

「工芸」および「職人」概念の歴史的変遷に関する考察

—職人の技術伝承に関する基礎的研究（2）—

市川 祐 樹

The consideration about a historical change of the “crafts” and “craftsman” concept

— A Basic Study about the Tradition of Craftsman Technology (2) —

Yuki ICHIKAWA

Summary

The Purpose of this research to very transformed of the social existence of the craftsman since the early modern age, and to elucidate whether to have come to arrive by passing the modernization at the present age. In this thesis, it paid attention to a historical change of the “crafts”, concept, (frame) which had been formed at modern ages as a clue of craftsman’s transformation by the modernization. And, by the transition of the “crafts”, concept, (frame), how influenced to the craftsman who is manual work basically from the early modern age. As a result, ① Craftsman’s manual work is subsumed by the concept “crafts” in time of modernization, and approve the craftsman as “craft workman”. ② By the transition of the “crafts” concept (frame) from modern ages to the present age, it was clarified that various social hierarchies were born from “craft workman”.

要旨

本研究の目的は、近世以来の職人が、近代化を経て、その社会的存在をどのように変容させ、現代に至ることとなったのかを解明することである。そこで本稿では、近代化による職人の変容を考察する手がかりとして、近代に形成された「工芸」概念（枠組）の歴史的変遷に着目した。そして、この「工芸」概念（枠組）の変遷が、近世以来の「手仕事」を基盤とする職人にどのような影響を

与えたのか概観した。その結果、①近代化を契機に、職人の「手仕事」は「工芸」という概念に包摂されるとともに、職人は「工芸職人」として成立すること。②近代から現代に至る「工芸」概念（枠組）の変遷によって、「工芸職人」から様々な社会的階層が誕生することが明らかとなった。

はじめに

前回の研究¹⁾では、「美術品」と「伝統的工芸品」のイメージについて、学生を対象におこなったアンケート調査の分析から学生は、①伝統的工芸品を言葉としては理解しているが実見する機会が乏しい点、②伝統的工芸品からは「日常品」や「実用」性をイメージできるものの、「高価」・「鑑賞」・「文化財」という美術品的側面も強く捉える傾向があることを示した。そして、③職人の伝統的技術の継承という観点から、国の伝統的工芸品に関する振興政策の不備を指摘し、自治体における文化政策の適用の可能性について考察した。本稿では、前回の研究で明らかにできなかった工芸概念の成立とその歴史の変遷を中心に概略し、それにともなう職人の変容を考察する。

明治初期、維新政府によって実行された近代化のための諸改革は、従前に築きあげられてきた諸制度と人々の価値観を大きく変化させながら、近代化を日本に定着させる役割を果たした。特に日本における近代化の端緒は、列強諸国を中心とする軍事的圧力であったことから、国力の増進による軍事力の増強が国家政策の柱となった。そのため産業政策に眼目が注がれ、諸外国の優れた技術および機械が国家主導で導入されていくこととなる。このような産業の近代化過程のなかで、「美術」が誕生し「工芸」が形成されてきた。そこで近代に形成された「工芸」概念・枠組の現代に至るまでの変遷と、その変遷にともなう近世以来の「職人」の変容について考察していく。

I. 近世における職人の定義

『広辞林』²⁾によると職人という用語は、「おもに手先のわざで物を作る職業の人。大工・左官・畳屋・さしもの師など」と定義されている。職人とは、『広辞林』が示しているように、現代では一般的に手工業者を指すものと考えられるが、時代によってその捉え方には幅がある。

古代律令制下では、職人という用語は存在していなかったが、神祇官と太政官を筆頭とする官僚機構の下部に工人が位置づけられ、国家の支配を受けていた。中世に入ると、律令制的土地支配の崩壊と荘園制の容認により、職人層は各地の荘園領主に所属して生産活動をおこなうこととなった。職人の国家支配から私的支配への変化は、座の自立性の強化と相俟って、諸国を遍歴する職人層の出現をもたらした。中世の職人を知る史料としては、職人歌合がある³⁾。

そこで中世の代表的な職人歌合である『東北院職人歌合』⁴⁾に登場する職人をみると、現代に使用されている職人（手工業者）という用語の範疇に入らない、宗教者・芸能者・漁民・医者・商人のほか、諸国を遍歴する職人などもあげられている（第1表）。

第1表 『東北院職人歌合』に登場する職人

イシ	カジ	カタナトギ	ミコ	アマ	オンミョウジ	バンジョウ	イモジ	バクウチ	コウド	キョウジ	ブッシ
医師	鍛冶	刀磨	巫女	海人	陰陽師	番匠	鋳物師	博打	買人	経師	仏師
フクサ	コウカキ	ヌシ	ハリスリ	カツラメ	モウモク	カベヌリ	ムシロウチ	ヒモノシ	フナヒト	ジュズヒキ	オハラメ
深草	紺搔	塗師	針磨	桂女	盲目	壁塗	箆打	檜物師	船人	数珠引	大原人

出典) 鈴木棠三編『日本職人辞典』東京堂出版、1985年、11～12頁より作成。

これらから、おおよそ中世においては、生業にあたるものすべてが、職人という語で括られていたようであり、職人は「道々輩」⁵⁾ とほぼ同義的に使用されていたことが推察される。

このように広範な意味を有した職人という用語が、現代と同じ手工業者を指す用語として使用されはじめたのは、『日葡辞書』⁶⁾ の「Xocunin」(「職人」)の項目に「Official mecanico」(「工作を専らとする人」)とあることから、戦国期まで、あるいは少なくとも近世初期までには定着したものと考えられる。

こうして職人の世紀と比喻される近世までに成立することとなった職人の特質としては、①手工的技術・技能を有していること、②需要者の生活文化に直接・間接的に関連する生産活動であること、③個人生産が可能である業種と集団による生産を基盤にもつ業種が存在すること、などがあげられるだろう。

そこで近世における職人の定義をおこなうなら、自らの手工的技術・技能を駆使して専門的に「ものづくり(製品生産)」をする人となり、極言すれば、農業漁業以外の「手仕事」を専門とする人となる。

より詳しく定義すると、この職人は居職人と出職人に区別ができる。前者は、鍛冶・鋳物師・仏師などのように、需要者の必要とする製品を家内(業種によっては工房)において生産する家内生産者として存在し、その生産体制についても全生産工程を担うことのできる手工的技術を保持し、その製品が直接・間接的に販売されることで社会的存在として成立可能な者である。後者は、番匠・塗師・鳶などのように屋外作業を基本とし、自らが保持する手工的技術・技能そのものを製品に直結化し、直接的に需要者に提供することで社会的存在として成立可能な者となる。

このように近代以前は、社会の“もの”の需要に応えていたのは職人であり、居職人を中心とする職人は「手仕事」によって生活必需品を専門的に作り出す生産者であった。

しかし明治政府による近代化のための諸改革の実行は、産業構造についていえば、近世まで製品生産の主力であった職人層を、工場労働者である職工あるいは賃金労働者などの近代的労働者に再編し、または職人を没落させながら、職人の生産形態および社会的存在そのものを変容させていくことになった⁷⁾。

こうした産業部門における職人層の変容は、近代化の過程で急速に進展し、職人の「手仕事」は「工芸」に、生産される製品は「工芸品」へ、その意味内容を転化させていくこととなる。それは近代

社会において初めて登場することになった「美術」と「機械工業」によって、したがって、職人自身の変容というよりは、職人をとりまく外部環境の変化によってもたらされることとなった。

すなわちこれは職人（居職人）の「手仕事」により生産された手工業製品が、市場において機械工業製品に代替・駆逐されていくとともに、「美術」の枠組に加わることもできず、「美術」と「工業」の間で、自己を「工芸」に規定していくことによって具象化されていくのである。

Ⅱ. 「美術」の誕生と「工芸」概念の形成

本章では、近代化という歴史的過程において、「美術」概念の誕生・成立にともなって副次的に形成された「工芸」概念に焦点をあて、その形成過程を美術史分野の研究成果をもとに概略し、同時に「工芸」の担い手についても考察していく。

(1) 「美術」概念の誕生

近代化以前の日本社会では、職人の「手仕事」による製品、すなわち着物・漆器・陶磁器・金工品・木工品・竹工品など、いわゆる工芸品が生活必需品として存在し、これらの生産は重要な産業として成立していたが、この「手仕事」に「工芸」という用語は当てはめられていなかった。

日本に初めて「工芸」という概念が登場するのは、明治初期という近代社会への離陸過程である。しかも、その概念は「美術」の誕生過程において創出されることとなった。日本で「美術」という語が初めて用いられたのは、明治6（1873）年に開催されたウィーン万国博覧会への出品をすすめた出品差出勤請書添付の出品規定においてである⁸⁾。「美術」は、26にわかれた出品区分の第22区に「美術（西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト言フ）ノ博覧場ヲ工作ノ為ニ用フル事」として登場している⁹⁾。しかし、これは日本語訳であって、もともとの原文は、「Darstellung der Wirksamkeit der Kunstgewerbe-Museen」と記されていたという¹⁰⁾。

原文と日本語訳を比較すると、日本の訳文において括弧内以下の「西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト言フ」という注釈が付け加えられたことがわかる。そしてこの注釈の「美術」が意味するものは、音楽・絵画・彫刻・詩などを含んでいることから、総合的な芸術を想定していたことがわかる。

しかし原文にみえるドイツ語のKunstgewerbeは、Kunst（芸術）とgewerbe（工業）という二語を合成した単語であり、純粋芸術を意味する美術というより産業的な意味あいの強い「工芸美術」もしくは「美術工芸」という訳をあてなければならないといわれる¹¹⁾。

さらに第25区にも「今世ノ美術ノ事」¹²⁾として「美術」が登場しているが、ここでの原語は、BildendeKunst（造形美術）であるという¹³⁾。したがってドイツ語の原語レベルでは「美術」について明確な分類がされていたにもかかわらず、日本が翻訳する際に、すべて「美術」という一語で括ってしまったことになる。このような西欧概念の誤訳によって誕生し、幅広い芸術概念が想定さ

れた「美術」という官製用語は、その後、政府機構の主導によって、分類および制度的整備を遂げていくこととなるが、その分類・整備についても西欧の美術観である絵画中心主義をそのまま受容していくこととなった¹⁴⁾。そして、この「美術」の分類過程で、非「美術」とされた「工芸」が「美術」の下位概念として登場することとなる。

(2) 「美術」の成立とその下位概念としての「工芸」の形成

「美術」の制度的成立とその下位概念としての「工芸」の誕生については、すでに北澤憲昭氏が著書『境界の美術史—「美術」形成史ノート』で明らかにされているように、内国勸業博覧会における「美術」部門の分類変遷からみることが可能である（第2表）。

そもそも内国勸業博覧会とは、殖産興業政策の一環として開催された国内版の「万国博覧会」であり、第1回内国博は明治10年（1877）に東京上野公園でおこなわれた。この内国博が好評を得て、勸業政策として博覧会の有用性が認められると、その後5年ごとに開催されることが決定し、明治36年（1903）の第5回内国博まで博覧会事業は継続された。

この内国博の特徴を、明治10年（1877）の『内国勸業博覧会出品者心得』¹⁵⁾よりみていくと、古器旧物を否定し、近世以来の見世物的展示を排除するとともに、各産業の技術水準の掌握を図り、出品物のなかから優良なものに賞を与える褒賞システムを（万国博覧会制度に倣って）導入するなど、国家の介入により、勸業にふさわしい出品物を精査し、勸業すべき物品とそうでない物品を明確に分類し、近代化の方向性を一般庶民である来館者に深く印象づける役割を果たした。

そのため、この内国博で「美術」と「工芸」が規定されることは非常に大きな意味を有した。以下では北澤氏の著書から、「美術」の誕生と「工芸」の形成についてみていく¹⁶⁾。内国博の「美術」部門の分類については、最初から確定されたものではなく、いくつかの変遷がみられ、なかでも明治23年（1896）の第3回内国博の分類改編が大きな意味をもつといわれる。

すなわち第1回内国博の「美術」分類では、第1類に「彫像術」があり、「書画」は第2類に配置されている。これは分類上、「書画」より「彫像術」を上位に配すということであり、さらに重要なこととして、「書画」の部門に、書や絵画ばかりではなく、花瓶や筆筒なども展示されていたという事実¹⁷⁾をあげ、およそ絵が描かれている物品はすべて「書画」に編入されており、鑑賞性と実用性の兼備によって定義される美術用語としての「工芸」は成立しておらず、「工芸」の分類枠もこの時代には未だ設けられていなかったことを指摘されている。

このような傾向が大きく変わるのが、明治23年（1896）の第3回内国博の出品分類である。まず、「書画」が解体され「絵画」を頂点に「彫刻」を配すという、現在とほぼ同様の序列が登場するとともに、「美術工業」の枠が成立している。北澤氏によるとこの「美術工業」が意味するものは、現代のいわゆる「工芸」であり、「絵画」という視覚芸術を中心におく西欧美術観の下、絵が描かれている花瓶や筆筒の受け皿は「工芸」が担うこととなったとされるのである。

すなわち「工芸」とは、「絵画」（額縁に収められた鑑賞するための絵）を中心とする視覚芸術が

「美術」という枠組のなかで純粋化を目指していく過程において、そのネガティブ（＝非視覚芸術・非「絵画」的）な存在として、「美術」の縁辺に配置されることで誕生したのである¹⁷⁾。

したがって「美術」概念の成立・分類によって、副次的に誕生した「工芸」は、非「美術」の、「美術」より劣る、主に職人的「手仕事」による造形全般を指すという非常に包括的かつ恣意的な概念を有する官製用語として誕生したことになる。そしてこのような「工芸」の用語的・実質的な担い手は、依然として従前の職人たちだったのであり、ここに「工芸」概念の形成と軌を一にした「工芸職人」の誕生をみることができる。

第2表 内国勧業博覧会列品分類の変遷（第1～4回まで）

第1回（明治10年）		第2回（明治14年）		第3回（明治23年）		第4回（明治28年）	
第1区	鉱業及び冶金術	第1区	鉱業及び冶金術	第1部	工業	第1部	工芸
第2区	製造物	第2区	製造物	第1類	化学製品及薬剤類	第1類	化学製品及薬剤
第1類	化学上の製造物	第1類	化学製品及び調剤品	第2類	焼窯製品	第2類	紙及其製品
第2類	焼窯術上の製品	第2類	焼窯製品(但美術を示すものは第3区)	第3類	瑠璃	第3類	写真及印刷
第3類	瑠璃及び瑠璃器	第3類	瑠璃器(但前同断)	第4類	七宝	第4類	糸
第4類	七宝器の語種	第4類	七宝器(但前同断)	第5類	金工	第5類	織物
第3区	美術	第5類	金属製品(但前同断)	第6類	漆器	第6類	衣服、装飾具其他雑品
第1類	彫像術	第6類	漆器(但前同断)	第7類	木竹類製品	第7類	漆器
第1属	金石粘土或は亜土の以て製する物類偶像等	第7類	木製及び其他の器具	第2部	美術	第8類	木竹類製品
第2属	彫鏤、鑄造	第3区	美術	第1類	絵画 其1.土佐派、南派、北派、四楽派、雑派、其2.油絵	第9類	皮膚介毛等の製品
第2区	書画	第1類	彫鏤 其1.金土木石陶磁の彫像及び鑄造並に石工模型、其2.金属木石牙甲の彫鏤物及び雑放並に刻碑、其3.貨幣賞牌印刷	第2類	彫刻 木竹彫刻、牙角介甲彫刻、金属彫刻、塑造	第2部	美術及び美術工芸
第3類	劔	第2類	刊刻	第3類	造形造園の図案及雛形	第18類	絵画 其1.着色画・墨画、其2.油画、其3.水彩、其4.其他(至筆・パステル画等)
第4類	写真	第3類	書画 其1.各種の書画、其2.油絵、其3.織出、繡出、染出の書画、其4.蒔絵、漆画、焼絵等、其5.陶磁器七宝及び金属の面	第4類	美術工業 其1.金工、其2.鑄工、其3.漆器、其4.陶磁、玻璃、七宝、其5.織物、縫物等、其6.家具、其7.各種美術工業、其8.図案	第19類	彫刻 木彫、牙彫、角彫、金彫、玉石、彫漆彫、塑造
第5類	工芸	第4類	百工の図案	第5類	各種の版写真及書類	第20類	造形造園の図案及雛形
第6類	嵌装	第4区	機械	第3部	農業、山林及園芸	第21類	美術工芸 其1.漆器、其2.金属器(鑄工、鑄工、象嵌、布目象嵌)、其3.陶磁、玻璃、七宝、其4.織物、縫物等、其5.各種美術工芸、其6.美術工芸に供すべき図案
第4区	機械	第5区	農業	第4部	水産	第22類	各種の版写真及書類
第5区	農業	第6区	園芸	第5部	教育及学芸	第3部	農業、山林及園芸
第6区	園芸			第6部	鉱業冶金術	第4部	水産
				第7部	機械	第5部	教育及学芸
						第6部	鉱業冶金術
						第7部	機械

出典) 佐藤道信著『〈日本美術〉誕生—近代日本の「ことば」と戦略』(講談社選書メチエ、1996年) 43頁。

(3) 明治20年代における「工芸」概念(枠組)の変容と担い手

明治初期に官製用語として誕生した「美術」の下位概念として、明治20年代に形成された包括的概念としての「工芸」は、その後の日本における政治・経済・社会・文化的な影響をうけながら、その用語の概念、あるいは枠組自体を変容させていくことになる。そして、それにともなって「工芸」の担い手である「工芸職人」の変容も当然おこなわれる。本節では、明治20年代の「工芸」概念の形成とほぼ同時におこった現象、すなわち①「美術工芸」の萌芽、②「工業」の成立・分離、と

いう過程をみていく。

a) 「美術工芸」の萌芽

日本に初めて設立された美術学校は、明治9年(1876)に開校した工部美術学校である。これはその名の通り、工部省の設置による美術学校であり、画学・彫刻学の二科を備えてはいたが、工部省が殖産興業を推進する機関であったことから、「美術」より西欧「技術」の移植・教授を目的とする性格を根源的にもっていた。

このことは、「工部美術学校諸規則」¹⁸⁾の「学校ノ目的」において「一、美術学校ハ欧州近世ノ技術ヲ以テ我日本国旧来ノ職風ニ移シ、百工ノ補助トナサンガ為ニ設クルモノナリ。」とあることから容易に推察できる。しかし工部美術学校は、絵画界における西欧中心主義(洋画中心主義)の反動としての国粹主義の勃興と工部省の財政難により明治16年(1883)には廃校となった。

そこで明治20年(1887)には、岡倉天心・フェノロサなどの国粹主義者を中心に、それまでであった文部省図画取調掛を廃止し、東京美術学校の創設がおこなわれることとなった¹⁹⁾。東京美術学校は、絵画科と彫刻科の二科で開学したが、明治23年(1890)には「美術工芸科」の設置が実現し、美術教育機関に「工芸」が登場することとなった。さらに前年の明治22年(1889)に設置された帝国博物館も、「歴史部」・「美術部」・「工芸部」に加え、「美術工芸部」の四部構成で開館している。

このように明治20年代前半は、「美術」(絵画・彫刻)を除く、「手仕事」による造形という包括的な概念・枠組として形成されつつある「工芸」からすでに「美術工芸」が萌芽する傾向が確認できる。これはとりもなおさず、「工芸」の担い手に、「工芸職人」のみならず「工芸家」という新たな社会的存在の創出を予見させる。

このような「工芸」から「美術工芸」の分化が決定的に推し進められるのは、後述するように展覧会制度における「工芸」部門の設置であり、これは「工芸」を「純粋美術」に押し上げようとする強い志向(運動)の成果であった。

b) 「工業」の成立・分離

明治20年代までは「工芸」と「工業」は、「手仕事」＝“手工業”による産業という意味をもつ用語として同義的に使用されてきた²⁰⁾。明治11年(1878)に博物局が編纂した『工芸志料』の「序」にも、「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。」²¹⁾とあり「工芸」が「工業」の意味として使用されている。

このように「工芸」と「工業」が混同して使用された要因は、明治初期における重要な貿易輸出品が、生糸・茶・銅などの原料製品に加え、近世以来の在来“手工業”の加工製品(＝「工芸品」)であったためである。輸出「工芸品」の隆盛は、19世紀後半の欧米を中心とするジャポニズムの需要を背景としたものであったが、“機械”工業の確立が未発達な日本にとっては、「工芸品」は重要な輸

出品であり、「工業」製品であったのである²²⁾。

これらの用語に区別の必要性が生じることとなったのは、日本における産業が“手工業”から本格的な“機械”工業へ移行するという経済・社会的な変化のためである。日本における“機械”工業は、日清戦争後に軽工業を中心として、日露戦争以後には、重工業が発展の兆しをみせる。こうして日本は明治20年代後半以降には、本格的な“機械”工業化社会へ進むこととなる。

したがって、この時期には“手工業”生産の「工芸」と“機械”生産の「工業」という概念分類が成立することとなるのである²³⁾。そして「工業」の担い手は、「工芸職人」ではなく、「職工」という新たな社会的階層であったことはいままでもない。

このように明治20年代は、「工芸」の大まかな概念・枠組が形成された時期とみてよいだろう。それは、「美術」（絵画・彫刻）以外の「手仕事」による造形という非常に大きな包括的概念から、「美術工芸」と「工業」が分離することによって成し遂げられた。しかし「工芸」は、その包括的・中間的概念ゆえに「美術工芸」と「工業」を分離した後も、自己の概念規定を容易におこなうことができなかった。

なぜなら官製用語として出発した「工芸」がもつ複雑な概念を、政府機構が制度（学校制度・博覧会制度・博物館制度等）によって主導的・政策的に解体・再編してきたため、結果的に曖昧な概念として定着することとなったのである²⁴⁾。さらに「美術」に関する「美術工芸」は文部省が、「工業」に関する「工芸」は農商務省が担当するという職掌分担が図られることによって、明治20年代以降、現在まで工芸の概念・用語的枠組の問題は引きつづき残されることとなったのである。

Ⅲ. 「工芸」概念（枠組）の変遷と担い手の変容

前章で明らかとなったように、明治20年代に概ね形成された「工芸」は、経済・社会的変化、さらに政府機構の諸制度にも影響をうけ、変容を遂げながら、現代に至るまで「美術」と「工業」の周縁に位置づけられることとなった。

そこで明治以降、現代に至るまでの「工芸」の歴史的な転換期を、田中みなみ氏の分類を参考にまとめると、①工芸の純粹美術化、②伝統工芸の展開、③民芸運動の展開、④産業工芸（インダストリアル・デザイン）の登場と展開、⑤文化財保護法の制定、⑥クラフトの登場と展開、⑦伝産法の制定、に集約できると考える²⁵⁾。本章では、これら①～⑦の転換期をとりあげ、「工芸」概念（枠組）の変遷とそれにともなう担い手の変容についても考察することとする（第1図）。

（1）工芸の純粹美術化

西欧概念である「美術」が日本に移植され、制度的にも規定されるのが、明治23年（1890）の第3回内国勸業博覧会の「美術」分類であった。したがって、この年を前後に「美術」に関する諸制度が整備され、それにともない「工芸」のあり方も決定されていくこととなった。

このような過程で「工芸」の位置づけを決定的にしたのが、文部省主催の文部省美術展覧会（通称、文展）の開催である。明治40年（1907）より開催された文展は、「日本画」・「西洋画」・「彫刻」の三部門を設け、「工芸」は排除されることとなった。これによって「工芸」は、国家の「美術」から排除されるとともに、「工芸」の地位そのものも決定づけることとなったのである。

それでは、「美術工芸」はどこに発表の場を求めたのか。それは、大正2年（1913）から昭和14年（1939）まで開催された、農商務省主催の図案及応用作品展覧会²⁶⁾であり、「美術工芸」は「応用（美術）作品」として出品されたのである。

しかし、この官展は輸出工芸品の振興を主目的とした殖産興業的要素の強い性格を有していたため、「美術工芸」およびその担い手がおこなわなければならなかったのは、官展における「工芸」部門開設の運動であり、「工芸」作品の「純粋美術」化であった。

そして、これを中心に担ったのは、内国勸業博覧会や万国博覧会・共進会などを通して大家となっていた「工芸職人」ではなく、ほとんどが東京美術学校（現、東京芸術大学）を中心とする美術学校の学生および教師であり、彼らは徒弟制による技術習得を基盤とする「工芸職人」と異なり、学校教育によって技術と教養を身につけた「工芸家」であった²⁷⁾。

この「工芸家」の運動が結実し、昭和2年（1927）には、文展の後身である帝国美術展覧会（通称、帝展）の第四部に「工芸」部門が設けられることとなった。ここに至って、ようやく「工芸」は「美術」の一分野として公的に認知されることとなり、「工芸」の「純粋美術」化（「美術」の一部としての「工芸」）が実現するのである。

なお帝展は、昭和10年（1935）の改組帝展を経て、昭和12年（1937）には、再び文部省主催の新文展となり、昭和19年（1944）まで開催された。そしてこの間に、多くの「工芸家」を誕生させることとなった。戦後、昭和21年（1946）にはこれら官展を継承する美術展覧会として、日本美術展覧会（通称、日展）が発足した²⁸⁾。

樋田氏によると、日展における「工芸」の大きな転換期として、昭和30年代後半から40年代前半にあたる1960年代が指摘されており、「工芸家」による実用性の放棄、そこから生じる抽象形態の作品の登場が、その特徴としてあげられている²⁹⁾。そして彼ら「工芸家」が、このような作品を制作できたのは、材料の加工法に関する既成概念の変革であり、これが新たな作品の表現方法になったとするのである。

これを裏付けるように昭和36年（1961）、日展工芸部のなかから芸術至上主義を標榜する工芸作家たちによって、現代工芸美術家協会が設立された。その機関誌「現代工芸ニュース」には、「工芸の本義は、作家の美的イリュージョンを基幹として所謂工芸素材を駆使し、その造形効果に依る独特の美の表現をなすもので、その制作形式の立体たると平面たるとを問わず、工芸美を追究することにある。「使える工芸」という文字は、長い間の工芸の道具的説明でしかなかったのである」³⁰⁾と記載され、実用を放棄した鑑賞用の工芸作品の制作が、「工芸家」によって目指されることとなったのである。

しかし、「美術工芸」が「純粋美術」へと前進した栄光の1960年代は、70年代の「純粋美術」という枠組みの崩壊、すなわちモダニズムの終焉とアヴァンギャルドー芸術と非芸術のボーダーの曖昧化によって終焉し、ポスト純粋工芸が模索され、1990年代の現代工芸は伝統への回帰へと向かうこととなったのである³¹⁾。

(2) 伝統工芸の展開

「美術工芸」の伝統への回帰、すなわち「伝統美術（工芸）」への志向は、1990年代の特徴ではあったが、これは近代以降の「工芸」の「純粋美術化」と同時並行的に「工芸家」によって模索され続け、さらに制度的に補完されてきたという歴史をもつ。特に制度面からみると、それは明治期に「古美術」と称され、現代では「文化財」という用語で、国によって収集・管理・指定・登録等がなされている「伝統美術（工芸）」となるだろう。

明治期において古美術が保存されることとなった直接的な要因は、慶応4（明治元）年（1868）に布告された神仏判然令（神仏分離）にともなう廃仏毀釈であり、さらには海外への古美術の流出であった。そのため、明治4年（1871）には「古器旧物（古美術）」の保存が太政官によって布告されている。ただし、当時「古器旧物」の保存を担ったのは、博覧会事業などを通して殖産興業を推進していた博物局（太政官正院の管轄）であり、輸出振興を図る部署によって「古美術」の海外流出防止が担われたこととなる³²⁾。

その後、博物局は内務省・農商務省の管轄下におかれたが、明治17年（1884）に博物局の下部組織である正倉院、明治19年（1886）に同じく博物館が、宮内省に移管させられたことによって、「古美術」の保護は殖産興業から完全に分離し、帝国博物館を中心とする皇国史形成の一端として機能することとなる³³⁾。明治23年（1890）に、帝室技芸員制度が設けられ、模範となる日本美術の制作者を帝室が顕彰したことは、その顕著な例であるといえるだろう。

なお明治21年（1888）、宮内省に設置された臨時全国宝物取調局は、古社寺調査をおこない、等級づけによって、保護・保存すべき「古美術」を選定し、さらにこの成果は、明治30年（1897）の「古社寺保存法」による国宝指定へと結実した。また昭和4年（1929）には「国宝保存法」、昭和8年（1933）には「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」も制定され、「古美術」の法的な保護体系が整備された。

このように「古美術」の保護政策は、当初は殖産興業の振興のため、過去の優良古美術の収集・保存・展示によって、輸出工芸品の振興を図ろうとしたものであったが、後に、近代以降、西欧化される美術的価値観に反発し、過去の優良古美術に遡ることで日本美術の独自性（アイデンティティ）の確立を目指す方向に変容していったのである。このような歴史的な経緯に「工芸職人」も「工芸家」も存在していたのであり、それぞれの目的に応じて、過去の優良古美術である古典の意匠・模様・形態などを、製品や作品に活かす試みがおこなわれたのである。

戦後、これら「古美術」の保護に関する法律は、昭和25年（1950）制定の文化財保護法に一

元化された。同法は、美術品などの有形文化財のほか、無形文化財・埋蔵文化財・民俗文化財などの保護制度を整備していくこととなった。

昭和29年(1954)には、重要無形文化財技術保持者(通称、人間国宝)の認定が開始されるが、樋田氏はこれを「古典に触発されて創作を目差した工芸家たちの戦前にはじまる活動を、制度的に認証したもの」³⁴⁾と評される。

なぜなら文化財保護法の担当行政機関として設置された文化財保護委員会(昭和43年(1968)に文化庁に移管)による工芸の行政的保護の当初の目的は、「職人の伝統的な技芸が「伝統」として設定されて」³⁵⁾いることから、消滅に向かう「工芸職人」の高度な技術伝承、それによる「祖国の文化的自立」³⁶⁾が、その理念として設定されていたためである。したがって「工芸職人」の高度な技術こそが、日本の「伝統」の象徴であり、彼らによって作り出される「伝統工芸」を保護することで、文化的アイデンティティの確立を試みようとしたのであった。

しかし実際の制度施行に際しては、高度な技術だけではなく芸術性が求められることとなり、これは「戦前の古典回帰から派生した創作活動を制度のなかに受け入れる」³⁷⁾性格をもつものとなった。こうして人間国宝の認定基準そのものが、高度な伝承的技術と芸術性を作品に体现できる人物という曖昧なものとなり、結果的に「工芸家」の伝統的な創作活動は「伝統工芸」という分野で確立した一方、「工芸職人」の伝統的な技術伝承については取り残されることとなったのである。

(3) 民芸運動の展開

前述したような「美術工芸」・「伝統工芸」など「工芸家」を中心とする「工芸」の歴史的展開のなかで、現代においても大きな影響を残すことになったのが、大正15(=昭和元)年(1926)より始まる民芸運動である³⁸⁾。

民芸運動の特質は、「工芸」を「美術工芸」と「民芸」に明確に分化することで、「工芸」の本質を規定しようとするものであった。民芸運動の主導者である柳宗悦の著作『工芸の美』³⁹⁾から、柳の「工芸」を考察する。

まず、彼が主張するのは「用途なき世界に、工芸の世界はない。(中略)用途への奉仕、これが工芸の心である」としているように、工芸における用途の重要性である。そして「美は用の現われである。用と美と結ばれるもの、これが工芸である。(中略)実用を離れるならば、それは工芸ではなく美術である。用途への離別は工芸への訣別である。その距離が隔るほど、工芸の意義は死んでくる」とし、実用の重視によって得られる美との調和(用と美)を指摘する。さらに「美術工芸」とその制作者である工芸家を痛烈に批判し、その対立軸として「民芸」を登場させている。

柳の「民芸」とは、「民衆から出る工芸」であり、「名も知れぬ民衆の劳作」によって製作されると説明する。そしてその特質を無銘性に求め、「凡ての我執はここに放棄せられ、凡ての主張は沈黙せられ、ただ言葉なき器のみが残る」とし、製作者の没我=没美意識を主張することで、民衆のための廉価な製品の製作を促す。さらに「美を識らず、そこに滞らない彼らにこそ、易々と自由な

美が与えられた」とし、没美意識による自由な創造にこそ、美が付与されることを主張する。

工芸（民芸）の製作条件としては、「工芸は自然が与うる資材に発する。資材なくばその地に工芸はない。（中略）工芸の美はわけても地方色に活きる。」とし、地域性、すなわち地域に産出する原材料を用いることを重視している。また実際の製作には手工的技術を重要視し、手工が優れる理由を「自然がじかに働くからである。とかく機械が美を傷うのは、自然の力を殺ぐからである」と説明する。

さらに、工芸（民芸）が廉価で多量に生産されるものであることを前提に、工芸製作の根源を労働におき、「正しき工芸はよき労働の賜物である」とする。そして、「優れたほとんど凡ての作は、一人の作ではなく合作である」として、その労働を民衆の団結による協同作業によるものであることを主張するのである。

そこで柳の提唱する「工芸」（民芸）の性質をまとめると、①製作者（民衆・職人）の無銘（＝無名）性、②廉価量産性、③手工的技術による生産、④地域性の含有、⑤実用と美の調和、に集約できる。すなわち、その生産方式は、地域の資源を活かした民衆・職人の手工的技術を駆使した労働によって製作されるものである。それ故、過度な美意識は排除され自由な創造美が実現されるのである。したがって、その製品の特徴は、無銘（無名）性であり、用と美が実現されるだけでなく、民衆の生活に供せられるために大量かつ安価に提供される性質をもつものとなるのである。

もちろん、この「工芸」の担い手は無名の庶民・職人、すなわち本稿でいう「工芸職人」となり、個人の美意識を具象化する造形作品としての「美術工芸」は、その高額な値段と相俟って排撃対象となるのであった。

しかし、この民芸運動は、運動自体に矛盾をはらんでいた。すなわち、「工芸職人」による手工的技術の研鑽によって生産された「民芸品」（「工芸品」）のみを積極的に評価したため、機械工業によって生産される「工業製品」に対しては当然批判的となった。しかし、大多数の庶民は「民芸品」に比較して、多量かつ安価に提供される「工業製品」を購入したのであって、高価な「民芸品」を享受できたのは少数の層に限られたのである。

さらに、このことと関連して、数ある「工芸品」から「民芸品」として認められたのは、民芸運動者たちの厳しい眼にかなった少数の「民芸品」に限られた。これは、柳ら民芸運動（思想）家によって各種の民芸展覧会・工芸展覧会が開催されていることから、このシステムのなかであるべき正しい「民芸品」・「民芸作家」が創出されていったことは明らかである。

このように民芸運動は、①近代工業社会の進行過程における逆行的運動という時代的な錯誤、②「民芸」の認定基準の曖昧さ、という問題を運動自体に内在させており、第2次世界大戦開戦までには終息をみることとなった。しかし、この民芸運動は、日用品の美に対する人びとの関心を強くさせ、美学的運動という面では成功し、「美術工芸」や「デザイン」にも影響を与えるものとなった。

(4) 産業工芸（インダストリアル・デザイン）の登場と展開

日本における「産業工芸」の登場は、明治34年（1901）の東京高等工業学校の図案科開設に求めることができ、以後、美術学校や工芸学校などにおいて、図案や意匠の開発・研究がおこなわれることとなった。また、文展から「工芸」が排除されて以降、「工芸」の振興を図るために、大正2年（1913）から開催された農展、あるいは商工展なども、「工芸」のそして何よりも工業のための高度な図案・意匠の開発・普及に大きな役割を果たした。したがってこのような展覧会を通して、「工芸職人」から工芸・工業製品の意匠・図案の製作を専門の仕事とする「意匠家」・「図案家」などが誕生することとなったのである。

そして、これをさらに推し進め、急速に発展する近代工業と「工芸」を結びつける役割を果たすこととなったのが、昭和3年（1928）に設立された商工省工芸指導所である。仙台に設けられた工芸指導所は、①「工芸ニュース」など機関誌の発行、②研究成果の発表・展示・啓蒙活動、③海外のデザインの紹介などをおこなった。昭和8年（1933）にはブルーノ・タウトを招き、デザイン研究に着手した。

こうして柴久庵氏が指摘するように、工芸指導所は単なる地方の既存工芸の育成指導機関から、デザインを明確な理念に置く指導機関の支柱として立脚することになるのである⁴⁰⁾。このようにして、徐々に「工芸」から「デザイン」が自立しはじめたのであるが、さらにこれを決定づけたのが戦時における代用品の開発・製作である。

新素材による生活用品のデザインが本格的に着手されたことは、戦後日本におけるインダストリアル・デザインが、美術工芸から脱却し、日用生活用品を主導的にデザインするという大きな要因となったのである⁴¹⁾。これにより本格的な「インダストリアル・デザイナー」が誕生するのである。

戦後は、米国向けの生活用品の製作を担い、工芸品の輸出に大きな役割を果たした。昭和27年（1952）には、工芸指導所は通産省産業工芸試験所（略称、産工試）と改称され、指導機関から研究機関へとその役割を変えることとなった。産工試は昭和44年（1969）に製品科学研究所と改組され、平成13年（2001）には独立行政法人産業技術総合研究所に統合され、現在に至っている。

こうして、戦中期に「工芸」から萌芽した「産業デザイン（インダストリアル・デザイン）」は、戦後に本格的に自立し、その担い手である「デザイナー」も、産業の専門分化とともに専門特化していくことになった⁴²⁾。

(5) 文化財保護法の制定

昭和24年（1949）、法隆寺金堂の焼失事件を契機として、旧来の杜撰な文化財保護体制を見直し、新たな文化財保護体制の確立を図るため、昭和25（1950）に制定された法律が文化財保護法であり、昭和29年（1954）・昭和50年（1975）・平成8年（1996）・平成16年（2004）に大幅な改正がなされ、今日に至っている。

同法第1条によると「この法律は、文化財を保存し、且つ、その活用をはかり、もつて国民の文

化的向上に資するとともに、世界文化の進歩に貢献することを目的とする」とされ、文化財を有形文化財・無形文化財・民俗文化財などに分類し、指定・登録等がおこなわれている。

有形文化財とは、歴史上、芸術上の価値の高い有形の文化財（建造物・美術工芸品）を保護対象とし、これらのうち重要なものは、重要文化財の指定をうけ、保存と活用が特に必要なものは、登録有形文化財に登録される。また、有形文化財のなかで特に価値の高いものは国宝に指定される。国は、指定・登録された有形文化財について、調査、保存修理、防災施設の設置等に要する経費の補助などの保護措置を講じることとなる⁴³⁾。

つぎに無形文化財とは、歴史上、芸術上価値の高い無形の文化財（演劇・音楽・工芸技術等）を保護対象とし、これらのうち重要なものは、重要無形文化財の指定をうける。国は指定等をおこなうだけでなく、記録の作成、伝承者の養成、保存等に要する経費の補助などの保護措置を講じており、無形文化財の保護にあたっては、単に技を保護するだけでなく、重要無形文化財保持者・保持団体（通称、人間国宝）を認定し、これらの人・団体に対して支援措置を講じ、その伝承等を確保する仕組みをとっている⁴⁴⁾。

民俗文化財については、有形および無形の両方の分野にまたがっており、その特質を踏まえつつ、それぞれ有形文化財および無形文化財に準ずる形での保護が図られている⁴⁵⁾。またそれぞれ特に重要なものについては、重要無形民俗文化財・重要有形民俗文化財・登録有形民俗文化財に指定もしくは登録されることとなる。

このなかで「工芸」に関わる指定・認定・登録制度としては、①有形文化財における「美術工芸品」の指定・登録、②無形文化財における「工芸技術」の指定、③「工芸技術」の重要無形文化財保持者・保持団体としての認定、の3種類がある。

①有形文化財における「美術工芸品」の指定・登録は、時代的に近代以前のものが圧倒的に多く、過去の遺産である古美術品（いわゆる「伝統工芸」）の保存に関わる指定・登録という側面をもつ。②無形文化財における「工芸技術」の指定は、「陶芸、染織、漆芸、金工、木竹工その他の美術工芸に係る製作技術であり、芸術作品を作り出すという芸術的な製作意図が強い」⁴⁶⁾ 技術が対象となる。③「工芸技術」の重要無形文化財保持者・保持団体としての認定は、Ⅲ - (2) でもふれたように、歴史的・芸術的に高度な工芸技術を保持する人・団体に対しておこなわれ、その伝統技術の伝承・後身の養成を図るという性格をもつものである。

これらのことから、文化財保護法の「工芸」に関する指定・登録等は、いずれも歴史的・芸術的に高度かつ価値の高いことがその前提にあり、基本的には「美術工芸」や「伝統工芸」、担い手の場合は伝統的な技術を有する「工芸家」をその対象としていることが明らかとなる。

なお平成16年（2004）の文化財保護法一部改正（平成17年4月施行）により、無形民俗文化財に「民俗技術」が新たに加えられた。これは地域において伝承されてきた生活や生産に関する用具、用品等の製作技術を新たに保護対象に加えるもので、従前の「工芸技術」と対照的に非「美術工芸家」である「工芸職人」の「手仕事」による技術の保護・伝承に着目したものとして注目される。

(6) クラフトの登場と展開

もともとクラフトという用語は、「国際工芸美術協会」の機関誌「クラフトデザイン」に使用されたものが、新しい工芸を象徴する語として徐々に定着したといわれる⁴⁷⁾。そしてそのクラフトとは、前田泰次が指摘しているように、少し量産的で、ある程度機械力を利用しているが、手工芸の感じをどこかに少し残しているものであり、実用品ではあるがやや趣味的要素も含有し、工業製品と手工芸との中間地帯に属する性質をもつものである⁴⁸⁾。

クラフトがこのように複雑な性質をもつようになったのは、工芸の純粋美術化に対する反発、民芸運動の反省、斬新なスカンディナビアン・デザイン等の影響をうけて誕生したことによる。

したがってクラフトが目指したものは、現代の生活様式を踏まえた質の高い実用品製作であり、手づくりによる品質の不安定と高価格化の問題を解決するために、製造工程に機械を活用し、機械と手業の融合による新たな工業製品の創出を図った。そのため伝統的な生活用具に近代的なデザインを導入するリ・デザイン作業もおこなわれ、斬新な日用生活品が考案されることとなった⁴⁹⁾。

こうして出発した日本のクラフト運動は、昭和28年(1953)の日本デザインコミッティーの設立、昭和33年(1958)の通商産業省によるグッドデザイン商品の選定を契機にして本格化する。特にクラフト運動の原動力となったのが、昭和31年(1956)に設立された日本デザイナークラフトマン協会(現、財団法人日本クラフトデザイン協会)と昭和35年(1960)に設立された財団法人クラフトセンタージャパンであり、百貨店など流通機構を巻き込んで運動が展開した⁵⁰⁾。

これら法人組織を中心とするクラフト運動は、開始当初、地場の工芸品産地を基盤にしていたこともあり、作者の無名性が強調されていたが、次第にアート志向を強めるとともに工芸品産地から遊離してしまった。さらにインダストリアル・デザインと合流した結果、プロダクトデザインの一分野に特化することとなった。こうして結果的には「工芸」から「クラフトマン」・「クラフト作家」・「デザイナー」等を誕生させたのである。

(7) 伝産法の制定

第1次石油ショックを契機とする高度経済成長の終焉により、大量生産・大量消費の経済システムに反省が促され、また生活様式の多様化・個性化、公害問題の露呈等も相俟って、機械生産された製品から品質重視の手づくりの製品へと消費者の意識が変化し、「工芸品」が脚光を浴びることとなった。同時に「工芸品」を生産する産業産地にとっても後継者・原材料の確保難、資金の不足、伝統的な技術・技法の消滅の恐れなど産業存続が危機的な状況にあった。

そこでこのような経済・社会的変化に対応するために登場したのが、昭和49年(1974)に施行された「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」(略称、伝産法)である。同法は「伝統的工芸品」に関する明確な定義づけはおこなっていないが、法律制定の前年の昭和48年(1973)に通産省生活産業局から「業種別民芸産業実態調査」と「民芸産業振興の考え方と対策の方面について」という法律制定にあたっての調査報告がなされている⁵¹⁾。

後者の報告書には、民芸品の特徴として、①技術及び原材料の面において伝統性が保たれている（伝統性）、②生産工程の主要部分は、手工業によってなされており、労働集約性の高い産業である（手工性）、③産地をかたちづくって発展してきている（産地性）、④美術品とは異なり、その製品は実用品であり、また「かたち」や「模様」が型式化している（大衆性、模型性）、という4点があげられている⁵²⁾。

報告書に登場する民芸品の特徴が、柳宗悦の提唱した「民芸」の性質に非常に近いものであることから、「伝統的工芸品」を「美術工芸」と対峙する民芸品に置き換えることで、「伝統的工芸品」は基本的には柳の「民芸」概念を踏襲し、成立したものと見えるだろう。

さらに、伝産法第1条には「この法律は、一定の地域で主として伝統的な技術又は技法等を用いて製造される伝統的工芸品が、民衆の生活の中ではぐくまれ受け継がれてきたこと及び将来もそれが存続し続ける基盤があることにかんがみ、このような伝統的工芸品の産業の振興を図り、もって国民の生活に豊かさや潤いを与えるとともに地域経済の健全な発展に資することを目的とする」として、「一定の地域」という産地を前提に、そこで生産される「伝統的工芸品」を振興することによって地域経済の発展を図ることが明確に規定されている。また、伝産法制定の翌年の昭和50年（1975）には、財団法人伝統的工芸品産業振興協会（略称、伝産協会）が発足し、商品に貼付する伝統証紙の発行、伝統工芸士の認定、各種の産地振興活動がおこなわれている。

こうして「伝統的工芸品」は、柳以来の「民芸」的性質と「クラフト」運動によって培われてきた実用性への対応を実現するものとして登場したのである。なお、この時代に至って、改めて柳の「民芸」概念が受け入れられることになったのは、時代的背景として急速に進んだ工業社会、それが生み出した無機質な製品の増加に対する反省があり、また国民の相対的な所得の増加にあったことはいうまでもない。

伝産法による「伝統的工芸品」の指定制度は、機械化の進展とともに転廃業していく職人の伝統的な手工的技術を、そして職人という存在そのものを再検討・再認識させる機会となった。しかし、「美術工芸」の制作者を工芸家＝芸術家、「伝統的工芸」の制作者を職人＝「工芸職人」と捉えることで制度が成立しているにもかかわらず、この違いが消費者に明確に意識されることはなかった。さらに「工芸品」を産地の振興として位置づけたため、明治以降の近代化の過程で産地を形成することのできた地域に存在する「工芸職人」のみがその対象となり、産地以外の「工芸職人」の振興は置き去りになってしまった。

また、伝産法の制定は伝産協より認定される「伝統工芸士」を誕生させることになり、結果的には「工芸」の担い手である「工芸職人」から新たな社会的階層を生み出し、「工芸」枠組をより複雑にする結果になったとも見える。

第1図 工芸概念（枠組）の変遷と担い手の変容

時代的エポック					担い手		
近世	明治維新～ 明治10年代	明治20年代前半	明治20年代後半	明治20年代後半以降～現在			
「手仕事」	西欧概念である「美術」概念の受容 →工芸・美術・工業の用語混乱	「美術」の成立・分離と「美術工芸」の萌芽	「美術」の制度的体系化(法律・教育・展覧会等)・枠組みの確立			総称としての「芸術家」	
		「美術」の下位概念としての「工芸」 =非「美術」の手仕事・手工業	「工芸」 =非「美術」・非「工業」の手仕事・手工業	①「美術工芸」(明治期～)	「工芸」の純粹美術化 →「美術」の一分野として確立	↑	広義の美術工芸 =「工芸家」
				②「伝統工芸」(明治期～)	「工芸」の純粹美術化への反動 →伝統・古典美術への回帰 →⑥「文化財保護法」に体系化		
				③「民芸」運動(大正期～)	「工芸」を「美術工芸」と「民芸」に分化 →「工芸」の本質を「民芸」に求める →「工業製品」批判と「民芸」の高級化	↑	「工芸家」と「工芸職人」の混在
				④「産業工芸」(昭和期～)	工芸学校等における図案・意匠の開発 →「意匠家」・「図案家」の誕生 →インダストリアル・デザインへ		
				⑤「クラフト」(戦後～)	機械活用による現代生活様式を踏まえた高品質の日用生活品製作 →プロダクト・デザインに特化		
				「伝統的工芸」(戦後～)	⑦「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」が定める法的用語として登場 →「民芸」概念の継承と産地の振興	「伝統工芸士」・「工芸職人」の混在	
近世以来の手工的技術(「手仕事」)によるものづくり →消滅の危機				「工芸職人」			
「工業」(=機械工業)の成立・分離 ←手工業の限界	「工業」(=機械工業)の多様な発展・展開と手工業の衰退			総称としての「職工」 =近代的労働者			

出典) 筆者作成。

むすびにかえて～「工芸」その概念上の担い手とは～

これまでの検討によって、明治20年代に一応の形成をみた「工芸」概念・枠組は、現代に至るまで様々な変遷を遂げてきており、それによって本来の「工芸」の担い手である「工芸職人」も自己規定を容易にはおこなえなかったことがわかる。

まず明治20年代前半に、「美術」の成立・諸制度の整備とともに、「工芸」から「美術工芸」が萌芽・分離する傾向をみせ、その担い手は「(美術)工芸作家」すなわち「工芸家」によって担われた。さらに明治20年代後半には、機械工業の確立により、それまで「工業」=「手工業」=「工芸」として用語使用されてきた「工芸」から、「工業」が機械工業を意味する用語として分離することになり、その担い手として「職工(工場労働者)」が登場することとなった。

こうして明治20年代には、現代に使用されている「工芸」という用語のおおまかな概念・枠組

が形成されることとなった。しかし「工芸」は、その後の政治的・経済的・社会的な影響をうけながら、「美術」あるいは「美術工芸」でも「工業」でもないという曖昧かつ包括的な枠組を残存させてきた。さらに「工芸」の担い手であるはずの「工芸職人」の位置づけも明示されることがなく、現代まで「工芸」の担い手としては、「工芸家」や「職人」等の用語が混同されながら使用されてきた。

本稿では、明治20年代以降から現代に至るまでの「工芸」の歴史的転換期を、①工芸の純粹美術化、②伝統工芸の展開、③民芸運動の展開、④産業工芸（インダストリアル・デザイン）の登場と展開、⑤文化財保護法の制定、⑥クラフトの登場と展開、⑦伝産法の制定、と設定し、これらの転換期を機に「工芸」とその担い手である「工芸職人」がどのように変容したのかを考察してきた。

その結果、「工芸」という包括的な概念から「美術工芸」・「伝統工芸」・「民芸」・「産業工芸（インダストリアル・デザイン）」・「クラフト」・「伝統的工芸」など様々な用語や概念が実体をともなって生み出され、その担い手も同様に「工芸」から分化してきたことがわかる。すなわち、「工芸職人」の「工芸家」・「民芸作家」・「デザイナー」・「伝統工芸士」など新しい社会的階層への変容である。

しかし、「工芸」の本質に立ち戻るとき、それらすべての存立基盤は包括的な概念・枠組である「工芸」に内在化されていることに気づく。このことこそが「工芸」の実態を理解しがたいものにしていたのである。したがって「工芸」が、「美術」と「工業」の周縁に位置づけられ、その包括的な概念・枠組を残存したまま、解釈の幅を拡大しつつ、現代に定着してきたこともうなずける。

ただし「工芸」の本源的な担い手に着目し、これを考察するなら、やはり近世以来の伝統的技術の継承をもとに近代に成立した「工芸職人」ということになるだろう。しかしこの「工芸職人」、すなわち近世以来の手工的技術（「手仕事」）を基盤にして製品を生産している職人は、「工芸」概念・枠組の多様な変遷によって、すでに社会的存立基盤を失い、ほとんどが消滅してしまっている状況にある。

幸運にも近代化の過程で、産地形成を成し遂げた「工芸品」の生産地では、伝産法の指定により、産地の職人（「工芸職人」あるいは「伝統工芸士」）によって技術伝承が図られている。しかし、産地の形成がみられなかった地域においては、その手工的技術の伝承策が講じられることなく、職人とともにその伝統的技術も消滅している。したがって、国による既存の産業政策あるいは文化政策の適用をうけていない「工芸職人」の手工的技術の伝承策は、地域文化の継承とあわせて、今後の自治体文化政策の一つの課題となるだろう。

（いちかわ ゆうき・高崎経済大学大学院地域政策研究科博士後期課程）

〔註〕

- （1）「学生アンケートによる伝統的工芸品のイメージ分析－職人の技術伝承に関する基礎的研究－」『地域政策研究』8-2、2005年。ただし、このアンケート調査では、アンケートタイトルに「伝統的工芸品」という用語を用い、各設問項目には一般に使用される頻度の高い「伝統工芸品」という用語に略して使用したため、アンケート対象者がイメージする工芸品像に混乱を与えた可能性がある。改めて再調査を期したい。
- （2）『広辞林』（第六版）三省堂、1991、994頁。
- （3）歌合とは、「歌人が左右に分かれ、1首ずつ和歌を出しあって優劣を競う文学的遊戯である」（新版『角川日本史辞典』角川書店、1996年、「歌合」項、102頁）。

「工芸」および「職人」概念の歴史の変遷に関する考察

- (4) 『東北院職人歌合』は、「詞書によると、建保二年（一二一四）九月十三夜の月を眺めて、「みちみちのもの」が集って歌合を催したことになる」（石山洋・樋口秀雄『七十一番職人歌合 職人尽絵・彩画職人部類』江戸科学古典叢書6、1977年、解説18頁）が、その成立年代と作者ははっきりしていない。
- (5) 町場に集住したり、諸国を遍歴したりして生業を営んだ職能民のことを指す。
- (6) 土井忠生解題『日葡辞書—Vocabulario da Lingoa de Iapam』岩波書店、1960年、619頁。
- (7) もちろん、近世中期以降には、職人が徐々に商業資本（問屋）に従属し、賃金労働者の色彩の強い職人へと変容する傾向はみられる。
- (8) 佐藤道信著『〈日本美術〉誕生—近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、1996年、34頁参照。
- (9) 「ウィーン万国博覧会列品分類」青木繁・酒井忠康校注『日本近代思想大系17 美術』岩波書店、1989年、403～405頁所収。
- (10) 北澤憲昭著『境界の美術史—「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年、9頁。
- (11) 前掲10) 9頁参照。
- (12) 前掲9) 403～405頁所収。
- (13) 前掲8) 35頁参照。
- (14) ヨーロッパにおける「絵画」を中心とする「美術」の成立と「手仕事」の分化については、Roger Coleman, "The Art of Work — An Epitaph to Skill", Pluto Press (1988) (R. コールマン著、里深文彦監修・柳埜葉子『仕事という芸術—モリスの夢、ダイダロスの復権』アグネ承風社、1996年) および Malcolm Barnard, "Art, Design and Visual Culture — An Introduction —", Macmillan (1998) (マルコム・バーナード著、永田喬・菅靖子訳『アート、デザイン、ヴィジュアル・カルチャー—社会を読み解く方法論—』アグネ承風社、2002年) 等を参照。
- (15) 「明治十年内国勸業博覧会規則」『法令全書』明治9年8月、内務省布達、甲第31号。
- (16) 前掲10) 98～101頁参照。
- (17) 前掲10) 219頁参照。
- (18) 「工部美術学校規則および沿革」前掲9) 429～435頁所収。
- (19) 工部美術学校および東京美術学校における教育内容については、高階秀爾著『新版日本美術を見る眼』岩波書店、1996年、を参照。
- (20) 前掲8) 58～59頁参照。
- (21) 黒川真頼著・前田泰次校訂『工芸志料』東洋文庫、平凡社、1974年。
- (22) 前掲8) 58～59頁参照。
- (23) 前掲8) 58～60頁参照。
- (24) この点については、佐藤氏が工業学校・工芸学校の設立状況から「工芸」概念規定の難しさを指摘されている（前掲8) 61頁参照）。
- (25) 田中みなみ氏は、工芸の歴史の変遷を、①「工芸」という語の発生と変化（明治～大正）、②民芸運動（大正末～昭和初期）、③国立商工省工芸指導所（昭和初期～中期）、④「工芸」と「デザイン」の分化（1945～49年）、⑤1950年代—文化財保護法の制定、⑥1950年代—「クラフト」の派生、⑦1970年代—伝産法、に分類し考察を加えている（田中みなみ「生活用具としての伝統的工芸品」『デザイン学研究特集号』Vol.8 (2) 2001年、2～5頁参照）。本論文も田中氏の類型化に負うところが大きい。
- (26) 農展と通称される展覧会であり、大正8年に工芸美術展に改称され、大正14年（1925）からは商工省の成立によって商工展として昭和14年（1939）まで続けられた。
- (27) このような美術学校出身の若手工芸家によって結成されたグループには、高村光太郎の弟豊周が中心となった无形などがある。
- (28) なお、日展は昭和23年（1948）まで文部省主催、昭和24年（1949）には日本芸術院と日展運営会の共催（第五部に「書」が加わる）、昭和33年（1958）からは社団法人日展の開催となった。
- (29) 樋田豊次郎著『工芸家「伝統」の生産者』美術出版、2004年、32～33頁参照。
- (30) 現代工芸美術家協会近畿会 Web サイト (<http://gendaikogei-kinki.jp/>) 「主旨と概要」より引用。
- (31) 北澤憲昭著『アヴァンギャルド以後の工芸—「工芸的なるもの」をもとめて』美学出版、2003年、10～18頁参照。
- (32) 前掲8) 179～180頁参照。
- (33) 前掲8) 179～180頁参照。
- (34) 樋田豊次郎著『工芸の領分—工芸には生活感情が封印されている—』中央公論美術出版、2003年、39頁。
- (35) 前掲34) 39頁。
- (36) 前掲34) 39頁。
- (37) 前掲34) 41頁。
- (38) 水尾比呂志氏は、「日本民芸美術館設立趣意書」の発表がおこなわれた大正15年4月1日を民芸運動の本格的な開始時期としている（水尾比呂志解説「柳宗悦の足跡」(柳宗悦著『民芸四十年』(第24刷) 岩波文庫、岩波書店、2004年、386頁参照)。
- (39) 「工芸の美」柳宗悦著『民芸四十年』(第24刷) 岩波文庫、岩波書店、2004年、100～125頁所収。

- (40) 柴久庵憲司著『インダストリアル・デザイナー―道具世界の原型と未来』NHK ブックス、日本放送出版協会、1971年、248～253頁参照。
- (41) 前掲40) 248～253頁参照。
- (42) 森口多理は、インダストリアル・デザインを「一般に美術として取扱っていないもの、たとえば自転車、洗濯器、靴、マシン等のような実用品の功利性を最も能率的に発揮させ、生産上の節約や能率をも上げさせるとともに、使用者の感性にとって快よいものでもあるような形態を創案することである」としている（森口多理著『美術概論』（第3版）東峰書房、1954年、216～217頁）。また、原研哉は著書『デザインのデザイン』のなかで今日のプロダクトデザインについて「戦後日本の産業が世界の製品工場と化したことが産業デザインと文化デザインを分断してしまっ」とし、「産業デザインの中ではデザイナーの個性は抑制され、ものを計画、生産・販売する企業の意志や戦略が正確に反映されている。それがプラスに働いている場合は、素材やテクノロジーを同時代的な生活の希求に合わせて上手に収めた合理的なデザインとなり、マイナスに働いたときには市場に迎合した厚顔なデザインとなる」とする（原研哉著『デザインのデザイン』岩波書店、2003年、12頁）。
- (43) 岩崎理彦「新たな文化財保護行政の展開」文化庁編『月刊文化財 5月号』ぎょうせい、2005年、13頁参照。
- (44) 前掲43) 13頁参照。
- (45) 前掲43) 13頁参照。
- (46) 文化庁編『月刊文化財 5月号』ぎょうせい、2005年、34頁。
- (47) 前掲25) 4頁参照。
- (48) 前田泰次著『現代の工芸』岩波新書、岩波書店、1975年、17～49頁参照。
- (49) 前掲25) 4頁参照。
- (50) 『岩手の名工―岩手が育んだ心と技』（社）岩手県技能工会、1993年、51頁参照。
- (51) 「伝統的工芸品産業の振興に関する法律について（その1）」中小企業庁編『月刊中小企業』第26巻（7）、中小企業庁、1974年、6～7頁参照。
- (52) 前掲51) 7頁参照。

[参考文献]

- 遠藤元男著『日本の伝統産業』誠文堂新光社、1969年。
- 遠藤元男著『職人と生活文化』（再版）雄山閣、1998年。
- 北澤憲昭著『境界の美術史―「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年。
- 北澤憲昭著『アヴァンギャルド以後の工芸―「工芸的なもの」をもとめて』美学出版、2003年。
- 木下直之著『美術という見世物』ちくま学芸文庫、1999年。
- 國雄行著『博覧会の時代―明治政府の博覧会政策』岩田書院、2006年。
- 佐藤道信著『日本美術』誕生―近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、1996年。
- 高階秀爾著『世紀末芸術』紀伊國屋新書、1969年。
- 田中みなみ「生活用具としての伝統的工芸品」『デザイン学研究特集号』Vol.8（2）2001年。
- 樋田豊次郎著『工芸の領分―工芸には生活感情が封印されている―』中央公論美術出版、2003年。
- 樋田豊次郎著『工芸家「伝統」の生産者』美術出版、2004年。
- 北條明直著『日本の伝統工芸』講談社現代新書、1978年。
- 前田泰次著『現代の工芸』岩波新書、1975年。
- 水尾比呂志著『民芸の美』河原書店、1967年。
- 水尾比呂志著『柳宗悦』（日本民俗文化大系6）講談社、1978年。
- 柳宗悦著『民芸四十年』（第24刷）岩波文庫、岩波書店、2004年。
- 柳宗悦著『手仕事の日本』（第30刷）岩波文庫、岩波書店、2004年。
- 吉田光邦著『万国博覧会―技術文明史的に―』NHK ブックス、1969年。
- 吉見俊哉著『博覧会の政治学』中央文庫、1992年。