

無形文化財制度（工芸技術）における職人性と芸術性

濱田 琢司

はじめに

「無形文化財や民俗文化財といった日本において先駆的かつ独自の展開を見せた制度については、従来ほとんど見過ごされていた^①」と民俗学者の菊地暁が指摘してから、およそ一〇年が経過した。この間、件の菊地による研究も含め、これらについての検討は、民俗文化財および無形の民俗文化財に関しては、限定的ながらも一定の成果を蓄積してきたとみることができ^②る。他方、無形文化財の対象とされるもののうち、「工芸技術」に関するものはどうか。制度の概略やその意義を唱えるもの、あるいは認定された生産者についての作家的研究などについての文献は少なくな

い^③。しかし、その制度的な特色、認定者の属性やその変化、社会的インパクトなどといった、制度自体を巡っての分析的な研究は必ずしも多くないように思える。

もちろん、全く研究がなされていないわけではない。無形文化財の制度を、「かつてあったと考えられるもの、あつたはずのものを現在に甦らせようとする」^④「現在化の論理」として捉えようとする社会学者荻野昌弘の分析には、「工芸技術」の分野についても、興味深い指摘がみられる。例えば、荻野は、陶芸分野の第一回の認定者のうち、石黒宗^{まね}麿と荒川豊蔵^{とよぞう}とにふれ、宋磁（石黒）、あるいは桃山期の志野・瀬戸黒（荒川）を「現代」において復興したとして彼らが評価されたことに注目し、それを「伝統を現在化させた典型的な例」であると指摘する。また、東京文化財研究

所の森下愛子の論考にも注目してよい。森下は、一九五〇〜六〇年代の「伝統工芸」に関する展覧会を事例として、そのなかで、無形文化財の保持者たちの「わざ」と「ひと」がどのように展示されてきたかを検討している。⁵⁾同じ文化財研究所の菊地理予もまた、染織分野を主な対象として、無形文化財の制度的成り立ちと変遷を考察している。⁶⁾ほか、無形文化財ではないが、これと同様に工芸に関する顕彰、指定制度の一つである、「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」の枠組みに関する考察もみられ、とくに近年になって、こうした制度面の研究の蓄積がみられるようになってきている。

しかしながら、その検討は、まだ深化の余地を残したものであろう。そこで、本稿では、先行の研究も踏まえ、それらがあまり触れていない、認定者の属性に注意しつつ、それらの芸術性と文化財としての伝統性あるいは職人性との関わりについて、簡単な考察を行ってみる。二章でも述べるように、現在の無形文化財制度は、一方で、いわゆる職人的な「わざ」を顕彰し、他方で、その認定者には、純粋美術を志向していたような芸術家をも含み込んでいる

が、それによって独特な価値を形成している面がある。そうした特色をもたらしただ背景の一つとして、ここでは、無形文化財の指定制度制定直前の、指定基準をめぐるある転換を取りあげ、検討する。もちろんそれは、種々の背景の一つにすぎないものであるが、「職人性」と「芸術性」という本稿の関心にとつては、興味深い事実を含むものである。以下では、この点に注目しつつ、無形文化財制度の成立をふり返り、職人性と芸術性という視点から、この制度の特色の一つを捉えてみたいと思う。

一 いわゆる「人間国宝」とは何か

本稿で取り上げるのは、国の重要無形文化財のうち、特に工芸技術に関する事柄である。⁹⁾ここで文化財として指定されるのは、特定の「わざ」そのものであり、大きく「芸能」と「工芸技術」とに区分されている。この「わざ」を体現する者が、その「保持者」であり、「保持者」が「わざ」を持つ者として認定される。俗に「人間国宝」とされるのは、この「保持者」たちのことである。

第1表 重要無形文化財の指定基準および保持者・保持団体の認定基準（工芸技術）

〔指定基準〕

陶芸、染織、漆芸、金工その他の工芸技術のうち次の各号の一に該当するもの

- 一 芸術上特に価値の高いもの
- 二 工芸史上特に重要な地位を占めるもの
- 三 芸術上価値が高く、又は工芸史上重要な地位を占め、かつ、地方的特色が顕著なもの

〔保持者・保持団体の認定基準〕

保持者

- 一 重要無形文化財に指定される工芸技術を高度に体得している者
- 二 工芸技術を正しく体得し、かつ、これに精通している者
- 三 二人以上の者が共通の特色を有する工芸技術を高度に体得している場合において、これらの者が構成している団体の構成員

保持団体

工芸技術の性格上個人的特色が薄く、かつ、当該工芸技術を保持する者が多数いる場合において、これらの者が主たる構成員となっている団体

資料) 文化庁文化財部監修『文化財保護関係法令集〈第2次改訂版〉』ぎょうせい、2006、241-242頁。

第1表には、その指定基準および保持者の認定基準を示している。現在では、「陶芸」「染織」「漆芸」「金工」「木竹工」「人形」「諸工芸」「手漉和紙」に大別され、分野ごとに個別に「色絵磁器」「鉄釉陶器」「友禅」「蒔絵」などの「わざ」が指定され、それぞれに保持者が認定されている。保

第2表 重要無形文化財(工芸技術)分野別累計(1955-2008)

	陶芸	染織	漆芸	金工	木竹工	人形	諸工芸	手漉和紙	計(内団体)
1955-64	7	24	5	7	0	3	0	0	46(3)
1965-74	4	4	1	2	3	0	0	4	18(5)
1975-84	5	4	3	8	3	0	1	1	25(4)
1985-94	8	4	4	3	2	2	2	0	25(1)
95-2004	12	13	4	9	5	2	1	3	49(2)
2005-08	2	3	3	3	1	0	0	0	12(0)
合計	38	52	20	32	14	7	4	8	175(15)

資料) 本文注3)①。

持者はその死去とともに認定を解除されるが、二〇〇九年八月現在までに、累計で九〇件のわざが指定され、一六〇の保持者(二件のわざについて認定されている保持者が三名あるので、保持者の実数は一五七)と一五の保持団体(解除のち再認定された団体が一あるので、実数は一四)が認定されている(第2表)。「保持団体」とは、「工芸技術の性格上個人的特色が薄く、かつ、当該工芸技術を保持する者が多数いる場合において、これらの者が主たる構成員となつている団体」(第1表)と規定されているもので、例えば、「柿右衛門(濁手)」の保持団体としての「柿右衛門製陶技術保存会」や「結城紬」の「本場結城紬技術保存会」などという形で認定されている。認定上は、保持団体も個人の保持者も同列ではある

が、一般に「人間国宝」として認識されるのは、個人の保
持者らのことである。

敗戦後の日本において、「文化立国」を掲げ文化財保護法
が制定されたのが一九五〇年。その後、一九五四年に行わ
れた一回目の大規模改正を受けて、設置されたのがこの重
要無形文化財であり、一九五五年二月に初回の指定・認定
がなされた。戦前の「古社寺保存法」や「国宝保存法」な
どにおいても保護の対象となっていた美術品や建築物など
の有形の文化財に対して、ここで新たに対象とされたの
は、「わざ」という無形のものであった。その耳新しさか
ら、当初、新聞紙上では多様な形での紹介がみられた。例
えば、朝日新聞は「姿なき国宝」の登場 重要無形文化財」
(一九五五・一・二九)、読売新聞では「選ばれた人間文
化財」(一九五五・一・二八)、日経新聞では「生きてい
る文化財」決まる」(一九五五・一・二八)と、それぞれ
「姿なき国宝」「人間文化財」「生きていく文化財」など、そ
れぞれの造語によってこの新しいカテゴリーの意図を伝え
ようとしていた。そのなかで、毎日新聞が「人間国宝」の
顔触れ内定」(一九五五・一・二八)と「人間国宝」という

言葉を用いており、この呼称が、以後、一般化していった
わけである。

この呼称の普及によって、各々の「わざ」ではなく、保
持者自身が文化財であるかような誤解が生じたという指摘
もみられるが、「人間国宝」という呼び方は、そのような誤
解とともに、この制度の普及やそれにまつわるイメージの
定着に大きな影響を与えたように思える。事実、「人間国
宝」という言葉には、現在、一定の文化的な価値がともなっ
ている。例えば、那覇市壺屋の陶器店を眺めていると、「人
間国宝金城次郎の作品扱っています」といった文句をしば
しば目にするが、それは、この言葉がある程度の市場価値
を有していることの証左ともなるのであろう。とはいえ、
もちろん、「人間国宝」という語感のみがこの価値を生んだ
わけではない。それには、「人間国宝」とされる人々を括り
出す無形文化財制度の特色も様々に関わっているはずであ
る。その一つに、「芸術性」の重視という側面があろう。次
に、この点を簡単にみてみよう。

二 無形文化財制度における職人性と芸術性の問題

まず、職人性と芸術性とを念頭に、無形文化財、あるいは「人間国宝」という言葉のおおよその認識を確認しておこう。文化財保護法における重要無形文化財が対象とするのは、記述のとおり、無形の「わざ」である。それゆえ、「人間国宝」には、第一に、職人の「トップ」としての認識がある。例えば、美術史学者の佐藤道信は、『明治国家と近代美術』において近代以降の日本の「工芸」「美術」の変遷」を模式化した図を示しているが、ここでは大枠としての「美術」の担い手・組織として、「芸術院会員」「美術家」が、「工業」については「職工」「労働者」が、そして「人間国宝」は、「工芸」に関するそれとして、「現代の名工」「職人」ともに記されている。^⑩

また、二〇〇六年に「週刊朝日百科」のシリーズとして発行された『週刊 人間国宝』の創刊号に寄せられた当時の文化庁長官・河合雄雄の文章には次のようにある。

「人間国宝」というのは、誰が言い出したのか知らないが、なかなか言い得て妙である。「中略」日本の古来から伝承されてきた、芸術、芸能、工芸などは、本当に素晴らしくて世界に誇れるものである。しかし、それを実際に演技し、制作する「わざ」を有している人がいてこそ、一般の人がそれを鑑賞できるし、それを後世にも伝えることができる。とは言っても、その「わざ」を身につけることが、どれほどの鍛錬を要することか、想像に難くないであろう。類稀な才能と努力の結果として、長い年月をかけて生み出されてきたこれらの人を、国の宝というのは至極当然のことである。^⑪

文化庁長官が「人間国宝」という俗称を認めるといふことは是非は置いておくとして、ここから想起されるのはやはり、熟練の技をもった職人的な存在ではなからうか。このように、すぐれた職人的技術を持つとして顕彰された者が「人間国宝」である、というのは、確かに、無形文化財／「人間国宝」をめぐる一般的な認識の一面を形成しているだろう。

一方で、「人間国宝」に対して、職人よりもむしろ、孤高

の芸術家のような存在を想起する人もいるだろう。そのように思つて認定者を眺めると、実はいわゆる「職人のトップ」からはかけ離れたようにみえる人々が多数いることに気がつく。例えば、一九六四年に鑄金で認定を受けた高村豊周とよちかなどはその一人だろう。彼の父は、幕末から明治にかけて仏師から近代的な彫刻家の草分けとなり活躍した高村光雲、兄は、詩人で彫刻家の高村光太郎である。豊周は、高村家の家督を継ぐことにはなるものの、父・光雲は木彫家であり、彼は彫金の技術を父から徒弟的に学んだ訳ではない。むしろ豊周は、東京美術学校において、近代的な芸術意識を学び、とりわけ一九二〇年代には、いくつかの前卫的な作品によつて、工芸品の「純粹美術化」を模索した人物であつた。¹²世間的にも、美術家としての認知の方が高いであろう高村は、実際に、一九五〇年、「人間国宝」に先んじて、先の佐藤の区分においても「美術」の担い手として位置付けられている芸術院会員になっている。

また、一九七三年に「型絵染」で認定を受けた鎌倉芳太郎もこの点を考える上で興味深い事例だろう。鎌倉は、工芸家というよりもむしろ、沖縄文化を専門とする研究者と

してよく知られた人物である。実際、大正期・昭和戦前期における彼の沖縄調査・研究の成果は、現在、極めて貴重なものとなっている。このように研究業を中心としていた鎌倉が、自身が蒐集した琉球紅型びんがたを資料に、最初に染織の作品を発表したのは、彼が六〇歳にならんかとするころであつた。もちろんその作品は、自身の調査や研究を基礎とした貴重な技術によるものではあつたが、それはいわゆる「職人的」な形で得たものとは、大きく異なつたものであつた。

文化人類学者のサリー・ブライスは、近代の芸術界が、「器物」と「芸術作品」とを区別し、それぞれに、「匿名／個人名、集合的／個人的、伝統的／創造的、無意識的／意識的」などの対比的な意味づけを与えていったことを批判的に検討している。¹³この分類に、その生産者を当てはめると、器物の生産者としての「職人」と芸術作品の生産者としての「芸術家」ということにならう。こうした区分は、非常に強固なものとして継続しているが、一方で、様々な形でそれらが流動化していることもまた指摘されている。¹⁴ここで対象とする無形文化財も、一方では、職人的なもの

に近い「わざ」を対象としつつ、他方で、高村や鎌倉など、「器物」の生産者とは位置付け難い人々を含み込むというこ
とで、その制度自体が、「器物／芸術作品」の区分をオー
バーラップしたものとしてある、とみることもできる。無
形文化財制度に、あるいは「人間国宝」という言葉に独特
な社会的価値を与えている要素の一つとは、おそらくは、
「器物」と「芸術作品」とを横断するようなその制度のあり
方なのである。とはいえ、文化財保護法のなかで、最初に
検討された無形文化財は、現在ほど芸術を重視したもので
はなかった。それが、指定基準のある転換を経ることで、
現状のような方向性を持つようになる。次章以下で、その
転換の過程をみていくこととする。

三 無形文化財の成立と誕生

ここでは、無形文化財の成立過程について概観してお
く。先にも述べたとおり、無形文化財は、一九五〇年に制
定された文化財保護法の第一回目の大きな改正を受けて制
度化されたものである。ただし、「無形」のものを対象とす

るという発想は、当初から存在し、その点が、「有形」のみ
を対象としてきた戦前の関連制度に対する、戦後文化財保
護法の大きな特色であるともされていた¹⁵⁾。しかし、この段
階では、それらは「選定」の対象として記録作成がなされ
るのみで、指定の対象とはなっていなかったために、一九
五四年の改正によって、無形文化財の指定制度が設けられ
ることとなったわけである。

最初に無形文化財の基準が公示されたのは、一九五一年
五月。ここで、無形文化財は、漆工、金工、木竹工などの
うち「わが国文化の精髓を象徴し、古典的文化財として芸
術的価値が高いもの、又はわが国民生活の伝統に根ざし、
わが国文化の特質を保有し、歴史的意義を有するもの」と
された。これに従って翌年三月、「助成の措置を講ずべき
無形文化財」の初回選定が行われた¹⁶⁾。これは俗に「選定文
化財」と呼ばれ、順次選定対象を拡大し、一九五四年三月
には、それらを集めた「第一回無形文化財 日本伝統工芸
展」が日本橋三越で開催された（ほか名古屋丸栄、大阪高
島屋に巡回）。同展の「趣旨」には次のようにある。

我国の工芸は優れた伝統を持っている。伝統的な日本工芸の優秀なことは、ひろく世界各国から認められているが、時の流れに押されて、この優れた伝統が絶えようとしている。

「中略」今日命脈を保っている伝統的な工芸は、少数の強い信念をもつ人たちが、異常な熱意と、多大な犠牲をはらってわずかにその技術を伝えてきたものである。「中略」文化財保護委員会は、これらのうち特に価値の高いもので国が保護しなければ亡びようとする伝統的な工芸技術の保護助成のため、

昭和二十七年三月以来、無形文化財として四十七種の伝統的な工芸技術を選定し、記録の作製、後継者の養成などが実施されている。然し一般にはどんな技術が伝わり、どんなものを選ばれているのか、まだよく知られていない憾みがあるの
で、このたび無形文化財に選定されている工芸技術の第一回
総合展を開くことになった。いずれも名人といえる人たちの
作でも、特に優れたものが選ばれていて、わが国の伝統的な
工芸技術の最高水準を示すものと思う。¹⁸⁾

ここからは、「伝統的な工芸技術の最高水準」をもつ、いわゆる職人的な技術を対象としているらしきことがみて取

れる。先の、プライスの区分にならえば、「器物」のカテゴリに合致するように思える。ところが実際には、選択された技術の保有者たちのなかには、どちらかというところ「芸術作品」の生産者に近い人々も若干名、含まれていた。その意味では、無形文化財の保持者らは、この段階から「器物」と「芸術作品」とを横断するものであったといえる。

しかし、無形文化財制度における、芸術性の問題は、この展覧会から改正までの数ヶ月の間に、さらにちよつとした展開を経ることになる。

先の「日本伝統工芸展」の「趣旨」にも、「文化財保護委員会は、これらのうち特に価値の高いもので国が保護しなければ亡びようとする伝統的な工芸技術の保護助成のため」とあるように、「選定文化財」には衰退するものの保護という、一つの大儀があった。これは、制定当初の文化財保護法に、「無形文化財のうち特に価値の高いもので国が保護しなければ衰亡する虞のあるもの」(第六七条)を助成の対象とする旨が定められていたことを受けてのものであった。

しかし、文化財保護法改正の一年ほど前より、この条文

の「衰亡する虞のあるもの」という部分に疑問が持たれるようになっていく。そして、一九五三年一月には、文化財専門審議会第四分科会からの建議によって、「積極的に文化財の価値に重点を置く指定制度を研究し法改正に向かうこととなった」という¹⁹⁾。こうした動きを受けて、「日本伝統工芸展」の開催と同じ一九五四年三月発行の『文化財月報』では、文化財保護委員会事務局次長の岡田孝平が、改正に向けて「無形文化財について問題になっている点は二つある」として、その一つについて次のように述べている。

二は現行法では特に「衰亡のおそれのあるものについて」と限定せられているが、既に衰亡しつつあるもの又はまさに衰亡せんとしているものについて国が保護を加えんとしてもせいぜい記録の作成位しか間に合わない場合が多いであろう。

これではかつてあった無形文化財の記録に止り、保護としては如何にも力弱い。出来るならば芸能についても工芸技術についても、その後継者の養成をはかることが更に積極的の方策である。従って「衰亡しうるおそれのあるもの」を削除す

ると共に、委員会自ら記録の作成、伝承者の養成等保存の措置を講ずることが出来ると同時に、保存に当たることを適当とする者に対し助成の措置を講ずることが出来る様に改正したい。²⁰⁾

ここでは、衰亡の過程にあるものを対象としても出来ることは限られているであろうという旨が語られている。改正は、実際にこの方向で検討され、結果、「衰亡」云々が削除され、「価値の観点」が導入されることになる。一九五五年の初回の指定を紹介する『季刊 文化財』の記事には次のようにある。

従来芸能、工芸技術等の無形文化財の保護については、国が保護しなければ衰亡するおそれのあるものみに助成の措置を講ずることとしており、能、歌舞伎等今直ちに衰亡するおそれのないものについては、国は、その保護方を講じえなかつたのである。ところが、無形文化財の保護という面から考えると、重要文化財、史跡名勝天然記念物の場合と同様に価値の観点からする指定制度をとり、必要ある場合に適当

な助成措置を講ずることとする方が、より客観的であり、保護の完全を期することができる。⁽²¹⁾

ここでの事例ともなっているように、この動きは、主に芸能分野について起こった議論によっているという。実際に、この転換によって、この時点までに選択されてきた多くの民俗芸能やお祭りが、無形文化財の範疇から除外され、代わりに、能楽や文楽（のちに歌舞伎）などがこれを占める形となった。結果、除外された民俗芸能が再度、文化財の対象となるのは、一九七五年の保護法改正を待たねばならなかった。⁽²²⁾

四 「価値の観点」への転換と無形文化財の保持者たち

もちろん、この転換に関しては、芸能分野と同様に、工芸技術に関しても一定の影響があつたようである。詳細が不明な部分も少なくないが、とりあえず振り返ってみよう。第3表は、一九五四年以前に選ばれた「選定無形文化財」の一覧である。選定は、一九五二年三月から、一九五

四年三月まで五回に渡って行われたという。⁽²³⁾ 手元には、第五次についての資料がないため、第四次までの選定分を対象に、「日本伝統工芸展」の図録を補足資料にしてある。選定された工芸技術は、四二件とされる場合や四七件とされる場合などがあり、そのカウントの対象が不明な部分もあるが、⁽²⁴⁾ 第3表には、「文化財月報」に掲載された対象技術を基本とし、四一件の工芸技術と四一名の「無形文化財選定工芸家」および二つの団体とを掲げた。⁽²⁵⁾ 第五次選定が抜けているので欠落もあるはずだが、およその対象はカバーされているように思える。一九五二年三月の第一次選定の折には、「A 記録の作製」と「B 個人組織、地域的に有する技術の中助成の措置を講ずべきもの」（第3表に掲げたもの）の二つのカテゴリーに区別され、合わせて三六件を選定したとあるが、⁽²⁶⁾ その後、「選定文化財」とされたのは、「B」として選択されたものであり、これらがほぼそのままに、先述の「日本伝統工芸展」に出展されている。

さて、前章における、「衰亡の畏れのある」技術の保護から「価値の観点」への転換と無形文化財の制定との関わりを推測してみよう。第3表には、「選定無形文化財」の対象

第3表 選定無形文化財および選定工芸家一覧（第4次選定まで）

対象となる工芸技術	選定工芸家	無形文化財保持者の認定／指定対象
1 漆芸／乾漆形物の形成 ／蒔絵に应用される乾漆成形 ／蒔絵（*高野松山による工程見本が展示）	松波多吉（保真）[故人] 河面冬一（冬山）	無 無 —（*高野松山は第1回認定〔蒔絵〕）
2 用具／蒔絵工具	小宮又兵衛	無
3 塗	松波多吉（保真）[故人]	無
4 木画	木内友吉（省古）	無
5 江戸小紋	小宮康助	第1回認定 江戸小紋
6 長板中型（東京都一円）	—	—（*松原定吉と清水幸太郎が第1回認定）
7 黄八丈	黄八丈技術保存会	無
8 揚子のり	山田栄一	第2回認定 友禅揚子糊
9 墨流し	広場治左衛門	無
10 表装金襴	森村清太郎 隅田定治郎 広瀬信二郎	無 無 無
11 江戸小紋型紙／雛小紋	六谷紀久男（梅軒）	第1回認定 伊勢型紙 雛彫
12 唐組	深見重助	第3回認定 唐組
13 銅鑊	魚住安太郎（為楽）	第1回認定 銅鑊
14 日本刀	高橋金市	第2回認定 日本刀
15 木版画（東京都一円）	—	—
16 七宝（名古屋一円）	—	—
17 志野	荒川豊蔵	第1回認定 志野
18 天目釉	石黒宗麿	第1回認定 鉄釉陶器
19 備前焼	金重陶陽	第3回認定 備前焼
20 烏梅	井尾浅次郎	無
21 藍染（京都）	—	—
22 規矩術	吉田種次郎	無
23 織部焼	加藤唐九郎	無
24 上絵付／黄地紅彩	加藤 一（土師萌）	第6回認定 色絵磁器
25 辰砂	宇野宗太郎（宗麿）	無
26 鍋島焼*／色鍋島	今泉今右衛門	無（*団体として第19回認定）
27 沈金*	前 得二（大峰）	第2回認定 沈金
28 小千谷縮**	小千谷縮布技術保存会	第2回認定 小千谷縮・越後上布
29 伊勢型紙一道具彫**	中島秀吉 中村勇二郎	第1回認定 伊勢型紙 道具彫 第1回認定 伊勢型紙 道具彫
30 伊勢型紙一つき彫**	南部芳松	第1回認定 伊勢型紙 突彫
31 伊勢型紙糸入れ**	城之口みえ	第1回認定 伊勢型紙 糸入れ
32 羅**	喜多川平朗 山本真太郎	第3回認定 羅 無
33 上絵付九谷**／九谷焼	徳田八十吉	無
34 存清**	香川 勇（宗石）	無
35 莚簀**	磯井雪枝（如真）	第3回認定 莚簀
36 植物染***／紫根染・茜染	粟山文次郎	無
37 友禅染***／加賀友禅 ／京友禅	木村文二（雨山） 田畑喜八 上野為二	第2回認定 友禅 第2回認定 友禅 第2回認定 友禅
38 御所（京）人形***	（面竹）岡本正太郎 野口光彦	無 無
39 三つ折人形***	（面庄）岡本庄三	無
40 衣装人形***	平田恒雄（郷陽）	第1回認定 衣装人形
41 瀬戸黒***	荒川豊蔵	第1回認定 瀬戸黒

注1）*：1952年11月追加、**：1953年3月追加、***：1953年11月追加、無：初回選定。

注2）技術名欄のスラッシュ以下は、「日本伝統工芸展」時の対象技術名。スラッシュ無しは『文化財月報』と同展と同じ技術名となっているもの。

資料）文化財月報4、1952.3.30、文化財月報8、1952.12.20、文化財月報10、1953.3.30、文化財月報15、1953.12.1、および『第1回無形文化財 日本伝統工芸展』（本文注18）。

になったものうち、文化財保護法改正後に無形文化財として指定・認定されたものとされなかったものの別も記してある。それによれば、保持者（団体）の認定を受けたのは、二三（うち団体は一）。これは、ここで掲げた四三の工芸家・団体うちの約五三％である。つまり、結果的に、およそ半数が無形文化財の指定から除外されたことになる。こうした事実からすると、先の転換は、工芸技術分野についても、やはりある程度の影響をもたらしたのだと推測できるだろう。

指定から漏れた技術は、一つには、現在では「選定保存技術」に含まれるような、修理や修復、工芸制作のための用具の製作などにあたるものであったことは、すでに菊地理予が指摘している通りである。⁽²⁷⁾ 蒔絵工具（小宮又兵衛）や表装金襴（森村清太郎ほか）、建築における規矩（吉田種次郎）、植物染の発色に用いる媒染材である烏梅（井尾浅次郎）などがそうしたものであるといえるだろう。ここで菊地は、これらが選定無形文化財として取り上げられながらも、一九五四年の改正に際して「白紙に戻されてしまった」ことを多少の悔やみとともに振り返る、元文化庁技官・柳

橋真の言葉を紹介している。⁽²⁸⁾ 「選定保存技術」が、「選定」という形であるにせよ）文化財保護法に加わるのは、一九七五年の改正時であるので、これらの技術（の一部）の文化財としての展開は、ちようど、無形の民俗文化財と同じ道程を経ることになったわけである。

これらのほかに、木画や七宝など、無形文化財の指定を受けていない技術もあり、そこでどのような取捨がなされたのかは、より精査する必要があるだろう。また、本稿の関心から、その展開で少し興味深いのが、陶芸および人形分野の数名の無形文化財指定が行われなかったことである。辰砂の宇野宗太郎、織部焼の加藤唐九郎、鍋島焼の今右衛門、九谷の徳田八十吉、御所人形の岡本正太郎、三つ折人形の岡本庄三らがそれである。彼らの技術は、「衰亡の恐れ」にあるものもあれど、一方で、「価値の観点」から言っても十分に対象となつてしかるべきものもあるようにみえる。またとくに、今右衛門や徳田のように産地の要人が指定から除外されたのはどういうことであつたのだろうか。その理由の詳細は、現時点では未調査であるため、今後の課題としたいところであるが、結果的に、彼らに代わるような形

で、指定・認定を受けた保持者らのことを考えたとき、やはりここに、「価値の観点」への転換にかかわる一つの動きをみる事ができる。

五 「個人作家」としての保持者たち

第4表は、文化財保護法改正後、第一回の指定・認定をうけた工芸技術・保持者らの一覧である。このうち、「◆」印を付した八名は、第3表に含まれない人々である。そのなかで、伊勢型紙の児玉博は、小宮康助による江戸小紋について型紙の彫の担当者としての名前を「日本伝統工芸展」の図録にみる事ができる。また長板中形ながいたちゅうがたは、『文化財月報』および「日本伝統工芸展」図録からは特定の工芸家が不明であったが、その技術は選定されていた。その意味では、これらは選定無形文化財段階から引き継がれてきたものであるのだろう。ほか、蒔絵の高野松山たかのしょうざんも、「日本伝統工芸展」における工程見本の制作に当たっているのので、「価値の観点」への転換以前より有力な候補としてあったのかもしれない。

第4表 重要無形文化財第1回認定者と技術習得に関わる事項一覧

氏名	認定	分野	技術の習得に關しての付記
◆富本憲吉	色絵磁器	陶芸	東京美術学校圖案科卒。郷里で作陶を始める。
石黒宗麿	鉄釉陶器	陶芸	特定の師につかず、東京渋谷、埼玉小川、金沢などで作陶。
荒川豊蔵	瀬戸黒	陶芸	京都宮永東山窯の工場長となり、その後、北大路魯山人の星ヶ岡
荒川豊蔵	志野	陶芸	窯の窯場主任となる。
◆濱田庄司	民芸陶器	陶芸	東京高等工業窯業科卒。京都市陶磁器試験場に勤務。
小宮康助	江戸小紋	染織	幼少から浅草「若松屋」の小紋染の型付名人浅野茂十郎に就いて修行。
◆松原定吉	長板中形	染織	11歳で中形屋「川辺屋」の丸正三郎に弟子入り。
◆清水幸太郎	長板中形	染織	15歳頃から父・吉五郎について、型付け、型染技術を習得。
南部芳松	伊勢型紙 突彫	染織	幼少期から父について伊勢型紙突彫の技術を習得。
六谷梅軒	伊勢型紙 錐彫	染織	12歳頃、父芳蔵について伊勢型紙錐彫の修行を始める。
中島秀吉	伊勢型紙 道具彫	染織	豊田喜蔵に弟子入りして型彫りを修行。
中村勇二郎	伊勢型紙 道具彫	染織	白子町立乙種工業学校卒。父兼松から型紙彫刻を学ぶ。
◆児玉 博	伊勢型紙 縮彫	染織	幼少より父房吉に就いて型紙彫刻、特に縮彫を修行。
城ノ口みゑ	伊勢型紙 糸入れ	染織	母すえから糸入れの伝統技法を習得。
◆高野松山	蒔絵	漆芸	熊本県飽託郡立工業徒弟学校漆工科入学、そののち京都市立美術学校描金科、東京美術学校漆工科及び漆工研究科。
◆松田権六	蒔絵	漆芸	東京美術学校漆工科卒。
魚住為楽	銅鑲	金工	18歳頃より山口徳蔵に師事。
◆堀 柳女	衣装人形	人形	大阪清水谷高等女学校退学後、日本画、洋画、詩を学ぶ。
平田郷陽	衣装人形	人形	13歳頃、父初代郷陽に人形技法を学ぶ。

注)「技術習得に關しての付記」は、下記資料の各略歴欄の冒頭部分を適宜修正して抜粋したもの。
資料)本文注3)①。

一方、管見の限り、選定無形文化財の段階では名前を確
認することが出来なかつたのが、陶芸分野の富本憲吉（色
絵磁器）と濱田庄司（民芸陶器）、漆芸の松田権六（蒔絵）
および人形の堀柳女（衣裳人形）の四名である。これら
がどのような経緯によつて指定・認定されたのかの詳細も
また未調査の段階であるが、彼／彼女らの存在は、ある面
でその後の無形文化財の一つの方向性を決したものである
とみることもできるかもしれない。というのも、これら
はいずれもが、近代以降の工芸界のなかで、最も早い時期
に個人的な芸術家としての意識をもつて作品を発表して
いった人々であつたからである。第一章で示した河合隼雄
の文章にもあるように、無形文化財の対象となるものを含
め、工芸技術の技とは、長い時間をかけて習得するもので
あるという認識があろう。そしてそれは、先代や他の師の
もとでの徒弟的な学習過程を経て得るものあると思われが
ちではないだろうか。第4表には、初回認定者のおよその
技術習得過程を示してあるが、ここで認定された保持者た
ちも、多くは、そうした修業によつての技術を得ているこ
とがわかる。

一方で、上記の四人（とくに、松田をのぞく三人）は、
いずれもこうしたプロセスとは異なつた経緯を持つ人々で
ある。四人以外に蒔絵の高野松山と選定無形文化財の工芸
家にも含まれてはいたが、陶芸部門の二人も、同じ系譜に
あるだろうか。これらにおよそ共通するのは、いずれも特
定の師を持つたり、家業を継ぐことで技術を得たりとい
うプロセスには無縁であつたという点である。濱田、高野
（および松田）は、高等教育機関の窯業科・漆工科にて学ん
だ技術を基礎としており、富本、石黒、堀らは、独学から
のスタートであつた。

明治期までの工芸界は、近世期に一つの起源を持つ成熟
した技術にその基盤を置いたものであつた。ところが、美
術分野の近代化の過程で、工芸の分野においても、「いわゆ
る近代日本における個性と創作意識を基盤とした個人作
家」らが誕生する²⁹。それらの多くは、元々の出自を工芸分
野に持つのではなく、時になんの係累もないところから、
望んで工芸家となり、技術的にはアマチュアでありながら
も、高い芸術的意識を持った作品を発表していった。富本
や濱田、堀ら（とくに富本）は、いずれもそうした動きの

草創期を担った人々であり、その技術は、伝統的な「わざ」からはある意味で極めて遠い。^{③)} これらと少し異なっているのは、松田権六であり、彼は、金沢に生まれ、小学校のころより兄について蒔絵の技術を学んでいる。しかし一方で、東京美術学校に学ぶ道へと進み、認定時の所在地も、東京（「東京芸術大学美術学部内」）となっており、やはり旧来の職人的存在とは異なった位置にあった。

これらのなかには、石黒など、選定段階から選ばれている工芸家もあることから、富本らの認定の背景は、先の「価値の観点」への転換によるものだけではないのだろう。しかし、「衰亡の畏れのあるもの」という限定のなかでは、認定しにくいものではあつたはずである。その結果としてであつたのかどうかは置いておくとしても、例えば、陶芸の分野に関しては、九谷のリーダー格でもあつた徳田八十吉ではなく、芸術家として九谷において短期間で色絵を学習した富本憲吉の技術を、また人形の分野においては、京都において代々人形師を継いできた岡本正太郎や岡本庄三ではなく、「アマチュア出身の」堀柳女の技術を、指定したことは、この制度のその後のあり方を考える上で、やはり

極めて重要な出来事であつたと思える。すなわちそれは、いわゆる「職人的技術」の顕彰とともに、「個人作家」としての芸術性（たとえそれがアマチュアリズムを起源としたものであつても）をもう一つの重要な評価軸とすることをシンボリックにみせたからである。

ここでその詳細を追っていくゆとりはないが、これ以後も、いわゆる「個人作家」によるものが多く、無形文化財の「わざ」として指定されていくことになる。第5表は、これまでの認定者のうち、同業・先代の「わざ」の継承者ではない認定者（非後継者の認定者）の実数と全認定者数に占める割合

第5表 重要無形文化財保持者(工芸技術)認定者における非後継者数および割合

	陶芸	染織	漆芸	金工	木竹工	人形	諸工芸	手漉和紙	計 (%)
1955-64	5	8	4	5	0	2	0	0	24(52.2)
1965-74	1	2	0	0	2	0	0	0	5(27.8)
1975-84	1	2	1	4	1	0	0	0	9(36.0)
1985-94	7	2	3	2	1	2	1	0	18(72.0)
95-2004	1	6	2	3	2	2	1	0	17(34.7)
2005-08	1	1	1	1	0	0	0	0	4(33.3)
合計(%)	16(42.1)	21(40.4)	11(55.0)	15(46.9)	6(42.9)	6(85.7)	2(50.0)	0(0)	77(44.0)

注) 下記資料から判断できたもののみ。
資料) 本文注3) ①および佐藤喜久雄『人間国宝』教育社、1991など。

を示したものである。伝統的な技は、必ずしも累代継承するものではないが（非後継者の認定者であつても、徒弟的な修業をつみ、伝統的な技術を得た者も少なくはない）、代々受け継がれる場合も少なくはないし、そのような一般的なイメージもあるだろう。しかし無形文化財に関しての実態としては、半数弱が「非後継者」となっている。このことは、現在の無形文化財制度においては、累代の技術継承者だけではなく、同時に個人作家としての「新規参入者」もまた多く評価されていることを示しているのだろう。

無形文化財制度における職人性と芸術性について、先の富本憲吉は、自らの指定技術を記録した冊子において、次のような興味深い意見を述べている。

一九五五年（昭和三〇）二月、私の数え年で七十の時、磁器の上の色絵という件で私を重要無形文化財保持者に認定するといつてきました。認定するのは政府の勝手ではありませんが、この無形文化財というものについては、私は反対なのであります。

たとえば絵具をこしらえると、その絵具を巧くくつつけ

るとか、きれいな色を出すといかいうのは職工の仕事です。

その絵具を使って立派なものを創作するのが美術家の仕事であります。創作性のないイミテーションに芸術院賞をやつたりするのは、職人芸の上手な者を芸術家扱いにするのだと思います。イミテーションを作るのは職人で、芸術家ではありません。図案（形も図案の一つです）ができて、自分のこしらえた絵具なんなりを十分使いこなして、創作するのが美術家であります。しかるに今の無形文化財を受けている人は創作力のない職工がだいぶおります。たとえば染色で、一寸四方に百穴をあけるのが普通の職人の限度ですが、三百あけるからという人一部分の仕事は立派ですが、ただそれだけでは職人にすぎません—そういう職人を養成するのは、それまで意義がありますが、それを芸術家として遇するのは、クソもミソも一緒にするものです。昔ある陶芸家が私の仕事を指して、素人の仕事だと言つたことがあります。私が自分で口クロして形を作ると聞いて、金がなくて口クロ師を雇えないからだといひ、私自身が嫌になるほど、いま世に行われていゝるあの首のない白磁の壺を作つたのを見て、口クロが下手で土が引き延ばせないからだ、と批評したことがあります。彼

らはイミテーション以外に形を作ることをしらないのです。彼の作った物は要するに職人のまねた形に過ぎません。芸術家の創作した形ではありません。³²⁾

ここにあるように、富本にとって、無形文化財の技術保持者とは、創作的な「美術家」でなくてはならなかったようである。そうした視点から、無形文化財の保持者らにも、「創作力のない職工がだいたいおります」とこれを批判している。ここでの富本のスタンスは、第一章で触れた、サリー・プライスによる「器物」と「芸術作品」の区分における、「芸術作品」の側にはほぼ合致する。

この記述が興味深いのは、ここに、本稿で指摘するような無形文化財制度の特質の一面を端的にみる事ができるからである。富本という無形文化財保持者の一人によるこの発言は、すなわち、一つには、同制度の枠内に「芸術作品」の制作者らが含まれることを意味し、また「創作力のない職工」が多くいるとの批判は、同一枠内に、「器物」の生産者としての職人的な存在もあることを示している。無形文化財制度は、このように、「芸術作品」の生産者（に関

わる「わざ」と「器物」の生産者（に関わる「わざ」という一般的には対比関係にあるような両者を同一のカテゴリーとして扱っている）であり、おそらくはこのことによつて、時に職人的なわざに芸術性が、あるいはまた芸術的なそれに対して伝統性が付与されるという形で、全体として独特の価値を形成することになっているのである。

おわりに

本稿では、保持者の属性に注目しつつ、無形文化財制度の成り立ちと特色を、乱暴に振り返ってみた。そこで、みてきたのは、上記のような「器物」と「芸術作品」とを横断するようなこの顕彰制度のあり方であった。このことがおそらく、同制度による指定（対象）を、単なる伝統的な技術の保存を目指すものとは異なった、独特の芸術的価値を持ったものにしていったのだろう。「人間国宝」という俗称とともに一般化したこの制度の認定者が、時に「芸術院会員」という肩書きよりも市場的価値を有する場合あること背景には、こうした流れと制度の実態とがあったと

思われる。

とはいえ、本稿はその要因の一部を、極めて大雑把に指摘したにすぎない。時代的な変遷、分野ごとの傾向、指定に至る様々な背景、人間関係も含めた各保持者個別の詳細な検討など、今後に残された課題は多い。それらを含め、現在、地域の「文化資源」ともなっている、「人間国宝」という価値付けの構造を、より深く把握・検討していきたいところである。

本稿は、二〇〇九年度パツへ研究奨学金Ⅰ—A—2「近代日本における伝統的手工芸の価値付けをめぐる制度および産業思想の研究」の一部であり、その骨子は、二〇〇八年人文地理学会大会（筑波大学）において発表したものである。なお、脱稿後、本稿のテーマについて同様の視点からするどい分析を加えた樋田豊次郎「伝統工芸」の二重構造—様式美と伝承技術—、樋田「工芸の領分」美学出版、二〇〇六、一二六—一三七頁があることを知った。同論を踏まえたうえで、本稿を執筆できなかったのは、筆者の不

勉強による。あわせて参照されたい。

注

(1) 菊地暁「民俗文化財の誕生—祝宮静と一九七五年文化財保護法改正をめぐる—」、歴史学研究七二六、一九九九、一頁。

(2) 前掲(1)のほか、例えば、①才津祐美子「民俗文化財」創出のデイスクール」、待兼山論叢(大阪大学)三〇、一九九六、四七—六二頁。②岩本通弥「民俗学と「民俗文化財」とのあいだ—文化財保護法における「民俗」をめぐる問題—」、國學院雜誌九九—一一、一九九八、二一九—二三一頁。③菊地暁「闘争の場としての民俗文化財—宮本馨太郎と祝宮静の民俗資料保護—」、菊地「柳田国男と民俗学の近代」吉川弘文館、二〇〇一、二一—六七頁など。また、④植木行宣監修、鹿谷勲ほか編「民俗文化財 保護行政の現場から」岩田書院、二〇〇七にも、関連の文献が複数所収されている。

(3) 例えば、①南邦男ほか編「増補最新版 人間国宝事典 工芸技術編」芸艸堂、二〇〇九、②日本工芸会編

『日本伝統工芸 鑑賞の手引』芸艸堂、二〇〇八のよう
な概説書・入門書、③平山郁夫ほか編『人間国宝の技
と美 陶器名品集成』（全三巻）講談社、二〇〇三など

の美術書、④『週刊朝日百科 週刊人間国宝』（全七〇
号）朝日新聞社、二〇〇六ほかのシリーズ書など、主
に一般書として刊行されている多くの文献もその一部
であろう。また、作家論・作品論の一環として無形文
化財制度への言及のあるものは、論文・著書ともに多
い。それらについては、別に検討の機会を持つことに
したい。

(4) 荻野昌弘「(1) 無形と有形―現在化の論理―」、荻
野編『文化遺産の社会学』新曜社、二〇〇二、二二五
―二二六頁。

(5) 森下愛子「陶芸技術に関する展覧会から―重要無形
文化財の「わざ」と「ひと」がどのように展覧されて
きたか―」、無形文化遺産研究報告一、二〇〇七、六三
―七二頁。

(6) 菊地理子「無形文化遺産としての工芸技術―染織分
野を中心として―」、無形文化遺産研究報告三、二〇〇

九、三七―五九頁。菊地は、本稿と同様に一九五四年
の文化財保護法改正前後の状況についても論述してい
るので、本稿にあわせて参照されたい。

(7) 岸本康志「伝産法制定に至るまでの背景と伝統的工
芸品の枠組み―伝統的工芸品産業の振興に関する法律
一九七四年制定―」、稲賀繁美編『伝統工藝再考 京
のうちそと』思文閣出版、二〇〇七、七〇―七二五
頁。

(8) ここでの「属性」とは、特に厳密に設定されたもの
ではなく、例えば、当該技術に関連の家系の後継者で
あったか否か、技術をどのように学んできたか、どの
ようなスタイルで仕事をしていたか、といった各認定
者にまつわる事柄のこととする。

(9) 以下、特に指示のない場合、本稿における「人間国
宝」および「重要無形文化財」（とその保持者）は、工
芸技術分野のこととする。

(10) 佐藤道信『明治国家と近代美術―美の政治学―』吉
川弘文館、一九九九、四八頁。

(11) 河合隼雄「『人間国宝』発刊によせて」、『週刊朝日百

科 週刊人間国宝 一 工芸技術 陶芸 一『朝日新聞社、二〇〇六、表二。

(12) 土田眞紀『さまよえる工藝―柳宗悦と近代―』草風館、二〇〇七、一六三―一六四頁。

(13) Price, Sally, *Primitive Art in Civilized Places 2nd ed.*, The University of Chicago Press, 2001, pp.82-99. 古谷嘉章「異種混淆の近代と人類学―ラテンアメリカのコンタクト・ゾーンから―」人文書院、二〇〇一、二二二頁も参照。

(14) 祐川良子「器物／芸術作品としての棺桶―モノが芸術作品となる社会過程の人類学的考察―」、超域文化科学紀要（東京大学）八、二〇〇三、一六七―一八七頁。

(15) 文化財保護法五〇年史顧問会議編『文化財保護法五十年史』ぎょうせい、二〇〇一、二九二頁。

(16) 『官報』七二九七、一九五一。

(17) 「助成すべき無形文化財選定 芸能・工芸技術四十七件」、文化財月報四、一九五二、四頁。ちなみに「選定」とは、「国が支援を行う範囲を特定するための関

与」のことであり（中村賢二郎『文化財保護制度概説』ぎょうせい、一九九九、七一―一頁）、保護、公開などを法的に規定する「指定」のような法的効力はもたない。ここでの対象は、文化財保護法の改正を見据えて選ばれた、「指定」の前段階にあるものと位置付けられていたといえよう。

(18) 「趣旨」、文化財保護委員会・財団法人文化財協会『第一回無形文化財 日本伝統工芸展』財団法人文化財協会、一九五四。本稿における「日本伝統工芸展」とは、すべて、同展のことを指す。

(19) 前掲(15)、二九四頁。

(20) 岡田孝平「昭和二十九年度 文化財保護行政の展望」、文化財月報一七、一九五四、二頁。

(21) 「重要無形文化財の指定と指定基準」、季刊 文化財二、一九五五、四四頁。強調は引用者。

(22) 前掲(1)、前掲(2) ①、③などを参照のこと。

(23) 前掲(15)、二九四頁。

(24) 前掲(6)、五七頁。

(25) 松波多吉と荒川豊蔵が二つの工芸技術で選定を受け

ている。また特定の工芸家、団体が記載されていないものもある。

- (26) 前掲(17)、四頁。「A 記録の作製」の対象となっているのは、次の通り。①会津、東京、石川、京都、和歌山、香川等の漆器の代表的産地に伝承する漆芸の技術記録、②白石紙布の技術記、③植物染の技術記録、④京都、石川、東京等における友禅染の技術記録、⑤白子型紙の記述記録、⑥和銅製作技術記録、⑦瀬戸丸がま記録、⑧丹波立ぐいがま記録、⑨建造物に関する漆工技術の記録、⑩截金技術の記録(東本願寺永田清高他 西本願寺 齋田梅亭他)、⑪木目込及御所人形等に関する記録。

- (27) 前掲(6)、四四頁。「選定保存技術」とは、有形文化財、有形の民俗文化財、記念物、無形文化財、無形の民俗文化財の「保存のために欠くことのできない技術又は技能」や「用具の製作」「修理等の技術」「材料の生産、製造等の技術又は技能」のうち「保存の措置を講ずる必要のあるもの」のことである(文化庁文化財部監修『文化財保護関係法令集(第二次改訂版)』ぎよ

うせい、二〇〇六、二四九頁)。

- (28) 前掲(6)、四四頁。

- (29) 中ノ堂一信『近代日本の陶芸家』河原書店、一九九七、五六頁。

- (30) こうした流れについては、例えば、前掲(12)、「工藝の個人主義」(一二七―一四六頁)、「工藝の在処をめぐって」(一五三―一七〇頁)などを参照のこと。

- (31) 前掲(3) ①、二五五頁。

- (32) 富本憲吉・述(内藤匡・記)「第三部 富本憲吉自伝」、文化庁編『無形文化財記録 工芸技術編1 色絵磁器(富本憲吉)』第一法規、一九六九、七九―八〇頁。