えてみるのがいいかもしれない。というのも、その方が、自己(自民族)と他者(他民族)の差異化を図り、「われわれ」という内集団の自己同一性とその連続性を維持強化しようとするナショナリズムの働きがより明確に示されるように思われるからである。そして、このような働きをするものとしてナショナリズムを捉えるならば、じつは、例えば「伝統工芸」のように、戦後日本において伝統文化、国民文化として確立されてきたものこそが、「われわれ」の自己イメージが投影されたナショナリズムの実体というべきものであることが明らかになってくる。⁷³⁾

とはいうものの、工芸家はナショナリズムの体現者であることを声高に叫ぶことはあまりなかったし、おそらく、自らの制作活動をそのようなものとして自覚することすらほとんどなかったのではないだろうか。戦時期の軍国主義的な思潮は終戦とともに一気に退潮し、振り子が大きくその真逆に振れるように、戦後の日本は、民主主義的な平和国家として生まれ変わったが、日本精神を声高に提唱することが難しくなった戦後社会において、いささか不穏な響きのあるナショナリズムという言葉にかわって、国民的な伝統文化を創出しようとする彼らの意思を示す言葉として使われてきたのが、「伝統」という言葉だったと考えられるのである。だが、日本伝統工芸展に参加した工芸家の間でも、当初は、「伝統」という言葉に対する反発があったことには留意しておかなければならない。というのも、個人作家として工芸

の制作に取り組んできた近代の工芸家は、「伝統」という言葉を、主体性を欠いた職人的なニュアンスを含んだ否定的な意味で捉えてきたからである。日本伝統工芸展の主催団体である「日本工芸会」の設立時(1955年)、その団体名を決める際に、当初「日本伝統工芸協会」という原案が出された。ところがこれに対して、「『伝統』という字句は古いものという印象を与え、誤解を招く」という意見が出されたため、伝統という言葉がはずされ、「日本工芸会」という名称に決定したのだった。⁷⁴⁾ さらにその後も、日本伝統工芸展という展覧会名に含まれる「伝統」という言葉が問題となり、第5回展(1958年)は「日本工芸展」という名称で開催された。⁷⁵⁾ 当時小山富士夫はその理由を、「伝統というと、何か古臭い、かびくさい響きがあって誤解を招きやすい」⁷⁶⁾ と説明しているように、1950年代後半、日本伝統工芸展の関係者は「伝統」という言葉に対して、古臭いものというネガティブな意味を認めていたのである。にもかかわらず、あえて「伝統」という言葉を前面に押し出そうとしてきたのは、西欧の美術概念に基づいて確立された「工芸美術」の対抗軸となりうるような新たな理念に根差した工芸のあり方を確立しようとする意志を明示するためだけでなく、高度経済成長とともに変わりゆく日本の伝統を創出することに手仕事の存在理由を見出すようになったことを示しているように思われる。

高度経済成長期を迎えた日本では旧来の生活様式や産業構造が急速に変容し、現実社会の中では伝統的な手工業は衰退をみせ、その存続が危ぶまれるようになっていくのだが、そうした時代の変化に抗おうとするかのように、むしろ工芸家は文化財保護法を盾として構えて手仕事の存在意義を訴えるとともに、「伝統」を旗印として掲げる日本伝統工芸展に参加して日本的な美意識の探究者としての立場を鮮明にし、「日本的なもの」の表現者としての役割を引き受けることに自らの活路を見出していくのである。戦後日本の高度経済成長とともに手仕事を支えてきた前近代的な産業構造、流通機構、地域社会、風俗習慣などが次第に消え去っていったが、そうした現実を黙認する一方で、伝統的な手仕事そのものの価値を訴え、それまで工芸(工芸美術)を成り立たせてきた西欧の美術概念にとらわれることなく、日本人が共有しうるかつての生活文化の記憶を甦らせ、日本という共同体の精神的な統合と連続性を回復させるような国民的な伝統文化を視覚的に示す場としての役割が、日本伝統工芸展には期待されていたと考えられるのである。

結—手仕事の着地点

日本伝統工芸展においては、発足当初、出品者の間においても、「伝統工芸」についての共通認識が確立されていたわけではなかったことは、日本工芸会の会報誌として1956年(昭和31)8月に創刊された『日工会報』が、会員である工芸家や学識者などに対して行った「伝統工芸」に関するアンケートからも明らかである。⁷⁷⁾ アンケートという体裁をとっているが、これは実際には、まだ共通認識が確立されていない「伝統工芸」という言葉について、工芸家や学識者にその見解を語ってもらい、そのあるべき姿を探ろうとしたものとして捉えることができる。例えば、人形作家の鹿児島寿蔵(1898–1982)は、「伝統」という言葉は「系統継承の固守」という狭い意味で捉えられるおそれがあるとした上で、「創造性への念願と実践こそ伝統というものの意味する所」と述べ、新たな創造のために伝統をいかす取り組みこそが「伝統工芸」の進むべき方向である、という見解を示している。⁷⁸⁾ また、漆芸家の前大峰(1890–1977)は、

伝統の殻の中に閉じこもることなく、伝統の良さを再発見し、そこに現代性を与えて創造していくことが「伝統工芸」の進むべき道だ、と述べている。⁷⁹⁾ さらに加藤土師萌は、「伝統工芸」とは回顧的な倣作を制作することではなく、制作者の個性に基づいた創作を目標としたものであるべきだ、という考えを示している。⁸⁰⁾ この3人の工芸家の回答にも示されているように、『日工会報』誌に掲載された関係者の回答からうかがえるのは、「伝統」という言葉が持つネガティブな意味を受け止めたうえで、そのネガティブな意味にとらわれることなく、伝統的な工芸技術を新たな創作にいかすことに「伝統工芸」の進むべき方向を見出していこうとする姿勢である。さらに、1957年(昭和32)4月に日本工芸会の総裁に就任された高松宮宣仁親王(1905-87)は、「伝統工芸」を、「古いものの踏襲模倣ではなく、伝承された芸術技能をいかして、現代感覚のある創作」をすること、という見解をお示しになられた。⁸¹⁾ このお言葉は、先の3人の工芸家の伝統工芸観とも同調するもので、同年の第4回日本伝統工芸展の「開催趣旨」にもさっそく反映された。「伝承され来つた技術を正しく甦生せしむるとともに、現代の感覚を造形のうちに浸透せしめ、新しい伝統をつくり、確固たる信念に徹して、もつて日本工芸本来の真価を発揮すべきである」。⁸²⁾ 明治以来の日本の産業構造の近代化や、日本人の生活習慣の変化に伴って、手仕事は産業としては衰退の一途をたどり続けてきたのだが、現代において工芸家は、伝統的な工芸技術を生かした「伝統工芸」の創出に手仕事の可能性を見出してきたのである。

「助成の措置を構ずべき無形文化財」の選定を受けた工芸技術を公開するために出立した日本伝統工芸展は、数年の模索を経て、伝統的な工芸技術とは、倣作のためではなく、「伝統工芸」という名の現代の工芸の創作に生かされてこそ、その技術の価値が再評価され、次世代へと継承されていくことになるという共通認識を確立してきた。例えば、「志野」の重要無形文化財保持者に認定された荒川豊蔵が第4回日本伝統工芸展に出品した《志野茶碗》(図17)は、釉の表面全体に荒々しいひび割れが入っており、桃山時代の志野茶碗とは趣が違うタイプのものである。しかもこうしたひび割れは、茶の湯の関係者からは、荒川の茶碗の難点としてかねてから指摘されていた要素でもあった。⁸³⁾ しかし、荒川はあえてこうした作品を出品することで、倣作としてでもなく、また、茶の湯のための茶碗としてでもなく、いわば自己表現として茶碗の制作に取り組んでいるという自らの姿勢を鮮明に示していると考えられるのである。⁸⁴⁾ 荒川が桃山復興を通じて克服してきたのは、桃山時代の志野を手本としながらも、いかにして個人作家としての作品を制作するかという課題にほかならなかったが、荒川は、桃山志野の倣作を制作



図17 荒川豊蔵《志野茶碗》1957年、第4回日本伝統工芸展、h9.2×d12.6cm、東京国立近代美術館蔵。

図18 加藤土師萌《萌黄金欄手丸筥》1958年、第5回日本工芸展、h10.2×d21.5cm、東京国立近代美術館蔵。

したことによってではなく、桃山時代の志野の製法に基づきながらも、いわば自己表現としての志野茶碗を制作したことによって、志野を現代に再生させることに成功したといえることができるのである。⁸⁵⁾ また、「第四科問題」(1958年)⁸⁶⁾によって日本伝統工芸展と日展の分裂が決定的になった年の第5回展(1958年)に加藤土師萌が出品したのは、萌黄色の下地に金箔で宝相華文をあしらった萌黄金欄手による華麗な丸筥だった(図18)。色彩感覚や文様は格調高く、クラシカルな雰囲気をもたえる作品だが、過去に類作はなく、加藤が解明した中国明代の加飾技法を駆使して作り出した現代の作品であり、「伝統工芸」というもののひとつの方向性を示すものといえる。

草創期の日本伝統工芸展に見られた倣作というも、手仕事の存続の可能性を示すものであることには違いないし、また、重要な意義ある仕事であることにはかわりない。だが、倣作というのは、美術的な価値を棚上げし、現実社会からは隔離された、文化財保護という、閉ざされた世界に向けた仕事であることは否めない。そのため、日本伝統工芸展に参加した工芸家は、やがて、古作の複製を制作することではなく、その技法を駆使して新たな作品を制作する「伝統工芸」に手仕事存続の可能性を見出していくことになったのである。日本伝統工芸展の開催趣旨には、繰り返し、「生活に即した工芸」という文言が謳われてきた。⁸⁷⁾この「生活」という言葉は、生産者／消費者いずれの立場からも読める言葉だが、同展に出品されているのは、前近代的な生活様式や産業構造を固守しようとする意志から生み出されたものではなく、また、実際の生活に使うものでもない、「用」の形を備えた観賞のオブジェなのである。にもかかわらず「生活」を謳い続けるのは、国民的な伝統文化を創出しようとする意思を支えとして、日本が経済大国へと成長していく過程で切り捨ててきたかつての生活文化の記憶を甦らせ、ナショナリズムを投影する媒体として「伝統工芸」が成立してきたことを示しているからだと考えられるのである。

[付記]

本稿は、文部科学省研究費2008-2010年度基盤研究(B)「プロバガンダと芸術—『冷戦期／冷戦後』の〈芸術〉変容」(研究代表者：長田謙一)による研究成果の一部です。

註

- 1) 帝国博物館の藏品分類で、「美術」「美術工芸」「工芸」というカテゴリーが登場したのは1889年(明治22)であり、「美術」と「工業」の間に「美術工業」というカテゴリーが確立されたのは第3回内国勲業博覧会(1890年)のことである。
- 2) 樋田豊次郎『工芸家「伝統」の生産者』美学出版、2004年、pp. 14-17。
- 3) 例えば、「工芸—歴史と現在」記録集編集委員会編『美術史の余白に：工芸・アルス・現代美術』美学出版、2008年参照。
- 4) 例えば稲賀繁美は、アンリ・フォシヨン(Henri Focillon, 1881-1943)が「手を讃えて(Éloge de la main)」(1943年)において示した手仕事論を援用し、頭脳による精神の営みとしての美術という概念がもはや磨耗してしまった現在、精神から独立し、素材との直接的な接触を通じて、独自に思考しているかのような手仕事に、美術の限界を超える可能性を探ろうと訴えている。稲賀繁美『日本の美学』：その陥穽と可能性と：触覚的造形思想(史)的反省にむけて』『思想』第1009号、2008年5月。
- 5) 例えば、日本伝統工芸展の名称の英語表記について遡ってみると、第7回展(1960)時に発行された英文のカタログには、Japanese Traditional Handicrafts Exhibitionとなっている。「工芸」に対する英語として、「美術工芸」art craftsあるいは「工芸」craftsでもなく、あえて、「手工芸」handicraftsという語を使用している点に留意しておきたい。なお2010年(平成22)の第57回展のカタログには、Japan Traditional Art Crafts Exhibitionと表示されている。

- 6) 1920年代、個人作家として工芸制作に取り組んでいた工芸家は、帝展への工芸部門開設を求め、「工芸美術」を、外見上は実用品の形をしているが実際には実用を目的とするのではなく絵画や彫刻と同じように鑑賞を目的として作られたものと主張し、創作や個性を重視した自己表現として工芸の制作に取り組む自らの姿勢を鮮明にしてきた。例えば、高村豊周「工芸と工芸美術の問題」『工芸時代』第1号、1926年12月参照。もともと、こうした「工芸美術」概念は、明治20年代に「工芸」というジャンルが確立されはじめると同時に芽生えていたとみられる。
- 7) エリック・ホブズボウム「伝統は創り出される」『創られた伝統』エリック・ホブズボウム、テレンス・レンジャー編、前川啓治、梶原景昭他訳、紀伊国屋書店、1992年。
- 8) 文化財保護委員会は、文化財保護法の施行に伴い1950年(昭和25)8月に文部省の外局として発足した。いっぽうの財団法人文化財協会についての詳細は不明だが、文化財保護委員会監修の『国宝図録』(1952年)、『郷土芸能』(1952年)などの編集・発行者として活動していることからすると、同委員会の外郭団体と推測される。日本伝統工芸展の第1回展のパンフレット『第一回無形文化財日本伝統工芸展』の発行者も文化財協会である。なお、第2回展(1955年)からの主催者は、1955年(昭和30)6月に設立された社団法人日本工芸会と文化財保護委員会となり、文化財協会の名前はない。
- 9) 南邦男「伝統工芸の分野と無形文化財の指定」『月刊文化財』第241号、1983年10月。
- 10) 柳橋眞は、現在の若い人々の常識では信じられないだろうが、日本伝統工芸展がはじまった頃、「伝統工芸」は聞きなれない、未成熟なこねれの悪い言葉だったと述べている。柳橋眞「日本伝統工芸展の展開」『日本伝統工芸展の歩み』日本工芸会、1993年、p.41。なお、日本伝統工芸展の歴史的展開については、同書に詳しい。
- 11) 例えば、第1回展(1954年)のパンフレットに掲載された加藤土師萌や木内省古の作品はあきらかな倣作であり、しかも、後述のように、この展覧会のために制作された作品というわけではない。また、後に日本伝統工芸展の重鎮となる漆芸家の松田権六が第2回展(1955年)に出品したのは1945年に制作した作品《鴛鴦時絵棗》であった。
- 12) 「趣旨」『第一回無形文化財日本伝統工芸展』文化財協会、1954年。
- 13) ただし、この第1回展の出品目録については、文化庁にも日本工芸会にも残されていないため、同展開催時に文化財協会から発行されたパンフレット『無形文化財日本伝統工芸展』(1954年3月)に掲載された図版からの推定である。必ずしもこのパンフレットに図版掲載されている作品が出品されていると断定することはできないが、出品された可能性はかなり高いと考えられる。
- 14) 加藤土師萌『黄地紅彩技術記録』文化庁、1954年、未刊行、p.177。
- 15) 『日本美術年鑑』昭和28年版(東京文化財研究所、1954年)によれば、この年、加藤土師萌は文化財保護委員会から196,000円の助成を受けているが、おそらくこれが黄地紅彩の工程見本《傲嘉靖黄地紅彩角皿五枚》の対価ということになるのではないかと思われる。
- 16) 西沢笛猷「三度目の正直」『第四回日本伝統工芸展』日本工芸会編、芸艸堂、1957年。なお、加藤土師萌による《菊牡丹角皿》の倣作は複数確認されているが、それぞれ微妙に模様の筆遣いが違っている。私見の範囲では、第1回日本伝統工芸展に際して発行されたパンフレットに掲載された図版に最も近いのは、文化財保護委員会に納められた工程見本(現在は京都国立近代美術館蔵)に含まれる完成作である(図1)。
- 17) 倣作には、原作の銘とともに、写した陶工の銘が入っているのが鉄則であり、本作にも加藤の作であることを示す銘が併記されている。写した陶工の名が入っていないければ、贋作ということになる。
- 18) 「重要文化財」編纂委員会『新指定重要文化財 解説版 5 工芸品II』毎日新聞社、1983年、p.126。
- 19) 加藤土師萌「二十五年を顧りみて」『加藤土師萌秀作展図録』1965年。
- 20) 拙稿「昭和の桃山復興」『陶説』第562号、2000年1月。
- 21) 加藤土師萌『陶器全集第5巻 織部』平凡社、1959年、p.21。
- 22) 奥田誠一「陶磁器の倣作と贋造」『陶磁』第6巻第1号、1934年5月。
- 23) 「永仁の壺」事件については、松井寛進「永仁の壺：偽作の顛末」朝日新聞社、1990年に詳しい。
- 24) 高橋義雄『大正名器鑑』普及版、第三編、宝雲舎、1937年、pp.1-5。なお、同書には巻頭にカラー印刷で「槍の鞘」が掲載されており、和物茶入のなかでも別格の扱いがされている。

- 25) Guth, Christine M. E., "The Multiple Modalities of the Copy in Traditional Japanese Crafts," *The Journal of Modern Craft*, Vol. 3, Issue 1, March 2010.
- 26) 『のこす、伝える:「お宝」考今昔』展図録、茨城県陶芸美術館、2008年1月参照。
- 27) 林屋晴三「茶入の賞翫」『茶道聚錦10 茶の道具(一)』小学館、1986年。
- 28) 『角川茶道大辞典』本編 角川書店、1990年、p. 175。
- 29) 『東京国立博物館百年史』東京国立博物館、1973年、pp.276-278。なお、同書では、古画については、1895年(明治28)から1897年(明治30)までの3年間に計219点(中国宋元画35、仏画132、大和絵11、水墨画30、狩野派5、琳派4、円山四条派3、浮世絵派4)の模写が行われたとして詳しく数字が挙げられているが、工芸品の模造に関しては言及されていない。荒川浩和「近代漆芸の一側面:模造制作」『現代の眼』第300号、1979年11月によれば、東京国立博物館に収蔵されている漆芸の模造のものとも早い作例は、正倉院宝物の《赤漆文文櫛木厨子》の模造で、1875年(明治8)に遡る。その後明治から昭和戦前にかけて断続的に模造が行われ、主要な漆芸作品の模造だけでも35点が同館には収蔵されている。しかし、岡倉天心が東京美術学校長と帝国博物館美術部長を兼務していた時期(1890-98)の模造は、漆芸に関しては認められない。例えば、東京美術学校の漆工科の初代教授を務めた小川松民による模造として、《片輪車蒔絵螺鈿手箱》(1878年模)や《浮線綾螺鈿手箱》(1880年模)など4点収蔵されているが、これらは1878年(明治11)から1880年(明治13)にかけて制作されている。
- 30) 鷹巣豊治「博物館の模本」『MUSEUM』第19号、1952年10月。
- 31) 近年では、「模写・模造と日本美術:うつつ・まなぶ・つたえる」展(東京国立博物館、2005年7月20日-9月11日)においてこれらの模写模造作品が公開された。
- 32) 金沢百枝「カースト・コート形成史:複製美術品の機能と役割」『真贋のはざま:デュシャンから遺伝子まで』西野嘉章編、東京大学総合研究博物館、2001年。
- 33) 荒木慎也「太平洋を渡る石膏像:ボストン美術館から東京美術学校へ」明治美術学会2010年度第3回例会、2010年9月4日。
- 34) 金沢百枝、前掲書。
- 35) Roland Schaer, *L'invention des musées*, Gallimard, 1993, p. 86.
- 36) 新納はその生涯に2631点の仏像修理を手掛けた。その目録「宝物修理物件目録」については、野添浩一編『新納忠之助展』図録、新納忠之助展実行委員会、2004年参照。
- 37) 新納は、《百済観音像》のほかにも、中尊寺の《一字金輪坐像》(新納忠之介模、1897年、東京国立博物館蔵。原品:平安時代、中尊寺蔵)、鎌倉禪興寺明月院の《上杉重房蔵》(新納忠之介模、制作年不詳、鹿児島市立博物館蔵。原品:鎌倉時代、禪興寺蔵)、《慈恩大師坐像》(新納忠之介模、明治時代、薬師寺蔵。原品:平安時代、東京国立博物館蔵)などの模造を手掛けている。
- 38) 松本権重「古拙翁懐旧談叢(三?)」『日本美術工芸』第133号、1949年11月。
- 39) 六角紫水は、美校卒業後の1896年(明治29)からは古社寺保存計画調査嘱託として全国各地の宝物調査に参加、鳥取島根山口(1903年5月)および千葉茨城(1903年9月)の調査には岡倉天心も同行した。吉田千鶴子「古社寺保存会の宝物調査と紫水」『六角紫水:「国宝」を創った男』展、広島県立美術館、2008年。
- 40) 六角紫水「自序」『六角紫水研究作品圖録』1943年。
- 41) 木内武男『木内喜八・半古・省古 三代木工芸作品図録』講談社出版サービスセンター、2006年、p.45。
- 42) 同上書、p. 147、および、木内省古「正倉院御物木画の模造について」『MUSEUM』第8号、1951年11月。
- 43) 木内省古は、「正倉院御物木画の模造について」『MUSEUM』第8号(1951年11月)で、1950年に《木画紫檀双六局 模造》を制作したと述べているが、ご子息の故木内武男氏は、戦後まだ間もない1950年にこのような材料を入手できたとは考えにくいとして、1950年という制作年に関しては疑問を呈されていた。なお、木内省古は《紫檀木画双六局 模造》を少なくとも3点制作していることが確認されている。現在は、東京国立博物館(1932年)、奈良国立博物館、香川県立ミュージアム(1937年)に収蔵されているが、このいずれかが第一回日本伝統工芸展に出品されたのか、あるいは、第四の作品が出品されたのか、現時点では不明である。奈良国立博物館の模造作品については、制作年は不明だが、1955年(昭和30)年に同館に収蔵されている。なお、香川県立ミュージアム蔵の模造については、詳細に調査させていただく機会をいただいた。同館学芸員崔美西嘉子氏にこの場を借りて感謝したい。なお、文化庁には木内省古による《紫檀木画双六局》の工程見本が納められていたが、現在は、東京国立博物館に収蔵されている。

- 44) 例えば、大坂弘道、木村法光「紫檀木画箱の復元模造をめぐって」『正倉院年報』第11号、1989年3月参照。
- 45) 文化庁・東京国立博物館編『美の再現：国宝の模写・模造』1996年、p. 1。同書によれば、1953年(昭和28)から1996年(平成8)までに48件の模造が行われている。
- 46) 佐藤直子「GHQと無形文化財：美術工芸品の複製に対する日米の認識の相違について」『昭和戦前期の官展工芸における「伝統的」作品の調査研究』2010年3月。
- 47) 同上書。
- 48) 「神宝奉獻の推移」『神宮神宝図録』改定第一刷、神宮徴古館、2009年。なお、過去の御装束神宝については、土の中に埋められてきたため実証的に追跡することが難しい。
- 49) 同上書。
- 50) 例えば、内藤春治(1895-1979)は、第59回式年遷宮(1953年)に際して、御神鏡31面(円鏡26面、八稜鏡5面)の制作を拝命し、2年の歳月をかけて100面以上を惣型で鋳造、そのうちの優れたもの31面を調進した。御神鏡の制作にあたって、寸法や模様は指定通りに制作することが要請されていた。『内藤春治展図録』岩手県立博物館、1983年、p.14。ただし、原則的には、御神宝という性格上、制作者の名は公表されない。
- 51) 磯崎新「建築における「日本的なもの」」新潮社、2003年、pp. 295-306。
- 52) 山梨恵美子「明治洋画の社会的位置の確立と浅井忠」『高野コレクション：浅井忠』展図録、2005年。
- 53) 1890年(明治23)に開始された帝室技芸員制度では、1944年(昭和19)に廃されるまでに累計79名の美術家が任命を受けた。その内訳を見ると、工芸家(24名)と日本画家(38名)が多数を占めていた。
- 54) あくまでもこれは工芸技術そのものの芸術としての価値、あるいは工芸史上における価値を問題としているのだが、その後、「重要無形文化財保持者」という正式名称に代わって、「人間国宝」という通称が浸透していることが示すように、この保持者の認定制度というのは工芸技術そのものよりも、その工芸技術を「高度に体得している者」としての保持者である工芸家の顕彰という側面の方が強く意識されていくことになった。
- 55) 大滝幹夫「文化財保護法と無形文化財」『日本伝統工芸展の歩み』日本工芸会、1993年。
- 56) 佐藤薫「『姿なき国宝』の保護」『日本文化財』第1号、1955年5月。
- 57) 西沢笛敏「日本工芸会の創設に際して」『日本工芸』第1号、1955年10月(『日本伝統工芸展の歩み』日本工芸会、1993年に再録)。
- 58) 日本工芸会「あとがき」『第3回日本伝統工芸展図録』日本工芸会、1955年。
- 59) 丸山真男「陸羯南：人と思想」(1947)3巻 p. 105。要確認。
- 60) 小熊英二「〈民主〉と〈愛国〉：戦後日本のナショナリズムと公共性」新曜社、2002年、pp. 67-103。なお、小熊英二は同書で、「戦後民主主義」とは、1960年前後に「第一の戦後」(1945-1955)を表象するために発明された言葉であり、実状からかけ離れ単純化して語られる傾向があるとしたうえで、戦後日本のナショナリズムをめぐるとの言語体系の変化を詳細に検討している。
- 61) 小熊英二、同上書、p. 366、460。
- 62) 「開催趣旨」『第4回日本伝統工芸展』日本工芸会編、芸艸堂、1957年。この開催趣旨は、第5回展(1958年)にもほぼ同様の内容で踏襲されたが、第6回展(1959年)からは内容に変化が見られる。
- 63) 日本民芸協会「新体制の工芸文化組織に対する提案」『月刊民藝』第2巻第10号、1940年10月。
- 64) 1930年代のナショナリズムと工芸の関係については、以前に論じたことがある。拙稿「1930年代における工芸とナショナリズム：『伝統工芸』前史について」『美術フォーラム21』第19号、2009年5月参照。
- 65) 小熊英二、前掲書、pp. 489-498。小熊によれば、1954年(昭和29)に公表された憲法調査会の改憲案要綱には、再軍備の肯定、天皇を元首とすること、参議院議員を推薦議員で構成すること、当道府県首長の公選制の廃止、天皇の国会停止権限などが盛り込まれていた。
- 66) 青木保「日本文化論」の変容：戦後日本の文化とアイデンティティー」中公文庫、1999年、pp.73-78。

- 67) 西山松之助によれば、戦後、1952年(昭和27)頃から伝統論が盛んに論じられるようになり、1959年(昭和34)頃にはその最盛期をむかえ、1965年(昭和40)頃には下火となる。西山松之助「伝統について」『日本工芸会会報』第51号、1970年1月。
- 68) エリック・ホブズボウム、前掲書。
- 69) 西川長夫は、「文化」という概念そのものが、先進国(英仏)の支配的なナショナリズムに対抗する後発国(独、露など)の民族的自己主張を内蔵しており、先進国による支配の危機に直面した後発国を内側から支えるイデオロギーとして作用してきたとしている。西川長夫『地球時代の民族=文化理論:脱「国民文化」のために』新曜社、1995年、p.131。
- 70) 鈴木貞美『日本の文化ナショナリズム』平凡社、2005年、pp. 43-44。
- 71) 鈴木貞美は、現在の日本ではナショナリズムは、①民族主義(一つの民族の立場を強調する立場)、②国民主義(健全なナショナリズム)、③国家主義(国家の利害を優先させるナショナリズム)と使い分けられていると指摘している。鈴木貞美、前掲書、pp. 34-35。
- 72) ベネディクト・アンダーソンは、「国民の本質とは、すべての個々の国民が多くのことを共有しており、そしてまた、多くのことをおたがひすっかり忘れてしまっているということにある」(『国民とはなにか』1882年)というエルネスト・ルナンの言葉や、「ナショナリズムは、もともと存在していないところに国民を発明することだ」というアーネスト・ゲルナーの言葉を援用し、「国民とは、イメージとして心に描かれた想像の政治共同体である」と述べている。ベネディクト・アンダーソン、白石さや・白石隆訳『増補想像の共同体:ナショナリズムの起源と流行』NTT出版、1997年、p. 24。
- 73) 鈴木貞美、前掲書、pp. 39-41。
- 74) 柳橋眞、前掲書、p.41。
- 75) ただし、「日本工芸展」という名称で開催されたのは第5回展だけで、翌年の第6回展からは再び「日本伝統工芸展」となり、現在にいたっている。柳橋眞によれば、「伝統」という文字が復活することになったのは、日本工芸会総裁を務められていた高松宮殿宣仁(のぶひと)親王が、「第五回日本工芸展」の授賞式のあとに行われたレセプションにおいて、受賞者の一人に対して、「伝統(電灯)が消えたら世間は闇だね」というお言葉を述べられたからであったという(柳橋眞、前掲書)。なお、第5回展が開催された年には「第四科問題」が起こっているから、あえて「日本工芸展」と名乗ることで、総合的な工芸の展覧会として、日展への対抗意識を示すという意図もあったと考えられる。
- 76) 小山富士夫「第五回『日本工芸展』をみる:鍛え鍛えた人たち」朝日新聞、1958年10月11日。
- 77) アンケート結果は『日工会報』第1号〜第3号に掲載された。回答者は、鹿児島寿蔵、前大峰、太田英蔵、河合政、水町和二郎、加藤土師萌、音丸耕堂、野口真造、玉井敬泉、中村元雄の10名。また、アンケートの質問事項は、「1伝統工芸ということについての御見解、2今後の伝統工芸はどうある可きか、3伝統工芸に対する貴台の製作観念」の三項目であった。
- 78) 鹿児島寿蔵「伝統工芸についてのアンケート」『日工会報』第1号、1956年8月。
- 79) 前大峰「伝統工芸についてのアンケート」『日工会報』第1号、1956年8月。
- 80) 加藤土師萌「伝統工芸についてのアンケート」『日工会報』第3号、1956年10月。
- 81) 『日本工芸会報』第8号、1957年7月。
- 82) 「開催趣旨」『第4回日本伝統工芸展』1957年。
- 83) 上口愚朗「古志野焼成技法と荒川志野」『陶説』第73号、1959年4月。
- 84) 荒川豊蔵の志野の創作性については以前に論じたことがある。拙稿「荒川豊蔵の桃山復興:桃山陶芸の再評価から伝統の形成へ」『東京国立近代美術館研究紀要 第6号』東京国立近代美術館、2000年12月参照。
- 85) 拙稿「昭和の桃山復興:陶芸家と近代」『東洋陶磁』第35号、2006年3月。
- 86) 1958年(昭和33)の日展改組をきっかけに、日展の一部の工芸家によって結成された「第四科会」が、日展の参事や審査員などの役職に就きながらも日本伝統工芸展にも出品していた工芸家に対して、「フタマタ的行為」(「工芸会が不参加声明 むし返した四科の対立」朝日新聞、1958年4月17日)をやめ、日展か、あるいは、日本伝統工芸展か、の二者択一を迫る要望書を提出した。これにより約30名の工芸家が日展から脱退、日展と日本伝統工芸展の分裂は決定的となる。この年の第5回展では、日本伝統工芸展という展覧会名から「伝統」の文字が消えて、「日本工芸展」という名称で開催された。
- 87) 第6回展(1959年)の「趣旨」に、「真に生活に即した工芸を創造」と謳われ、その後も踏襲されている。

“Traditional Art Crafts” and Reproductions: Exploring the Beginnings of the Japanese Traditional Handicrafts Exhibition

Kida Takuya

After World War II, Japan established the Intangible Cultural Property system to protect its traditional art craft techniques, and thereafter organized the Japanese Traditional Handicrafts Exhibition (1954) to publicly display those techniques. In its early days, there were artistic craftspersons who participated in both the Japanese Traditional Handicrafts Exhibition and the Nitten exhibition. For example, ceramicist Kato Hajime exhibited original creative works in Nitten and his reproductions of ancient pottery and ceramics in the Japanese Traditional Handicrafts Exhibition.

It should be noted that Japanese culture has not necessarily considered reproductions in a negative way. Since olden times, the production of “copies” has been an accepted practice in the world of the tea ceremony. They have not only been used in place of originals, but have contributed to increasing the prestige of the originals and also to popularizing and confirming the value judgment concerning them. In addition, since the Meiji period, reproductions of works such as National Treasures and Shosoin Treasures have been produced for the purpose of protecting cultural assets. The general rule governing the reproduction of these cultural assets is that they be faithful to the original in all aspects, from materials to techniques, construction, form, pattern, design and so on.

Reproductions have been created for a variety of reasons, including (1) the elucidation of techniques, (2) the handing down of techniques, (3) the confirmation of the legitimacy of a work’s value, (4) the establishment of the prestige of the original, (5) as a substitute or back-up for the original, (6) as a sample for display, (7) as an inexpensive item for the general public and (8) as a contingency in the event of destruction due to a natural or man-made disaster or being taken out of the country. However, it can be considered that the exhibition of reproductions in the early years of the Japanese Traditional Handicrafts Exhibition indicates that this exhibition was inaugurated to be an opportunity to explore what art crafts rooted in a new formative concept that could rival “craft art” should be, by putting aside beliefs that had supported art throughout the modern age, such as the creator being mainly an individual doing the creating, a work being a manifestation of creativity and an original work being distinct from a reproduction.

The mid-1950s, when the Japanese Traditional Handicrafts Exhibition was inaugurated, was a time that saw the rise of Nationalism, as a result of the international situation surrounding Japan during the Cold War and the country’s liberation from GHQ rule, that is, occupation by the Allied Forces. Although the Japanese Traditional Handicrafts Exhibition used “tradition” as its banner, after the war tradition was a word that came to be used to recover the spiritual unification and continuity of the community called Japan. Tradition did not arise as a consequence of an accumulation of the past or of progress; rather, it was something whose creation had been triggered by a break with the past caused by modernization. Through production activities rooted in traditional hand-crafting, artistic craftspersons revived the memory of Japan’s

lifestyle culture of the past that had been discarded in the process of the country developing into an economic power. They explored the Japanese sense of aesthetics, which people had been losing sight of in postwar Japanese society, and came to undertake the role of reviving it in modern times. After the war, “traditional art crafts” exhibited its realization as a medium onto which Nationalism was projected, supported by the intention to create a national traditional culture