

学位論文要旨

学位論文題目

工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展に関する研究

—農村職業学校工芸美術教育を巡って—

中国では、伝統工芸は、百年以上の歴史を持ち且つ技術が優れ、代々継承され、高水準の製作過程を有し、天然素材を用いて製作された鮮明な民族スタイルと地域の特色を有し、国内外で高く評価されている手工芸品と技芸を指す。グローバル化の進展と生活様式の激変により、中国伝統工芸の伝承・発展は後継者の不足、地域的特徴の弱さ、現代性の欠如などの問題を抱えている。

伝統工芸の伝承・発展のために、工芸美術教育を改善・充実させることは一つの重要な道だと考えられる。中国現代工芸美術教育は日本の美術教育とヨーロッパのデザイン運動の影響の下で発展し、国際様式となる工芸美術教育の方法がもたらされた。しかしながら、伝統工芸を伝承・発展させるためには、様々な伝統工芸に内包された文化的背景、技芸、造形要素と造形原理の特色などについて理解を深める工芸美術教育が重要になってくる。そこで、国際様式のデザインのような普遍的な特質と地域固有の文化的特質を備える工芸美術教育について検討する必要がある。このような工芸美術教育は「中国伝統工芸の現代化への適応」を可能とするものだと考えられる。

本論文は、現代において中国伝統工芸の伝承・発展をいかにして実現するかという問題意識から、伝統工芸教育に関する研究を中心とし、研究対象を農村職業学校工芸美術教育に置き、普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法を、中国の国情と地域固有の文化に融合し、中国伝統工芸に根をおろした独自の

「中国伝統工芸の現代化への適応」を実現できる工芸美術教育について考察する。

このような工芸美術教育を考察するために、中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係を検討し、また、農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展が直面している課題を解決する方策を明らかにすることを研究目的とする。

本論文の構成及び主な内容と研究結果は以下の通りである。

第1章では、デザインとは何か、工芸とデザインはどのような関係を持っているか、国際様式のデザインのような普遍的な特質を有する工芸美術教育はどのようなものであるべきかについて検討する。

第2章では、伝統工芸とは何かを究明し、中国伝統工芸の歴史的変遷を述べると同時に、中国伝統工芸が伝承・発展において直面している三大課題についても考察する。

第3章では、日本の伝統工芸などの伝統文化の保護と発展に重要な役割を果たしている柳宗悦の民芸研究の思想を論じた上で、その研究が中国伝統工芸の伝承・発展への示唆となることについて検討する。

第4章では、中国現代工芸美術教育の発展過程を述べる。また、中国現代工芸美術教育の発展に大きく影響を与えた日本の美術教育、ヨーロッパにおけるデザイン運動及びドイツのバウハウス運動の理念を論じた上で、それらが中国現代工芸美術教育に対してどのように影響したかを考察する。それらを通して、中国現代工芸美術教育の形成及び発展の状況を明らかにする。

第5章では、中国の学校教育制度、職業教育、美術教育とその分類について整理し、中国農村職業学校工芸美術教育の発展状況、特徴及び教育課程の構造について述べる。そうした中国現代工芸美術教育に属する中国農村職業学校工芸美術教育はどのようなものであるかを明らかにする。

第6章では、中国伝統工芸の伝承・発展という視点から、伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育の利点について考察する。さらに、浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例、龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例を挙げる。その上で、中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係を明らかにする。

第7章では、基礎と専門の相互関連、個性ある教育課程の編成、伝統工芸の視覚言語の発掘という三つの面から、農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題を解決する方策について検討を行う。

本論文の結論は以下の通りである

強い地域密着性、専攻設置の多様化と個性化の特徴を有する農村職業学校工芸美術教育は、改革開放以降、経済の急速な発展に伴って進展し、中国現代工芸美術教育を豊かにしてきた。伝統工芸の伝承・発展の面で、農村職業学校工芸美術教育は、農村部から離れた都市の芸術大学、美術大学、職業学院などの工芸美術教育より、高い優位性を有している。この優位性は次の二つである。①伝統工芸の発祥地における人材育成は、伝統的な技術の習得において有利である。②伝統工芸の誕生地における人材育成は伝統工芸に内包された文化の理解において有利である。

また、①創造性を有する工芸美術人材を育成すること、②地域的特徴を強化すること、③伝統工芸と現代生活を融合することという中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題を解決するために、農村職業学校工芸美術教育は、基礎と専門の相互関連、個性ある教育課程の編成、伝統工芸の視覚言語の発掘という三つの面を強化する必要がある。このような工芸美術教育は普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法を、中国の国情と地域固有の文化に融合し、中国伝統工芸に根をおろした独自の「中国伝統工芸の現代化への適応」を実現できるものである。

目次

序章 問題の所在と提起	8
第1節 問題の所在	8
第2節 先行研究の検証	9
1 龐薰栞、陳之仏、雷圭元の工芸美術観と工芸美術教育思想	9
2 中国工芸美術教育の教育課程に関する研究	11
3 伝統工芸教育に関する研究	16
第3節 研究主題と内容構成	19
第1章 工芸・デザインとその教育	22
第1節 デザインとは何か?	22
第2節 ヨーロッパにおけるデザイン運動	24
1 アーツ・アンド・クラフツ運動	25
2 アール・ヌーヴォー	27
3 ドイツ工作連盟	29
4 アール・デコ	30
第3節 バウハウス運動とその教育	32
第2章 中国伝統工芸とその課題について	41
第1節 伝統工芸とは何か?	41
第2節 中国伝統工芸の歴史的変遷	47
第3節 中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題	50
1 創造性について	51
2 地域性について	54

3	現代性について	59
第3章	柳宗悦の民芸思想とその中国伝統工芸の伝承・発展への示唆について	64
第1節	民芸への認識	65
1	民芸の定義	66
2	民芸の特徴	66
3	民芸の美	71
第2節	民芸の実践的活動と発展の構想	72
1	実践的活動	72
2	民芸の発展の具体的な方法の構想	74
第3節	民芸研究の問題点と民芸理論への批判	76
1	民芸研究の問題点	77
2	民芸理論への批判	78
第4節	中国伝統工芸の伝承・発展への示唆	79
第4章	中国現代工芸美術教育の形成と発展について	84
第1節	中国現代工芸美術教育の発展過程	85
第2節	日本の美術教育と中国工芸美術教育	89
1	中国現代工芸美術教育の源	90
2	留日学生と日本人教習	91
3	東京美術学校と北京美術学校	94
4	日本美術教育からの影響の続き	97
第3節	バウハウス運動と中国工芸美術教育	99
第5章	中国農村職業学校工芸美術教育の発展について	107
第1節	中国農村職業学校工芸美術教育とは何か	107
1	中国の学校教育制度	107
2	中国の職業教育	108
3	中国の美術教育とその分類	109

4	中国農村職業学校工芸美術教育	112
第2節	中国農村職業学校工芸美術教育の発展状況	113
第3節	中国農村職業学校工芸美術教育の特徴	117
1	強い地域密着性	117
2	専攻設置の多様化と個性化	117
第4節	中国農村職業学校工芸美術教育の教育課程の構造	118
1	高等職業教育に関する指導要領	118
2	中等職業教育に関する指導要領	120
第6章	中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係について	126
第1節	中国伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育	126
1	伝統工芸の伝承・発展における都市大学・職業学院工芸美術教育の弱点	127
2	伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育の利点	133
第2節	浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例	142
1	学校での系統的な教育と大師工作室での実践が結合する教育方式	144
2	文化芸術課程と木彫制作工芸課程が結合する課程体系	145
3	伝統観念と現代観念が融合する教学理念	148
第3節	龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例	150
1	学校運営の多元化	152
2	学校と企業との産学連携	152
3	工芸美術家による指導	154
4	博物館教育の展開	154
5	イベントへの参加	155
第7章	農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展の課	

題の解決方策について	158
第1節 基礎と専門の相互関連	159
第2節 個性ある教育課程の編成	167
第3節 伝統工芸の視覚言語の発掘	173
終章 結論と今後の課題	188
参考文献	197
付録	207
付録1：浙江省の工芸美術教育を行っている中等職業学校とその専攻（設立年）についての統計	207
付録2：農村職業学校工芸美術教育に関するアンケート（学生用）	213
付録3：農村職業学校工芸美術教育に関するアンケート（教師用）	215
付録4：農村職業学校工芸美術教育に関するアンケート（企業用）	217
謝辞	218

序章 問題の所在と提起

第1節 問題の所在

グローバル化の進展と生活様式の激変により、世界各国の伝統工芸の伝承・発展は様々な問題を抱えている。日本では、経済産業省製造産業局によって2011年2月に発表された「伝統的工芸品産業をめぐる現状と今後の振興施策について」において、伝統工芸の伝承・発展は若い後継者の不足、原材料の不足、値段の高さ、革新と挑戦意識の低下の問題もなどが顕在化していると述べている¹。中国の伝統工芸の伝承・発展も例外ではない。中国は56の民族を有する多民族国家で多文化社会であり、無形文化財と認定された伝統工芸が多く存在している。これらの伝統工芸は中華民族の奥深い文化の重要な構成要素である。清華大学美術学院教授である李硯祖は現在の中国伝統の工芸伝承・発展が後継者の不足、地域的特徴の弱さ、現代性の欠如などの問題が存在していると指摘している²。それらによって、現在、多くの伝統工芸の伝承・発展は危機的な状況に陥っている。

グローバル化とは、世界の文化が画一的になることを意味するのではなく、各文化の固有性が、世界中の文化の豊かで開かれた多様性を通して発展していくことを意味すると考えられる³。従って、伝統技術や自らの国の独特の美意識を世界に発信する伝統工芸の振興を図ることが世界的な課題となっている。

-
- 1 経済産業省製造産業局 「伝統的工芸品産業をめぐる現状と今後の振興施策について」 2011年2月
http://www.meti.go.jp/committee/summary/0002466/006_06_00.pdf (2016年6月6日アクセス)
 - 2 李硯祖 「伝統工芸美術的当代性と地域性—再談伝統工芸美術的保護と発展(伝統工芸美術の現代性と地域性—伝統工芸美術の保護と発展の再説)」 『南京芸術学院学报』 2008年1月 pp.5~9
 - 3 金香美 「韓国の学校教育におけるグローバル化と伝統文化教育」 (福田隆眞・石井由理編集 『教育におけるグローバル化と伝統文化』収録) 建帛社 2014年 p.84

伝統工芸の伝承・発展のために、工芸美術教育を改善・充実させることは一つの重要な道だと考えられる。中国現代工芸美術教育⁴は、日本の美術教育とヨーロッパのデザイン運動の影響の下で発展し、国際様式となる工芸美術教育の方法がもたらされた。しかしながら、グローバル化の中だからこそ自らの国や地域の伝統や文化についての理解を深め、尊重する教育が必要である⁵。従って、伝統工芸を伝承・発展させるためには、様々な伝統工芸に内包された文化的背景、技芸、造形要素と造形原理の特色などについて理解を深める工芸美術教育が重要になってくる。そこで、普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法を、中国の国情と地域固有の文化に融合し、中国伝統工芸に根をおろした独自の「中国伝統工芸の現代化への適応」を実現できる工芸美術教育について考察する必要がある。

本論文は、このような工芸美術教育について考察しているものである。

第2節 先行研究の検証

先行研究の検証は中国工芸美術教育についての研究成果を巡って行っている。中国工芸美術教育についての研究成果は多くある。以下は中国工芸美術事業開拓者の工芸美術観と工芸美術教育思想、中国工芸美術教育の教育課程に関する研究、及び伝統工芸教育に関する研究という三つの面から述べる。

1 龐薰栻、陳之仏、雷圭元の工芸美術観と工芸美術教育思想

中国において、中国工芸美術事業開拓者は龐薰栻、陳之仏、雷圭元などが考えられる。以下は彼らの工芸美術観と工芸美術教育思想を概括的に述べる。

龐薰栻（1906～1985）の工芸美術観、工芸美術教育思想は主に『龐薰栻工芸美術文集』（1986）、『龐薰栻工芸美術設計』（1999）などの書籍に集中している。

4 中国現代工芸美術教育は、清朝末期の「欽定学堂章程（壬寅学制）」の頒布の日（1902年）から、今日に至るまでの工芸美術教育を指す。

5 石井由理 「グローバル化時代の国際理解と伝統文化」（福田隆眞・石井由理編集『教育におけるグローバル化と伝統文化』収録） 建帛社 2014年 p. 6

これらの書籍によって龐薰栻の工芸美術観、工芸美術教育思想は以下のようにまとめることができる。

- ① 広義的な工芸美術観を持ち、工芸美術は伝統工芸と現代デザインを含むと述べている。
- ② デザインと伝統工芸は不可分の関係にあることを強調している。
- ③ 工芸美術を発展させる目的は国家建設、人民生活に貢献することであり、これも工芸美術教育の出発点であるという観点を打ち出している。
- ④ 工芸美術教育の核心は創新にあると指摘している。
- ⑤ 工芸美術教育と生産の結合と地域的特徴を強調している。
- ⑥ 国外工芸美術教育の先進的な経験を吸収すると同時に、伝統工芸教育を重視する。
- ⑦ 工芸美術理論の教育、科学研究、工芸美術の情報・資料の収集を強化すると主張している。

陳之仏(1896～1962)は中国工芸美術教育に以下の方面で大きな貢献をした。第一は、日本の図案⁶教育システムを導入したこと、第二は、工芸美術の本質をはっきり述べ、工芸美術学科の創立の基礎を打ち立てたこと、第三は、中国美術工芸の現状を改めて考え、政府支援型工芸美術教育思想を提出したことである⁷。また、陳之仏は工芸美術教育の中での図案の重要な価値を指摘し、「談工芸美術設計的幾個問題(工芸美術デザインのいくつかの問題を話す)」(1962)において、「図案教育は精神を陶冶し、美感を啓発し、人格を高め、社会を改良する効果があるだけでなく、創作の能力を育成することができる。」と述べている⁸。そして、陳之仏は、中国の最初の工芸美術教育の教材である『図案ABC』(1930年)、『図案教材』(1935年)、『中国歴代陶磁器図案概観』(1935)、『図案構成法』(1937年)などの大量の図案教材を作成した。そのうえ、陳之仏は基礎図案を研究しても、工芸図案をデザインしても、すべて

6 「図案」は日本人が明治時代に英語の「design」から訳したものである。20世紀前半に、「図案」の概念は日本から中国に導入された。その時、中国の美術教育業界では、「図案」と「工芸美術」はほぼ同義に用いられた。

7 南北 「陳之仏与龐薰栻(陳之仏と龐薰栻)」 『南京芸術学院学報』 2006年2月 p. 172

8 陳之仏 「談工芸美術設計的幾個問題(工芸美術デザインのいくつかの問題を話す)」 『陳之仏研究』 江蘇美術出版社 1990年 p. 180

は民族の伝統から大きく逸脱することがないと指摘している⁹。

雷圭元（1906～1989）は長期の工芸美術教育実践の中で、図案の理論構築を重視し、『工芸美術技法講話』（1936）、『新図案学』（1947）、『新図案的理論和作法（新図案の理論と作法）』（1950年）、『図案基礎』（1963）、『中国図案画法』（1979）、『敦煌莫高窟壁画』（1982）『中外図案装飾風格（中外図案装飾スタイル）』（1984）などの書籍を発表した。これらの書籍は図案の基本内容、学習方法、知識構成などの面に関わり、理論から実践まで、完全な図案教材の構造を形成している。また、彼の若い頃には欧米図案学知識の学習によって得た感想、体得、晩年には中国伝統図案法則と理論についての思考及び歴代の図案の装飾文様、構図、色彩についての分析が書かれている。

以上の龐薰栻、陳之仏、雷圭元の研究は中国現代工芸美術教育についての研究の礎を築いたと言える。三者の観点によって、本研究の工芸美術教育は、伝統工芸教育と現代デザイン教育を含み、生産を結合し、地域的特徴を有し、民族の伝統に繋がるものと定義する。

2 中国工芸美術教育の教育課程に関する研究

工芸美術教育の教育課程に関する研究は、次の二つの段階に分けることができる。第一は1980年代の初期段階である。この段階では、工芸美術教育の教育課程に関する研究は、改革開放前の散発的な議論が徐々に集約され、研究課題として注目されてきた。第二は1990年代から現在までの段階である。この段階は現代デザイン教育の検討に焦点を当てている段階である。以下に二つの段階について具体的に述べる。

（1）1980年代の初期段階

工芸美術教育の教育課程に関する論文は、1980年代初期から急増している。代表的なものとして、以下のようなものが挙げられる。中国工芸美術教育の代表的研究者の一人である張道一は1980年代初期に発表した論文の「設計觀念—工芸美術教育的一個關鍵問題（デザイン觀念—工芸美術教育に関する一つの

9 林銀雅 「陳之仏図案教学思想研究（陳之仏図案教学思想に関する研究）」 『南京芸術学院学報』 2006年2月 p. 180

重要な問題)」(1982)において、当時の中国工芸美術教育の教育課程が方々から寄せ集めたものという問題があると指摘している¹⁰。同論文で、「教育課程は機械のようである。歯車には大と小があり、回転の速いものと遅いものがあるが、お互いに一定のペースに合わせて動き、一つの有機的な系統をなさなければならない。教育課程は課程設置も、授業内容・方法も含める。残念なことに、現在の教育課程は、全体的に言ってもただ方々から寄せ集めたものに過ぎず、まだ完全なシステムの様子がない。」と述べている¹¹。

その後、中国では、この分野における論文発表が活発になったことにより、張の考えの影響のもとで、1980年代中期から、多くの研究者は教育課程の構造の問題に注目し始めた。李綿璐は「重視工芸美術教育(工芸美術教育の重視)」(1983)において、「合理的な課程構造」という観点を打ち出した¹²。2年後、李綿璐は「應該加速改革工芸美術教育(工芸美術教育の改革を加速させる必要性)」(1985)において、工芸美術学科の教育課程の構造について以下のように提案している。「科目は必修科目と選択科目の2種類に分ける……学生に基礎的・基本的な知識・技能を確実に習得させると同時に、問題の発見、問題の解決及び美術創造力の育成を強化しなければならない。」¹³

(2) 1990年代から現在までの段階

1990年代初期に入り、工芸美術教育の中の現代デザイン教育は急速に発展してきたので、工芸美術学科の教育課程についての討論は現代デザイン教育に集中し始めた。崔棟良は「工芸美術設計教育必須建立教学科研生産相結合的体制(デザイン教育において教育、科研と生産を結合する体制を設立する必要性)」(1990)において、学生の持続可能な発展のために、総合的な教育課程の

10 張道一 「設計觀念—工芸美術教育的一個關鍵問題(デザイン觀念—工芸美術教育に関する一つの重要な問題)」 『南京芸術学院学報(美術与設計版)』 1982年2月 pp. 37~41

11 張道一 「設計觀念—工芸美術教育的一個關鍵問題(デザイン觀念—工芸美術教育に関する一つの重要な問題)」 『南京芸術学院学報(美術与設計版)』 1982年2月 p. 41

12 李綿璐 「重視工芸美術教育(工芸美術教育の重視)」 『工芸美術参考』 1983年第1期 pp. 6~7

13 李綿璐 「應該加速改革工芸美術教育(工芸美術教育の改革を加速させる必要性)」 『工芸美術参考』 1985年第2期 p. 25

構造を形成すると提出している¹⁴。張道一は「關於工芸美術的『二二』制教学（工芸美術の『二二』制¹⁵に関する教育）」（1992）において、「工芸美術教育を共通性（基礎的）と個性（専門的）の二つの方面に分け、前後の順序をつけて二つの段階にした……ピラミッド型の知識構造によって、基礎教育では共通性を強調し、専門教育では個性を強調し、このような順序で実施される教育課程は『博学』¹⁶と『専門』の関係をしっかり処理することに有利である。」と述べている¹⁷。この文で述べた「博学」と「専門」の関係については、その後の現代デザイン専攻の教育課程に関する研究の中でも中心的な議題の一つになった。

「博学」と「専門」の関係をより明確にするために、柳冠中は「科学化、系統化、規範化是当前工業設計教育的重大研究課題（科学化、系統化、規範化—当面の工業デザイン教育の重大な研究課題）」（1992）において、「工業デザイン学科に求められている人材はデザイン能力を備えるほかに、最も重要なのは問題の認識力、発見力、判断力、理解力及び組織計画力を持つことである。」と述べている¹⁸。また、柳冠中は教育課程の編成について方策を検討し、つまり、すべての科目を専門基礎科目（造形基礎、製図、CAD 入門、人間工学、市場学、デザイン史、デザイン文化など）、デザイン計画科目、デザイン科目に分けた¹⁹。これは当時の工芸美術教育業界に多大な影響を与えた。

1995 年、文化部教育司によって主催され、広州美術学院で「21 世紀にまたがる中国デザイン教育—全国高等美術学院デザイン学科を建設する理論研討

14 崔棟良 「工芸美術設計教育必須建立教学科研生産相結合的体制（デザイン教育において教育、科研と生産を結合する体制を設立する必要性）」『工芸美術参考』1990 年第 4 期 pp. 21～23

15 『二二』制とは、最初の 2 年間は基礎教育段階であり、学生が専門を分けずに共通専門基礎科目を学ぶ。専門基礎科目を学んだ後、更に学生の成績や長所によって師弟双向選択の方法で、学生の専門を決め、その後の 2 年間で専門の学習の段階に入る。

16 ここでいう「博学」とは、学生として、広い分野にわたって豊富な知識を持っていること、また、関連分野における基礎的な知識・技能を身につけていることである。

17 張道一 「關於工芸美術的『二二』制教学（工芸美術の『二二』制に関する教育）」『美術長短録』山東美術出版社 1992 年 p. 218

18 柳冠中 「科学化、系統化、規範化是当前工業設計教育的重大研究課題（科学化、系統化、規範化—当面の工業デザイン教育の重大な研究課題）」『裝飾』1992 年第 3 期 p. 5

19 柳冠中 「科学化、系統化、規範化是当前工業設計教育的重大研究課題（科学化、系統化、規範化—当面の工業デザイン教育の重大な研究課題）」『裝飾』1992 年第 3 期 pp. 3～5

及び作品展示会」が行われた。会議の総括報告において、「我が国の国民経済の高速発展と人民生活水準の向上に伴い、伝統的な『工芸美術』はより新しくかつ広範な『デザイン』を持って人々の前に現れ、国民経済の各部門に関わらず、迅速な国内外の貿易、企業、文化、地域の文化や人々の生活の各領域に波及している。それと同時に、現代デザイン教育の規模が空前の発展を遂げている。」と記している²⁰。その会議では、教育課程について問題が盛んに論議された。一致した見解は教育課程の編成の系統性と科学性を重視すべきであり、合理的に科目を設置することが人材育成の質の確保を保証するということがあった²¹。

2000年代初期、多くの論文は異なる視点から現代デザイン教育の教育課程の問題について深く検討した。張道一は「世紀之交設計芸術思考（世紀の変わり目における現代デザインの思考）」をテーマとして論文を6点連続発表し、中国のデザインの長い過程及び現代においていかに転換するかについて論述を行い、特に中国の現代デザイン教育に対して7項の研究に値する課題を提出している。そのうち、「設計芸術教育—世紀之交設計芸術思考之六（デザイン教育—世紀の変わり目におけるデザインの思考の六）」（2000）は教育課程と関係のある研究である。その論文において、教育部は人材育成目標、授業内容や教育方法、及び学生の卒業後の進路などについて論じた後、学習指導要領と教育課程を制定し、基礎理論、基礎知識、基本技能を結びつけて実現できる枠組みの制定を求めると書いている²²。

2001年から、現代デザイン教育の教育課程の関連研究論文は明らかに増加してきた。李恒・鄭麗波の「設計芸術教育的現存問題及其原因分析（デザイン教育の現存問題及びその原因についての分析）」（2005）、温軍鷹の「以新視

20 朱琦 「邁向 21 世紀的中国高等設計教育—全国高等美術院校設計学科建設理論検討暨作品展示会総述（21 世紀にまたがる中国デザイン教育—全国高等美術学院デザイン学科を建設する理論検討及び作品展示会の総括報告）」 『美術』 1996 年第 4 期 p. 62

21 朱琦 「邁向 21 世紀的中国高等設計教育—全国高等美術院校設計学科建設理論検討暨作品展示会総述（21 世紀にまたがる中国デザイン教育—全国高等美術学院デザイン学科を建設する理論検討及び作品展示会の総括報告）」 『美術』 1996 年第 4 期 pp. 62～63

22 張道一 「設計芸術教育—世紀之交設計芸術思考之六（デザイン教育—世紀の変わり目におけるデザインの思考の六）」 『設計芸術』 2000 年第 4 期 pp. 4～5

覚重構設計基礎課的教学新模式(新視点でデザイン基礎科目の新しい教育モデルの再構築)」(2006)、徐躍の「改善高校芸術設計史論課程教学状況の一點思考(高等教育機関のデザイン史論科目の教育状況の改善に関する思考)」(2006)、黄鸞の「構建面向未來的設計教育課程体系(未来向けのデザイン教育の教育課程体系の構築)」(2006)、夏燕靖の「我国高校芸術設計教育不合理課程結構的成因探討与分析(我が国の高等教育機関デザイン教育の不合理な教育課程の構造の成因に関する検討と分析)」(2007)、周海彬の「現代芸術設計基礎教育核心課程研究(現代デザイン基礎教育のコア科目に関する研究)」(2009)、高小紅・尹安麗の「高職芸術設計教育項目課程探索与实践(高等職業デザイン教育のプロジェクト教育の探索と実践)」(2013)、張葳・李海冰の「感性教育与人文氛围—芸術設計理論課程教学模式創新探索(感性教育と人文雰囲気—デザイン理論科目の教育モデルの革新に関する探索)」(2014)などが挙げられる。

代表的な観点は以下の通りである。徐躍は「改善高校芸術設計史論課程教学状況の一點思考(高等教育機関のデザイン史論科目の教育状況の改善に関する思考)」(2006)において、現代デザイン教育についての学習指導要領を制定し、教材を開発し、教育課程を編成し、教育を検討するべきであると述べている²³。黄鸞の「構建面向未來的設計教育課程体系(未来向けのデザイン教育の教育課程体系の構築)」(2006)において、専門知識・技能、創造力、チームワーク精神、人文素養を育成目標とし、オープンで、ダイナミックな特徴を有する「プロジェクト」を用いて教育内容を統合することは、社会のニーズに適応する全面発展の高素質の革新型人材の育成に有利だと述べている²⁴。

他に、近年、中国高等教育機関の現代デザイン教育に着目した著書や博士学位論文が相次いで発行され、教育課程と教育方法などについて深く研究し、普遍的価値のある対策を提出し、教育課程に関する研究が新たな展開をしている。袁熙暘の著書の『中国芸術設計教育發展歷程研究(中国デザイン教育の發展歷程の研究)』(2003)、袁承志の博士論文の「新經濟時代中国高等設計教育改

23 徐躍 「改善高校芸術設計史論課程教学状況の一點思考(高等教育機関のデザイン史論科目の教育状況の改善に関する思考)」 『裝飾』 2006年第8期 pp.92~93

24 黄鸞 「構建面向未來的設計教育課程体系(未来向けのデザイン教育の教育課程体系の構築)」 中央美術学院修士學位論文 2004年

革的前瞻性思考（新経済時代の中国高等教育機関のデザイン教育改革に関する展望）」（2004）、夏燕靖の博士論文の「対我国高校芸術設計本科専門課程結構的探討（我が国の高等教育機関のデザイン専攻の教育課程構造に関する検討）」（2007）などが挙げられる。

そのうち、袁熙陽の『中国芸術設計教育発展歷程研究（中国デザイン教育の発展歷程に関する研究）』は中国の150年近くの工芸美術教育を体系的に整理・要約したものであり、また、どのように正しく外国からの経験と民族の伝統文化との関係を取り扱い、どのように合理的、科学的に教育課程の構造を構築するかは現在の中国現代工芸美術教育が直面する重要な問題であると指摘している²⁵。

夏燕靖の「対我国高校芸術設計本科専門課程結構的探討（我が国の高等教育機関のデザイン専攻の教育課程構造に関する検討）」は1980年代初期から2006年までの中国の高等教育機関の現代デザイン教育の教育課程を検討し、中国の高等教育機関の現代デザイン教育の長期にわたる発展の過程の中に存在している教育課程の構造の問題を述べている²⁶。この問題は主に科目と科目の間の連携が乏しく、寄せ集めただけの教育課程であるため、教育理念と課程編成の原則が顕現されていないことにある²⁷。

以上のように、この段階では、人々の生活と深い関係のある現代デザイン専攻が重視され、徐々に中国工芸美術教育事業の主流になってきた。それと同時に、研究者たちは中国工芸美術教育の教育課程の研究に対して、現代デザインに焦点を絞って論じている。現代デザイン教育の教育課程に関する研究は多くの成果をあげている。また、それらの研究は殆ど都市部にある高等教育機関を中心に展開している。

3 伝統工芸教育に関する研究

25 袁熙陽 『中国芸術設計教育発展歷程研究（中国デザイン教育の発展歷程に関する研究）』 北京理工大学出版社 2003年

26 夏燕靖 「対我国高校芸術設計本科専門課程結構的探討（我が国の高等教育機関のデザイン専攻の教育課程構造に関する検討）」 南京芸術学院博士学位論文 2007年

27 夏燕靖 「対我国高校芸術設計本科専門課程結構的探討（我が国の高等教育機関のデザイン専攻の教育課程構造に関する検討）」 南京芸術学院博士学位論文 2007年 p. 1

前述のように、研究者たちは中国工芸美術教育の研究については、現代デザイン教育に焦点を絞って論じており、伝統工芸教育について触れた論文は少ない。以下は伝統工芸教育の研究についてのまとめである。

蔡路の修士学位論文の「伝統工芸伝承職業教育人材培養模式研究—以宜興三校為例（伝統工芸伝承職業教育人材育成モデルに関する研究—宜興3校を例として）」（2014）において、江蘇省宜興の三つの職業学校（無錫工芸職業技術学院、丁蜀職業高級中学、丁蜀鎮成人文化学校）の紫砂工芸専攻を調査対象にして、教育目標、課程設置、教育方式や教育効果の四つの方面から、伝統工芸教育の発展現状を述べ、また、充実した伝統工芸人材の育成のために、現有の職業教育の育成方法と従来の「徒弟制度」の育成方式とを融合した新しい人材育成方法について提案している²⁸。

楊斐の「從教育開始—伝統工芸美術伝承的改革之路探析（教育から始まる—伝統工芸美術伝承の改革の道を探る）」（2015）においては、伝統工芸をしっかりと伝承していくには中国の教育改革から出発しなければならないとして、更に各教育段階の改革の具体的な提案をし、①小中学校の基礎教育を始め、中華文化の自覚と自信を確立すること、②凡ての大学、職業学校の「国学」教育を強化すること、③芸術専門学校の伝統工芸専攻を増設すること、④伝統工芸の人材育成方法を改革することを挙げている²⁹。

保承軍は「對職業教育在發展伝統工芸美術中重要作用的認識（職業教育が伝統工芸発展の中で果たす重要な役割に関する認識）」（2014）において、職業教育には伝統工芸の発展にとって優位性があり、重要な役割を負っていると述べている。その理由は次のようである。職業教育の目的は地域の文化や経済発展に貢献することにあるので、職業教育は伝統工芸の発展とも密接な関係がある³⁰。

28 蔡路 「伝統工芸伝承職業教育人材培養模式研究—以宜興三校為例（伝統工芸伝承職業教育人材育成モデルに関する研究—宜興3校を例として）」 修士学位論文 2014年

29 楊斐 「從教育開始—伝統工芸美術伝承的改革之路探析（教育から始まる—伝統工芸美術伝承の改革の道を探る）」 『美与時代』 2015年第10期 pp. 127~128

30 保承軍 「對職業教育在發展伝統工芸美術中重要作用的認識（職業教育が伝統工芸発展の中で果たす重要な役割に関する認識）」 『社科縱横』 2014年第5期 pp. 162

張福文は「全球化背景下的傳統工藝美術教育（グローバル化の背景の下での傳統工藝美術教育）」（2013）において、以下のように指摘している。教育のグローバル化の進展の中で、現代の中国傳統工藝美術教育の發展は、我々の直面している難しい問題であり、固有の文化的特質を持つ工藝美術教育システムを確立するのも一つの課題である。また、グローバル化と現地化の「対立と融和」の関係を整理してこそ、工藝美術教育はグローバル化の情勢の下で多元的で健全な發展を実現できる³¹。

また、朱宁の「傳統工藝美術融入現代藝術設計教育的幾點思考（傳統工藝美術が現代デザインに溶け込むことに関する思考）」（2011）、易単の「藝術設計對傳統工藝美術的傳承保護（デザインの傳統工藝美術への傳承・保護）」（2016）、郭惠の「傳統工藝美術在現代設計教育體系中的運用初探（傳統工藝美術の現代デザイン教育システムの中の運用）」（2016）などの論文は現代デザインと傳統工藝の繋がりを指摘し、現代デザイン教育は傳統工藝教育を見落とすことができないと指摘している。

以上の資料、論文、書籍などは中国工藝美術教育の實際を知る上での貴重な資料だけではなく、本研究に重要な示唆を与えている。

これらの先行研究の調査・検証から、現在、中国工藝美術教育に関する研究は、以下の二つの問題にまとめることができる。

（1）研究対象を農村職業学校工藝美術教育に置いた研究成果は、蔡路の修士學位論文の「傳統工藝傳承職業教育人材培養模式研究—以宜興三校為例（傳統工藝傳承職業教育人材育成モデルに関する研究—宜興3校を例として）」

（2014）だけである。この3校は無錫工藝職業技術學院、丁蜀職業高級中學、丁蜀鎮成人文化學校である。そのうち、丁蜀職業高級中學、丁蜀鎮成人文化學校は農村職業学校である。従って、現有の農村職業学校工藝美術教育に関する研究は少ないと言える。

（2）数少ない傳統工藝教育に関する研究成果としては、①傳統工藝發展に

における職業教育の優位性、②グローバル化と現地化の「対立と融和」の関係を
取り扱わなければならないこと、③現代デザインと伝統工芸が繋がる必要性と
いう三つが挙げられる。しかし、これらは、その重要性の強調、マクロ的提案
に留まっている。普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法を、中国の国情
と地域固有の文化に融合し、中国伝統工芸に根をおろした独自の「中国伝統工
芸の現代化への適応」を実現できる工芸美術教育について考察する研究成果は
見られなかった。

第3節 研究主題と内容構成

本論文は、現代において中国伝統工芸の伝承・発展をいかにして実現するか
という問題意識から、伝統工芸教育に関する研究を中心とし、研究対象を農村
職業学校工芸美術教育に置き、普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法を、
中国の国情と地域固有の文化に融合し、中国伝統工芸に根をおろした独自の
「中国伝統工芸の現代化への適応」を実現できる工芸美術教育について考察す
るものである。

このような工芸美術教育を考察するために、中国伝統工芸の伝承・発展と農
村職業学校工芸美術教育の関係を検討し、また、農村職業学校工芸美術教育に
おける中国伝統工芸の伝承・発展が直面している課題を解決する方策を明らか
にすることを研究目的とする。

本論文は6章と序章と終章からなっている。

序章の「問題の所在と提起」の中では、問題の所在、先行研究の検証につい
て述べ、研究主題と内容構成を示し、研究方法を明らかにする。

第1章の「工芸・デザインとその教育」では、文献研究によって、デザイン
とは何か、工芸とデザインはどのような関係を持っているか、国際様式のデザ
インのような普遍的な特質を有する工芸美術教育はどのようなものであるべ
きかについて検討する。

第2章の「中国伝統工芸とその課題について」では、文献研究、調査研究に
よって、伝統工芸とは何かを究明し、中国伝統工芸の歴史的変遷を述べると同

時に、中国伝統工芸が伝承・発展において直面している三大課題についても考察する。

第3章の「柳宗悦の民芸思想とその中国伝統工芸の伝承・発展への示唆について」では、柳宗悦の民芸研究の思想を論じた上で、その研究が中国の伝統工芸伝承・発展への示唆となることについて検討する。こうした、理論研究によって、広い視野で中国伝統工芸の伝承・発展の問題を考える。

第4章の「中国工芸美術教育の形成と発展について」では、文献研究、理論研究によって、中国現代工芸美術教育の発展過程を述べ、また、中国現代工芸美術教育の発展に大きく影響を与えた日本の美術教育、ドイツのバウハウス運動の理念を論じた上で、それらが中国現代工芸美術教育に対してどのように影響したかを考察する。それらを通して、中国現代工芸美術教育の形成及び発展の状況を明らかにする。

第5章の「中国農村職業学校工芸美術教育の発展について」では、文献研究、調査研究によって、中国の学校教育制度、職業教育、美術教育とその分類について整理し、中国農村職業学校工芸美術教育の発展状況、特徴及び教育課程の構造について述べる。それらを通して中国農村職業学校工芸美術教育はどのようなものであるかを明らかにする。

第6章の「中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係について」では、中国伝統工芸の伝承・発展という視点から、事例研究によって、中国の清華大学美術学院を例とし、伝統工芸の伝承・発展における都市学校工芸美術教育の弱点を述べる。また、日本の有田焼工芸人材育成の事例を参考にし、伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育の利点について考察する。さらに、農村における高等職業教育としての浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例、農村における中等職業教育としての龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例を挙げる。その上で、中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係を明らかにする。

第7章の「農村職業学校工芸美術教育の中国伝統工芸の伝承・発展の課題の解決方策について」では、理論研究、事例研究によって、基礎と専門の相互関連、個性ある教育課程の編成、伝統工芸の視覚言語の発掘という三つの面から、農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題を解

決する方策について検討を行う。

終章の「結論と今後の課題」では、本研究で得られた成果及び結論の総括を行うとともに、今後の課題について述べる。

第1章 工芸・デザインとその教育

序章で述べたように、本論文は、普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法を、中国の国情と地域固有の文化に融合し、中国伝統工芸に根をおろした独自の「中国伝統工芸の現代化への適応」を実現できる工芸美術教育について考察するものである。

そこで、デザインとは何か、工芸とデザインはどのような関係を持っているか、また、普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法はどのようなものであるべきか。これらについて検討する必要がある。

本章では、これらの検討のために、デザインとは何かを究明し、ヨーロッパにおけるデザイン運動を述べると同時に、バウハウス教育について考察する。

第1節 デザインとは何か？

デザインの行為は、人類の歴史とともに古い。それについて、中山修一は、「人間は、その歴史の誕生と同時に、ものをつくることをはじめた。あるいは、ものをつくりはじめることによって、人類の歴史の幕は開いたとも言える。デザインの行為は、生産の行為と密接にかかわる以上、人類の歴史を体現するものでもあった。」と述べている³²。

杭間によると、デザイン史にとって、手工芸、装飾芸術、図案や文様、実用美術などのすべて生活的芸術はデザインの構成部分である³³。優秀な工芸品は高度なデザインレベルを表すものである。それを説明するために、以下は中国の前漢時代（紀元前2世紀）の長信宮灯の例を挙げる。長信宮灯（図1-1）

32 中山修一 『デザインの近代史論』 神戸大学生生活協同組合 2012年 p.14

33 杭間 「従工芸美術到設計（工芸美術からデザインまで）」 『装飾』 2009年12月 p.18

は中国の工芸美術品の頂点に位置する作品だと考えられる。デザインは非常に精巧で、侍女がひざまずき、左手でランプの下を支え、右手はカバーと一体化している。全体は、頭、胴体、右腕、ランプの台、受け皿、カバーの六つの部分からなり、それぞれを鋳型で成型した後、接合されている。受け皿には可動性があり、カバーは照らす方向と明るさを自由に調節できるようにデザインされている。侍女の右腕と体は内部で繋がり、煙が右腕から体内に入り、煤は空洞になっている内部にとどまるため、室内への影響が抑えられる。注目に値するのは、侍女の形である。袖の部分が大きく広がった長衣を身につけ、自然な美しさがあり、顔立ちは清楚で美しい。また、頭を少し前に傾げ、一点を凝視し、とても注意深い様子が伝わってくる。当時の下級の若い侍女の心理的特徴までも表現している作品である。



図 1-1 長信宮灯 前漢時代・紀元前 2 世紀

しかしながら、デザインは産業革命以降に生まれた設計を表す言葉である。中山修一は、「ものをつくる生産手段の変化、経済とのかかわり方、技術の発展などに伴い、とりわけ産業革命以降の近代生産社会においては、総体としてのデザインの意味するところが大きく変化し、今日まで進展している。」と述べている³⁴。そのうえ、中山は以下のように論じている。「この間の近代産業社会において、デザインの発達に大きな刺激を与えた外力として、産業主義と

34 中山修一 『デザインの近代史論』 神戸大学生生活協同組合 2012年 p. 14

商業主義が考えられる。産業革命から今日の技術革新へと続く一連の技術の発展は、生産構造や流通機構などの変革に止まるだけでなく、大量生産—大量消費という社会・経済体制を確立していった。そのなかにあつてデザインは、機械という生産手段を容認し、産業のなかにあつて諸芸術を統一し、普遍的でしかも合理的な美を求めようとする、いわゆる近代運動として進行していった。そこには、物質的平等性の確保と機械美の創案がもくろまれていた。」³⁵

また、松田義之らは、生産のためのデザインについて以下のように述べている。「生産のための計画とは、生産されるべき品の形態を定め、一色彩を設定し—材料を選定し—工作技法をこれに適合させるように考案し、一全体の仕上り時における総合的意匠をデザインする。この五つの条項を基盤として作図する。それがデザインであろう。しかし、一人のデザイナーがこの五条項を基盤として作図するには、意匠—様式の本質についてその総合を知り、材料の全分野について知悉し、近代工場内における生産加工の技術について、通じていなければならない。もし、これを知悉しなかった場合、作図されたものは絵画であつて、近代生産場裡で活用されるデザインとは成り得ない。」³⁶

以上のように、産業のためのデザインは工芸から触発されて進化したものであり、目的をもって計画して造ることを指す。形態、特に図案や模様を計画、レイアウトすることを含むことから、芸術、美術的な意味も含むと言える。

第2節 ヨーロッパにおけるデザイン運動

デザインの近代運動の歴史は160年間に過ぎない。デザインの発達過程を観るに、19世紀末のアーツ・アンド・クラフツ運動、アール・ヌーヴォー、20世紀初頭のドイツ工作連盟を経て、アール・デコへと続く工芸と美術の融合の実験を背景にし、デザインの方法が出現した。

デザインの発達過程を明らかにするため、上述の運動の理念を以下に述べる。

35 中山修一 『デザインの近代史論』 神戸大学生生活協同組合 2012年 p.14

36 松田義之・鈴木豊次郎 『工芸通論』 一粒社 1957年 p.72

1 アーツ・アンド・クラフツ運動

イギリスのアーツ・アンド・クラフツ（美術工芸）運動は19世紀後半に興った造形芸術の運動であった。アーツ・アンド・クラフツ運動の発生は長い歴史・文化・経済に原因がある。権修珍によると、1870年代には、世界に先駆けてイギリスで興った産業革命は、経済的な側面に大きな変革をもたらしただけでなく、イギリスの政治・経済、社会全体に大きな影響を及ぼし、人々の生活様式そのものを根本的に変えるものとなった³⁷。当時のイギリスは、経済的な成長を実現する状況を作り出した反面、産業革命の副作用も現われた。機械を使った大量生産による安価だが粗悪な製品が急増した。例えば、1851年のロンドン万国博覧会では、芸術や文化が豊かであった中世と比べ、出品された大量生産による製品の多くが本来の機能と目的から逸脱し、しかも芸術性・文化性が希薄になっていることを示した。芸術批評家のジョン・ラスキン（John Ruskin、1819～1900）は、そのような状況を批判し、手工芸が生活と深く結びついていたイタリア中世の時代について学ぶべきだと論じた。作家、詩人、出版業者、政治思想家、活動家としてのウィリアム・モリス（William Morris、1834～1896）は、ラスキンの思想を受け継ぎ、無名の職人の手になる中世の手工芸に芸術本来のあり方を求め、機械による量産を否定して手仕事の尊重を強調し、生活と芸術を統一することを主張した。その結果、アーツ・アンド・クラフツ運動を創始し、実践するに至ったのである。

モリスは新しい家具や日用品としての工芸品の提供のために、手作りへの回帰を実践した。1860年、ケント州に建築と室内装飾と造園を見事に一体化させ、住居史上最大の傑作の一つであると言われている「赤い家」を建てた。「赤い家」はフィリップ・ウェップのデザインにより、内装や家具調度はモリス自身やバーン・ジョーンズ、ロセッティなどの仲間達がデザインし、建てた家であった。1861年4月、ロンドンにモリス・マーシャル・フォークナー商会が設立された。この商会はステンドグラスや家具、壁紙（図1-2）、タピストリー、あるいは絵画、彫刻、宝石・貴金属細工など、生活に関わるあらゆるも

37 権修珍 「W. モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動からみる文化の保存価値」立命館大学政策科学会編 『政策科学』 11巻2号（通巻25号） 2004年 p.109

のを手がけ、世界で最初の「総合インテリア企業」であった。1875年、商会は解散し、モリスの単独経営による「モリス商会」が発足し、1940年まで営業を続けた。1877年には、ロンドンのオックスフォード街にショールームを開設するなど事業は順調であった。モリスはこの商会を介し、家具、金属細工、ガラス、陶器、壁紙、織物など、数多くの形の装飾美術に携わった。モリス商会は、商業主義に支えられた機械制大量生産に対するアンチ・テーゼとして設立されたと言える。モリスは機械織りカーペットのためのデザインをいくつも製作した。さらに1890年に、モリスの自宅に印刷所「ケルムスコット・プレス（Kelmscott press）」を設立した。



図 1-2 モリス商会の壁紙

アーツ・アンド・クラフツ運動は19世紀末から20世紀初頭にかけて、北米・ヨーロッパ諸国・東アジア、また日本の民芸運動にも影響を及ぼした。しかしながら、アーツ・アンド・クラフツ運動は無名の職人の手による中世の手工芸に芸術本来のあり方を求め、機械による大量生産を否定して手仕事の尊重を強調したが、産業革命による機械・技術の進歩に伴う諸成果と全面的に対立する結果となり、人々の幅広い共感を得るには至らなかった。福田隆真によると、アーツ・アンド・クラフツ運動のすべてが成功したとは言えない。しかし、モ

リスの主張した美術と工芸の調和は人間が手を使ってものを作るという原点を見直す契機となり、近代デザインの運動が始まった³⁸。

2 アール・ヌーヴォー

フランス語で「新しい芸術」を意味する「アール・ヌーヴォー」は、アーツ・アンド・クラフツ運動の影響から 19 世紀末から 20 世紀初頭の約 30 年間、西欧先進諸国に起こった国際的な芸術運動であった。アール・ヌーヴォーは世界的な芸術の潮流であったが、各国で独自の発展を遂げ、その呼び名も違う。アール・ヌーヴォーという呼称が用いられたのは主にフランスとイギリスである。

この運動は建築、装飾美術、絵画、彫刻、工芸、グラフィックデザイン、立体などの様々な分野で展開され、その特徴は従来の様式に囚われない装飾性や、鉄やガラスといった当時の新素材の利用、特に植物模様の曲線を強調した装飾と美術の有機的表現である。建築家のエクトール・ギマールやガラス工芸家のエミール・ガレ、家具デザイナーのルイ・マジョレル、ポスター画家のアルフオンス・ミュシャの作品などに代表される。

ギマールによってデザインされたパリのメトロ駅入口（図 1-3）はアール・ヌーヴォーの代表的な作品であり、植物模様で囲まれた駅入口を有機的に表現し、美術と工芸を装飾で結びつけ、新しい材料である鋼鉄で作られたものである。ガレは、ガラス工芸や陶器、家具などの分野で、様々な作品を残した作家であり、特にガラス工芸においては、その中心人物として多くのガラス工芸作家たちに影響を与えた。ガレは花や植物をはじめ、昆虫・動物などをかたどった緻密で繊細な作品（図 1-4）を誕生させ、自然への崇拜とも呼べるほどの愛着を示している。

38 福田隆眞 「外国の美術教育理論と歴史—モリス、アール・ヌーヴォー、ドイツ工作連盟—」（福田隆眞・福本謹一・茂木一司編著 『美術科教育の基礎知識』収録）建帛社 1985年 p. 37



図1-3 エクトール・ギマール パリのメトロ駅入口



図1-4 エミール・ガレ ガラス器

絵画の芸術性をポスターに持ち込んだ先人たちの活躍によって、ポスターが単なる宣伝手段から芸術作品として認められ始めた時代になって、ミュシャはこれをさらに発展させた。ミュシャは、文字や意匠といった装飾のほか、細部まで緻密に描いた作品（図1-5）を制作して独特のスタイルを創出した。ポスター画家としての地位を築きつつ、アール・ヌーヴォー様式の基本デザインをまとめた本を出版するなど、芸術界に大きな功績を残した。



図 1-5 アルフォンス・ミュシャ 『春』 1896

このような様式は、フランスを中心に発展し、やがてヨーロッパ全土に広がるが、20世紀初頭の装飾を排した現代デザインの台頭とともに、世紀末の退廃的・病的デザインとして廃れていった。しかし、この運動の新しい時代への創造的精神と機械生産への関心ということは歴史的に意味をもたらした³⁹。

3 ドイツ工作連盟

中山修一によると、モリスの思想と実践の影響を受けながらも、それを超えて、機械の可能性を認め、さらには、工業が生み出す製品の質を改善しようとする思想に到達したのは、ドイツ工作連盟の人たちであった⁴⁰。

20初頭のドイツは、19世紀後半のイギリスと同じく、急速な近代化と工業化の進展に伴い、産業製品の粗悪化をきたしていた。このような背景の下で、

39 福田隆真 「外国の美術教育理論と歴史—モリス、アール・ヌーヴォー、ドイツ工作連盟—」 (福田隆真・福本謹一・茂木一司編著 『美術科教育の基礎知識』収録) 建帛社 1985年 p. 37

40 中山修一 『デザインの近代史論』 神戸大学生生活協同組合 2012年 pp. 15~16

ドイツ工作連盟 (Deutscher Werkbund) は、1906年にドレスデンで第3回ドイツ工芸展が開催されたのをきっかけに、1907年にドイツで設立された。

イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動から影響を受けたヘルマン・ムテジウス (Hermann Muthesius, 1861~1927) は、工作連盟の中心人物となった。ヴァン・デ・ヴェルデ、ワルター・グロピウス、ブルーノ・タウトら建築家のほか、実業家や芸術家、デザイナー、評論家らが参加した。

貞包博幸によれば、ドイツ工作連盟は、産業製品の品質の向上を具体的な目標として、経済的利益を追求するとともに、芸術家・企業経営者・各種専門家・後援者などがドイツ工芸の倫理的、文化的意義を確認し、共通作業に従事することを求めたのである⁴¹。

ドイツ工作連盟の活動はインダストリアルデザインの始まりであった。1914年に、ケルンで開催された工作連盟展には、量産家具・家庭用品、W・グロピウスの鋼鉄とガラス構造のモデル工場のほか、P・ベーレンス、B・タウトらの建築が展示され、注目を集めた。

しかし、ケルン展後、工業化による規格化を提唱したムテジウスと、芸術家の個性・芸術性を主張したヴァン・デ・ヴェルデとの間に「規格化論争」が起こった。この論争は、工作連盟内部の理想と現実のみならず、以後のデザインの展開において重要な論点を示している。ドイツ工作連盟は諸外国に影響を与えたが、1930年代にナチスの圧力によって解体、戦後に再興されて現在も存続している。

グロピウスは1919年に芸術学校であるバウハウスを設立したが、ドイツ工作連盟の理念に大きな影響を受けている。ドイツ工作連盟はバウハウス設立の母体となったと言える。

4 アール・デコ

1925年のパリ装飾芸術博覧会に発祥すると言われた「アール・デコ」は、一般にアール・ヌーヴォーの時代につき、ヨーロッパ及びアメリカ合衆国 (ニ

41 貞包博幸 「ドイツ工作連盟の設立背景をめぐって—芸術と経済との関わり」 大分県立芸術短期大学 『研究紀要』 第19巻 1982年 p. 50

ニューヨーク)を中心に1910年代半ばから1930年代にかけて流行し、発展した。アール・デコの精神は、その背景にモダニズムの考え方があり、機械生産と装飾を融合することにあった。アール・デコは、前代の曲線を多用した有機的なデザインのアール・ヌーヴォーに対し、現代都市生活に適した実用的で鋭角的・幾何学的・直線的なデザインと、黒、金、銀、原色といった鮮烈な色彩を特徴とする。

アール・デコは小さな香水瓶からポスター・服飾・摩天楼建築まで広い分野の現象とし、都市の大衆に消費されながら、アメリカや西欧諸国・アジアにまで波及していった。アール・デコを代表する作品は、建築なら東京都庭園美術館やクライスラービル、装飾芸術ならルネ・ラリックのガラス作品、プロダクトならラジオや冷蔵庫などの流線型家電製品、グラフィックならカサンドレ作の豪華客船ノルマンディー号のポスターなどである⁴²。そのうち、ステンレス製の尖塔(図1-6)が印象的なV.W.アレンデザインのクライスラービルは、アールデコ建築の象徴となっている。



図1-6 アール・デコ建築のクライスラービル

以上のデザインの発達過程から見ると、無名の職人の手になる中世の手工芸に芸術本来のあり方を求め、機械による量産を否定して手仕事の尊重を強調し

42 塚口真佐子 「モダンデザインの背景を探る : 1920-30年代諸事情その8: アールデコ」 『大阪樟蔭女子大学研究紀要』 第5巻 2015年 p.55

たアーツ・アンド・クラフツ運動は、デザインの近代運動の先駆けとなった。アール・ヌーヴォーはヨーロッパ各国の建築・工芸・絵画などの諸芸術の様式として流行し、そのモチーフを主に植物の形態から借りて、曲線・曲面を多用した装飾的・図案的表現に特徴がある。アール・ヌーヴォーの時代に続き、アール・デコは現代都市生活に適した実用的で単純・直線的なデザインを特徴とする。また、アーツ・アンド・クラフツ運動、アール・ヌーヴォーが起こってから、ヨーロッパの中で産業の中に芸術を取り入れる動きが広がっていき、ドイツにおいて更なる新しい変化が生じた。ドイツ工作連盟の設立は「機能主義デザイン」への進化である。

第3節 バウハウス運動とその教育

デザイン史の流れにあって革新的な教育活動を行ったのはドイツの造形学校バウハウスである。日野善弘によると、バウハウスの革新的な教育課程は、その後世界のデザイン教育の基盤となっており、造形教育の原点として、あるいは近代のデザイン様式として金字塔をうち立てたのである⁴³。

バウハウスは、1919年4月に、ドイツのワイマールに創設され、工芸・写真・デザインなどを含む美術と建築に関する総合的な教育を行った造形学校であった。芸術と技術との総合的発展を目的とし、ドイツ、オーストリアから多くの学生が集まったが、ワイマール市民がその革新性に批判的であったため、1925年にデッサウに、さらに1932年にベルリンに移転したものの、1933年に廃校になった。

イギリスで発生した現代デザインはドイツに輸入されるとともにドイツ工作連盟によって規格化可能な芸術品を作るという困難な仕事に取り組む入々を生んだ。1919年の開校に際し、ドイツ工作連盟に参加してデザインと工業を振興するための活動を実践していた初代校長のワルター・グロピウス (Walter Gropius, 1883~1969) は、バウハウスの理念を次のような宣言文と

43 日野善弘 「『デザイン教育』概念の検討—バウハウスが問いかけるもの—」 日本大学教育学会 『教育学雑誌』第35号 2000年 p.62

して発表している。「すべての造形活動の最終目標は建築である。かつては、建築を装飾することが造形芸術のもっとも高貴な課題であった……今日諸芸術は、それぞれ自足的な存在となった。建築家、画家、彫刻家は、建築の多岐に分離した形態を、全体と部分による総合的なものとしてふたたびとらえなおさなければならない……建築家、彫刻家、画家たち、われわれはすべて手工作へ立ち返らなければならない……芸術家とは、職人の高められた姿にほかならない。天の恵みにより、職人の意志のとどかぬ、稀な瞬間に、彼の手になる仕事から、無意識のうちに芸術が開花することとなるのだ。だが、手工作の熟練という基本はすべての芸術家にとって不可欠のものだ。そこにこそ創造的な造形の源泉があるのだ。」⁴⁴

この宣言に続いて記載された「綱領」には、「バウハウスの目標」が掲げられ、次の通りである。「バウハウスは統一に向かってあらゆる芸術創造の集中に努め、新しい建築に向かって、その不可分の構成要素としてのあらゆる工作芸術部門—彫刻、絵画、工芸、手工作—の再統合に努める。よしんばほど遠いとしても最終的なバウハウスの目標は、記念碑的芸術と装飾芸術とを区別しない統一芸術—大建築—である。」⁴⁵

1923年の夏に開催された第1回バウハウス展覧会では、「芸術と産業」という大きなテーマを「芸術と手工業」から「芸術と工業」へと限定し、「芸術と技術—新しい統一」が掲げられたことで対外的にも明確に宣言された。もちろん、技術（機械テクノロジー）的なものを芸術に取り込むことには、機械を芸術の道具にして多くの優れた生産品を生み出すという理念がある。教育機関であったバウハウスからは、この理念に沿って、カンディンスキー、ミース、リートフェルト、グロイヤーなど、多岐にわたる分野で優れた人材や作品が輩出された。「芸術と技術の統合」の理念は現代デザインの基盤を築くことになった。

バウハウスにおいて、教育は様々な理念を追求するための重要な手段として内在しており、ここに、バウハウス運動と他の芸術・デザイン運動との明確な

44 阿部公正訳 ヴァルター・グロピウス 「ヴァイマル国立バウハウスの綱領」 『世界建築宣言文集』 彰国社 1970年 pp. 57～58

45 利光功 『バウハウス—歴史と理念』 美術出版社 1988年 p. 9

差異がある⁴⁶。

「すべての造形活動の最終目標は建築である」の理念の下で、バウハウスはすべての芸術の総合を目指しており、教育システムもそれに沿って作られた。

宮島久雄はバウハウスの教育システムの変遷を簡単に図表にした。この図表は表 3-5⁴⁷である。そこでは七つの年代にわけられ、つまり、1919 年、1921 年、1923 年、1925 年、1926 年、1931 年、1932 年であった。

表 1-1 教育システムの展開

	1919 年 開校時 グロピウス	1921 年	1923 年 ワイマール時代の集大成
教育の範囲	1. 手工芸による訓練 2. 線画・着色画 による教育 3. 科学的理論的教育	1. 手工芸による教育 2. 造形教育 3. 補足教育	1. 工作教育(材料別による) 2. 造形教育(観察、表現、造形) 3. 建築教育
履修課程	1. 徒弟課程 2. 職人課程 3. 親方見習課程	1. 徒弟課程 1/2 年 2. 職人課程 3. 親方見習課程	1. 予備課程 1/2 年(徒弟) 2. 工房課程 3 年(職人) 3. 建築課程 特に定めない
工房・専攻科目	1. 建築 2. 絵画 3. 彫刻 4. 工芸全体	1. 建築 2. 絵画 3. 彫刻 4. 工芸	1. 予備課程の工房 2. 工房課程 石彫 木彫 家具 金工 陶器 焼絵 壁画 織物 (印刷) 3. 建築課程 建築の工房
備考		備課程完成 2 人教官制	材料による工房編成

46 本村健太 「バウハウスにおける統合論の諸相」 『美術教育学』 1994 年 1 月 p. 324

47 宮島久雄 「教育機関としてのバウハウス」 『デザイン理論』 第 5 巻 1966 年 p. 76

	1925年 デッサウ 開校時	1926年 大学昇格時	1931年 マイヤー	1932年 ミースファン デルローエ
教育の 範		1. 造形教育 2. 工作教育 3. 建築教育		
履修課程	1. 基礎教育 2. 工芸教育 3. 建築教育	1. 基礎課程 1年 2. 本課程 3年 3. 建築課程 1 1 / 2年	1. 基礎課程 1学期 2. 工房課程 6-7学期 3. 建築課程 9学期	1.1 学年(1学期) 2.2 学年(2学期) 3.3 学年(4学期)
工房・ 専攻科目	1. 基礎教育工房 2. 工芸教育 木工・金工 壁画・織物 印刷 3. 建築教育 建築工房	1. 基礎課程工房 2. 本課程、()は工房名 (1) 建築：建設(建設)、室内装備(家具、金工、壁画、織物) (2) 広告(印刷) (3) 演劇(演劇) (4) 自由美術(彫刻、クレイ、カンディンスキー)	2. 本課程 (1) 建築(建築) (2) 広告(写真、彫塑、印刷) (3) 建設(壁画、金工、家具) (4) テキスタイル(染色、織物、綴織) (5) 別に絵画教室	2.2・3 学年 (1) 建築(内装) (2) 広告 (3) 写真 (4) 織物 (5) 造形美術
備考	2人教官制廃止 学生を教官に昇格	目的による工房編成 基礎課程二分 学期制度採用	工房内の集団教育 体制	工房における生 産活動中止

以下は1919年、1921年に発表された教育課程について述べる。

1919年、グロピウスは以下のような教育内容を構想していた⁴⁸。

バウハウスにおける教科は創造作業の実際に則するも、また理論の全般を含む。

48 Hans M. Wingler The Bauhaus The MIT Press Cambridge Massachusetts and London England 1962 pp. 32~33 (バウハウス翻訳委員会 『BAUHAUS 別冊日本語版』 造形社 1969年 p. 45)

- A. 建築
- B. 絵画
- C. 彫刻

これらは工芸の諸部門を包摂する。

学生は、工芸、ドローイングと絵画、科学と理論で訓練を受ける。

1. 工芸実習

- a) 彫刻家・石工・スタッコ細工家・木彫家・製陶家・石膏細工家
- b) 鉄工匠・錠前匠・鋳物匠・旋盤匠
- c) 家具匠
- d) 装飾画家・ステンドグラス画家・モザイク匠
- e) 銅版画家・木版画家・石版画家・美術印刷師・象嵌彫刻家

工芸教育はバウハウスで教科内容のかなめを形づくる。すべての学生はどれか一つの工芸を習得しなければならない。

2. ドローイング及び絵画の実習には次を含む：

- a) 記憶、心象からのフリーハンド・スケッチ
- b) 頭部、裸体モデル、動物の素描・彩色
- c) 風景、人物、植物、静物の素描・彩色
- d) 構図
- e) 壁画、板画、聖具製作
- f) 装飾デザイン
- g) レタリング
- h) 構成及び透視図
- i) 外装、庭園、インテリアのデザイン
- j) 家具調度品、実用品のデザイン

3. 科学と理論の教育は次を含む：

a) 美術史一様式史ではなく歴史上実際に行われた方式及び技術をより積極的に理解することを示す。

- b) 材料学
- c) 解剖的構造学—精密模型より
- d) 色彩に関する物理・化学
- e) 合法的彩色法
- f) 簿記、契約交渉、入札請負に関する基礎的な知識
- g) 芸術、科学の全般からの一般的智識を与える講義

さらに、段階的教育の区分としては、レーリング（徒弟）、ゲゼレ（職人）、ユング・マイスター（若親方）の三つの課程に分けられている。

上記のようなプログラムで出発したバウハウスであったが、2年後の1921年1月には「ヴァイマル国立バウハウス規約」が発表された。この教育計画はバウハウスが公式に編成した最初のものであり、後の1922年版のわずかの修正を除けば1925年まで有効であった。ここでバウハウスの目的は、造形的才能のある者を、創造活動を行う工芸家、彫刻家、画家、または建築家へと教育することであった。そして、この教育実践では「手工による教育」が統合的基礎となっていた。

1921年に発表された教育計画において、教育課程は次のように定めている⁴⁹。

バウハウスでの教育は、造形的活動に属するすべての実践的、科学的領域に及ぶものとする。

- a) 建築
- b) 彫刻
- c) 絵画

これらは関係工芸部門を含む。教育は次のように分けられる。

1. 工芸技術に関する教育:

- a) 石工、スタッコ細工家、木彫家、製陶家
- b) 鉄工、錠前匠、鋳物匠、旋盤工、象嵌彫刻匠、瑠璃匠
- c) 家具匠、轆轤細工匠
- d) 壁画家、板画師、ステンドグラス絵画家、寄木細工家
- e) 美術印刷家(銅板画家・木版画家・石版画家)
- f) 造本職工
- g) 織物匠、刺繍家、染織家

2. 形態教育:

- a) 基本材料研究
- b) 実物観察
- c) デザイン教育(ドローイング、絵画、塑造述、構成)、基本形態の研究、面・立体・空間のデザイン、構図の教育

49 Hans M. Wingler The Bauhaus The MIT Press Cambridge Massachusetts and London England 1969年 pp. 44~45

d) 技術製図(投影図法の講義及び建築製図)及び三次元構造物(日用品、家具、部屋、建物)のもく模型製作

3. 補充教育科目：

- a) 材料及び用具についての研究
- b) (色彩の合理的方法に関連して) 色彩の物理・化学的理論
- c) 簿記、契約、価格算定の基本原則
- d) 過去及び現在の芸術、科学の全域にわたる講義

この教育課程は(図1-7)、予備課程(後の基礎課程)と工房教育から成り立っており、最終的にあらゆる芸術の集大成となる建築を学ぶというものであった。教育方法の原則として、すべてのレーリング(徒弟)とゲゼレ(職人)は、同時に二人のマイスター(親方)から学び、そのマイスターは、手工教育担当と形態教育担当とに分かれているのが特徴である。最初の六カ月は予備課程において、造形の初歩教育が行われる。この課程に合格した後に、学生はいずれかの工房に属し、そこで三年間教育を受け、職人資格試験を受験する。合格した者は、さらに建築課程に進む。

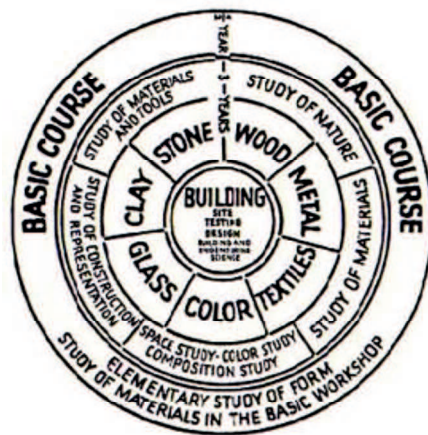


図1-7 バウハウスの教育課程図⁵⁰

また、宮島はバウハウスの教育システムの特徴を四つの時期に区分している

⁵¹。

⁵⁰ 『バウハウスの理論と組織』(1923)による。

⁵¹ 宮島久雄 「教育機関としてのバウハウス」 『デザイン理論』 第5巻 1966年

1. ワイマール時代(1919～1925)
2. デッサウ時代グロピウスの時期(1925～1928)
3. デッサウ時代マイヤーの時期(1928～1930)
4. ミース・ファン・デル・ローエの時代(1930～1933)

四つの時期において、第1期、2期を通じて確立された基礎教育がバウハウス教育の最も特徴ある教育内容となる。この基礎課程は当初は予備課程と称され、専門に入る前のすべての学生が幅広い芸術的才能を開拓するために設定された制度であり、当時としては実験的であり画期的であった⁵²。

基礎課程のマイスター（親方）陣はヨハネス・イッテン、ヴァシリー・カンディンスキーやパウル・クレーなど3名の画家を中心に編成され、それぞれ独自の発想と手法により、形態、色彩、素材の基礎的事項に加え、人間の生物的・生理的把握、空間認識、音の視覚化など熟慮を重ねたプログラムが組まれていた。

イッテンは基礎課程について三つの課題を考えた。「第一に、学生の創造力と芸術的才能を解放すること。古い習慣からときはなつて自己の体験と認識に基づいた作品を作らせるようにする。第二に、学生の職業選択と容易にすること。種々の材料や技術の訓練を通して各人最も適した造形分野を見出せるようにする。第三に、将来の職業のために学生に形態や色彩に関する造形の基本原則を伝えることであった。」⁵³

以上のように、バウハウス運動は、近代（化）の動向とともに、今日の「デザイン」の発展に、多大な業績を残していることは否定できない。その成果は、デザイン理論や芸術・デザイン教育論を主としてドイツ国内はもちろん、世界各国に広まっている。特に構成教育の元祖として、日本と中国への影響は大きく、国際様式のデザインのような普遍的な特質を有する工芸美術教育の基盤となっている。

p. 60

52 福田隆真 「アジアにおける視覚言語による美術教育の展開—シンガポール、マレーシアの事例—」 山口大学博士論文 2012年 p. 26

53 利光功 『バウハウス—歴史と理念』 美術出版社 1988年 p. 53

まとめ

以上のように、産業のためのデザインは目的をもって計画して造ることを指し、工芸から触発されて進化したものである。

デザインの発達過程を観ると、ヴィクトリア朝の時代、産業革命の結果として大量生産による安価な、しかし粗悪な商品があふれていた状況を批判し、中世の手仕事に戻り、生活と芸術を統一することを主張したアーツ・アンド・クラフツ運動は、デザインという概念が誕生する最初のきっかけとなった。アーツ・アンド・クラフツ運動の中で機械生産を否定する考え方は時代の流れに逆らうものであったため、その後のデザイン運動は、機械生産を前提としつつ新たなデザイン様式を模索する活動となった。アール・ヌーボーは新たなデザイン様式が模索された。工業製品の良質化を目標とするドイツ工作連盟は、近代の合理的精神に基づく、機能的で普遍的なデザインが求められた。

また、アール・デコはデザインの実験と統合の試みが行われた。デザインにおける近代運動の聖地となったバウハウスは芸術と規格化を、そして芸術と手工芸を結び付けるため、具体的に教育を行った。つまり、予備課程（後の基礎課程）、工房教育、建築教育とそれぞれに理論を加える形で実施された。このうち、予備課程と工房教育に他の追随を許さない高度な工夫が込められている。バウハウスの思想的・実践的成果は、今日でも輝きを失わず、世界中の工芸美術教育に影響を与え続けており、国際様式のデザインのような普遍的な特質を有する工芸美術教育の基盤となっている。

第2章 中国伝統工芸とその課題について

本論文は、現代において中国伝統工芸の伝承・発展をいかにして実現するかが研究の出発点となったものである。そこで、伝統工芸とは何なのか。また、社会の急激な変化や様々な情勢により、中国伝統工芸の伝承・発展はどのような課題に直面しているのか。こうした問題を解明する必要がある。

前章では、工芸・デザインとその教育を概観した。本章では、伝統工芸とは何かを究明し、中国伝統工芸の歴史的変遷を述べると同時に、中国伝統工芸の特徴及びその伝承・発展の直面している課題について考察する。

第1節 伝統工芸とは何か？

伝統工芸について、漠然としては捉えられても、厳密にはそれほど明確にできない場合が多い。伝統工芸とは何かを究明するには、まず、工芸についての一般的定義を明らかにする必要がある。工芸の定義については、日本と中国の多くの学者が定義している。

日本では、民芸⁵⁴運動の提唱者である柳宗悦は『工芸文化』の中で、「一般的に工芸は美術に対するものとされる。最も異なる点は、美術が美のために作られる作品であるのに対して、工芸が実用のための作品たるにある。あるいはこれを簡明に『見る美術』と『用いる工芸』と分けてもいい。それに美術は自由な個性の上に立つが、工芸は用途や材料や工程に制限を受けるので、『不自由芸術』と呼ばれた。また性質が元来作者の個性を主にしたものでなく、用途を主にしたものであるから『応用芸術』とも呼ばれた。だからこれを『実用芸術』

54 柳宗悦は「民藝」と表記しているが、本論文では「民芸」とする。

という言葉で総括出来よう。それが『工芸』である。」と書いている⁵⁵。松田義之、鈴木豊次郎の『工芸通論』においては、造形芸術に属する工芸を「人間生活に直接するが故に、人類がその生活を開始するとともに始められたものであるが故に、その範囲は極めて広汎であり、その技術が多岐に亘っている……それは衣—食—住の全般に亘る美の表現を企図する芸術であるためである。従つて建築におけるように、その発祥の要因として、(一) 風土—(二) 材料—(三) 技術—(四) 伝統と文化がその制作基盤として巖として存在する。そして、それは工芸の『用』的意義を裏付けると同時に、様式—すなわち、美の表現類型を決定する。」と定義している⁵⁶。

中国では、工芸は工芸美術の略称である。趙玉晶は「工芸美術を物質材料に加工を加え、実用と観賞の価値を持たせる一つの造形芸術である。それは芸術と技術の統一であり、生活と美学の有機結合であり、実用性、生産性、創造性、審美性などの特徴を持っているものである」と定義している⁵⁷。また、陳之仏によると、工芸品は骨董品と同類ではなく、工芸美術が「実用」と「芸術」を融和するものである⁵⁸。李硯祖によれば、広義の工芸美術は実用美術の同義語であり、伝統工芸と現代デザインを含む⁵⁹。

これらの定義するように広く捉えれば、工芸とは、実用品に芸術的な意匠を施し、機能性と美術的な美しさを融合させた工作物のことである。つまり、「美」と「用」は工芸を成立させる二つの要素である。例として、陶磁器、玉器、編み物、切り紙、藍印花布、刺繍、卵雕、ろうけつ染めなどが挙げられる。

また、松田義之、鈴木豊次郎の記述には「伝統」、李硯祖の定義には「伝統工芸」とあるが、「伝統」と「伝統工芸」はどのようなものだろうか。

佐藤賢司は「伝統」という概念について、以下のように述べている。「急激な社会の西洋化と、国家体制の確立の中で、欧米列強に負けない文化水準を持つことを示し、意識的に『日本』を価値付るためには、一方では先進技術の導入と自国での生産体制の確立、他方では西洋文化に対する固有の文化としての

55 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 pp.26~27

56 松田義之、鈴木豊次郎 『工芸通論』 一粒社 昭和32年 pp.18~19

57 趙玉晶 『中国工芸美術簡史(中国工芸美術略史)』 高等教育出版社 1993 p.2

58 陳之仏 「現代表現派之美術工芸(現代表現派の美術工芸)」 『東方雑誌』 第26巻第18号 1929年 p.73

59 李硯祖 『工芸美術概論』 中国軽工業出版社 1999年 p.4

『伝統』の強調あるいは創造が必要だったのである。」⁶⁰そのうえ、佐藤は同論文で、「工芸に関して言えば、日本工芸会の設立と同時に始まって『日本伝統工芸展』が、『伝統工芸』を全面に打ち出し、同時に成立した『重要無形文化財保持者（いわゆる『人間国宝』）』の認定制度のもと、多くの『人間国宝』を輩出した。手作業の個人作家の作品としてその芸術性を評価される『伝統工芸』は、この時期概念としてほぼ固まったと見て良い。」と書いている⁶¹。

また、日本は関連法律・条例を打ち出し、伝統工芸について認定を行っている。1974年に公布された「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」（以降、伝産法）といわれる法律で、「伝統的工芸品」について以下のように規定されている。

（伝統的工芸品の指定等）

第二条 経済産業大臣は、産業構造審議会の意見を聴いて、工芸品であつて次の各号に掲げる要件に該当するものを伝統的工芸品として指定するものとする。

- 一 主として日常生活の用に供されるものであること。
- 二 その製造過程の主要部分が手工業的であること。
- 三 伝統的な技術又は技法により製造されるものであること。
- 四 伝統的使用されてきた原材料が主たる原材料として用いられ、製造されるものであること。

五 一定の地域において少なくない数の者がその製造を行い、又はその製造に従事しているものであること。

2 前項の規定による伝統的工芸品の指定は、当該伝統的工芸品の製造に係る伝統的な技術又は技法及び伝統的に使用されてきた原材料並びに当該伝統的工芸品の製造される地域を定めて、行うものとする。

つまり、正式には上記のような要件を満たしたものが伝統的工芸品であり、有田焼、清水焼や九谷焼などの陶磁器、友禅染などの繊維製品が代表的な例で

60 佐藤賢司 「工芸概念の再考と美術教育（Ⅶ）－学校教育における工芸の位置付け（1）－」 『美術科研究』 第23巻 2006年3月 p.35

61 佐藤賢司 「工芸概念の再考と美術教育（Ⅶ）－学校教育における工芸の位置付け（1）－」 『美術科研究』 第23巻 2006年3月 p.35

ある。経済産業省の所管である伝統的工芸品の指定は、昭和 49 年の制定以来、平成 27 年 6 月 18 日時点では全国で 222 件が指定されている⁶²。以下は業種別指定品目数である。

織物 (36) 染色品 (11) その他繊維品 (4) 陶磁器 (31)
漆器 (23) 木工品・竹工品 (32) 金工品 (15) 仏壇・仏具 (16)
和紙 (9) 文具 (9) 石工品 (4) 貴石細工 (2) 人形・こけし (8)
その他工芸品 (16) 工芸材料・工芸用具 (3)

一方、中国での「伝統」の意味合いは日本と近い。張道一は「伝統」について次のように定義している。「『伝』、即ち、伝播・伝わることであり、『統』、即ち、一つの血統や思想・流派が幾代もの間受け継がれることである。『伝統』とは、国や民族は歴史の移り変わりから来た思想、人倫、芸術、道徳、風習、制度などであり、主に文化上のことを指す。」⁶³即ち、伝統は歴史性と伝承性から成り立つものである。また、同論文で、張は、中国の書画、彫刻、建築、工芸、音楽、舞踊、戯曲などの伝統芸術は、芸術観、造形原理、表現技法などの面で、独自の特徴を表すと指摘している⁶⁴。

中国では、伝統工芸は、伝統工芸美術の略称である。『芸術辞典』によると、「伝統工芸」について次のように定義している。「伝統工芸とは、長年に亘り受け継がれている手工技芸の上で形成・発展してきた緻密な加工を施した工芸美術品と技芸である。異なる材料、技法、および各地域の歴史、地理、経済、文化などの要因によって、伝統工芸の地域性、大衆性と民族性などの特徴が形成された。」⁶⁵また、羅曉歆によれば、伝統工芸は一種の創造的なものであり、中国の古代の先賢がものを作る過程の中で、できるだけ才知、人の主観的能動性を発揮し、「巧奪天工(天然の美をしのぐほど巧みである)」の域に達する⁶⁶。

62 経済産業省ホームページ

<http://www.meti.go.jp/press/2015/06/20150618001/20150618001.html> (2016年6月7日アクセス)

63 張道一 「中華伝統芸術論」 『伝統工芸研究』 1998年5月 p.53

64 張道一 「中華伝統芸術論」 『伝統工芸研究』 1998年5月 p.54

65 章柏青・吳明・蔣文光編集 『芸術辞典』 学苑出版社 1999年 p.209

66 羅曉歆 「略論中国伝統工芸中的工、巧及其關係 (中国伝統工芸の中の「工」、「巧」

中国伝統工芸には主に木、布、紙、竹、粘土といったごく普通のもものが使用されるが、技術が巧妙であり、大胆な発想の作品が多い。河南省登封市の嵩山中岳廟大殿の天井の中央には「盤龍藻井」と呼ばれる装飾（図2-1）が挙げられる。これはコノテガシワの木の根を彫って作られたと言われ、その工芸は精緻で、細工は天然の美をしのぐほど巧みなものである。

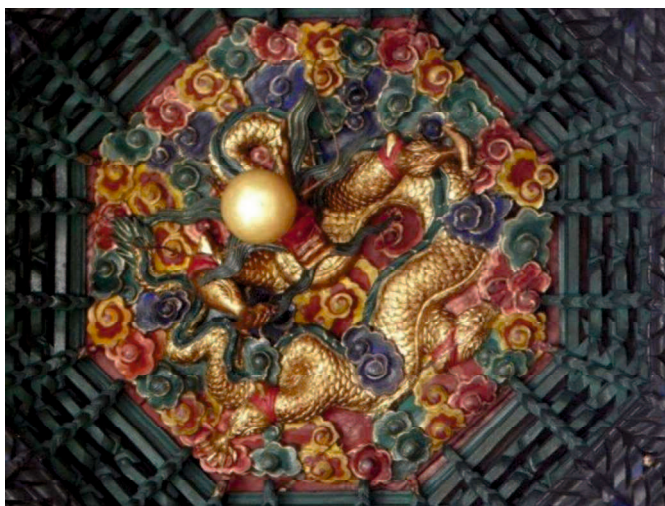


図2-1 河南省登封市の嵩山中岳廟大殿の天井の中央には「盤龍藻井」 清時代

2009年に発表された『中国工芸美術報告—全国工芸美術業界全面調査報告書（中国工芸美術の報告—全国工芸美術業界の総合調査報告書）』では、全国各地の伝統工芸美術を11種類の1881品目に分けている⁶⁷。11種類はそれぞれ工芸彫刻、刺繍と染織、織りじゅうたん、レースと編物、工芸陶磁器、工芸ガラス、編み工芸、漆器、工芸家具、金属工芸とアクセサリー及びその他工芸美術である⁶⁸。中国の伝統工芸の範囲は広く、種目は甚だ多いが、主に宮廷貴族の調度品として用いられる鑑賞工芸、日常生活の用に供される実用工芸を含む。また、中国政府は伝統工芸を保護し、伝統工芸事業の繁栄と発展を促進する

とその関係の概論) 『貴州大学学报·芸術』 2014年6月 p.67

67 中国工芸美術協会・全国工芸美術業界センサス作業事務室編集 『中国工芸美術報告—全国工芸美術業界全面調査報告書(中国工芸美術の報告—全国工芸美術業界の総合調査報告書)』 北京工芸美術出版社 2009年

68 2005年の「第5回中国工芸美術大師審査標準」の付録である「伝統工芸美術産業の主要な品目」による。

ために、1997年5月20日に「伝統工芸美術保護条例（伝統工芸美術の保護に関する法律）」（以降、伝保法）を公表した。その中で、第二条は伝統工芸品目と技芸に対して次のように認定している⁶⁹。

第二条 伝統工芸は、百年以上の歴史を持ち且つ技術が優れ、代々継承され、高水準の製作過程を有し、天然素材を用いて製作された鮮明な民族スタイルと地域の特色を有し、国内外で高く評価されている手工芸品と技芸を指す。

「伝保法」の第二条のような要件を満たしたものが伝統工芸品と技芸であると認定されている。つまり、「伝保法」は、当時の社会的背景の下で、主に時間の属性、地域の属性、品質の属性、材料の属性、伝承メカニズム、加工の属性、文化の属性、形式と内容から、中国の伝統工芸美術の品目、技芸に対しての指定を行っている。表2-1は「伝保法」の中で指定された伝統工芸の属性である。

表2-1 「伝保法」の中で指定された伝統工芸の属性

属性	規定
時間の属性	百年以上の歴史を持つ
地域の属性	鮮明な民族スタイルと地域の特色を有する
品質の属性	技術が優れる
材料の属性	天然素材を用いる
伝承メカニズム	代々の間で継承される
加工の属性	高水準の製作過程を有する
文化の属性	国内外で高く評価され、鮮明な民族スタイルと地域の特色を有する
内容と形式	手工芸品と技芸

本研究における伝統工芸の定義は、「伝保法 第二条」に準拠する。つまり、伝統工芸とは、表2-1の属性を満たす伝統工芸品と技芸を指す。

69 1997年5月20日に中国国務院によって制定された「伝統工芸美術保護条例（伝統工芸美術の保護に関する法律）」による。

第2節 中国伝統工芸の歴史的変遷

中国伝統工芸は悠久なる歴史、独自の風格、多種多様な形態及び優れた技芸を持ち、中国の文化的遺産の一部である。本節では、中国伝統工芸の歴史的変遷について考察する。

中国伝統工芸の発展は原始社会に遡ることができ、太古の先賢の労働用具の中に現れた機能性と美術的な美しさを融合させたことは、中国工芸美術の初期形態を確立した。中国の工芸美術は技芸水準の面で夏・商・周時代（約公元前2070～前221年）で新たな段階に入った。宗教的な意味と機能を有する神聖な器物である青銅器（図2-2）はこの時期の工芸美術の代表であった。

春秋戦国時代⁷⁰以降、2000年の封建社会の発展の過程の中で、中国工芸美術はずっと中国独自の思想と理念に従って発展し、徐々に優秀な芸術文化と独特の民族風格を形成してきた。三国・両晋・南北朝時代（220～589）で、工芸美術の主体人格精神を崇める傾向やわび、さびの審美理念は中国工芸美術の全体の発展に深く影響してきた。青磁（図2-3）、建築物や宗教美術工芸はこの時期で顕著な業績を収めた。



図2-2 人面像 青銅器 殷時代



図2-3 蓮花文尊 青磁 北齊時代

70 春秋戦国時代は、中国史において、紀元前770年に周が都を洛邑（成周）へ移してから、紀元前221年に秦が中国を統一するまでの時代である。この時代の周が東周と称されることから、東周時代と称されることもある。

唐時代（618～907）になると、中国工芸美術は全面的な発展を獲得した。国力の強さ、頻繁な国内外の経済・文化の交流及び人の意識の解放はこの時期の工芸美術に豊かな勢いを獲得させ、ふくよかで華麗な形態の特徴や精巧で緻密な装飾意匠を現している。錦、陶磁器、金銀器（図 2-4）、漆器、木工などの技芸レベルと生産規模も前の時代を超えた。そのうち、唐三彩⁷¹（図 2-5）という陶磁器が有名であった。



図 2-4

図 2-4 葡萄花鳥紋銀香囊 金銀器 唐時代



図 2-5

図 2-5 胡人駱駝俑 唐三彩 唐時代

中国の伝統工芸美術は宋時代（960～1279）で完璧な域に達した。先進的な手工業と文化重視の雰囲気は、ものづくりと審美観の理想と調和を取れたことに大きな可能性を提供し、平淡・優雅で、心と物の一体化の美学風貌を形成した。この時代では、青磁（図 2-6）や白磁（図 2-7）などの磁器の生産が盛んになり、ともに海外に輸出され、美しい美術工芸品として各地で重宝された。

71 唐三彩は唐代の陶器の上の釉薬の色を指し、後に唐代の彩陶（上絵を施した陶器）を総称する語として使われるようになった。唐代の陶器の釉薬の色は非常に多く、クリーム色、赤褐色、薄緑、深緑、藍色、紫などがある。中でもクリーム色・緑・白の三色の組み合わせ、或いは緑・赤褐色・藍の三色の組み合わせを主としていることから三彩と称されている。



図 2-6 官窑青磁瓶 宋時代



図 2-7 景德鎮白磁器 宋時代

明時代(1368～1644)の工芸美術は宋時代以来の美学の追求を受け継ぎ、徐々に端正、簡明で、堅実など審美の特徴(図 2-8)を形成してきた。清時代(1644～1912)になると、中国の伝統工芸美術の各部門はさらに完備化に向かって、各歴史時期の工芸文化を大成した局面を見せ、その種類の豊富さ、技芸の優れた点はこれまでの前の世代をはるかに超えた。また、各地方や異国の特徴的な技術と図案の融合は、あらゆる点で繁栄の時代の工芸製作に多元的で生き生きとした要素を盛り込んだのであった。全体的に見ると、精緻な技巧と清雅な作風に特色(図 2-9)があった。



図 2-8 家具 明時代



図 2-9 豆彩龍鳳図皿 清時代

しかしながら、1840年のアヘン戦争の後、特に中国の辛亥革命⁷²以来、清時代のスタイルを受け継いだ中国伝統工芸は、近代化の推進、農村都市化の進展、西洋文化の衝撃などの原因によって衰退している。蒋瑛によると、現在、多くの伝統工芸は徐々に本来の文化的価値と存在の形態を失い、この伝承・発展は危機的な状況に陥っている⁷³。

2009年の中国工芸美術業界協会の調査データによると、中国では、現在、約1881品目の伝統工芸品があり、そのうち、良好な発展をしているのは959品目であり、全品目の51.42%を占め、発展が厳しいのは536品目であり、全品目の28.74%を占め、消滅に瀕しているのは253品目であり、全品目の13.57%を占め、生産中止になったのは117品目であり、全品目の6.27%を占めている⁷⁴。

第3節 中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題

前節では、中国伝統工芸の伝承・発展は危機的な状況に陥っていることを示した。中国伝統工芸を蘇えらさせるためには、昔からの伝統工芸の技芸を守り、育て、発展させることが、切実な課題となる。

まず、グローバリゼーションの進展、大量消費社会の定着、情報革新の急展開などによる国民の生活様式の変化などを背景として、現在の中国伝統工芸の伝承・発展がどのような問題に直面しているのかを明らかにする必要がある。

そこで、筆者は実地調査、先行研究から得られた問題を提起する。本論文では、これらの問題を中国伝統工芸の伝承・発展の「三大課題」として設定する。以下に、中国伝統工芸が伝承・発展において直面している「三大課題」について示す。

72 辛亥革命は、1911年（宣統3年）から1912年（民国元年）にかけて、中国で発生した民主主義革命である。

73 蒋瑛 「伝統工芸美術人材的培養（伝統工芸美術人材の育成）」 『浙江工芸美術』 2003年第3期 p. 2

74 徐芸乙・董静 「中国工芸美術的伝承発展状況分析報告（中国工芸美術の伝承・発展状況に関する分析報告）」 『南京芸術学院学報』 2009年5月 p. 39

1 創造性について

第1節で述べたように、伝統工芸は一種の創造的なものである。このような創造性の故に、伝統工芸は絶えず発展しているのである。龐薰栻のことばを借りれば、「工芸には年々に月々に日々に新しいものを作ることが要求されている。」のである⁷⁵。刺繍を例として挙げると、以下のようなものである。刺繍は中国の伝統芸術の一つであり、綿、絹、麻、羊毛などの生地の上に糸を刺して絵や模様を表す工芸技法である。蘇州の「蘇繡」、広州の「粵繡」、湖南の「湘繡」、四川の「蜀繡」は「中国四大刺繍」と言われている。刺繍の歴史は古く、文献の記載によると、6000年以上前の虞舜の時代に遡ることができる。本来衣服の刺繍は地位を表し、政治的な役割が大きかったが、経済が繁栄し、紡織業が発展し、社会の富裕層が増えるに伴い、新たな消費階級が形成され、刺繍の需要が増してきた。それと同時に、刺繍の技芸も進歩してきた。刺繍の発展において唐時代（618～907）は「斬新時代」となった。唐時代には、それまで主流だった鎖状に刺す鎖繡のほかに、平針繡などの新しい技法が次々と創造された。宋時代（960～1279）に入り、中国の刺繍品はシルクロードを渡りヨーロッパに輸出され始めた。また、西洋や近隣の日本、韓国などから新しい刺繍技術や絵柄がもたらされ、刺繍工芸は成熟期を迎えた。宋時代には後世にも名を知られる芸術性の高い優れた作品が多く生まれた。宋時代に刺繍がこれほどまでに発展した理由は三つある。第一に、「平針繡」と呼ばれる新しい刺繍技法が現れたことである。第二に、工具と材料が改良されたことである。第三に、書画の芸術と結合されたことである。明時代（1368～1644）は中国の手工業が特に発展した時代であった。宋時代の刺繍の伝統を受け継ぎ、明時代の刺繍はますます上質なものとなった。上流階級だけでなく広い階級で流行し、あらゆる物に刺繍が施された。その後、清時代（1644～1912）まで続く刺繍の流行により、その技術は原料、針法、図案、色彩において、更なる発展を遂げた。清代末・中華民国初期には、「仿真繡」、「乱針繡」が現れ、伝統刺繍技法をもとにさらに新しい刺繍技法が創造された。図2-11の『イエス像』は「仿真繡」の代表

75 龐薰栻 「再談実用美術（実用美術の再説）」 『龐薰栻工芸美術文集』 軽工業出版社 1986年 p.24

作品であり、「蘇繡」の刺繡名家である瀋壽が西洋肖像画の写実的な手法を吸収し、人物の表情や雰囲気までも表現した迫真の芸術品だと言われた。この作品は1915年の「パナマ・太平洋万国博覧会」に出展され、1等賞を獲得した。また、これまで刺繡に使用されていた絹糸以外にも、様々な素材が用いられるようになり、透繡、紙繡、平金繡などが生まれ、刺繡のカテゴリーが広がった。



図 2-10 刺繡 清時代

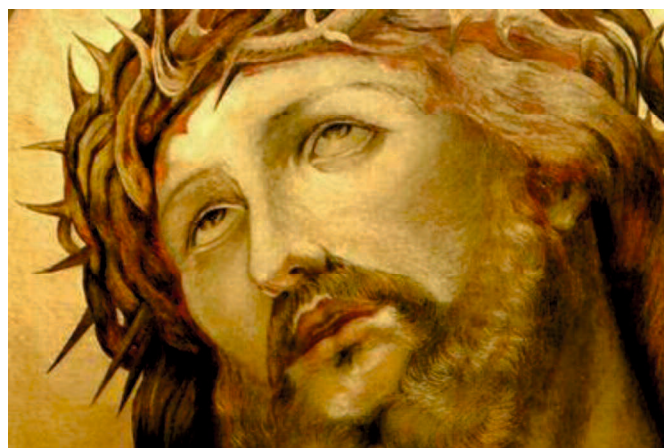


図 2-11 瀋壽 「イエス像」 1915年

以上の記述から見ると、人々の美に対する追求は永遠に終わりがなく、継続的に更新され、発展し、変化している。人々が審美の需要を達成するために、伝統工芸も絶えず発展、革新することが要求されている。創造性は中国伝統工芸の魂であり、中国伝統工芸の発展にとって基本的なものだと言える。

それと同時に、工芸美術の従事者として、過去のを忠実に模写するとい

う制作態度でそのまま踏襲してものを作れば、伝統工芸を発展させることができない。従って、創造性は工芸美術人材に求められている能力の根幹をなすものである。

しかし、現在の中国の伝統工芸産業の直面している問題は、このような創造性を持った工芸美術家が欠如していることである。この状況について、以下に説明する。

実地調査による東陽木彫の事例を挙げる。東陽木彫は唐時代に始まり、宋時代に発展し、明と清の時代までに成熟した芸術スタイルと装飾手法を形成し、1,000年余りの歴史を有する著名な中国民間芸術遺産である。

近年以来、東陽木彫産業の急速な発展に伴い、東陽木彫に従事する人材も増大している。現在、東陽には木彫関係従事者は134,000人余りに達した⁷⁶。このような数の専門的人材を有する手工芸業界はまれである。

しかし、人材構成について分析すると、木彫関係の仕事に従事している134,000人の中には工芸美術家と言われる人々と、職人と呼ばれる人々の両方が含まれている。先述の134,000人のうち、工芸美術大師などの称号を有する人は25人しかいない。25人のうち、亜太地区（アジア地域と太平洋沿岸地区）手工芸大師⁷⁷は1人であり、中国工芸美術大師⁷⁸は6人であり、浙江省工芸美術大師は10人であり、国家無形文化遺産伝承人⁷⁹は3人であり、省級無形文化遺産伝承人は5人である⁸⁰。比率にすると、東陽木彫に従事している人の中で

76 東陽市人民政府ホームページ <http://www.dongyang.gov.cn/>（2016年1月19日アクセス）

77 亜太地区手工芸大師は、世界手工芸理事会が亜太地区分会に委託・選出してもらうアジア地域と太平洋沿岸地区の手工芸大師である。

78 中国工芸美術大師とは、中国国務院の伝統工芸保護を担当する部門が工芸美術領域で優秀な成績を収め、技術に優れた工芸美術家に与える国家級の称号であり、日本の人間国宝に相当する。1979年から始まり、2012年まで6回が行われ、443人が中国工芸美術大師の称号を得ている。なお、これら称号の高低順は国家級、省級、市級である。例えば、浙江省工芸美術大師は省級である。

79 中国において、中国国務院の文化主管部門と、省、自治区、直轄市人民政府の文化主管部門は、本級人民政府が許可、公布した無形文化遺産の代表的項目に対して、代表的伝承人を認定することができる。2016年まで、中国には1986名の国家無形文化遺産伝承人がいる。『中華人民共和国無形文化遺産法』によって、無形文化遺産伝承人は以下の条件を満たさなければならない。①伝承している無形文化遺産に熟練している。②特定分野で代表的であり、また一定の地域内でより大きな影響力を持っている。③伝承活動を積極的に展開している。

80 東陽市人民政府ホームページ

工芸美術家の占める割合は極めて低く、大半は現場での職人である。

職人と工芸美術家の区別について、中国の学者の梁衡は「①職人は複製を重んじ、工芸美術家は創造を重んじる。②職人は実践に留まり、工芸美術家は理論と実践を結合させる。③職人は技術だけが得意であるが、工芸美術家は総合的能力・素養を有する人材である。」と述べている⁸¹。

張福昌は、「振興中国伝統工芸産業（中国伝統工芸産業の振興）」と題する一文の中で、「現在の伝統工芸関係者は、熟練の技術を有しているが、創造的な能力が十分ではない。このため、先進的な技術と芸術を組み合わせた製品が不足している。これは我々が懸念していることである。」と記している⁸²。

従って、創造を重んじる工芸美術家の欠如は伝統工芸の更なる発展を遂げさせることが出来ず、伝統的工芸品の持続可能な産業の振興を図ることが困難である。

以上のように、伝統工芸の伝承・発展の中では、創造性を有する工芸美術人材の育成は急務な課題となっている。

2 地域性について

中国の伝統工芸品が豊富であるのは、地域性が決定要因だと考えられる。伝統工芸は、地域と文化に深く関わり、人々の暮らしと密接に関わり、地域において人々との共感と長い伝統に受け継がれてきたものである。例として、北京の景泰藍、景德鎮の陶磁器、青田の石彫、蘇州の刺繍などが地域の自然や日常の暮らしと一体となり、継承されてきたものが挙げられる。

地域の生活や風土に根付いたので、伝統工芸の持つ地域性は主に異なる製品と異なるスタイルの二つの方面に現れている。前者は製品と産地の唯一性を指し、例えば、龍泉の剣、湖州の筆である。後者は同一種類の製品の異なるスタイルや風格、即ち、地域性スタイルを指す。木彫を例として、中国の木彫は種類が多く、様々な流派があり、その中で、浙江省の東陽木彫（図 2-12）、黄

<http://www.dongyang.gov.cn/>（2016年1月19日アクセス）

81 梁衡 『目光与心灵（眼の輝きと心の奥底）』 西苑出版社 2000年 p.177

82 張福昌 「振興中国伝統工芸産業（中国伝統工芸産業の振興）」 『蘇州工芸美術職業技術学院学報』 2005年3月 p.22

楊木彫（図 2-13）及び広東省の潮州木彫（図 2-14）が最も有名である。

以下に、中国木彫の東陽木彫、黄楊木彫、潮州木彫を挙げて、中国伝統工芸の地域性を説明する。



図 2-12 東陽木彫 杜雲松 中華民国時代



図 2-13 黄楊木彫 朱子常 清時代



図 2-14 潮州木彫 黄開賢 清時代

表 2-2 は三者の地域的特徴のまとめである。

表 2-2 東陽木彫、黄楊木彫及び潮州木彫の地域的特徴

品目	地域	材料	題材	技法	用途
東洋木彫	浙江省の東陽市	ムクゲ、白桃木、楠、銀杏、松などの上質な材木	仏像や歴史物語、民話・伝説に基づくものである。人物、動物、草花や鳥、山水などの内容も豊富である。	平面装飾の基本を失わない立体的な彫刻が特徴であり、「絵画性」を重視する。その彫刻技法は平面浮かし彫りを主に浅浮彫り、高浮彫りなど各種浮き彫り、透かし彫り、多層彫りなどがある。また、一般的に彩色せずに透明のワニスを塗って仕上げ、白木の天然色を活かしながら彫刻技巧を強調する。	主に仏像や、宮殿、寺院、庭園、住宅などの建築物の装飾品として制作される。
黄楊木彫	浙江省の樂清市	独特の明るく柔らかい黄色が特徴で、色ツヤが良く細かい木紋が美しい木材である黄楊(ツゲ)	主に人物を題材とする。	ナイフと木槌、金槌、ノコギリなどを使って大まかな形を切り出し、土槌、ペンチ、ヘラ、各種彫刻刀や鑿(のみ)を使って細かく装飾を施す。中でも鑿の種類は豊富で、三角鑿、平鑿、円鑿、中鋼鑿、反口鑿、針鑿など様々である。職人は通常、制作する彫刻物を描き完成図をイメージする。また粘土による模型を作ることもある。求める造形に適した形の木材を選び、自然の形を最大限に活かして彫刻を施す。	主に観賞として作られる。
潮州木彫	広東省潮州市	杉木、楠木などの地元産の一般的な木材	潮汕の文化伝統に基づくものである。伝説・	主に沉彫(凹刻)、浮彫(凸刻)、円彫(立体彫り)、通彫(多層彫り)、鋸通彫(単層彫り)の五種の彫刻技法を用いる。中で	広東の建築物の門、窓、広場などは、美しく

			<p>神話、歴史上の登場人物や仙人、仏像、動物、草花、風景のほか幾何学文様などのモチーフも人気がある。</p>	<p>も最も高い技術を必要とするのは浮彫と円彫の技術が合わさった通彫である。金箔で全面が覆われた金漆木彫の他、「五彩描金」の彩色された彩色彫り、紅または黒の漆が塗られた漆彫り、また木そのもの美しさを活かした素彫りなどの異なる仕上げがある。中でも彫刻を施した表面に漆を塗り、金箔を貼る「金漆木彫」は潮州木彫の大きな特徴である。漆を塗ることで金箔の定着を良くするだけでなく、変形腐敗に強くなり、虫に蝕まれにくくなる効能がある。</p>	<p>輝く金漆木彫で装飾されていることが多い。掛け軸や、屏風、テーブル等の家具にも潮州木彫の技術が活かされている。また、祭壇、燭台など潮汕民俗の祭祀品の装飾にも多く見られる。</p>
--	--	--	---	---	---

表2-2から見ると、東陽木彫、黄楊木彫、潮州木彫は同じ木彫といえども、材料から題材、技法、用途まで、独自の地域的特色を持っていることが分かる。以下に技法を例として挙げる。

東洋木彫は、平面装飾の基本を失わない立体的な彫刻が特徴であり、「絵画性」を重視する。その彫刻技法は平面浮かし彫りを主に浅浮彫り、高浮彫りなど各種浮き彫り、透かし彫り、多層彫りなどがある。また、一般的に彩色せずに透明のワニスを塗って仕上げ、白木の天然色を活かしながら彫刻技巧を強調する。

黄楊木彫はナイフと木槌、金槌、ノコギリなどを使って大まかな形を切り出し、土槌、ペンチ、ヘラ、各種彫刻刀や鑿（のみ）を使って細かく装飾を施す。中でも鑿の種類は豊富で、三角鑿、平鑿、円鑿、中鋼鑿、反口鑿、針鑿など様々である。職人は通常、制作する彫刻物を描き完成図をイメージする。また粘土による模型を作ることもある。求める造形に適した形の木材を選び、自然の形

を最大限に活かして彫刻を施す。

潮州木彫は主に沉彫（凹刻）、浮彫（凸刻）、円彫（立体彫り）、通彫（多層彫り）、鋸通彫（単層彫り）の五種の彫刻技法を用いる。中でも最も高い技術を必要とするのは浮彫と円彫の技術が合わさった通彫である。金箔で全面が覆われた金漆木彫の他、「五彩描金」の彩色された彩色彫り、紅または黒の漆が塗られた漆彫り、また木そのもの美しさを活かした素彫りなどの異なる仕上げがある。中でも彫刻を施した表面に漆を塗り、金箔を貼る「金漆木彫」は潮州木彫の大きな特徴である。漆を塗ることで金箔の定着を良くするだけでなく、変形腐敗に強くなり、虫に蝕まれにくくなる効果がある。

以上のように、三者の彫刻技法はそれぞれ固有の特徴を持っている。

しかし、グローバル化の推進、農村の都市化、生活様式の変化、情報伝達の発達、交通の利便性などの原因によって、現在、東陽木彫、黄楊木彫、潮州木彫のいずれもその地域的特色は日ごとに弱まっている。図 2-15、図 2-16、図 2-17 はそれぞれ現代の東陽木彫、黄楊木彫、潮州木彫の名家の作品である。これらの作品を見比べるとき、その地域特色あるいは流派の区別は判別し難い。



図 2-15 東陽木彫 黄小明 現代



図 2-16 黄楊木彫 葉潤周 現代



図 2-17 潮州木彫 李得濃 現代

清華大学美術学院教授の李硯祖によると、「現在の中国伝統工芸の地域的特徴は日ごとに弱くなっており、各地の製品は類似している問題が現れており、このような問題は最終的に伝統工芸の発展に影響を与えている。」⁸³

よって、地方の特色と水準を代表した伝統工芸を発掘し、地域的特徴を強化する観点から、伝統工芸の振興を考えることが必要である。

3 現代性について

前述で考察したように、創造性は中国工芸美術の発展にとって基本的なものである。伝統工芸の伝承・発展のために、その創造性を現代生活に活かすとい

83 李硯祖 「伝統工芸美術的当代性与地域性—再談伝統工芸美術的保護与発展（伝統工芸美術の現代性と地域性—伝統工芸美術の保護と発展の再説）」 『南京芸術学院学报（美術与设计版）』 2008年1月 p. 7

う方向が考えられる。現代生活に適応できれば、伝統工芸工は未来へ向けての発展が可能になるであろう。

李硯祖は、「伝統工芸が現代社会と生活に適応することは伝統工芸の現代性であり、即ち、伝統工芸の現代性は伝統の特質を保持しながら、現代生活に立脚点を置き、大胆に新しいものを作り出すことである。」と述べている⁸⁴。これは伝統工芸美術の伝承と発展の方向をはっきり示している。

しかしながら、李は同論文で、次のようにも記している。伝統工芸が現代性に欠けることが現在の中国伝統工芸の保護と発展を苦境に陥らせた根本原因である⁸⁵。現代の中国工芸美術界で、1950年代以降、伝統工芸の生産と伝承は主に鑑賞工芸の部分であり、即ち、華美な装飾を施した観賞用の景泰藍（図2-18）、雲錦、石彫（図2-19）、蘇繡、玉器などである。新生活に合う新しい手工芸を創造すること、又は伝統工芸を新生活に取り入れることは、まだ真剣に考えられていない⁸⁶。



図2-18 北京景泰藍 明時代

図2-19 青田石彫 倪東方 現代

84 李硯祖 「伝統工芸美術的当代性与地域性—再談伝統工芸美術的保護与発展（伝統工芸美術の現代性と地域性—伝統工芸美術の保護と発展の再説）」 『南京芸術学院学报(美術与设计版)』 2008年1月 p. 5

85 李硯祖 「伝統工芸美術的当代性与地域性—再談伝統工芸美術的保護与発展（伝統工芸美術の現代性と地域性—伝統工芸美術の保護と発展の再説）」 『南京芸術学院学报(美術与设计版)』 2008年1月 p. 6

86 李硯祖 「伝統工芸美術的当代性与地域性—再談伝統工芸美術的保護与発展（伝統工芸美術の現代性と地域性—伝統工芸美術の保護と発展の再説）」 『南京芸術学院学报(美術与设计版)』 2008年1月 p. 6

鑑賞工芸は、歴史上殆ど豪奢な品として存在し、王侯富貴の人々のために作られてきたものである。現代の中国において、鑑賞工芸の使用者、所有者は過去の王侯富貴ではなく、庶民であるが、人々はやはり主に「鑑賞」または「コレクション」を目的とし、それらを求めている。そのため、このような伝統工芸は庶民の日常生活に密着してない。

李硯祖によると、伝統工芸が現代性に欠けていることが現在の中国伝統工芸の保護と発展を苦境に陥らせた根本原因である⁸⁷。

多くの国も類似した問題に直面している。しかし、日本と西欧などの先進国はこの問題を解決するべく歩み出している。ここで日本を例として挙げる。

近代化を推進する過程において、日本も伝統工芸の発展と保護という問題に遭遇した。1970年代、日本の政治、経済の近代化にとともに、日本の伝統文化の代表としての伝統工芸は徐々に衰退している。日本政府は昔からの伝統工業の技術を守り、育て、発展させるために、1974年5月25日に「伝産法」が頒布された。この法律は全部で31条あり、目的、伝統的工芸品の指定、基本指針、振興計画、振興計画の変更、共同振興計画、共同振興計画の変更、活性化計画、活性化計画の変更、連携活性化計画、連携活性化計画の変更、支援計画、支援計画の変更、省令への委任、中小企業信用保険法の特例、税制上の措置、報告の徴収、伝統的工芸品産業振興協会の設立、協会の業務、協会の業務の監督、名称の使用制限、協会に対する補助、権限の委任、事務の区分、罰則などからなる。2001年4月18日に、「附則」が作られ、相応する条文に改正と再解釈を行っている。

伝産法において、伝統的工芸品の指定条件の「一 主として日常生活の用に供されるものであること」は、伝統工芸の日常生活で使われている特徴を定めている。日本の伝統工芸品の多くは日常生活で使われている製品であり、実際に伝統工芸を現代生活に適応させている。

また、日本では、近年以来、伝統工芸を伝承するため、伝統工芸の技術を用

87 李硯祖 「伝統工芸美術的当代性与地域性—再談伝統工芸美術的保護与発展（（伝統工芸美術の現代性と地域性—伝統工芸美術の保護と発展の再説）」 『南京芸術学院学報(美術与设计版)』 2008年1月 p. 6

いつつ現代の暮らしやスタイルに合ったプロダクトデザインの製品が次々と登場している。例として、漆器の表面に漆で絵や文字、文様を描き、その上に金や銀の粉を蒔いて器に模様を定着させる工芸技法である蒔絵（図2-20）の伝統技術で真珠に繊細なデザインを描く「KARAFURU（カラフル）」のパールアクセサリー（図2-21）を挙げる。この例では、意匠を通じて伝統工芸技芸をファッションと融合させ、伝統工芸の現代的魅力を反映させている。



図2-20



図2-21

図2-20 八橋蒔絵螺鈿手箱 尾形光琳作 江戸時代

図2-21 蒔絵の伝統技術で真珠に繊細なデザインを描く「KARAFURU（カラフル）」のパールアクセサリー

李硯祖は、「日本に比べると、中国的伝統工芸と現代生活を融合させる面で努力はまだ足りない。」と指摘している⁸⁸。そこで、いかに伝統工芸を現代生活に取り入れるかという課題への対応を進める必要がある。

まとめ

以上のように、伝統工芸とは何かを究明し、中国伝統工芸の歴史的変遷を述べ、中国伝統工芸の特徴と課題についても明らかにした。

中国政府によって発表された「伝保法」によると、伝統工芸は、百年以上の

88 李硯祖 「伝統工芸美術的当代性与地域性—再談伝統工芸美術的保護与發展」 『南京芸術学院学報(美術与设计版)』 2008年1月 p. 6

歴史を持ち且つ技術が優れ、代々継承され、高水準の製作過程を有し、天然素材を用いて製作された鮮明な民族スタイルと地方の特色を有し、国内外で高く評価されている手工芸品と技芸を指す。

中国伝統工芸は悠久なる歴史、独自の風格、多種多様な形態及び優れた技芸を持ち、中国の文化的遺産の一部である。

また、伝統工芸は創造性、地域性、現代性と関連している。グローバル化の進展と生活様式の激変により、現在、中国伝統工芸の伝承・発展は創造性を持つ工芸美術人材を育成すること、地域的特徴を強化すること、伝統工芸と現代生活を融合することの三大課題に直面している。

第3章 柳宗悦の民芸思想とその中国伝統工芸の伝承・発展

への示唆について

第2章で述べたように、中国は濃厚な郷土色と民族的風格を備え、且つ種類も豊富で多彩である伝統工芸を有しているが、グローバル化の進展と生活様式の激変により、現在、中国伝統工芸の伝承・発展は創造性を持つ工芸美術人材を育成すること、地域的特徴を強化すること、伝統工芸と現代生活を融合することの三大課題に直面している。

グローバル化が日々進んでいる今日において、いかに自国文化の独自性を守るか、また守れるかは各国が直面している重大な課題になっている。日本の柳宗悦（1889～1961、以下は柳）は、民族文化の独自性を保つことと美の国を建設し人々の生活を潤すことにおいて、民芸を伝承し発展することの重要性と必要性を強調した。こういう意味で、日本の民芸に関する柳宗悦の思想は大きな現実的意義を持っていると考えられる。中国の伝統工芸の伝承・発展を検討するために、日本の柳宗悦の民芸思想を代表として取り上げて考察する。

柳宗悦は、民衆に使用される物品に美的価値を与える民芸運動の創始者として日本でよく知られている。

明治以降、日本の近代化は「生活様式の西洋化」と「生産方式の機械化」の二つの側面を急激に進めることになった。柳は、近代化＝西洋化という安易な流れに警鐘を鳴らし、日本の失われていく伝統的な文化を憂えていた。日本文化の個性を見出すという強い問題意識があった柳は、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受け、朝鮮工芸品と木喰仏を通して、日本の民間工芸品の世界を発見し、河井寛次郎、浜田庄司らとともに、民芸運動を起こした。民衆が毎日使用している日常用品の視点から、国家の伝統文化の保護と人々の生活を豊かにし、美の国を建と設することにおいて、民芸の重要性と必要性を

強調している。40 数年の間で、民芸理論を構築し、民芸品を収集し、日本民芸美術館を開設し、民芸品を展示することで民芸の普及に努めた。

民芸理論の大成と普及において、柳は、「暮らしの美」を啓発する民芸運動の機関誌として重要な役割を果たしていった『工芸』（1931）、『月刊民芸』（1939）などのいくつかの雑誌を創刊し、また『工芸の道』（1928）、『美と工芸』（1934）、『民芸とは何か』（1941）、『工芸文化』（1942）、『工芸の美』（1942）、『手仕事の日本』（1948）、『民芸四十年』（1958）などの多数の著作を執筆した。これらの雑誌と著作から仏教思想下の柳の民芸美学理論が窺える。柳の龐大な民芸思想は西洋、東洋、日本という三つの柱で支えられ、つまり、西洋の宗教と芸術に影響され、東洋の仏教思想に根を下ろし、日本の伝統文化に立脚点を置いているものである。

本章では、柳宗悦の民芸研究の思想を論じた上で、その研究が中国の伝統工芸伝承・発展への示唆となることについて検討する。

第1節 民芸への認識

「民芸」という言葉は、「雑器」や「下手物」に代わる語とし、柳と彼に共鳴した陶芸家の浜田庄司、河井寛次郎らが適切な言葉で民間工芸品のことを表すために、新たに考案されたものである。河井寛次郎は次のように記している。

「いまならだれでも知っている『民芸』という言葉これは実は、三人が汽車の中で考えたのである。外国にはフォーク・ソング（民謡）、フォーク・ダンスなどという言葉がある。フォーク・クラフト、フォーク・アートなどというのがあってもいいというような話から、『民芸』という言葉ができた。当時は変な日本語だろうが、すぐに一般に通じるようになった。そうした名もない民衆のすばらしい仕事、それを集め、そこからわれわれの仕事を出発させたのであった。」⁸⁹

89 蝦名則編集 『回想の柳宗悦』 八潮書店 1979年 p. 20

その時点から、日本に民芸という認識が芽生えた。では、柳が提唱した「民芸」は一体何であろうか、どのような規準に基づき、その民芸を限定すべきであろうか。以下は柳の民芸への認識を述べる。

1 民芸の定義

民芸について、柳は、次のように説明している。「『民』はもとより民衆の民で、『芸』は私共の意味では『工芸』の芸を指したのであります。それ故『民衆的工芸』の略称として『民芸』の二字を選んだわけであります。『民衆芸術』の意味でもよいのでありますが、芸術と申しますと、とにかく高級な個人的美術などを連想致しますので、もっと名もない工人達を作る実用的工芸品である意味を示唆したく……それで之を英訳致します場合も‘Folk Art’といふ言葉を避け、‘FolkCraft’といふ言葉を用ゐることに致しました。この英語の表現も実は私共の造語であります。」⁹⁰つまり、民芸は民衆的工芸を略した言葉であった。

また、柳は民芸について次のように定義している。「民芸とは民器であって、普通の品物、すなわち日常の生活と切り離せないものを指すのです。」⁹¹「不断使いにするもの、誰でも日々用いるもの、毎日の衣食住に直接に必要な品々。」⁹²「衣服、家具、食器、文房具等、皆この中に入ります。俗語で下手物とか粗物とか雑具とか呼ばれる雑器の類は、凡て民芸品に属するわけです。」⁹³

上記の定義から、民芸というのは鑑賞を主な目的とする王侯富貴などの貴族のために作られた豪華なものである貴族工芸品に対して、民衆の生活になくってはならない、どこでも見られる普通の日常用品であることが分かる。

2 民芸の特性

柳は全面的に民芸の特質を把握し、民芸の持続可能的発展を実現するために、

90 柳宗悦 「日本民芸館」 『柳宗悦全集』第16巻 筑摩書房 1982年 p.182

91 柳宗悦 『民芸とは何か』 講談社学術文庫 2006年 p.21

92 柳宗悦 『民芸とは何か』 講談社学術文庫 2006年 p.21

93 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.159

次の九つの性質を挙げている。

(1) 実用性

民芸は用途を離れては成り立たない。柳は「用途を離れては、器は生命を失せる。」⁹⁴、「用途なき世界に、工芸の世界はない……用途への奉仕、これが工芸の心である。」「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……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」⁹⁵と述べて、民芸は経済的利益を追求する機械工芸品や観賞的な性格が強い貴族工芸品と異なり、民衆が日常生活の需要を満たすため作られたのである。実用は民芸の最も本質的な特徴だと言える。

(2) 複数性

民芸品は民衆の需要に応じるため、数多く作られたものである。それについて、柳は『工芸文化』において、「日々の用具であるから、稀有のものではなく、いつも巷間に準備される。毀たれるとも更に同じものがそれに代わる。それ故生産は多量である。」と記述している⁹⁶。それと同時に、大量に生産してこそ、作品の品質と美観が保障されている。特に、分業と協力が不可欠な大量生産による民芸においては、作業の反復が多くなる。その反復の中で、職人の技術が知らずのうちに卓越に向かう。柳は「反復は熟達の母である。多くの需要は多くの供給を招き、多くの製作は限りなき反復を求める。反復ついに技術を完了の域に誘う。特に分業に転ずる時、一技において特に冴える。同じ形、同じ絵、この単調な循環がほとんど生涯の仕事である。技術に完き者は技術の意識を越える。」と述べている⁹⁷。

(3) 廉価性

民芸品の価格は日用品なので、必ず誰もが買い求められる程に抑える。そうしないと、凡ての民衆が持っているものになるのが不可能になり、民衆の日用品とはいえないのである。柳は『民芸とは何か』において、「実用品である

94 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 p.33

95 柳宗悦 「工芸の美」 『民芸四十年』(第24刷) 岩波文庫、岩波書店 2004年 p.101

96 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.88

97 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.88

ことは常に多量に作られることと、それが廉価であることを求めます。」と指摘している⁹⁸。それと同時に、大量生産は民芸の廉価性の実現のために可能性を提供した。『工芸文化』において、柳は「幸いに『多量』に交わる工芸は、『廉価』を可能にさせる。材料の融通や、反復から来る熟達や、労力の組織化や、設備の合理化や、様々な力が結び合って、生産費を引き下げることが出来る。多量に作らざれば低廉は困難である。工芸においては『多』と『廉』とは幸いにも相結ぶ。」と述べている⁹⁹。

(4) 無銘性

高価な芸術品は少数の人に観賞されているが、民芸品は人々に日常生活の中で用いられ、民衆のものである。『工芸文化』において、柳は次のように述べている。「『用』はただ一人への用ではない。生活のある至る所に備えるのが用である。用は必然に公の意味を有ってくる……この公有性への認識は、工芸性を理解する上に極めて重要だと思える……ものが公の性質に入る時、工芸的なものになるといい。」¹⁰⁰

また、民芸品を作ったのは芸術家ではなく、無名の職人である。彼らは個人的な創意や知識により創作するのではなく、伝統的な技法により民芸品を作っている。その技法は伝承されてきたものであり、誰か一人の働きの成果ではなく、民衆に共有されたものである。彼らの労働は名声を博するためではないので、作る物にはいつも無銘である。柳は「実用工芸に携わる者は職人である。一般の工人である……だがいずれも個人的立場に立つ作家ではない……もともと名を出すための仕事ではない。」と指摘している¹⁰¹。

(5) 手工性

柳によると、手は最良の器具であり、どんな機械も手には及ばない。彼は「いかなる機械の力も、手工の前には自由を有たぬ。手こそは自然が与えた最良の器具である。この与えられた恵みに叛いて、何の美を産み得るであろう。」と指摘している¹⁰²。機械生産より、手工生産において、人間が生産の主体であり、

98 柳宗悦 『民芸とは何か』 講談社学術文庫 2006年 p.128

99 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 p.190

100 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 pp.196~197

101 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 p.205

102 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.90

労働の喜びと自由が物に味わいや潤いなどの多様な美を与える。柳は「機械が人を支配する時、作られるものは冷たくまた浅い。味わいとか潤いとか、それは人の手に托されてある。その雅致を生み、器の生命を産む面の変化、削りの跡、筆の走り、刀の冴え、かかるものをまで、どうして機械が作り得よう。機械には決定のみあって創造はない。」と述べている¹⁰³。

しかも、手工芸から一つの民族固有の文化の特色が見られる。柳は『手仕事の日本』において、「固有な日本の姿を求めるなら、どうしても手仕事を顧みねばなりません。もしこの力が衰えたら、日本人は特色の乏しい暮らしをしなければならなくなるであります。」と述べている¹⁰⁴。

(6) 分業性

民芸品は量産を可能にするため、熟練者による共同作業で作られるものである。柳は『工芸の道』において、次のように述べている。「民衆的工芸であるから、そこには協力がなければならぬ……それは異なる人々が力を併せた一つの仕事であった。果すべき各々の分業、併せたるその結合、ここに工芸が保障せられた。一人の個性にたつ美術といかに異なる姿であろう。」¹⁰⁵一つの集団になったので、そこには成員全体が守らなければならない秩序と制度が必要である。柳は階級の闘争があり、利益を追求する資本制度を批判し、中世紀西欧のギルドと東洋の組合という制度が工芸に相応しい制度だと指摘している。そこには共通の目的を支えている人々が相愛の精神で働き、社会と経済が安定し、作品は品質と美が保証されているからである。柳は「工芸時代を見ればいかに製品の美が、その安定な基礎を協団的生活に置いていたかを知るであろう……そこには相互補助があり相互の敬念があった……かくしてその相愛の中に共通の目的が支持せられた。かかる社会が経済を安定し、生活を保証し、製作を確実にしたのは云うまでもない。」と指摘している¹⁰⁶。

(7) 労働性

美術品は個人作家の創意や個性から出てきたものであるが、民芸は職人たちが一家を支えるための不断の労働の産物だと言える。しかし、この労働は機械

103 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.91

104 柳宗悦 『手仕事の日本』 岩波文庫 1985年 p.239

105 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 p.78

106 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 pp.79~80

生産における労働とは異なり、協団という生産組織において、彼らは迫られて働いているのではなく、喜んで積極的に仕事に熱中している。こういう労働の繰り返しの中で完熟した腕と作品に対する責任感ではきたものの品質を保証している。それについて、柳は「工芸が手工より機械に移るに及んで、喪失したのは創造の自由であった。仕事への誠実であった。人格の存在であった。」と述べている¹⁰⁷。また、彼は「この仕事の限りなき繰り返しを求める……かかる反復は拙なき者にも、技術の完成を与える……彼らの長い労働が美を確実に保障しているのである。」と指摘している¹⁰⁸。

(8) 伝統性

伝統は代々受け継がれてきたもので、そこには前人の経験と知恵の蓄積と伝承によって決まった形式と技法が形成された。民衆は無学ではあったが、伝統伝統に従うことで、美しい物を作ることが可能であった。『工芸文化』において、柳は「伝統は一種の法則であって、則るべき型なのを示している。それ故法に則る時、仕事の安全が保障されて来るのである。工人たちがよく正しい仕事を成し得るのは彼ら一人の力ではない。伝統への従順が彼らにいい仕事をさせたのである。」と書いている¹⁰⁹。

(9) 地方性

民芸品の原料は主に地方の自然的な材料なので、地域の自然環境によって、そのできた材料がそれぞれの特性を持っている。それに、文化伝統や民間習俗、信仰などの影響で製作技法も異なっている。それ故、各地域の民芸品はそれぞれの地域の暮らしに根ざした独自の色、形、模様など、地方色が豊かである。柳は「天然に休むが故に工芸の美は地方色に活きる。地には東西があり、処には寒暖がある。もし自然にこれらの異相がなかったら、工芸にも変化は来ないであろう。そこに現れる特殊性や多様性は地方性の現れである。」と述べている¹¹⁰。こういう各地域の独自の民芸の性格こそ、民芸の全体的特徴の源泉である。それがないと、国家の民芸は根がないものになってしまう。それについて、柳は次のように指摘している。「実に地方の独自の工芸の全体をこそ、国家の

107 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 p.74

108 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.119

109 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 p.90

110 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 p.85

工芸と呼ぶのである。もしも工芸が地方性において希薄であるとするなら、国家はいかなる独自の持物を示し得るであろうか……今日国家の工芸が地方的に維持されていることは、幸福が国家に遺されていることを語るのである。」¹¹¹

3 民芸の美

また、民芸品には、「無心の美」、「自然の美」、「健康の美」の三つの美が宿っている。

(1) 無心の美

柳にとって「無心の美」は、「自然」に誠実であろうとする造り手の精神からも生じうる。『工芸の道』において、柳は「無心とは自然に任ずる意である。無学であつた工人達は、幸にも意識の慾に煩はされる事無く、自然の働きを素直に受けた。無心の美が偉大であるのは自然の自由に生きるからである。此自由に在る時、作は自ら創造の美に入る」と述べている¹¹²。

(2) 自然の美

自然は伝統のほかに民芸を守っているもう一つの力である。民芸は職人たちが自然から受けた材料を加工した上でできたものである。人工的な材料よりも、自然の材料の方が美に達しやすい。どのようにしてその材料の特性を理解し、それを活かすのは民芸の発展において重要な課題である。『工芸の道』において、柳は「正しい工芸は天然の上に休む……人は工芸において材料を選ぶというよりも、材料が工芸を選ぶとこそ云わねばならぬ……器は作るというよりもむしろ与えられるというべきである。」と述べている¹¹³。また、『民芸四十年』において、柳は「人為的精製された材料が、自然のそれより更に美しさを示した場合があろうか。どこか弱く美に乏しいのは、人智への過剰な信頼による……正しき美は自然への信頼の徴である。」と書いている¹¹⁴。

(3) 健康の美

111 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 p.173
112 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 p.88
113 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 p.84
114 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.117

柳によると、工藝の美は健康の美である。奉仕の心は器に健全の美を与える。器は日々の用具であり、働く身であるから健康でなければならない。着実の性や堅固な質が、工芸の美を守るのである。柳は『工芸の道』において、以下のように述べている。「あのわずかな『上手物』は美しい場合でも、どこかに病いが見え、夥しい『下手物』は粗末な場合でも、どこか健やかである」¹¹⁵。

第2節 民芸の実践的活動と発展の構想

理論の構築と実践的な試みは柳の民芸研究における二つの重要な側面である。柳は民芸美学理論を築くと同時に、これに基づいた実際の作業を進めた。以下に柳の民芸についての実践的活動と発展の構想を述べる。

1 実践的活動

(1) 日本民芸館の創設

無名の職人達が作った民衆的工芸品を「民芸」と名付けた後の1926年、柳、濱田庄司、河井寛次郎、富本憲吉の四人は連名で「日本民芸美術館設立趣意書」を発表した。この趣意書には、民芸が他国の模倣ではなく、「独創的日本」や「民族の存在」を示すものであることがうたわれる¹¹⁶。1936年に「日本民芸館」が東京・駒場の地に開設され、ここを活動の拠点として様々な展覧会や調査研究活動が展開されていった。柳は初代館長に就任した。

日本民芸館の収蔵品は絵画、陶磁器、漆器、染織品など多岐にわたる。柳にとって、陳列とは、大切な仕事であり、意を注いだ創作活動の一つでもあった。日本民芸館で陳列し、展示しているものから、収集に関する柳の見方がよく分かる。柳によると、収集されたものは一定の評価基準に基づき、互いに関連し合うものであり、しかもそれは一切の介在物を排除し、人々が作品と直に交流する時の感覚により認識され評価されるのである。つまり、直観ということ

115 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 p.71

116 並松信久 「民芸運動の展開と上加茂民芸協團の結成」 『京都産業大学日本文化研究所紀要』 第20号 2015年3月 p.161

ある。柳は『民芸四十年』において、以下のように述べている。「もし高い直観や美意識から、統一され整理された美術館があるとするなら、館そのもの自身が一つの創作となるであろう。かかる場合は、陳列に一つの権威が伴ってくる。見る者はこれに依って、美の本質を知ることが出来る……私たちは少規模であろうが、この要求に応えようとするのである。」¹¹⁷

(2) 民芸品の生産協団の組織

ウィリアム・モリスの共同制作集団の影響を受け、柳が「工芸の協団に関する一提案」を書き、また彼の呼びかけで、京都・上賀茂に 1927 年 3 月、「上加茂民芸協団」という新作民芸品をつくる若い職人の集団（ギルド）が誕生した。柳は個人作家と工人の協同生活の必要性を力説し、工人に対しては、共同作業を成立させるために厳しい倫理的制約を設けることを求めた¹¹⁸。職人たちが同居し仕事に励み、共同生活・共同制作のモデルで民芸品の生産を進めた。その生産の結果として、1928 年に東京の上野公園で行われた御大礼記念国産振興博覧会に「民芸館」を設置した。それは後に山本為三郎の家に移され、「三国荘」と名づけられ、後の日本民芸館の原型となった。しかしながら、この理想は、収入源や倫理観の欠如によって結束力が弱まったために、達成できなかった。多くの協力者を得ながら、協団はわずか 2 年半足らずで解散した¹¹⁹。協団は消滅したが、これは柳の民芸理論に基づいた最初の民芸生産方式として大きな意義を持ち、その経験は後の民芸の発展に教訓を残した。

(3) 民芸を自分の日常生活と結びつけること

柳は日常生活の中で、人々に無視された民芸品を日常用品として使用していた。鶴見俊輔は『柳宗悦』において、以下のように述べている。「柳は、陳列のためだけに古布を買ったのではなく、蒐集の本来の目的である自分の着る着物も、朝市でよく買った。京都をはなれて三十年たった後でも着られるほど、丈夫で品のよい着物が、古着の市で見つかったという。」¹²⁰「柳は、自分のかせぎで、自分の好む雑器をあつめて毎日の生活の中で使っては、それを時々、

117 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984 年 p. 184

118 並松信久 「民芸運動の展開と上加茂民芸協団の結成」 『京都産業大学日本文化研究所紀要』 第 20 号 2015 年 3 月 p. 172

119 並松信久 「民芸運動の展開と上加茂民芸協団の結成」 『京都産業大学日本文化研究所紀要』 第 20 号 2015 年 3 月 p. 172

120 鶴見俊輔 『柳宗悦』 平凡社 1976 年 p. 191

民芸館の展示にまぜて出すというふうだった。」¹²¹柳のこのような生活の中で、民芸品を使用することは、実際の行動で実用という民芸の本質を表したと同時に、伝統工芸品を現代の人々の生活に戻す可能性を示した。

2 民芸の発展の具体的な方法の構想

理論の構築と実践的な試みは柳の民芸研究における二つの重要な側面である。柳は民芸美学理論を築くと同時に、これに基づいた実際の作業を進めた。以下に柳の民芸についての実践的活動と発展の構想を述べる。

現在、地方色は日に日に薄れ、生産品の画一性が強くなり、文化が単調になってしまった。それに、機械生産の工場では、機械が主導的な地位を占め、職人が縛られ、仕事は無味乾燥なものになった。しかし、地方に特有の技芸は今も伝承されており、日本の民間手工芸の根幹は保たれている。柳は『民芸四十年』において、次のように述べている。「私は民芸に正しい出発を与えるために、手工芸を地方産業として選ぶ事が、最も妥当であると考えています。」¹²²「その道は、工芸を侵す多くの罪悪から遠いからです。まして日本のように各地に今なお健全な民芸が残っている国においては、その力を有効に活かす事が最も賢明な道であるのを信じます。」¹²³それゆえ、民芸の発展のためには、伝統的な手工技法で地方の自然材料を加工し、地方の特色を持つ民芸品を生産することが必要だと考えられる。

また、柳は民芸が産業の形で発展すべきだと主張している。個人的な生産は個性の表現のみを目的とすることに陥った時、生活から遊離したものとなり、民芸の範囲から逸脱してしまう。それに、民芸の世界は協力の世界である。個人的な生産よりは、職人の協力のもとで民芸品の大量生産が実現でき、しかもその団結力によって、生産の安定と継続性が保証できる。こういう形で生産されたものは大勢の人の生活に役立つ製品であり、それは民芸において望まれていることである。

121 鶴見俊輔 『柳宗悦』 平凡社 1976年 p.199

122 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.166

123 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.167

地方民芸産業の具体的な生産形態について、柳は資本主義的な工場のことを否定している。このような生産は商業主義の影響で利益を追求するあまり、生活用品としての役割は副次的なものになった。しかも、機械生産なので、製品の様式などが決められ、職人が機械に縛られ、仕事への熱意がなくなり、そのような状況で生産したものに人の感情は込められず、全く美しいとはいえない。それに対して、「組合」という形態が民芸生産に有効だと主張している。柳は「ここで組織というのは主として多くの工人たちが結んだ組合を言うのである。」と述べている¹²⁴。それは互いに敬愛し合い、相互扶助の精神に基づき、共通の目的を持っている職人たちが連携して手工芸の生産を行う自治的な組織である。柳は『民芸四十年』において、次のように述べている。「協団であるからには、一つの村に形づくられるのが一層必然であろう。これによって、さらに深く相愛の実を挙げることが出来る。それは理解と相愛とによって、結合せられた一個の自治体になる。」¹²⁵

機械生産に比べると、このような組織の優越性は以下の二つの面に現れている。

第一は、こういう組織であれば、職人の健全な労働状態が保たれ、上質かつ美しい製品を作ることができる。柳は「正しい労働は協団においてのみあり得るのである。よき作は仕事への精進と、創造の自由とを切要します。」と述べている¹²⁶。機械生産と異なり、協団においては職人は労働の中に楽しみを見出すことができる。彼らは機械の支配によるのではなく、生産道具を活用する労働の主体となり、積極的に働くことができるからである。また、協団の中での分配は合理的なものであり、収入の格差が拡大しすぎることを防ぐ。このような状況においては、労働は単なる負担ではなく、職人は自分の伝統に立脚した技量を発揮して気持ちよく働いているので、職人の製品に対する責任感が強くなり、上質かつ美しい物が作られる。

第二は、このような組織では、工芸の各部門の総合的連絡が達成されることである。優れた民芸品は各民芸部門が連携し、協力した結果である。各部門が

124 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 p. 146

125 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p. 135

126 柳宗悦 『民芸とは何か』 講談社学術文庫 2006年 p. 82

連結してこそ、民芸の健全な発展が可能となる。過去において、各工芸は歩調を合わせて並行して進んできたが、近代に入ってから、協調的な民芸のあり方が大きく変化した。『民芸四十年』において、柳は「一言でいえば、工芸には美術と異なり、総合的発展がなければならぬ。それはギルドを組織し、互に結合し統一するより他に、よりよき道はない。」と述べている¹²⁷。

現在において、このような組織の生産の中で、個人作家の指導が必要だと柳は指摘している。協団の成果としての民芸品は、個人的なものではなく、人々により共有されているものであるが、個人作家でも優れた民芸品を作れないと言い切ってはいけない。柳によると、近代において、機械生産と個人主義の影響で、美に対する一般的な認識が低下してきた。民衆それ自身の素質は変わっていないが、こういう社会の中で、知らず知らずのうちに何が「正しい工芸品」であるかの認識を失い、作る物は粗悪に沈んでしまった。それに対して、個人作家は美に対する十分な理解と創意を持っているので、このような影響から自分の作品を守ることができると思っている。柳は「かかる時代にもし目覚めた個人作家が出なかったら、工芸はその命脈を断つであろう。」と述べている¹²⁸。そのため、柳は個人作家と民芸の交渉を考える必要があると述べている。

以上のように、柳は民芸の美を発掘すると同時に、民芸の発展の具体的な方法についても考えていた。柳の構想によると、将来、民芸の生産は個人作家の指導で、職人が、理解と敬愛の精神に基づいて、組合を成し、伝統的な技法を基盤とし、地方特有の自然材料を加工する形で行われるべきである。また、材料の配給や人員の管理、品質の維持、各部署の連携、価格の適正化及び販売などについて、組合が統括していくのである。

第3節 民芸研究の問題点と民芸理論への批判

前述した内容から、柳の主な民芸研究像を描き、そこから柳は独特の視点、深い考察及び多くの着実な研究活動を通じて、長い間無視されていた民芸の美

127 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.133

128 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年 p.161

を発見し、その重要性の認識と注意を喚起したことが分かる。しかし、その研究には論述の足りないところがないともいえない。また、柳の理論にも種々の矛盾が含まれているので、それへの批判が展開されている。以下に民芸研究の問題点と民芸理論への批判について、主要なものを挙げる。

1 民芸研究の問題点

柳は直観を東洋思想の核心と捉え、「直観」を幾度も強調している。直観とは、いかに民芸の美を発見し、鑑別する能力を身につけるかということである。

柳によると、国民の生活と最も深く関わっている民芸は、日本固有の伝統文化の特色を維持するという意味において、重要な役割を果たしている。それでは、これほど大切な民芸の美を発見し、それが本当の民芸であるかどうかを鑑別できるようにするためにどのようにしたらよいであろうか。その方法として、柳は「直観」を主張した。この「直観」は柳がブレイクから学び、彼の学究生活を貫いていた概念である。

しかし、柳の著作を読む時、この「直観」なるものは極めて曖昧であり、具体的な説明が欠落していると感じざるを得ない。柳によると、直観は法則や知性などによらず、人間の無意識的な反応であり、物事の真実を捉える唯一の方法である。美を発見することにおいては、美に関する知識や世間の評価などの人と物の間に介在している物差しを排除し、直に物を見ることが重要である。柳はこういう「直観」を提出したが、人々が同じようにいわゆる介在物の影響を取り除き、直観という能力を伸ばす方法については言及していないのである。この点について、松井健は『柳宗悦と民芸の現在』において、「直観が美の発見の根拠とされ、直観の内側へそれ以上に言語表現で断ち入ることは、さすがの柳にもできなかった。この部分については……もっとも本源的である。」と述べている¹²⁹。筒井正夫によると、柳がなぜ直観によってみるのが、美しい物、特に彼のいう民芸美の発見につながるのかについての説明がないのである¹³⁰。このことを解明しないかぎり、民芸の美を全社会に普及し、美の国を建設

129 松井健 『柳宗悦と民芸の現在』 吉川弘文館 2005年 p.122

130 筒井正夫 「柳宗悦における『物』と『心』」 『彦根論叢』第302号 滋賀大学経

するという柳の構想を徹底することはできないと考えられる。筒井正夫は「柳宗悦における『物』と『心』」において、「そのことの意義を認めた上でなお、柳の直観論は自らの民芸運動そのものにも刃を向ける諸刃の剣であったといえよう。」と指摘している¹³¹。

また、柳が言った民芸の美を見だす鋭い直観力を養成するのは容易ではないという点である。柳であっても、学習院時代にはじめてブレイクの作品を読んだ時から、朝鮮工芸品と木喰上人の研究の中で、真の美の認識において、直観の力を信じてよいという信頼を持つようになるまで、十何年かかっている。このような長期間の修練と思索が必要なのである。特に、現代社会では、科学の発達で機械工芸品が品質とデザインにおいて徐々に改善されてきた。また、現在の人々は大規模生産による工芸品に囲まれている。このような現状において、人々が柳が述べた直観力を身につけようという動機を持つことは難しい。

2 民芸理論への批判

柳の民芸理論そのものへの批判は様々な視点から行われている。以下に青山二郎、出川直樹の批判を挙げる。

民芸運動から離脱し、徹底的な民芸批判者になった青山二郎は、認知論のレベルから、直観という柳の美の認識方法が硬直化、抽象化したものであり、明白に美しいものからの撤退だと強く非難した。青山は「民芸の理論を『抽象化した物』は、一つ見れば皆分るといふ滑稽な欠点を持つてゐる。古い陶器や木工品にしても、それが民芸だの『げてもの』として取上げられると、一つ見れば皆分るといふ抽象性が其眞に現はれる。だから民芸の理論を鵜呑みにしたファンは、民芸館のやうな家を建て、下手物の食器なぞ並べて、井戸の茶碗も元をたゞせば『げてもの』だと論じ去る始末になつた。」と述べている¹³²。

また、出川直樹は柳の思考と実践の本質的部分から思索し、柳の美意識や収集についての活動が柳の好みに従った一つの様式美として局限し、定着させる

济学会 1996年 p. 52

131 筒井正夫 「柳宗悦における『物』と『心』」 『彦根論叢』第302号 滋賀大学経済学会 1996年 p. 56

132 青山二郎 『青山二郎文集』 ちくま学芸文庫 2003年 p. 100

ことに終始したのだと指摘し、柳の民芸運動に関わる思考と実践には理論がないと批判している。出川は『民芸—理論の崩壊と様式の誕生—』の中で、次のように記述している。「民芸理論が充実した体系を整え、民芸運動が幅広い展開をみせたとはいえ、結局その原点にあり、すべてを動かしたのは柳宗悦の個人的な美意識である。その美意識は彼の『好み』ということができよう。客観的な理論としての民芸美学の確立には失敗したとしても彼個人の美意識、即ち『好み』は厳然として残っている。」¹³³出川は「まがい民芸」という言葉を用いて、柳の理論は、彼の死後、その思想と異なった、まがい物のブームを生んだと指摘している¹³⁴。

第4節 中国伝統工芸の伝承・発展への示唆

柳の研究には論述の足りないところがあり、その理論にも種々の矛盾が含まれているが、現在においても、その研究は大いに現実的な意義を持っていると考えられる。

柳の民芸研究は李朝工芸から出発したが、最終的には日本の無名の職人による民衆的工芸品に回帰し、その中に潜んでいる日本の「美」を発見した。その研究では民族文化の伝統が重視されている。

明治維新から、西洋文化が日本に流入し、経済や技術の面において速やかに発展してきていると同時に、西洋文化を盲目的に崇拝し、審美観においても西洋化の傾向が強くなってきた。日常品においては、西洋式のものが人気があるのに対して、日本の伝統的なものは古臭いものだと思われた。柳は、このような情勢の中で、西洋の技術は確かに日本の発展を促進してきたが、人々の生活における日本の伝統文化の役割に取って代わることができるというわけではないと強調している。

一つの民族にとって、文化の民族的特性は欠かせないものであり、民族の生存と発展の精神的な柱である。柳によると、日本は自分なりの文化伝統を持ち

133 出川直樹 『民芸—理論の崩壊と様式の誕生—』 新潮社 1988年 p. 265

134 出川直樹 『民芸—理論の崩壊と様式の誕生—』 新潮社 1988年 pp. 245～280

続けるべきである。先祖が歴史の中で積み重ね、伝えてきたものは日本国民全体にとって貴重な財産であり、日本文化に独特の性格を与えた。この点について、柳は『手仕事の日本』において、「吾々の文化に固有な性質を与えているのはかかる伝統の力であります。それ故日本の存在にとってこれがどんなに貴重なものであるかは申すまでもありません。もし伝統がなかったら、どんな国も独立した文化を保つことは出来ないでありましょう。」と述べている¹³⁵。

柳はこういう文化の担い手としての民芸から日本固有の文化的特色が十分に窺えると考えているのである。民芸には民族固有の文化が反映されるという特徴について、三つの面から述べている。

第一に、民芸は絵画や彫刻などといった純粹芸術と異なり、中国と朝鮮のものを模倣することで発展してきたのではなく、日本の民衆が日常生活において独自に育み、日本文化の特徴を良く表しているものである。それについて、柳は『民芸四十年』において、「それは模倣ではない、追従ではない。世界の作に伍して、ここに日本があると切り切ることが出来る。」と述べている¹³⁶。

第二に、民衆が日常生活の中で使っているものとして、民芸品は何よりも一番深く人々の生活に関わっているので、日本特有の民族感情、思想や考えなどが細かく見える。『工芸文化』において、柳は「特に国民が日夜使用する器物より、如実に国民の文化度を告白するものはないであろう。」と指摘している¹³⁷。

第三に、機械生産の場合、大量生産技術の影響によって、各国の文化的な特徴が欠落しやすいところがあるが、手作業で生産された民芸の場合は、伝統的技法で地元の自然材料を加工するので、各地の風土や風習などが見えるのも当たり前のことであろう。それについて、『民芸とは何か』において、柳は「手工の道は土地の伝統や材料に依るところ大きく、必然に民族的な特色を鮮やかに示してくるのです。」と書いている¹³⁸。

以上のように、柳は民族・伝統文化の価値を重視する視点から、人々の生活を豊かにすることや同一の民族的価値観の形成や民族的文化の独立を保つこ

135 柳宗悦 『手仕事の日本』 岩波文庫 1985年 p.25

136 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年 p.96

137 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 p.171

138 柳宗悦 『民芸とは何か』 講談社学術文庫 2006年 p.97

となどにおいて、民芸の役割は重大であるので、日本人は民芸の存在と発展を真剣に考えなければならない問題だと主張している。柳は『民芸とは何か』において、次のように述べている。「国民が他国のものを模倣して使うということは、それだけ確信のない生活を続けていることを意味するであろう。」¹³⁹「国家はその独自の表現を今や地方の民芸に託していると云っても過言ではないのです。民芸において国民の素直なる具体的表現は他にないからです。民芸に健全なる発達を与えることこそ、独自の国家を世界に示す所以となるのです。」¹⁴⁰

それと同時に、柳は東洋人としての自意識に目覚めるべきだと主張している。近代以来、東洋では西洋文化は崇拝されてきたが、東洋文化の中にも西洋人が学ぶべきものがあり、陶磁器や絵画や老荘思想や大乘仏教などが西洋において流行していることがその証拠である。柳は、「私の考えでは、将来西洋に寄与すべき東洋の主な文化財が二つある。それはいずれも巨大な文化財なのである。一つは芸術と一つは思想である。」と述べている¹⁴¹。また、西洋のものを理解して吸収すると同時に自国及び東洋文化を理解し、大切にしない限り、互いに交流し合いながら発展することは実現できないと柳は強調している。柳は「いずれにしても東洋人たる自覚が大に大切である。いたずらな西洋崇拝は、かえって西洋から軽蔑を招くに過ぎない。」と指摘している¹⁴²。

上述の柳の民芸思想を参照し、第2章で示した三大課題に直面している中国伝統工芸の伝承・発展の現状を考察することによって、何らかの示唆を引き出すことができる。以下の二つがあると考えられる。

一つは、自国文化に根差すことである。即ち、伝統工芸の伝承・発展の関係者が自国の伝統文化に注目し、民衆の日常生活に基づき、伝統工芸品の美を発掘することである。グローバル化の中で、国際的視野を持ち、世界中の他の民族の優れた文化の粋を吸収するのはもちろん重要であるが、それは最終的な目的ではない。伝統工芸品から一つの民族の歴史、風俗、民族感情、芸術的特徴と思考様式などのような伝統的な文化を知ることができるので、伝統工芸の伝

139 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年 p. 172

140 柳宗悦 『民芸とは何か』 講談社学術文庫 2006年 p. 97

141 水尾比呂志編集 『柳宗悦随筆集』 岩波書店 1996年 p. 161

142 水尾比呂志編集 『柳宗悦随筆集』 岩波書店 1996年 p. 163

承・発展の関係者として、一番重要な仕事は、自国の伝統工芸の美と特徴に基づき、民衆の日常生活に深く入り、伝統工芸品の実情を把握し、地方的な特色に溢れている作品を掘り出すことによって、伝統工芸の文化的・芸術的特徴と時代的価値を纏めることであろう。

もう一つは、現代生活に立脚点を置くことである。柳は、鑑賞を目的とした芸術品とは異なり、庶民の生活から生まれ、郷土色を反映した実用的な用具類に美を見いだしたと同時に、工芸における用途の重要性を指摘している。この柳の観点から、現代の中国の鑑賞工芸中心の伝統工芸の生産と伝承という現象を見るならば、中国伝統工芸が人々の日常生活の用途に乏しいということが、伝統工芸の発展に制限をもたらしていると考えられる。新たな時代となり、人々の生活にも変化が出てきたゆえに、伝統工芸の発展の幅を広げるために、現代生活上の用途に適応しなければならないのである。そうでなければ、伝統工芸は実用性という本質を失い、人々の生活から離れ、その伝承・発展は困難になってしまう。即ち、現代の生活に立脚することは伝統工芸の伝承・発展の基盤である。

まとめ

以上、述べたように、柳は独特の視点で、名も無き職人の手によって作られた日用雑器の中に「用の美」を見出し、その真相を究明するために民芸運動を主導した。

近代に入ってから、美というものが神聖化され、平凡な日常生活と相容れないものになり、生活に近いものは卑俗で美から遠いものだと見なされている。しかし、柳によると、もしそうであるならば、人々の生活は空疎なものということになる。日常の生活にも美があるべきであり、しかも、芸術の美よりも有意義な美だという視点から、柳は民族文化の独自性を保つことと美の国を建設し人々の生活を潤すことにおいて、民芸を伝承し発展させる重要性と必要性を強調している。

現代では、人々の日常生活用品は、機械による大量生産品が主であり、画一

性の傾向が強くなり、どの地方でも似たようなものを使用し、地域独特のものを使用する機会が減ってきた。このようなことは生活文化の個性の衰退を招くと考えられる。柳が提唱した民芸は、実用性、手工性、地方性などの特性を有しているので、各地域の特有の文化的個性が現れている。このような民芸品の普及により、各地方の人々の生活文化の多様性が増していくと考えられる。このような観点から見ると、三大課題に直面している中国の伝統工芸の伝承・発展に何らかの示唆を得ることができる。つまり、この示唆は中国伝統工芸が自国文化に根差し、現代生活に立脚点を置きながら、伝承・発展するということである。

第4章 中国現代工芸美術教育の形成と発展について

第2章で述べたように、現代の中国伝統工芸の伝承・発展は三大課題に直面している。中国伝統工芸の伝承・発展の課題を解決するために、工芸美術教育を改善・充実させることが有効な道だと考えられる¹⁴³。

中国現代工芸美術教育の形成と発展の過程を明らかにすることは、工芸美術教育の改善・充実の方向を把握するために有効だと考えられる。

中国現代工芸美術教育は、清朝末期の「欽定学堂章程（壬寅学制）」の頒布の日（1902年）から、今日に至るまでの工芸美術教育を指す。つまり、中国現代工芸美術教育は、20世紀の初めから始まり、百年余りの風雨の道のりを歩んだ。

また、中国現代工芸美術教育事業の形成と発展について、朱孝嶽、孫建君は以下のように述べている。「中国現代工芸美術教育は主に三つの方面から形成された。即ち、第1は清末の『新学』¹⁴⁴と『教育救国』の思想の影響である。第2は工房の「徒弟制度」方式の伝承である。第3は日本やヨーロッパなどからの工芸美術教育思想とシステムの導入である。」¹⁴⁵潘耀昌は「中国美術教育の変革の主な内容は西洋、日本の教育制度、芸術の観念と教育方法を取り入れたことである。」と指摘している¹⁴⁶。これらの観点を踏まえると、中国現代工芸美術教育の発展は海外の工芸美術思潮と深く関係があると考えられる。

そこで、本章では、中国現代工芸美術教育の形成と発展を明らかにするために、まず、中国現代工芸美術教育の発展過程を述べる。次に、日本の美術教育、ドイツのバウハウス運動が中国現代工芸美術教育に対してどのように影響し

143 張道一 「中国民芸的現状与未来（中国民芸の現状と未来）」 『美術観察』 1997年2月 p.13

144 「新学」は、清末から「五四」までの西洋から伝来した資産階級の新しい文化であり、社会政治理論と自然科学を含む。伝統的な学術を「旧学」と呼んだ。

145 朱孝嶽・孫建君 「沉重的起步—我国近代工芸教育歷程述略（重い第一歩—我が国の近代工芸教育の歴史概観）」 『裝飾』 1999年3月 p.39

146 潘耀昌 『中国近現代美術教育史』 中国美術学院出版社 2002年 p.17

たかを考察する。

第1節 中国現代工芸美術教育の発展過程

工芸美術教育への認識の深さと教育観の変化につれて、各段階の工芸美術教育にもその時代の特色がある。以下は中国工芸美術教育の発展過程について概説する。

1902年、清政府によって基本的に日本のものを模倣している「欽定学堂章程（壬寅学制）」が頒布されたことは中国の近代学校教育の始まりを意味している。1906年、中国現代美術教育の先駆者である李瑞清によって高等師範大学である両江師範学堂の最初の美術学科—図画手工科が南京に創設された。教育課程には中国画、平面図学、立体幾何絵画、透視画、紙工、金工、漆工、手工などがあった。「五・四」運動¹⁴⁷の前後に成立された北京美術学校（現・中央美術学院）、広州市立美術学校（現・広州美術学院）、杭州芸術専門学校（現・中国美術学院）、成都四川省立芸術専科学校（現・四川美術学院）、浙江両級師範学堂、浙江工業学校、上海美術学校、蘇州美術専科学校、武昌芸術専門学校なども工芸美術専攻を開設した。上記の学校のほかに、西洋の職業教育思想の影響の下で、19世紀から20世紀の初期まで、経済の比較的発達した北京、天津、蘇州、無錫、丹陽などの地域でもいくつかの工芸技芸を伝授する職業学校が出てきた。そのうち、最も有名なのは、刺繍の名家である沈壽が1913年に蘇州で創設した「同立刺繍校」であり、画家の顔文梁を西洋画の教師として招き、共同で絵画と刺繍を結合する道を探った。また、1911年、呂鳳子は丹陽で「私立正則学校」を設立し、工芸技術を伝授し、縫製科と刺繍科を開設した。

1920、30年代、中国現代工芸美術教育は大きな発展を経て、その基礎を築くに至った。ヨーロッパや日本へ工芸美術を学びに行った志士は次々と帰国し、

147 「五・四」運動は、1919年のヴェルサイユ条約の結果に不満を抱き発生し、中華民国の北京から全国に広がった抗日、反帝国主義を掲げる大衆運動である。5月4日に発生したのでこの名で呼ばれ、五・四運動、5・4運動とも表記される。抗日・反帝国主義だけではなく反封建主義の側面もあった。

先進国の先進的な工芸美術教育思想・方法を持ち帰り、中国工芸美術教育の発展を推進することに大きな役割を果たした。ドイツのバウハウス思想はその時に中国へ紹介された。日本に留学した陳之仏、祝大年、沈福文及びフランスに留学した龐薰栞、雷圭元、李有行などは帰国した後、工芸美術学校で工芸や図案などの科目を開設し、系統的な工芸美術教育を行った。例えば、陳之仏は図案、美術史、色彩学、芸術人体解剖学などの科目を開設し、『図案法 ABC』、『図案教材』、『芸術用人体解剖学』、『西洋美術概論』などの教材を編纂した。龐薰栞は素描、構図、工商美術などの科目を開設し、『工芸美術デザイン図案』を編纂した。雷圭元は『工芸美術技法講話』、『新図案学』を著した¹⁴⁸。これらの教材は図案に関する教材を主とし、系統的に図案とその教育思想について説明している。その中で最も影響を与えたのは『図案法 ABC』であり、この著作において、美と実用の原則を述べ、中国の伝統的な図案を説明し、図案のデザインの方法や色彩の運用を分析している。

1940年代の中国工芸美術教育は政治、経済と戦争などの様々な原因によって発展しなかった。1949年、新中国成立後、中国現代工芸美術教育は国民経済の回復と急速な発展に伴い、新たな段階に入った。1950年代、国は以前の美術、芸術大学の専攻に対して調整を行ったが、工芸美術（実用美術）の学科と専攻を集中させ、例えば、中央美術学院の華東分院の実用美術学科を中央美術学院の実用美術学科に合併した。その後、四川美術学院は工芸美術科を設立し、魯迅美術学院は実用美術学科を設立した。

1950年代は中国が旧ソ連の美術教育の経験を全面的に導入した時代であった。しかし、この導入は主に当時の高等美術教育機関の油絵専門教育に合致させたものであった。夏燕靖によると、工芸美術教育について影響されたところは、工芸美術教育と生産労働の結合の思想が強化されたことだけであった。影響が小さかった原因は二つがある。一つは、旧ソ連の工芸美術教育は純粋美術教育のような完全な教育システムを有しなかったことであった。もう一つは、中国と旧ソ連の経済基盤、消費習慣、審美意識などが異なっていたことであっ

148 董占軍 「中国工芸美術教育発展歷程（中国工芸美術教育の発展の歴史）」 『設計芸術：山東工芸美術学院学報』 2011年5月 p. 4

た¹⁴⁹。

1956年、中国最初の総合性、多学科の工芸美術学院である中央工芸美術学院（現・清華大学美術学院）が創立され、中央美術学院の実用美術学科が当該学院に編入された。それと同時に、いくつかの総合性の美術や芸術大学も工芸美術の専攻を設置し、例えば浙江美術学院（現・中国美術学院）、四川美術学院、広州美術学院、南京芸術学院などが相次いで工芸美術学科を設置した。また、福建、北京、蘇州、上海、山東などでいくつかの工芸美術専門学校が設立された。工芸美術教育は短期間のうちに急速な発展を遂げることになった。

しかし、その後の文化大革命（1966～1976）の期間中、工芸美術教育は壊滅的な打撃を受けた。工芸美術教育システムと多くの優れた工芸美術教育人材が深刻な迫害を受けた。

1982年に北京で開かれた全国高等学校工芸美術教育座談会は中国歴史上の初めての工芸美術教育事業を振興させることについての会議であり、工芸美術教育が再び軌道に乗ることに決定的な役割を果たした¹⁵⁰。改革開放以降、中国の工業化、現代化のプロセスが大いに推進されてきた。1991年に中国政府は「経済発展における仕事の重点を構造の調整と効率の向上の軌道に移そう」と呼びかけた。その後、1992年7月に「推進軽工業工業設計工作的若干意見（軽工業の工業デザインの仕事を推進する若干の意見）」が発表され、中国では工業デザインの発展が大いに促進され始めた。この意見の第6条では、「『工業デザイン』を全国の軽工業系の大学の各専攻の必修科目に取り入れ、すでに『工業デザイン』専攻を設立した教育機関に対して、更に管理を強化し、教授陣と教材を充実し、優先的に教育施設を建設し、多くの高い能力を持った軽工業デザイン人材の育成に力をいれる。」と指摘している¹⁵¹。このような情勢の下で、美術大学、芸術大学なども現代工業に貢献するデザイン人材を育成し始め、図案、文様を主とした教育課程が三大構成や材料学などの新たな教育課程に代替

149 夏燕靖 「对我国高校芸術設計本科專業課程結構的探討（我が国の高等教育機関のデザイン専攻の教育課程構造に関する検討）」 南京芸術学院博士学位論文 2007年 115 pp. 114～115

150 董占軍 「中国工芸美術教育發展歷程（中国工芸美術教育の發展の歴史）」 『設計芸術（山東工芸美術学院学報）』 2011年5月 p. 5

151 1992年7月に中国軽工業部によって公発表され「推進軽工業工業設計工作的若干意見（軽工業の工業デザインの仕事を推進する若干の意見）」による。

された。

1998年7月、中国教育部は新改訂の「普通大学の専攻学科目録」を公表し、全国の大学の学科課程の統一的設置基準を示した。同目録は、「文学」の学問分野の下で、環境デザイン、製品造形デザイン、染織デザイン、ファッションデザイン、陶磁デザイン、インテリアアートとデザイン、装飾デザインの7つの専門を総称して「デザイン学」とした。元来の「工芸美術学」は「デザイン学」に変えられた。人々の生活と深い関係のある視覚伝達デザイン、環境デザイン、工業デザイン、ファッションデザイン、広告デザインなどの現代デザイン専攻が重視され、徐々に工芸美術教育事業の主流になってきた。全国で、現代デザイン専攻を設置した教育機関は、1998年に300箇所であり、2001年に579箇所であり、2002年に1000箇所以上に達した¹⁵²。

その一方、伝統工芸専攻は軽視され、伝統工芸専攻を開設した教育機関は極めて少なかった。徐芸乙らによると、「1990年代以降、伝統工芸専攻は徐々に減少し、現代デザイン人材の育成が重視されてきた。このような状況は、中国伝統工芸人材の枯渇が重要な原因の一つになっている。」¹⁵³これは伝統工芸美術の伝承・発展にとって極めて不利だと考えられる。

現在、中国政府が「文化強国」¹⁵⁴を目指している。そのような背景の下で、消滅仕掛けていた多くの伝統工芸は蘇って大きく発展し、地域の文化産業の基幹になっている。例を挙げると、浙江省の東陽木彫、青田石彫、龍泉青磁などの産業がある。これらの産業は異彩を放つ局面を見せている。伝統工芸産業が急速に発展していると同時に、伝統工芸の人材育成が最も重要な問題になっている。このような状況の下で、一部の農村職業学校は地元の伝統工芸美術産業に対応する専攻を開設し、伝統工芸人材の育成をしている。例えば、浙江広廈学院は2008年に高等職業専攻の木彫デザイン・制作専攻を開設し、浦江職業学校は2012年に麦わら押し絵専攻を開設し、青田県職業技術学校は2008年に

152 蔣瑛 「伝統工芸美術人材の培養（伝統工芸美術人材の育成）」 『浙江工芸美術』 2003年第3期 p. 3

153 徐芸乙・董静 「中国工芸美術的伝承発展状況分析報告（中国工芸美術の伝承・発展状況に関する分析報告）」 『南京芸術学院学報』 2009年5月 p. 39

154 2011年10月、北京で開催された中国共産党第17期中央委員会第6次全体会議では、「文化体制改革の深化による社会主義文化大発展、大繁栄の推進に関する若干の重大問題の決定」が審議され、文化強国を目指す国家戦略が明確に示された。

青田県石彫刻芸術学校を創設し、龍泉中等職業学校はそれぞれ 2003 年と 2009 年に青磁工芸専攻と刀剣工芸専攻を開設した。農村職業学校が伝統工芸専攻を開設しているのは伝統工芸専攻の凋落の傾向に歯止めがかかってきた。しかし、これらの伝統工芸教育は、まだ歴史が浅い段階にあるので、質的な面での充実が必要である。特に、優れた研究や特色ある教育の実践に取り組むことが期待される。

第 2 節 日本の美術教育と中国工芸美術教育

日本は明治維新によって欧米を手本にした徴兵制度、殖産興業策が導入されたほか、教育制度や税制も抜本的に変え、近代的な国家づくりが進んだ。日本の美術教育は、特有の社会文化的環境にも恵まれ、急速な発展を遂げることになった。

明治 5 年（1872 年）に学制が制定され、小学校、中学校、大学、模範学校にいたる全ての学校に、図画の教科として設定され、西洋式の図画教育が導入されることになる¹⁵⁵。

専門教育の面で、明治 9 年（1876 年）、イタリアの全権公使の提言から美術教育の必要性を認め、画家のフォンタネージ（Antonio Fontanesi 1818～1882）、彫刻家のラゲーザ（Vincenzo Ragusa 1841～1927）、建築家のカッペレッティ（Giovanni Vincenzo Cappelletti ?～1887）のイタリア人教師を招き、日本の西洋の美術教育を目標として最初の美術教育機関である工部美術学校が創設された。前述の工部美術学校が、西洋の美術教育を目標として設立されたのに対して、日本画の復興を掲げて田能村直入は、明治 11 年に京都府知事榎村正直に建議書を提出して明治 13 年（1880 年）に、京都府画学校が設立された。また、東京美術学校（現・東京芸術大学美術学部）は、1887 年に開校され、文人画を除く伝統的日本美術の保護を目的としたが、その後、西洋画・図案・彫塑など西洋美術の教育も行うようになった。

155 圓山茂子 「美術教育の変遷考—明治時代から現代まで—」 『宝塚造形芸術大学紀要』 第 2 巻 1988 年 p. 101

日中の美術教育の発展の比較について、劉曉路は、「国立美術学校の創立において、日本は中国より 42 年早い。また、中国の西洋美術教育の登場も、日本よりかなり遅い。」と述べている¹⁵⁶。この 42 年の差は、日本からの中国への影響として現れている。

以下は、日本の美術教育が中国現代工芸美術教育に対してどのように影響したかを明らかにする。

1 中国現代工芸美術教育の源

日本は中国に非常に近い隣国の一つであり、その歴史文化は中国と深い淵源があり、言語や文字や習俗などにおいて似ている部分が多い。それに、日本の近代的教育制度は西洋から取り入れ、ある程度精錬され、当時の東洋の事情に合わせたものであり、中国人にとって非常に学びやすいものであった。

19 世紀末に亡国の危機に直面していた清政府は、日本が明治に入ってから一躍世界の強国になった原因を近代学校教育の普及と発展にあると分析し、近代的学校教育を実施しようとしていた。そこで、近代中国の学校制度として、1902 年の「欽定学堂章程」、1904 年の「奏定学堂章程」が制定された。この二つの学校制度は、その制定の際に日本の教育制度を参照し、特に「奏定学堂章程」は 1900 年の日本の教育制度を全面的に模倣して作られたものだという¹⁵⁷。阿部洋は以下のように述べている。「隣国日本の教育近代化の先行経験はつねに良き参考とされ、日本の教育が、制度、目的、内容、方法など、すべての面において模倣された。その意味で清朝末期はまさに『日本モデル』の教育改革の時代であった」¹⁵⁸。

もちろん、美術教育の面においても日本の経験を吸収した。「美術」、「図案」などの美術教育関連の名称は、日本から取り入れられたものである。「美術」は、1873 年、日本政府がウィーン万国博覧会へ参加するに当たり、出品分類についてドイツ語の Kunstgewerbe 及び Bildende Kunst の訳語として「美術」を採用したのが初出とされる。その後、1876 年に初の美術教育機関

156 劉曉路 「20 世紀中国美術的留学生 (20 世紀中国美術の留学生)」 『美術』
2000 年第 7 期 p. 78

157 阿部洋 『中国の近代教育と明治日本』 龍溪書舎 2002 年 pp. 31~33

158 阿部洋 『中国の近代教育と明治日本』 龍溪書舎 2002 年 p. 14

として工部大学校で工部美術学校が開設された。1877年（明治10年）の『内国勸業博覧会区分目録』では、ファインアートのうち視覚芸術に限定した概念となった。20世紀初頭、「美術」は日本語の漢字として日本から中国に導入され、さらに普及されるようになった。早期の用例は1910年に呂鳳子によって創立された上海神州美術社、1911年に周湘によって創設された中華美術学校、1912年に劉海粟などによって開設された上海美術院などがある。また、「図案」は日本人が明治時代に英語の「design」から訳したものである。20世紀前半に、「図案」の概念は日本から中国に導入された。その時、中国の美術教育業界では、「図案」と「工芸美術」はほぼ同義に用いられた。

特に指摘する必要があるのは中国の近代図案学（近代工芸美術学）¹⁵⁹の創立は主に日本人が総括した経験を取り入れたものである¹⁶⁰。当時の多くの教材は日本の教科書を中国語に訳して使っている¹⁶¹。

1932年、陳之仏は「明治以後日本美術界之概況（明治以降の日本美術界の概況）」において、以下のように述べている。「日本工芸美術の漸次繁盛は政府の提唱及び民間団体の努力の結果である。その内容について、窯工（陶磁）はドイツの新技法の影響を受けたことを除いて、七宝、彫金、鑄造金、鍍金、漆工、染織工などの伝統工芸が多い。図案学について、非常に進歩している。小室信藏、島田佳矣、松岡寿、千頭庸哉、渡辺香涯、広川松五郎などは業界の有名な人であり、また、宮下孝雄、矢代幸雄などの後程有名な方も数えきれないほど多かった。彼らの著作の多くはわが国に伝わっている」¹⁶²。

以上のように、日本の美術教育は中国現代工芸美術教育の源になったと言える。

2 留日学生と日本人教習

159 20世紀前半に、中国の美術教育界では、「図案」と「工芸美術」はほぼ同義に用いられたので、ここでいう図案学と工芸美術学も同義である。

160 張道一 「図案与図案教学（図案と図案教学）」 『南京芸術学院学報』 1982年第3期 p. 5

161 万青力 「蔡元培与近代中国美術教育（蔡元培と近代中国美術教育）」 『20世紀中国美術教育』 上海書画出版社 1999年 p. 2

162 陳之仏 「明治以後日本美術界之概況（明治以後の日本美術界の概況）」 『芸術旬刊』 第1巻第6期 1932年

20世紀初期に清朝において、清政府の政策支援の下で、日本への留学ブームが起こり、数多くの若者が美術及びその教育を学びに海を渡って日本に留学した。また、中華民国時代¹⁶³になると、初代教育総長に就任した蔡元培（1868～1940）は美育（情操教育）を強調する教育方針を打ち出した。そのため、美術を専攻する中国人留学生が増えてきた。

近代中国美術の著名な開拓者は日本に留学したことがあるか、または日本で調査したことがあるかなどの経験を持っている¹⁶⁴。統計によると、1902年から1949年まで、日本に留学した中国の有名な美術家は300人以上であり、東京美術学校だけでも134人であり、このような数字はそれぞれ他の国と学校に行った美術留学生の人数を上回っている¹⁶⁵。

当時の留日美術学生にとって人気が一番高かったのが東京美術学校である。東京美術学校の入学基準は非常に厳しかったにもかかわらず、多くの中国留学生が入学した。中国の工芸美術教育の先駆者である陳之仏は1920年から1926年まで同校の図案科に通い、工芸美術専門を学習した中国留学生の第一人者であった。その後、李叔同、曹延年、嚴智開、江新、許敦毅、胡根天、汪亜塵、張秋海、許幸之、陳植棋、左輝、王式廓などがその学校に留学した。彼らは帰国後、中華民国時期の工芸美術教育の第一線で活躍した教員になり、日本の美術学校の運営方式や課程設置、教育方法などを取り入れ、中国の工芸美術教育の近代化に貢献した。

その一方、多くの東京美術学校の卒業生をはじめとする日本の美術教育者は「日本人教習」（日本人教員）として中国に招聘された。赴任先は、中国全土にあり、芸術専門学校だけでなく、師範学堂、工業専門学校などであった。

表4-1は北京美術学校、南京両江師範学校、杭州芸術専門学校、浙江兩級師範学堂、国立北京芸術専科学校の日本人美術教員の状況を示す¹⁶⁶。

163 中華民国時代とは、中華民国が中国大陸を統治していた時期（1912-1949年）を指す。

164 劉曉路 「20世紀中国美術的留学生（20世紀中国美術の留学生）」 『美術』 2000年第7期 p.79

165 劉曉路 『世界美術中的中国与日本美術（世界美術の中の中国と日本美術）』 広西美術出版社 2001年 p.218

166 劉曉路の『世界美術中的中国与日本美術（世界美術の中の中国と日本美術）』（広西

表 4-1 中国赴任の日本人美術教員の状況

赴任先	氏名	専攻	期間 (年)
北京美術学校	服部 亮英	西洋画	1939
	戸田 郁郎	西洋画	1939
	岩上 先天	日本画	1940～1941
南京両江師範学校	鹽見 競	西洋画・用器画	1907～1908
	亘理 寛之助	図画	1907～1908
	一戸 清方	図案	1907
	杉田 森	不詳	1907
	山田 栄吉	図画	1907～1908
	伊藤 邨雄	図画	不詳
杭州芸術専門学校	斎藤 佳三	図案	1929～1930
	成田 虎次郎	図案	不詳
浙江両級師範学堂	吉加江 宗二	図画	1912
	本田 利実	手工	1913
国立北京芸術専科 学校	伊東 哲	西洋画	1940～1941
	高見 嘉十	彫刻科	1940～1941
	末田 利一	工芸科	1940～1945
	伊東 種	彫刻科	1941

これらの日本人教員は中国現代工芸美術教育の初期に欠かせない役割を果たしていた。彼らは中国における図案、手工などの課程を主導し、学校美術教育活動を行っていた。例えば、一戸清方は1907年に南京両江師範学校の図画手工科の教員を担当し、紙工、編物、竹工、金工などの科目を教えた。また、本田利実は1913年に浙江両級師範学堂の図画手工科の教員を担当し、木工、竹工、金工、粘土工などの科目を教えた。このように、中国工芸美術教育は日本人教員によって一層進められた。

美術出版社 2001)、阿部洋の『中国の近代教育と明治日本』(福村出版 1990)、吉田千鶴子の『近代東アジア美術留学生の研究』(ゆまに書房 2009)などの資料によって整理した。

3 東京美術学校と北京美術学校

更に日本の美術教育が中国工芸美術教育への影響を与えたことを説明するために、以下は北京美術学校の事例を挙げる。

東京美術学校は開校時、日本画・木彫・彫金の3科だけを設置した。高階秀爾は当時の教育内容について以下のように述べている。「東京美術学校の教育内容は、絵画、彫刻、工芸いずれの分野においても、日本の伝統的技法のみであって、油絵や鉛筆デッサンのような西洋のやり方は全て完全に排除されていた。」¹⁶⁷

1896年にフランスに留学した経験を持っている油絵画家の黒田清輝の主張の下で、伝統美術に限定されず、より幅広い教育内容が求められるようになったため、西洋美術体系に属する西洋画、図案の2科を新設し、ヨーロッパの同時代の絵画思潮を移入摂取した。1899年に塑造科を増設した。1905年に学科を再編成し、日本画、西洋画、彫刻、金工、鑄造、漆工の6科とした。1907年に図画師範科を設置し、1915年（大正4年）に臨時写真科を設置した。

北京美術学校は1918年に設立された中国の近代の最初の国立美術専門学校である。学校の名称は東京美術学校に模倣し、1934年に国立北平芸術専門学校と改名した。学校は美術教員、工芸美術人材の育成を運営の目的とした。

その初代校長の鄭錦は初めて日本へ美術を学習しに行った中国人であり、1902年から1914年まで京都市美術工芸学校、京都市絵画専門学校に留学した。ほかの教授の陳師曾、李毅士、王夢白、蕭謙中、姚華、蕭俊賢なども日本での留学経験を持っている。学校運営は日本の美術教育モデルに従った。1918年に中等部を創立し、絵画、図案の2科になった。1919年に高等部を開設し、中国画、西洋画、図案の3科を含んだ。1920年に図画師範科を増設した。

表4-2は1896年の東京美術学校の絵画科の教育課程と1918年の北京美術学校の中等部中国画科の教育課程を対比したものである。

167 高階秀爾 『増補日本美術を見る眼—東と西の出会い』 岩波書店 2009年 p.139

表 4-2 東京美術学校と北京美術学校の教育課程の対比

東京美術学校 絵画科（1896年） ¹⁶⁸		北京美術学校 中等部中国画科（1918） ¹⁶⁹	
第1年	実習（毎週 33 時） 歴史及考古学（毎週 2 時） 美学と美術史（毎週 2 時） 美術解剖（毎週 1 時） 遠近法（毎週 1 時） 体操（毎週 2 時）	予科	実習（毎週 25 時） 用器画（毎週 4 時） 中国画（毎週 4 時）
第2年	実習（毎週 35 時） 歴史と考古学（毎週 2 時） 美術解剖（毎週 1 時） 遠近法（毎週 1 時） 体操（毎週 2 時）	第1年	実習（毎週 28 時） 美学と美術史（毎週 2 時） 美術解剖（毎週 2 時） 図案法（毎週 1 時） 中国画（毎週 4 時）
第3年	実習（毎週 35 時） 歴史と考古学（毎週 2 時） 美術解剖（毎週 1 時） 遠近法（毎週 1 時）	第2年	実習（毎週 29 時） 美学と美術史（毎週 2 時） 美術解剖（毎週 2 時） 中国画（毎週 4 時） 図案法（毎週 1 時）
第4年	実習と卒業制作（毎週 39 時） 用器画（毎週 6 時） 教育学（毎週 2 時）	第3年	実習と卒業制作（毎週 31 時） 美学及美術史（毎週 2 時） 中国画（毎週 4 時）

両者の教育課程を対比すると、北京美術学校は、その開校時の教育課程が、東京美術学校の教育課程に類似し、実習、美学と美術史、美術解剖、美術解剖、用器画の科目が同じように設置されていた。

つまり、開校時の北京美術学校は学校の名称から学科の開設、教育課程の設置まで、基本的に東京美術学校のを模倣したことが明らかである。

168 桑原實監修／磯崎康彦・吉田千鶴子共著 『東京美術学校の歴史』 日本文教出版株式会社 1977年 p. 73

169 章咸・張援編集 『中国近現代芸術教育法規彙編（中国近現代芸術教育の法規集）』 教育科学出版社 1997年版 p. 124

1919年に開設された高等部の教育課程が更に細分化された。専門課程は三つの部分からなった。造形基礎科目（絵画、用器画を含む）、専門実践科目（図案法、工芸制作法、製版法、印刷法、実習を含む）、専門理論科目（建築学、美術工芸史を含む）であった。高等部図案科の教育課程は次のようである。

表 4-3 北京美術学校高等部図案科の教育課程（1919）¹⁷⁰

学科目	予科		本科					
	毎週 時数		毎週 時数	第1年	毎週 時数	第2年	毎週 時数	第3年
論理学	1	論理学	1	論理学	1	論理学	1	論理学
実習	14	平面図案 制作	15	各種工 芸、立体図 案、新案制 作	18	建築装 飾、各種工 芸図案、新 案制作	19	卒業制作
絵画	9	写生臨模 及新案制 作	9	写生臨模 及新案制 作	8	写生臨模 及新案制 作		
図案法		平面図案 法、立体図 案法						
工芸美 術制作 法			2	漆工、金工	2	鑄金、陶 器、染織	3	陶器、染織
建筑学			2	建筑学大 意				
美術工 芸史			2	東西絵画 史	2	東西絵画 史、東西建 築史		
用器画	4	平面画法、 投影画法	2	投影画法、 透視画法	2	投影画法、 透視画法		

170 章咸・張援編集 『中国近現代芸術教育法規彙編（中国近現代芸術教育の法規集）』
教育科学出版社 1997年 p.125

物理	2	物性、力学、熱学、電学、光学						
科学	4	有機、無機						
外国語	2		2		2			
製版術			3	写真版及 撮影術、網 目版	3	ガラス(ガラ ス)版、亜 鉛版、網目 版	4	ガラス(ガラ ス)版、三 色板
印刷術			2	石板印刷、 三色板印 刷	2	金属版印 刷、木版印 刷、復色板 印刷	3	金属版印 刷、木版印 刷、復色板 印刷
博物	2	芸術応用 博物学						
合計	40		40		40		40	

1934年に東京美術学校の西洋画科を卒業した嚴智開は北京美術学校の校長に就任した。彼は就任後、更に東京美術学校を手本にし、元の学科を画科（中国画、西洋画）、彫塑科（彫刻、塑造）、図工科（図案、工芸）に変えた。

その後、日本に留学した学生が帰国後、この学校で教員を勤めたが、その中には汪洋洋、許敦谷、王悦之、郭柏川、衛天霖、王曼碩、林乃幹、左輝などがいた¹⁷¹。

4 日本美術教育からの影響の続き

1946年からフランスに留学した徐悲鴻が北京美術学校の校長になった後、日本の美術教育は中国美術教育に与える影響力が弱くなってきた¹⁷²。

171 劉曉路 「20世紀中国美術的留学生（20世紀中国美術の留学生）」 『美術』
2000年第7期 p. 79

172 劉曉路 『世界美術中的中国与日本美術（世界美術の中の中国と日本美術）』 広西美術出版社 2001年 p. 226

しかしながら、新中国成立初期の工芸美術教育の教育課程は依然として北京美術学校の教育課程をもとにして編成された。『中国高等芸術院校簡史集（中国高等芸術大学略史集）』によると、1952年の中央美術学院の工芸美術学部（中央工芸美術学院の前身）は陶磁、染織、印刷、建築の4科を設置した。共通科目（政治、外国語、体育）のほか、専門基礎科目には素描、色彩、中国画、図案、工芸美術史、芸術理論などがあつた。専門応用科目は学科によって編成された。陶磁科は陶磁工芸学、歴代陶磁風格、陶磁デザイン、磁器釉上彩、磁器釉下彩、無釉陶器、技術選択などがあつた。染織科には印染工芸、歴代染織文様、印花デザイン、織花デザイン、実習（印染技術、織花技術、織花意匠）などがあつた。印刷科には印刷工芸、書籍装丁、版式デザイン、ポスターデザイン、商品包装、商品標識デザイン、実習などがあつた。建築科には建築装飾、建築法式結構施工、漆画、家具大工、実習などがあつた¹⁷³。

このような教育課程がずっと1970年代末まで続いていた。南京芸術学院の工芸美術学部を例として見ると、南京芸術学院は文化大革命後の1977年に学生の募集を再開し、開設された工芸美術学部は工芸絵画、工芸図案、工芸彫刻があつた。その教育目標は江蘇地域の漆器、刺繍、泥人形や陶磁器などの工芸美術人材の育成を目的とした¹⁷⁴。その教育課程の特徴は必修科目と選択科目の区分が登場したが、工芸美術史、美術解剖、透視学、美術史などの科目の設置についてはまだ日本からの影響が残っている。

表4-4 南京芸術学院工芸美術学部の教育課程(1978) ¹⁷⁵

課程 専攻	政治科目 (11.8%)	文化共同科目 (8.84%)	専門基礎科目 (47.5%)	専門科目 (31.9%)	講座及選択 科目
工芸絵画	歴史、政治 経済学、時 事政治学 習、哲学	文学、外国 語、芸術概 論、中国美 術史、外国	中国画、素 描、水粉画、 基礎図案、 書道	工筆人物画、美術 字、工筆花鳥画、 標識デザイン、写 意中国画、包装デ	中外美術賞 析、中外音楽 賞析、中外古 典文学賞析、

173 中国文化部教科司編集 『中国高等芸術院校簡史集（中国高等芸術院校の略史集）』
浙江美術学院出版社 1991年 p.84

174 「南京芸術学院工芸美術専門課程計画（1978年）」による。

175 「南京芸術学院工芸美術専門課程計画（1978年）」による。

		美術史、中国工芸美術史、美術解剖、透視学、中国画論、美術名作評論、美学		ザイン、油絵、書籍装丁、広告デザイン	中外伝統文様賞析、図案原理、工芸美術業界発展状況、工業デザイン思想
工芸図案				刺繍及縁飾り図案デザイン、織錦図案デザイン、印花図案デザイン、中国伝統染織文様賞析、演劇服装図案デザイン、民間印染サラサ図案デザイン、印染工芸、織造工芸	
工芸彫刻				彫塑、金属彫刻、動物彫刻、玉彫、木彫、泥人形、貝彫、陶芸	

以上から、中国工芸美術教育は 1970 年代末までずっと日本の美術教育の影響を受けていたことが分かる。

第3節 バウハウス運動と中国工芸美術教育

バウハウス自体の活動は14年という短い期間であったが、各地に飛散した教員、学生により、教育運動、造形運動、工房活動は全世界に波及し、その後の世界中の建築やデザイン教育に大きな影響を与えることになった。もちろん、中国工芸美術教育にも大きな影響を与えた。

最初にバウハウス教育思想に触れた中国人は海外に留学した留学生であり、

龐薰栻、鄭可、陳之仏などがいた。龐薰栻はパリ装飾芸術博覧会を見た後の1929年、デッサウ時代のバウハウスを見学し、感銘を受けた¹⁷⁶。パリ市立装飾美術学院でデザインを学習していた鄭可はバウハウスのデザイン思想について考察した。彼は生涯バウハウス思想を尊重し、芸術と技術の結合に注目し、更に1978年以降の中央工芸美術学院の装飾デザイン学科の教育の中で積極的にバウハウス理念を普及した¹⁷⁷。

また、1929年、日本留学から帰国した陳之仏が日本の『図案と工芸』などの資料を踏まえて書いた「現代表現派之美術工芸（現代表現派の美術工芸）」が『東方雑誌』で発表された。その中で、ヨーロッパのデザイン運動（バウハウス運動を含む）を中国に紹介した。これは中国で初めてバウハウスを紹介した著述である¹⁷⁸。

中国で最初にバウハウス教育システムを導入した学校は、1942年に設立された上海セント・ジョンズ大学の建築学科であった。この大学はアメリカの教会によって開設された学校である。建築学科の創設者は黄作燊であり、彼はグロピウスの唯一の中国学生として、実用、技術、経済の現代的な美学思想を強調した。その建築学科はバウハウス教育理念の下で、李徳華、王吉蠡、翁致祥などの優秀な建築家を育て、中国現代主義建築教育の先駆けとなった。1952年に、その学校が同済大学建築学科に合併された。

新中国成立初期、海外の工芸美術思潮の影響を受けた美術家たちがバウハウスの教育思想を積極的に推進した。龐薰栻などによって創立された中央工芸美術学院は初期にバウハウスの教育思想を取り入れ、例えば職人を招いた「工房教育」を行った。しかし、失敗に終わった。その原因について、美術史学者である杭間は、バウハウス理論と思想は1957年5月頃から、龐薰栻などの工芸美術家が社会主義及び社会主義政権を破壊し、批判する「右派」として弾圧されたので、広めることができなかつたと指摘している¹⁷⁹。「バウハウス」の影

176 龐薰栻 『就是這樣走過來的（私はこのように歩いて来た）』 生活・讀書・新知三聯書店 1988年 p. 55

177 杭間 「中国設計与包豪斯—誤読与自覚誤読（中国デザインとバウハウス—単なる読み間違いと故意の読み間違い）」 『設計研究』 2011年第6期 pp. 77~78

178 陳瑞林 「20世紀中国装飾芸術簡論（20世紀中国装飾芸術の概論）」 『清華大學學報（哲学社会科学版）』 2001年4月 p. 77

179 杭間 「中国設計与包豪斯—誤読与自覚誤読（中国デザインとバウハウス—単なる

響は 1950 年代後半で中国で徐々に弱くなってきた。

改革開放後、中国の学術・文化・芸術活動は活気づいた。西洋の文芸思潮が急速に押し寄せてきた。バウハウスも 1970 年代末に再び中国に取り入れられた。当時、中国工業は発展しており、市場経済の展開が社会にデザインへのニーズを大幅に増加させた。その時期は中国が海外の成熟した現代デザイン思想を極めて求めている時代であったと考えられる。

1978 年から、尹定邦、辛華泉などは日本と香港地区のデザイン教育システムを中国本土に取り入れ、広州美術学院で中国で「三大構成」¹⁸⁰と呼ばれる構成教育の実践を行った。『中国高等芸術院校簡史集(中国高等芸術大学略史集)』はその実践について以下のように記している。「1977 年の前半、工芸美術学科は香港デザイナー及び工芸美術家の代表団を接待した。交流の中で現代工業デザインに関する新しい知識に触れ、工芸美術教育課程の遅れを深く感じた。そこで、『三大構成』の科目の設置を最優先にして教育課程の改革を行った。三年間で、62 冊ぐらいの教材が翻訳・編纂された。88 セットの模範作品と模範教程を作った。更に、専攻の設置の面で大改造を行った。1986 年まで、陶磁、染織、内装、服装、環境芸術、装飾、工業製品造形の七つの専攻、及び工業デザイン、民間美術の二つの研究室を設立した。陶磁、染織、漆画、服装、製品、撮影の六つの実習工場(室)を作った。また、学生に専門的な実践力を習得させるため、『集美デザイン』、『深美デザイン』の二つの社会経済建設と緊密につながっている会社が成立された。工芸美術学科は昔と異なる新しい様相を呈した。」¹⁸¹

その後、広州美術学院の教育成果は全国に広がり、中国工芸美術教育業界の中で大きな反響を呼んだ。中央工芸美術学院、南京芸術学院、無錫軽工業学院などの高等学校も続々と「三大構成」と現代デザイン教育内容を工芸美術教育に導入した。これによって中国工芸美術教育の新しい局面が切り開かれた。

南京芸術学院の工芸美術学部を例として、南京芸術学院の工芸美術学部は 1982 年に内装デザイン専攻を新設し、内装デザイン専攻の教育課程の中で、

読み間違いと故意の読み間違い) 『設計研究』 2011 年第 6 期 p. 77

180 「三大構成」は「平面構成」、「立体構成」、「色彩構成」の総称である。

181 中華人民共和国文化部教育科技司編集 『中国高等芸術院校簡史集(中国高等芸術院校の略史集)』 1991 年 p. 375

平面構成、色彩構成、立体構成という科目が基礎科目に取り入れられ、次の表に示す通りである。

表 4-5 南京芸術学院の工芸美術学部の内装デザイン専攻の教育課程 (1982~1985)¹⁸²

専攻 \ 科目	基礎科目	専門基礎科目	専門科目	講座
内装デザイン	素描、水粉画、水彩画、平面構成、色彩構成、立体構成、芸術概論、中国美術史、外国美術史、美術鑑賞、中国工芸美術史	撮影、図案法、印刷工芸、逼真画 ¹⁸³ 、黑白用器画、色彩用器画、美術字、漫画創作、図形符号及字体デザイン	包装容器デザイン、包装材料及構造デザイン、展示デザイン、広告デザイン、書籍装丁デザイン、卒業制作、卒業論文	講座の内容:内装デザインの民族化と現代化

構成教育はバウハウスで、ヨハネス・イッテンがデザインの基礎教育のために実施した予備課程（後の基礎課程）に始まる。構成教育の特徴は、造形表現の領域を限定してとらえるのではなく、絵画・彫刻・工芸・写真・デザイン・建築などのすべての造形表現対象として、その基礎的な能力を育成しようとする事、非専門的で造形分野を通底するような基礎教育を実現しようとしたことである¹⁸⁴。「三大構成」の導入は中国工芸美術教育が写実や模写のような再現的方法を変え、デザイン創造的思考を育成した有効な手段になり、現在までに使われている。つまり、国際様式となる工芸美術教育の方法がもたらされたのである。

同時に、「三大構成」の導入による教育課程についての改革と議論は当時の中国工芸美術教育の中で最も重要な出来事になった。当時の議論は主に2つの意見があった。

182 「南京芸術学院工芸美術専業課程計画（1982~1985年）」による。

183 逼真画は実物と見間違ふほどの錯覚をおこさせる絵画様式である。

184 福田隆眞 「外国の美術教育理論と歴史—構成教育—」（福田隆眞・福本謹一・茂木一司編著 『美術科教育の基礎知識』収録） 建帛社 1985年 p.26

一つは構成教育が元来の図案基礎教育に代わる主張であった。このような主張を持っている人が多かった。例えば、尹定邦、辛華泉、陳菊盛、諸葛鎧、吳静芳などである。彼らの主張は以下のものである。「構成は基礎造形とほぼ同じ概念であり、構成教育は技術の訓練ではなく、造形的発想、造形感覚を育成するものである。」¹⁸⁵「構成基礎は海外では多くの芸術学院や大学芸術学部などの必修科目として、学生に造形の観念を理解させ、審美観を育成させ、デザインの能力を向上させるものである。」¹⁸⁶

もう一つは慎重な態度でバウハウスを認識する観点であった。代表的学者は張道一であり、彼は以下のように述べている。「文化大革命後、私たちの視野は広がり、過去にわからなかったものに触れた。一部の人はバウハウスの本質を根本的に理解しておらず、客観的に自分の国の長所と短所を認識することができず、我が国の伝統的教育方法を完全に西洋の教育方法に替えることを企てる。このような考えは我が国の工芸美術教育の発展に相応しくない。」¹⁸⁷

1982年に開かれた全国高等学校工芸美術教育座談会で、専門家たちは何度も議論を重ね、意見の統一をみた。以下のものである。「専門基礎科目は工芸美術教育の中で重要な専門課程であるが、この面は弱かったので、重視して行われなければならない……各大学は専門によって元の図案基礎、装飾基礎、造形基礎などの科目を平面構成、立体構成、色彩構成と自由に組み合わせる……工芸美術専門は現代の科学技術と密接な関係があるので、工芸学、材料学及び他の工程技術の科目を設置するべきである。」¹⁸⁸

1990年代以降、中国工芸美術教育の教育課程と教育方式の改革が更に進められてきた。各校は絶えず新しい専攻と新しい科目を増設していると同時に、教育課程の構造を調整している。中国工芸美術教育の教育課程は単一的なものから多種多様なものになった。しかし、いくら教育課程を調整しても、平面構成、色彩構成、立体構成が基礎教育の重要な科目として存在している。以下は中央工芸美術学院の内装デザイン専攻の教育課程(1997～1999)である。

185 陳小清編集 『新構成芸術(上册)』 北京理工大学出版社 2003年 p. 3

186 陳菊盛編集 『平面設計基礎』 中国工業美術業界刊行物(1980年代初期の中央工芸美術学院の教材) 1981年 p. 6

187 張道一 『工芸美術論集』 陝西人民美術出版社 1986年 pp. 160～165

188 常馨鑫・賈瓊 「包豪斯在中国的歴史(中国におけるバウハウスの歴史)」 『装飾』 2009年12月 p. 48

表 4-6 中央工芸美術学院の内装デザイン専攻の教育課程(1997~1999)¹⁸⁹

必修 科目	共通科目	中国革命史 (72 時)、中国社会主义建設 (36 時)、哲学 (72 時)、 当代資本主義 (36 時)、徳育(729 時)、芸術概論 (36 時)、美学概 論(36 時)、中外工業デザイン史 (36 時)、中国工芸美術史 (72 時)、 外国工芸美術史 (72 時)、工芸美術概論(36 時)、文学(36 時)、外 国語 (360 時)、体育(144 時)
	専門 基礎 科目	平面構成(80 時)、色彩構成(80 時)、立体構成(60 時)、装飾基礎(140 時)、素描(220 時)、色彩(220 時)、図案(120 時)
	専門 科目 技能 科目	字体デザイン (120 時)、造本・編集デザイン (60 時)、印刷工芸(60 時)、包装デザイン (244 時)、挿絵(176 時)、広告デザイン (264 時)、広告学(44 時)、標識デザイン (88 時) 商業撮影 (66 時)、環境デザイン (88 時)、書籍装丁デザイン (168 時)、コンピューター支援デザイン(84 時)、消費心理学(48 時)、市 場学(44 時)、伝播学(44 時)、書籍装丁史(44 時)、企業イメージデ ザイン(89 時)、卒業デザイン及論文(360 時)
選択科目		中国画、油絵、装飾デザイン、環境デザイン及表現技法、芸術評論、 特許法、建築芸術、陶磁芸術、芸術心理学、消費心理学、芸術鑑賞、 公共関係学、大衆伝播学、広告法、標識法、包装法

21 世紀、「バウハウス」の教育理念についての翻訳・紹介は多くの成果を生んだ。一方で、「バウハウス」の教育理念に対する研究は批判と反省の段階に入った。他の研究者の共感を呼び起こす研究論文が現れ始めた。その中で、一

189 「中央工芸美術学院内装デザイン専攻課程計画(1997~1999 年)」による。

番注目されたのは翟墨と唐星明が 2003～2004 年に『美術観察』の雑誌の中で発表した「バウハウス」の教育理念が時代遅れではないのかという点についての論争の文章である。

翟墨は以下のように指摘している。「『バウハウス』は工業時代に適応した現代主義デザイン伝統とし、現今のデジタル情報化時代においても過去のものになった。しかし、現在の中国工芸美術教育はまだ『バウハウス』のデザイン理念をバイブルとし、すべての学校の教育モデルはほぼ同じであり、学生によって作られた作品は個性がない。だから、工芸美術の理念は更新されなければならない。工芸美術教育の教育課程を再構築しなければならない。」¹⁹⁰

しかしながら、唐星明は「バウハウス」によって創立された現代デザインの基礎教育のシステムが中国で避けて通れないものであるとして、以下のように述べている。「『バウハウス』は美術教育、工芸美術教育の基盤となり、デザインの基礎教育の方法論を確立したので、現段階では古くない。工業化や新型工業化の道路の中で発展している中国の工芸美術教育にとって、バウハウスの基礎教育の方法論は依然としてもものを言う。」¹⁹¹

バウハウスの教育理念は比類なき生命力を持っており、その基礎教育の方法論にはおおいに学ぶべきものがあると考えられる。なぜならば、バウハウス運動は芸術と技術との狭間における諸問題の解決を試みたからである。その思想的・実践的成果は、今日でも輝きを失わない。

まとめ

以上のように、中国現代工芸美術教育は 20 世紀の初めから始まった。1920、30 年代、ヨーロッパや日本へ工芸美術を学びに行った志士は次々と帰国し、先進国の先進的な工芸美術教育思想・方法を持ち帰り、中国工芸美術教育の発展を推進することに大きな役割を果たした。新中国成立後、中国工芸美術教育

190 翟墨 「批評包豪斯（バウハウスに対する批判）」 『美術観察』 2003 年 1 月 p. 99

191 唐星明 「包豪斯在中国真的過時了嗎？—致翟墨先生（バウハウスは中国では本当に時代遅れになったのか？—翟墨様へ）」 『美術観察』 2004 年 5 月 p. 30

体系が基本的に形成された。1980年代、中国の工業化、現代化のプロセスが推進されるために、人々の生活と深い関係のある現代デザイン教育が主流になっている。その一方、伝統工芸専攻は軽視され、伝統工芸専攻を開設した教育機関は極めて少なかった。21世紀以降、中国政府が「文化強国」¹⁹²を目指している背景の下で、伝統工芸は蘇って大きく発展し、地域の文化産業の基幹になっている。このような状況の下で、一部の農村職業学校は地元の伝統工芸美術産業に対応する専攻を開設し、伝統工芸人材の育成をしている。農村職業学校が伝統工芸専攻を開設したことにより、伝統工芸専攻の凋落傾向に歯止めがかかってきた。

また、日本の美術教育、ドイツのバウハウス運動が中国現代工芸美術教育に与えた影響を明らかにした。結論は次のようにまとめることができる。

(1) 中国の近代図案学(近代工芸美術学)の創出は主に日本人が総括した経験を取り入れたものであった。日本への留学生の派遣及び「日本人教習」(日本人教員)を招聘することは中華民国時代の工芸美術教育の重要な措置であった。近代中国美術の著名な開拓者は日本に留学したことがあるか、または日本で調査したことがあるかなどの経験を持っている。また、中国現代工芸美術教育は、中華民国時代に、多くの場合、日本の美術学校の運営方法や課程設置、教育方法をそのまま模倣し、中国の国情によって細分化、専門化されてきたが、教育課程の面で日本の美術教育からの影響は1970年代末まで続いた。

(2) バウハウス運動は1970年代末から中国工芸美術教育に大きな影響を与えてきた。特にバウハウスの構成教育は、工芸美術教育の方法として取り入れられ、教育課程の中の基礎科目として普及された。

とにかく、民国時代に日本の美術教育が取り入れられ、中国現代工芸美術教育の礎となった。バウハウス教育理念の導入によって、中国現代工芸美術教育に国際様式となる工芸美術教育の方法がもたらされたのである。

192 2011年10月、北京で開催された中国共産党第17期中央委員会第6次全体会議では、「文化体制改革の深化による社会主義文化大発展、大繁栄の推進に関する若干の重大問題の決定」が審議され、文化強国を目指す国家戦略が明確に示された。

第5章 中国農村職業学校工芸美術教育の発展について

第4章では、中国現代工芸美術教育の形成及び発展の状況を明らかにしたが、現在の中国の工芸美術教育の中で、工芸の「生産」に関する役割を主として担っているのは農村職業学校工芸美術教育である。そこで、本章では、中国現代工芸美術教育に属する中国農村職業学校工芸美術教育はどのようなものであるかを究明する。

本章では、農村職業学校工芸美術教育の役割を明らかにする前提として、まず、中国の学校教育制度、職業教育、美術教育とその分類について整理する。次に、工芸の「生産」を担う教育機関としての中国農村職業学校工芸美術教育の発展状況及び特徴、教育課程の構造について述べる。それらを通して、中国農村職業学校工芸美術教育はどのようなものであるかを明らかにする。

第1節 中国農村職業学校工芸美術教育とは何か

1 中国の学校教育制度

中国の現行教育制度は、就学前教育、初等教育、中等教育、高等教育から構成される。6年制の小学校と3年制の初級中学校による合計9年間の義務教育制度が実施され、日本の義務教育と基本的に同様の制度となっている。初級中学校の後、3年制の高級中学校教育があり、日本の高校に相当する。高級中等教育は、普通教育を行う「普通高校」、職業教育を行う「中等専門学校」、「技術労働者学校」、「職業中学」などに分かれる。その修業年限は一般に3年である。高級中学校を卒業した後、高等教育課程へ進学するが、高等教育を実施する学校を指す中国語表記の「高等学校」が日本の大学に相当する。高等教育

は、普通教育を行う「普通大学」と、成人向けに幅広い分野の継続教育を行う「成人大学」に分類される。普通大学は「本科大学」、「専科大学」、「職業大学」、「大学院教育」に分類される。

中国の学校系統図（図 5-1）は以下の通りである。

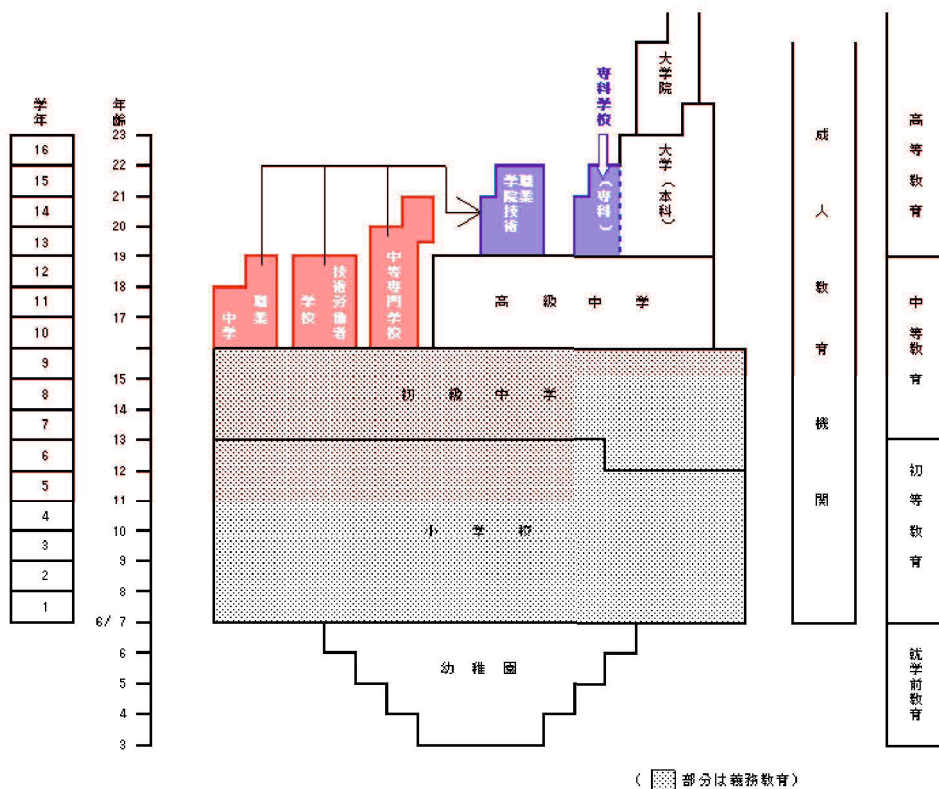


図 5-1 中国の学校系統図¹⁹³

2 中国の職業教育

職業教育は、「職業」に繋がる「教育」の一類型であり、一般的に、ある特定の職業に従事する職業人を養成する教育（訓練）を指す¹⁹⁴。現在、中国における職業教育は中等職業教育、高等職業教育と職業訓練を含む職業教育体系を構築・形成している。中等職業教育は中等教育の重要な構成部分であり、中等

193 文部科学省ホームページ

http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chousa/shougai/015/siryo/attach/1374966.htm

194 科学技術振興機構中国総合研究交流センター編集 『中国の初等中等教育の発展と変革』 2013年 p. 212

専門学校、技術労働者学校、職業中学によって実施される。中等職業教育学校の卒業生は、普通の高校と同等の卒業証書を取得することができる。高等職業教育は1990年代後半から発展してきている。これは高等職業学校あるいは専科大学によって実施され、普通の大学教育とは異なっている。職業訓練は一般的に社会人向けの成人技術訓練学校、職業学校、就業訓練センターによって実施される教育である。表5-1は三者の教育機関、修業年限、募集対象、教学内容、教育目的の区別である。

表5-1 中国職業教育体系

教育段階	教育機関	修業年限	募集対象	教学内容	教育目的
中等職業教育	中等専門学校、技術労働者学校、職業中学	3年	初級中学の卒業生	高校の知識、職業知識、職業技能訓練	初級、中級技術者の育成
高等職業教育	高等専門学校、職業大学、成人高校	2年または3年	高校及び中等職業学校の卒業生	大学の基礎知識、専門知識、専門技能	高等技能者の育成
職業訓練	成人技術訓練学校、職業学校、就業訓練センター	フリー	制限なし	多様な内容	労働者の業務知識とスキルレベルの向上

3 中国の美術教育とその分類

福田隆眞は『美術科教育の基礎知識』の中では、「美術教育は厳密に考えるならば『美術の教育』と『美術を通しての教育』の二つに分けることができる。」と書いている¹⁹⁵。また、福田隆眞は美術教育を以下の三つの種類に分ける。第1は専門教育としての美術教育であり、第2は小・中学校や高等学校の美術教

195 福田隆眞 「美術教育の目的と性格—美術の教育と美術を通しての教育—」 (福田隆眞・福本謹一・茂木一司編著 『美術科教育の基礎知識』収録) 建帛社 1985年 p. 4

育、あるいは大学の教育での教養的な美術教育などであり、第3は社会教育や生涯教育としての美術教育である¹⁹⁶。

中国では、美術教育とその分類については日本に比べると、少し異なる。中国の首都師範大学美術学院の教授である尹少淳の『美術教育学（新編）』によると、美術教育は一つの教科教育として、美術を通しての教育と美術そのものの教育を一体とし、美術の機能と教育機能の2種類の機能を持っている¹⁹⁷。また、教育の目的で美術教育を区分すると、職業美術教育（専門美術教育とも呼ばれている）、普通美術教育（基礎美術教育とも呼ばれている）に分けることができる¹⁹⁸。職業美術教育は、学生が美術教育を通して自分の専門知識・技能で美術と関係のある仕事に付く教育を指す。普通美術教育は、小中学校、高校及び他の場所で行われる教養教育を目的とする美術教育を指す¹⁹⁹。

なお、職業美術教育には、芸術大学、美術大学などで行う美術教育及び専門の職業美術学校、美術学科の専攻を開設する職業学院、職業中等学校、技術学校などで行う美術教育がある²⁰⁰。芸術大学、美術大学などで行う美術教育は主に画家や彫刻家などの専門家を養成する教育である。美術学科の専攻を開設する職業学院、職業中等学校、技術学校などで行う美術教育は主に物質の生産とサービスという領域に専門的な応用美術人材を養成する教育である。表 5-2 は中国の普通美術教育、職業美術教育の主な属性についての対比である。

196 福田隆眞 「美術教育の目的と性格—美術の教育と美術を通しての教育—」（福田隆眞・福本謹一・茂木一司編著 『美術科教育の基礎知識』収録） 建帛社 1985年 p. 4

197 尹少淳 『美術教育学（新編）』 高等教育出版社 2009年 p. 50～52

198 尹少淳 『美術教育学（新編）』 高等教育出版社 2009年 p. 53

199 尹少淳 『美術教育学（新編）』 高等教育出版社 2009年 p. 53

200 尹少淳 『美術及其教育（美術及其とその教育）』 湖南美術出版社 1995年 p. 17

表 5-2 普通美術教育、職業美術教育の主な属性の対比

種類 属性	普通美術教育 (専門美術教育とも呼ばれている)	職業美術教育 (専門美術教育とも呼ばれている)	
		応用美術人材を養成する教育	専門家を養成する教育
教育目的	「美術による教育」を基底理念にした、究極的には豊かな感性、知性あるいはコミュニケーション力等の人間形成を目的とする	物質の生産とサービスという領域に専門的な応用美術人材の育成を目的とする	画家や彫刻家などの専門家の養成を目的とする
専門性	専門性なく、美術に対して一般的な理解をするだけであり、その授業の内容は浅くて広い	具体的な専門、職種（工業デザイン、環境デザイン、染織デザイン、ファッションデザイン、陶磁工芸、彫刻工芸、刺繍工芸など）	具体的な専門（中国画、油絵、版画、彫刻、美術理論など）
組織と管理	全国において課程標準が統一され、学校の主導権は小さい	全国統一の課程標準がなく、行政又は学校によって各自の標準を定め、人材育成モデルは比較的柔軟、多様であり、学校の主導権は大きい	全国統一の課程標準がないが、学校によって各自の標準を定め、学校の主導権は大きい、職業美術教育より柔軟さが小さい
教育特性	普及性、基盤性、統一性	職業性、実用性、操作性、物質性、創造性、地域性	創造性、学術性、精神性
教育機関	小中学校と高校など	専門の職業美術学校、美術系の専攻を開設する職業学院、職業中等学校、技術学校など	芸術大学、美術大学など
教育志向性	人格の形成や美意識の養成	職業又は職業領域	学科又は専門分野

現在、中国の教育業界では、「職業美術教育」と「工芸美術教育」はほぼ同義に用いられている。上で述べた尹少淳の職業美術教育についての定義は広義の視点から職業美術教育について定義を下したと考えられる。中国社会で、一般的に物質の生産とサービスという領域の工芸美術人材を養成する教育を職業美術教育とするだけである。両者の育成した人材が「工芸美術人材」又は「職業美術人材」と称されている。そのほかに、「実用美術人材」、「応用美術人材」の言い方もある。

4 中国農村職業学校工芸美術教育

中国の行政区分は、基本的には省級、地級、県級、郷鎮級という4層の行政区のピラミッド構造から成る。表5-3は中国の行政区分及びその日本の行政区分との比較である。

表5-3 中国の行政区分と日本の行政区分との比較

中国の行政区分	個数 (2011 年末)	日本の行政区分の比較
1 省級 (自治区を含む)	34	都道府県に相当
2 市級 (地区)	333	県に近い
3 県級 (県級市、自治県を含む)	2853	郡に近い (県級市は日本の市に近い)
4 鎮 (郷) 級	40466	町村に相当

また、「県域」とは、県級の行政区画の範囲内の地理空間であり、²⁰¹ 県城、鎮 (郷)、村からなる (図5-2)。

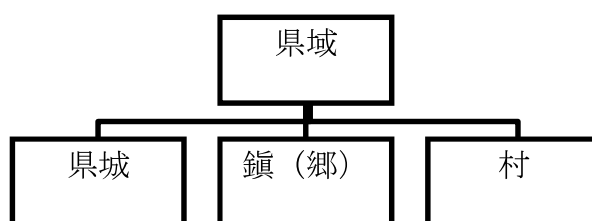


図5-2 県域の範疇

農村教育の研究に携わる学者である李少元は次のように述べている。「県城はその県域に所属する各鎮 (郷) 及び村の政治、経済と文化の中心である。なお、農業、工業、商業、政治、財政、文化などの中心である。つまり、県城は一つの社会及び経済の機能が備わっているユニットである。この意味では、県城が農村の先頭に立って特殊な意義を持っているので、県城も農村の範囲に含

201 県城は、中国の行政区画の県レベルの県又は市の役所が位置する町を指す。

まれる。そして、我が国の農村教育は県城及び県城以下の鎮（郷）の教育と村の教育が含まれる。」²⁰²

以上のように、農村職業学校は市級（地区）以下の県域範囲内に分布している職業学校である。

それによって、中国農村職業学校工芸美術教育は県域範囲内に分布し、物質の生産とサービスという領域の工芸美術人材を養成する教育である。

第2節 中国農村職業学校工芸美術教育の発展状況

第4章で述べた中国現代工芸美術教育の発展過程から見ると、中国の学校工芸美術教育は経済の比較的発達した都市部から発展してきた。そのうえ、改革開放以前、高等教育は学校工芸美術教育発展の主流であった。例えば、工芸美術専攻を開設した北京美術学校（現・中央美術学院）、広州市立美術学校（現・広州美術学院）、杭州芸術専門学校（現・中国美術学院）、成都四川省立芸術専科学校（現・四川美術学院）、中央工芸美術学院などは都市部にあった専門大学である。それに対して、改革開放の前、工芸美術教育を行った農村職業学校は、南通県立女工伝習所などの少数の学校であった。

1949年新中国建国後、旧ソ連モデルが中国社会・経済の発展モデルとして模倣された。旧ソ連モデルの産業部門・企業が所管（所属）する中等専門学校と技術労働者学校が発展を遂げた。その背景の下で、全国で少数の産業部門・企業が所管（所属）する中等工芸美術学校が現れた。例として、浙江省では、1958年に木彫の企業である東陽木彫総場によって創設されたた東陽技術学校しかなかった。

しかし、1966年から1976年までの文化大革命期の中国の教育制度は全面的に破壊されたため、学校は相次いで休校になり、教育機関としての役割を果たせなかった。

1978年以降、改革開放の政策によって工業化が急速に進み、技能労働者の養成が急務となり、民衆の教育ニーズが高まった。それ以降、高校教育の構造

202 李少元 『農村教育論』 江蘇教育出版社 2000年 p.1~2

的な改革によって新たな職業教育の歴史が幕を開け、中等職業教育が注目されるようになった。1980年10月、中国教育部と労働総局によって制定された「関于中等教育結構改革的報告（中等教育の構造改革に関する報告）」は、改革開放後の初めての中等職業教育を発展させるための綱領的政策文書であった。その報告において、中等教育の構造的な単一化は国民経済発展の重要性との関連を失っており、中等教育の構造改革を行わなければならないと判断し、高校段階の教育構造は普通教育と職業教育を並行して進める方針を打ち出し、一部の普通高校を中等職業学校に変えることを求めた²⁰³。その後、1985年5月に中国共産党中央委員会によって公布された「中共中央関于教育体制改革的決定（中共中央の教育体制改革に関する決定）」では、「およそ5年間で大多数の地区の各高校段階の職業学校の生徒募集数を普通高校生の募集数に相当させ、現在中等教育構造の不合理的な状況を逆転させる」との目標を掲げた²⁰⁴。そのうえ、「職業教育は中等職業教育を中心とする」ことを明確にした²⁰⁵。1993年2月に中国共産党中央委員会、国務院によって公布された「中国教育改革和發展綱要（中国の教育改革と發展の要綱）」において、「中等職業技術学校の生徒募集数と在籍生徒数が高校段階のそれに占める割合はすでに50%を超えている」ことを判断し、「各レベルの政府は職業技術教育を重視し、統一して計画し、積極的に発展させる方針を貫徹し、各部門、企業及び社会全体の意欲を呼び起こし、多様な形態と多様なレベルの職業技術教育を經營する局面を形成すべきである」と呼びかけた²⁰⁶。更に、1994年7月に国務院の同「要綱」の「実施意見」では、「2000年まで各類型の中等職業学校の募集数と在籍生徒数は高校段階のそれに占める割合は全国平均で60%前後を維持する」と中等職業教育發展を指導する重要な量的な指標と課題を明確にした²⁰⁷。

203 1980年10月に中国教育部と労働総局によって制定された「関于中等教育結構改革的報告（中等教育の構造改革に関する報告）」による。この報告によれば、「中等職業学校の發展に力を入れるべきである。」としている。

204 1985年5月に中国共産党中央委員会によって公布された「中共中央関于教育体制改革的決定（中共中央の教育体制改革に関する決定）」による。

205 1985年5月に中国共産党中央委員会によって公布された「中共中央関于教育体制改革的決定（中共中央の教育体制改革に関する決定）」による。

206 1993年2月に中国共産党中央委員会、国務院によって公布された「中国教育改革和發展綱要（中国の教育改革と發展の要綱）」による。

207 1994年7月に中国国務院によって制定された『中国教育改革和發展綱要』の実施

それらの強力な政策の推進によって、中国の中等職業教育の校数は急速に増加してきた。1979年に中等職業学校の卒業生は高校段階学校の卒業生数の僅か4%を占めていたが、1985年になると、中等職業学校の生徒募集数は高校段階の44%を占め、1991年のその比率が更に50%に達した。1998年の統計によると、中等職業学校の生徒募集数が526万、在籍する生徒数は1467万になり、高校段階の職業高校と普通高校の規模は、ほぼ6：4になり、もとの単一な高校教育構造を変えたとされている²⁰⁸。

しかしながら、1990年代末、「経済成長が軌道に乗ると、産業発展のための人材需要と、高等教育進学需要とが相乗的に拡大し、特に、1999年以降に高等教育が大衆化していく。その過程で、大学の拡大と並行して、大学以外の高等教育としての『高等職業教育』機関が急速に拡大してきたのである」²⁰⁹。経済が発達した都市部では、職業教育は人材育成段階の面では、中等職業教育の発展戦略から高等職業教育の発展戦略に切り替わり、中等職業学校が続々と高等職業学校に改組された。それによって、現在、都市部における職業教育は殆ど高等職業教育である。その一方、農村部における職業教育はいまだに中等職業教育にとどまり、経済が発達している少数の農村地域に高等職業教育があるのみである。

工業産業の発展とともに、農村職業学校は都市部の本科大学、専科大学、職業大学を参考にし、ファッションデザイン、製品デザイン、インテリアデザインなどの現代デザイン専攻が大量設置された。20世紀の末、中国政府は文化を一つの産業として認め、文化で利益を追求することを提唱し始めた。さらに、地方政府は、各地域の特徴や地域資源を活用した文化政策を積極的に展開していった。それによって、県域における伝統工芸産業は国と地方の政策に恵まれて急速な発展を遂げてきた。県域における伝統工芸産業に工芸美術人材を送り込むために、政府の大きな推進の下で、地元の伝統工芸関連の専攻が次々と開設されていた。以下に中国農村職業学校工芸美術教育が大きな発展を遂げた地

意見（『中国の教育改革と発展の要綱』の実施意見）」による。

208 孫琳 「新中国職業教育的發展与変革（新中国職業教育の發展と変革）」 『中国職業技術教育』 2008年第11号

209 張琳 「中国高等職業教育に関する一考察—位置づけと発展プロセス—」 『九州大学大学院教育学コース院生論文集』 2011年第11号 p. 24

域である浙江省を例として挙げる。

中国の南東部沿海地域に位置している浙江省は改革開放以来、経済発展を遂げた地域であり、地域産業に特色を活かした企業が多数ある。特に、2000年に入ってから、豊富な伝統工芸資源を基盤として県域における工芸美術産業が盛んになってきている。県域における工芸美術産業を支える工芸美術教育を行う農村職業学校は各県に設置されている。

付録1は筆者が調査で得られた資料をもとに、2015年の浙江省の工芸美術教育を行っている農村職業学校とその専攻（設立年）についての統計である。付録1から見ると、現在、浙江省の工芸美術教育を行っている農村職業学校は104校がある。104校の工芸美術教育を行っている農村職業学校の中で二つの高等職業教育の学校がある。この2校は義烏工商職業技術学院と浙江広廈建設職業技術学院である。

104校の学校では、280箇所の工芸美術専攻がある。その中で、9%の専攻が1980年代に設立され、39%の専攻（現代デザイン専攻を主とする）が1990年代に設立され、52%の専攻（現代デザイン専攻のほかに、伝統工芸専攻などがある）が2000年以降に設立された。つまり、1990年から今までの20年余りの間で工芸美術教育を行っている農村職業学校及びその専攻が急速に増えている。それに伴い、教員、学生も急速に増えて、場所、教育施設も絶えず改善され、拡張されつつある。縉雲工芸美術学校を例とすると、この学校は1987年に創立され、最初は10数軒の平屋、十数人の教員、二つの専攻、40名の学生しかいなかったことから、現在の16000平方メートルの教学棟、108名の教員、5つの専攻、1329名の在校生を有する規模までに発展してきている。

以上のように、現代工芸美術教育の一部としての中国農村職業学校工芸美術教育を実施していた学校は改革開放の前では極めて少なかった。改革開放以降、中国農村職業学校工芸美術教育は経済の急速な発展に伴い、中等職業教育を主として発展したが、その歴史は浅いと言える。

第3節 中国農村職業学校工芸美術教育の特徴

農村職業学校工芸美術教育は都市職業学校工芸美術教育に比べると、以下の二つの特徴的要素が挙げられる。

1 強い地域密着性

工芸美術教育を行っている農村職業学校は全国各地の県域範囲内に広く分布しているので、都市職業学校工芸美術教育に比べると、地域との密着性が強い点が挙げられる。農村職業学校工芸美術教育は地方の政策、経済状況の影響を受けやすく、その入学者は殆ど地元からの学生であり、卒業生の大半が地元で就職する。また、地域密着型の学校として、地域社会に必要な工芸美術人材の育成に大きな役割を果たしてきた。

その上、農村地域の社会、文化や経済の発展にも寄与している。地域に必要な教育機関として、学校が存在すること自体がその農村地域に文化的な求心力を与える。地元との関連性が強い研究活動が行われ、学校の教職員や学生など多くの人が集まることで農村地域住民との交流が生じ、周辺地域での商業的発展、地域企業の振興などにも繋がる。また、公開講座や社会人学生の受入れなどを通して生涯学習の拠点となることで、地域社会に活力を与える。

2 専攻設置の多様化と個性化

1990年代以降、現代デザイン人材へのニーズも増えつつあり、現代デザイン専攻は都市部では急速な発展を遂げ、現在まで1000以上の学校が現代デザイン専攻を開設し、中国の各都市で一番人気のある専攻になっている²¹⁰。現代デザイン専攻も都市大学・職業学校工芸美術教育の主な専攻になっている。例えば、産品造形デザイン、内装デザイン、服装デザイン、平面デザイン、アニメデザインなどの専攻も多くなっている。各地の都市大学・職業学校が設けて

210 胡濱 「当前芸術設計教育存在的問題与改革策略（現在のデザイン教育の問題と改善策）」 『芸術教育』 2013年4月 p. 162

いる専攻は類似性が高い。その一方、独特な伝統文化資源において、農村部は都市部よりはるかに豊かであるので、各地の工芸美術教育を行っている農村職業学校は現代デザイン専攻の開設のほかに、地元の手芸とゆかりのある専攻が設置されている。例として、龍泉陶磁専攻、東陽木雕専攻、雲和木製玩具専攻などが挙げられる。都市大学・職業学校工芸美術教育と比べると、中国農村職業学校工芸美術教育の専攻設置は多様化、個性化という特徴を有している。主な専攻方向は、壁画、彫塑、漆芸製品制作・デザイン、繊維製品制作・デザイン、金属工芸製品デザイン・制作、アクセサリ制作・デザイン、装飾品制作・デザイン、陶磁製品制作・デザイン、地方伝統工芸、産品造形デザイン、内装デザイン、平面デザイン、服装デザイン、アニメデザイン、商品絵画がある。

第4節 中国農村職業学校工芸美術教育の教育課程の構造

現在の中国において、専門的な農村職業学校工芸美術教育に関する指導要領はなく、農村職業学校工芸美術教育機関の教育課程編成は、各学校が中国教育部により制定された高等職業教育、中等職業教育に関するマクロ的な指導要領を参考基準にする。次に、高等職業教育、中等職業教育に関する指導要領を挙げる。

1 高等職業教育に関する指導要領

2000年2月に発表された教育部の「關於制訂高職高專教育專業教學計劃的原則意見（高等職業教育の教育課程に関する意見）」において、高等職業学校の教育課程編成の基本原則、必要な授業時数などが明記されている²¹¹。

まず、高等職業学校の教学計画の基本原則としては以下のものがある。

211 2000年2月に教育部によって頒布された「關於制訂高職高專教育專業教學計劃的原則意見（高等職業教育の教育課程に関する意見）」による。

(1) 経済社会発展のニーズに適応すること

教育課程編成のためには、社会調査を広く展開する必要があり、経済建設と社会発展の中で出現した新しい状況、新しい特徴を分析・研究することを重視し、特に社会主義市場経済と専門分野の技術の発展動向に注目し、教育課程に鮮明な時代の特徴を持たせるべきである。同時に、教育規律に従い、社会のニーズと教育の関係を適切に処理し、社会的ニーズの多様性、流動性と教育仕事の安定が適切な関係になるように処理することが重要である。

(2) 徳、知、体、美などの面で全面的に発展すること

教育課程編成は全面的に国の教育方針を貫くべきであり、徳育と知育、理論と実践の関係を正しく処理し、知識の伝授、能力の育成、素質の向上という三者の関係を正しく処理すべきである。学生の総合的な素質の向上を重視し、教育の最適化を実現し、人材育成目標の実現を確実にする。

(3) 応用性、適応性を強調すること

社会のニーズを目指して技術応用能力を軸に教育課程を編成すべきである。理論基礎教育は応用を目的とし、応用を教育の重点とする。専門課程教育は適応性と実用性を強化する。同時に、学生に一定の持続可能な発展能力を備えさせるべきである。

(4) 実践能力の育成を強化すること

教育課程の編成は理論と実践、知識の伝授と能力の育成と結び付け、特に能力の育成は教育の全過程を貫くべきである。実践教育を強化し、訓練、実践の時間と内容を増やす。教育訓練課程は単独で設立してもよく、学生に専門分野の実際の仕事に従事する基本能力と基本技能を身に付けさせる。

(5) 産学連携の思想を貫くこと

産学連携は高等技術応用性の専門人材育成の基本的な方法であり、教育課程の編成と実施の過程では企業・事業機関に自発的に参加してもらい、社会資源を十分に利用し、企業・事業機関と共同で教育課程の編成と実施を行う。教育課程の各段階は教育規律に適合し、また企業・事業機関の実際の仕事の特徴によって適切に設定されなければならない。

(6) 実際から出発して特色を出すこと

上述の原則に従う上で、各学校は自身の実際状況から出発し、自主的に教育課程を編成し、多様性のある人材育成方法を探求し、特色を出すことに努力すべきである。同じ学校の同じ専門においても、学生の状況によって、異なる教育課程を編成し、あるいは同じ教育課程においても、学生により大きい選択の余地を与える。

また、授業時数の要求は以下のようである。

高等職業学校の修業年限は2年間または3年間であり、3年間コースの場合、年間授業時数は1600～1800時間、その中で実践コース、現場での実習は年間時数の40%以上、2年間コースの場合、年間授業時数は1100～1200時間、実践コース・現場での実習時間は年間時数の30%以上と定められている。

上の基準から、高等職業学校の教育課程の編成は、以下のような特徴を読み解くことができる。

(1) 編成上の自由度の高さ

高等職業学校の教育課程編成上の第一の特徴は自由度が高いという点である。また、高等職業学校は学科の設置・教育内容に関して一般大学よりはるかに柔軟性を持っている。こうした法的規制の緩やかさによって、個々の高等職業学校が自由に、柔軟に教育課程を編成し、それによって多様な教育実践を展開し、個性化と活性化、特色ある教育課程を工夫することが可能になっている。

(2) 実学的・実践的「実学」を中心原理とする編成

「関于制訂高職高専教育專業教学計画的原則意見(高等職業教育の教育課程に関する意見)」により、高等職業学校教育課程編成における教育実習時間は年間教育時数の40%(修業年限3年の場合)、30%(修業年限2年の場合)以上と定められている。高等職業教育の教育課程は実学的・実践的「実学」を中心原理として編成され、応用的・実務的知識・技能に重点を置き、「分かる」よりも、「できる」に重点を置かなければならない。

(3) 学科と科目を実社会の個々の職業に対応するような設置

教育課程編成のもう一つの特徴は、高等職業教育が学科と科目が実社会の個々の職業に対応して設置、編成されることである。高等職業学校は地域、社会の経済発展の需要に応じて充実されるので、社会と学校現場をどのように結びつけるかは、教育課程の編成の重要なポイントである。

2 中等職業教育に関する指導要領

2012年12月に頒布された「教育部弁公庁関于制定中等職業学校專業教学標準的意見(教育部弁公庁の中等職業学校専門教育標準制定に関する意見)」において、中等職業学校専門教育の基本原則、教育課程編成の構造、授業時数な

どが要求されている²¹²。

まず、中等職業学校専門教育の基本原則としては以下のものがある。

(1) 徳育を教育の先行事項と堅持し、能力の育成を重視し、社会主義のコア価値体系を教育の全過程に盛り込み、学生の職業道徳、職業技能や就職起業能力の育成に力を入れる。

(2) 学校の専門分野と産業界、学校と企業の関係、専攻設置と職場、授業内容・教材と職業資格基準、教育のプロセスと生産のプロセスの連結を堅持する。職業資格基準を専門教育基準を制定する時の重要な根拠とし、業界の科学技術の進歩、労働組織の最適化、経営管理方式の転換及び産業文化の技能型人材への新しい要求に応じることに努める。

(3) 工学結合²¹³、産学連携、インターンシップの人材育成モデルを堅持し、理論と実践との一体化を重視し、教育研修と実習などを強調し、職業教育の特色を際立たせる。

(4) 全体的に計画し、系統的に育成することを主張し、学生の生涯学習と全面的な発展を促進する。共通基礎科目と専門技能科目との関係を正確に取り扱い、授業時数の割合を合理的に制定し、教育評価を厳格に行い、中等と高等の職業教育の繋がりを重視する。

(5) 先進性や実行可能性を堅持し、専門建設の法則に従う。職業教育の専攻建設、教育改革の優れた成果からの吸収を重視し、外国の先進的な経験を参考にし、取り入れると同時に、業界発展の実況と職業教育の現状を配慮する。

次に、教育課程編成の構造について、以下のように規定されている。

中等職業学校の教育課程は主に共通基礎科目と専門技能科目という二つの部分から構成される。

共通基礎科目には、必修科目と選択科目がある。徳育、国語、数学、外国語(英語など)、コンピューター応用基礎、体育と健康、共通芸術(或いは音楽、美術)の科目は必修科目であり、学生は国の規定する基本的な要求を達成することとしている。物理、化学などその他の自然科学と人文科学類科目は共通基

212 2012年12月に中国教育部によって頒布された「教育部弁公庁關於制定中等職業学校專業教学標準的意見(教育部弁公庁の中等職業学校専門教育標準制定に関する意見)」による。

213 工学結合は一つの学習と実践を組み合わせた教育モデルを指す。

礎課程の必修科目や選択科目とし、又は多様な形として専門課程の中に溶け込む。異なる専攻は実際の需要に応じて、安全教育、エネルギー・環境教育、人的資源、現代科学技術、管理及び人文教養などの選択科目や特別講座（活動）が設置されている。

専門技能科目は職業ポスト（群）の能力要求に対応して専門基礎科目と専門応用科目から構成される。教育課程の内容は生産労働の実情と社会的実践に結びついており、応用と実践的特徴を強調し、関連する職業資格審査の要求に合致するよう配慮されている。専門技能科目の教育は人材目標、授業内容と学生の特徴に応じて、柔軟且つ多様な教授法をとる。トレーニング・実習は専門技能科目の重要な内容であり、学生の良好な職業道徳を育成し、学生の実践の能力と職業技能で強化し、総合職業能力を高める重要な一環である。トレーニング・実習は校内トレーニング・実習、校外トレーニング・実習、及びインターンシップを含む。

最後に、授業時数の要求は以下のようである。

各学年の授業時間は40週（復習・試験を含む）であり、3年の総授業時数は約3000～3300時である。共通基礎科目は総学習時間の3分の1を占め、累計して総学習時間は約1学年分に該当する。専門技能科目の学習時間は一般的に総時間数の3分の2を占め、そのうち、企業実習の総時間数は約一学年分となる。文化基礎が高く要求される専攻、又は職業技能が高く要求される専門は、需要に応じて授業時数の割合に適切に調整する。弾性学習時数²¹⁴を実行する専門は実際の状況によって教育活動の時間を決める。専門課程の設置は選択科目を設立すべき、その授業時数は総時数の10%を占める。

以上の要求は表5-4にまとめることができる。

214 弾性学習時数は学校や教師が自由に弾力的に授業を行うことのできる時数を意味している。

表 5-4 中等職業学校の教育課程の構造

共通基礎科目（総学習時間の3分の1）	必修科目	道徳教育、国語、数学、外国語（英語など）、コンピューター応用基礎、体育と健康、共通芸術（或いは音楽、美術）
	選択科目	物理、化学などその他自然科学と人文科学類の科目、共通基礎科目として必修科目あるいは選択科目に入れることができ、また多様形態で専門科目に入れることもできる。その他、学校は実際の需要に応じて、安全教育、エネルギー・環境教育、人的資源、現代科学技術、管理などの選択科目や講座（活動）も設けるべきと規程されている。
専門技能科目（総学習時間の3分の2）	相応する職業ポスト（群）の能力要求に基づき、専門基礎科目、専門応用科目から構成される。	

上の基準から、中等職業学校の教育課程の編成は、以下のような特徴を読み解くことができる。

（1）編成上の自由度の高さ

「教育部弁公庁關於制定中等職業学校專業教學標準的意見（教育部弁公庁の中等職業学校専門教育標準制定に関する意見）」が公布され、国の統一した教育方針を基調として、中等職業教育の科目の設置、教育内容に関して柔軟性を持っている。それらの基準によれば、徳育、国語、数学、外国語、コンピューター応用基礎、体育と健康などの共通基礎科目の必修科目、及び授業時数が国の規定する基本的な要求を達成するほかに、専門技術科目の編成上は学校の自由度が高い。学校は指導要領を踏まえて、学校類型、専攻の特徴、実際の状況、社会のニーズに応じ、多様な教育活動を展開し、個性化と活性化、特色ある教育課程の工夫をするようになり、つまり、各々の教育意志を表現した教育課程を自主的に編成できるようになっている。

（2）学生の能力の養成の重視

中等職業学校工芸美術教育機関の教育課程編成や教育は人材育成目標に応じ、学生の職業能力の養成、生涯学習と全面的な発展の促進を重視する。専門分野を学ぶための基礎教育や学問分野の別を超えた普遍的・基礎的な能力の育

成が強調されている。具体的にいえば、共通基礎科目では、学習に必要な基礎知識と技能と専門性にとらわれない幅広い見識と柔軟な感受性を養うための科目編成を行う。専門基礎科目、専門応用科目は、専門的な知識や技能を高めるとともに、授業を通じて主体性、創造力、コミュニケーション能力及び課題発見・解決力等を養う。トレーニング・実習では、実践的能力の養成とキャリア形成を図る。

（３）地域・専門・職業対応性の重視

職業教育は社会・地域経済発展との連携を強化され、地域に根ざした独自性がある教育課程の開発が望まれる。つまり、中等職業学校の学科・専攻と科目が地域の産業・資源などの特色、専門の特徴、社会の個々の職業に対応して設置・編成されるのは教育課程の編成一つの特徴である。

（４）体系化・構造化の要求

教育課程が体系性・構造化を持つことが要求されている。中等職業学校の教育課程の構造から見ると、その教育課程は共通基礎科目、専門基礎科目、専門応用科目の「三段階の課程モデル」から成っている。つまり、人材育成目標に沿った教育課程を、大きく基礎期、展開期、応用・統合期に分けて段階的に設置することである。

まとめ

以上、述べたように、中国農村職業学校工芸美術教育の発展について次の通りにまとめることができる。

中国農村職業学校工芸美術教育は県域範囲内に分布し、物質の生産とサービスという領域の工芸美術人材を養成する教育である。中国現代工芸美術教育の発展状況から見ると、現代工芸美術教育の一部としての工芸美術教育を行う農村職業学校は改革開放の前に極めて少なく、改革開放以降、経済の急速な発展に伴って発展してきた。つまり、中国農村職業学校工芸美術教育は歴史が浅い。また、中等職業学校工芸美術教育は中等職業教育を主とし、経済が発達している少数の農村地域に高等職業教育があるのみである。

中国農村職業学校工芸美術教育は都市大学・職業学校工芸美術教育に比べて二つの特徴が挙げられる。即ち、①強い地域密着性、②専攻設置の多様化と個性化である。

また、現在の中国において、専門的な農村職業学校工芸美術教育に関する指導要領がなく、農村職業学校工芸美術教育機関の教育課程編成は、教育部により制定された高等職業教育、中等職業教育に関するマクロ的な指導要領を参考基準にする。指導要領から見ると、高等職業教育の教育課程編成の特徴は、①編成上の自由度の高さ、②実学的・実践的「実学」を中心原理とする編成、③学科と科目を実社会の個々の職業に対応するような設置ということである。中等職業教育の教育課程編成の特徴は、①編成上の自由度の高さ、②学生の能力の養成の重視、③地域・専門・職業対応性の重視、④体系化・構造化の要求ということである。

上述から見ると、両方とも「実習」、「職場実践」と職業対応性への重視が現れている。相対的に言うと、教育課程編成の制定について、中等職業教育の方は初級、中級技術者の育成の要求に応じるような編成をし、また、中等と高等の職業教育の繋がりを重視する。他方、高等職業教育の方は高等技術応用性の専門人材の育成に着目し、産学連携の思想を貫くことがより強化されている。また、両方とも編成上の自由度の高さという特徴を有している。つまり、政府の制約が少なく、国家統一の教育方針の下で、学校は実際の状況・ニーズに応じ、教育課程が自由に編成できるということである。そこで、各農村職業学校工芸美術教育機関は、国の統一の教育方針の下で、地域の伝統工芸や学校の実態を十分考慮して、適切な教育課程の編成を検討する必要がある。

第6章 中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育 の関係について

前章では、中国農村職業学校工芸美術教育はどのようなものであるか、及びその位置づけ、発展状況、特徴、教育課程の構造を明らかにした。中国農村職業学校工芸美術教育は、強い地域密着性、専攻設置の多様化と個性化という特徴を有していることを示した。

次に考察するのは、中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育はどのような関係にあるかということである。

本章では、中国伝統工芸の伝承・発展という視点から、伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育の利点について考察する。さらに、農村における高等職業教育としての浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例、農村における中等職業教育としての龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例を挙げる。その上で、中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係を明らかにする。

第1節 中国伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育

本節では、まず、中国の清華大学美術学院を例とし、伝統工芸の伝承・発展における都市大学・職業学院工芸美術教育の弱点を述べる。次に、日本の有田焼工芸人材育成の事例を参考にし、伝統工芸の発祥地にある工芸美術教育が伝統工芸の伝承・発展にとって有利な面について説明する。それらを通して、伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育の利点について考察する。

1 伝統工芸の伝承・発展における都市大学・職業学院工芸美術教育の弱点

中国の芸術大学、美術大学、職業学院は殆ど農村部から離れており、これは地域的特徴を持ち、農村部に多く分布している伝統工芸の伝承・発展にとって不利だと考えられる。このような状況を説明するために、以下は清華大学美術学院を例として挙げる。

教育部の認可を経て、1999年11月20日、中国最初の総合性、多学科の工芸美術学院である中央工芸美術学院は清華大学に合併され、清華大学美術学院と改称された。現在、清華大学美術学院は染織服装デザイン学科、陶磁デザイン学科、工業デザイン学科、視覚伝達デザイン学科、環境デザイン学科、情報デザイン学科、絵画学科、彫塑学科、工芸美術学科、芸術史論学科、基礎研究室などの学科がある。そのうち、染織服装デザイン学科、陶磁デザイン学科、工業デザイン学科、視覚伝達デザイン学科、環境デザイン学科、情報デザイン学科、工芸美術係学科、彫塑学科は工芸美術教育に属している。表6-1はこれらの学科の専攻設置と教育課程である。

表6-1 清華大学美術学院の専攻設置と教育課程²¹⁵

学科	専攻	科目
彫塑学科	木彫、石彫、金属彫塑、鋳造	素描人体、レリーフ人体、土偶胸像、土偶人体、土偶人物、伝統彫塑臨模、中国伝統彫塑、具象彫塑、抽象彫塑、環境彫塑、彫塑概論、中国彫塑史、西洋彫塑史
陶磁デザイン学科	陶磁デザイン、伝統陶芸、現代陶芸	絵画基礎、図案、塑造基礎、中国伝統陶塑、成型工芸技法、陶磁デザイン、装飾工芸技法、芸用陶磁工芸学、中国陶磁芸術史、外国陶磁芸術史、伝統陶芸創作、現代陶芸創作、陶磁壁飾りデザイン、コンピューター支援デザイン
工芸美術学科	金属芸術、漆芸、繊維芸術、ガラ	素描、色彩、絵画、彫塑、専門芸術史、図案と装飾、構成、コンピューターデザイン、材料と工芸、金属芸術、

215 「清華大学美術学院専業課程計画（2016年）」による。

	ス芸術	金属彫塑、漆画、漆芸、繊維芸術、壁掛け、ガラス芸術、アクセサリー芸術
染織服装 デザイン 学科	染織デザイン、 服装デザイン	人体速写、図案、材料再生、ファッション画技法、衣装造形総合訓練、服飾色彩、服装工芸、平面裁断、立体裁断、服装CAD、中国服装史、西洋服装史、服装学概論、市場マーケティング学、紡績材料学、服装人体工学、服装デザイン、工筆花卉基礎、繊維材料学（染織）、装飾色彩、染織図案基礎、室内装飾効果図、コンピュータデザイン表現、刺繍工芸、編み工芸、捺染工芸、室内織物デザイン、服装工芸、自動車織物デザイン、捺染CAD、織物CAD、刺繍CAD、中国染織文様史、外国染織文様史、観光記念品デザイン、カーペットデザイン、服飾織物デザイン、捺染デザイン、編みデザイン、刺繍デザイン
工業デザ イン学科	産品デザイン、 展示デザイン、 交通工具造形デ ザイン	構造素描、色彩デザイン基礎、造形基礎、平面デザイン表現、立体デザイン表現、工事製図、撮影技術と応用、総合デザイン表現、工業デザイン概論、デザイン思惟、工芸実習、初級モデリングとレンダリング技術、高級モデリングとアニメーション技術、マルチメディアデザイン表現、機能原理、制作成形原理、製品デザイン初歩、製品デザインプログラムと方法、マンマシン工学製品デザイン、改良性製品デザイン、革新性製品デザイン、製品色彩デザイン研究、入札性製品デザイン、システムデザイン、自選課題デザイン、デザイン調査研究方法、価値分析応用、製品計画、デザイン戦略、展示デザイン概論、展示情報伝達、マンマシン工学展示デザイン応用、展覧工事、展示空間研究、展示道具デザイン、展示照明デザインと工程、博物館展示デザイン、博覧会展示企画とデザイン、舞台美術デザイン基礎、入札性展示デザイン、革新性展示デザイン
視覚伝達 デザイン 学科	平面デザイン、 広告デザイン、 書籍デザイン	総合造形基礎、撮影基礎、デザイン基礎、専門理論、販売デザイン、ブランドデザイン、視覚識別デザイン、広告企画と表現、広告戦略、書籍形態デザイン、書籍全体デザイン、レイアウトデザイン、イラストデザイン、デジタルメディアインタラクティブデザイン

環境デザイン学科	室内デザイン、 景観デザイン	デザイン表現、人体工学、材料構造と工芸、建築デザイン基礎、装飾デザイン、家具デザイン、環境照明デザイン、環境色彩デザイン、環境緑化デザイン、環境デザイン概論、国内外建築と庭園史、空間デザイン概念、地景探測、建築形態学、園芸基礎、公共施設デザイン、公共デザイン、庭園デザイン、都市デザイン、都市企画原理、環境心理学
情報デザイン学科	情報デザイン、 アニメーション デザイン、デジ タル娯楽デザイ ン、新メディア 芸術	情報芸術概論、情報図表デザイン、動態表現基礎、デジタル動態デザイン表現、インタラクティブメディアデザイン、シナリオ言語基礎、デジタルビデオデザイン、情報構造、インターフェースデザイン、新メディア芸術、情報デザイン、インタラクティブ技術、デザイン社会学

表 5-1 から見ると、伝統工芸との関係が最も深いのは彫塑学科、陶磁デザイン学科、工芸美術学科である。以下は陶磁デザイン学科を例として挙げる。陶磁デザイン学科に設置された陶磁デザイン、伝統陶芸、現代陶芸の三つの専攻の教育目標は下記の通りである²¹⁶。

陶磁デザイン専攻の教育目標は、学生が陶磁器製品のデザインに従事する能力を育成し、中国の陶磁のデザインのレベルを高め、中国の日用陶磁器製品の国際競争力を強めることである。

伝統陶芸専攻の教育目標は、伝統陶磁の芸技を継承し、伝統的な手芸文化を発展させ、手工芸を人々の日常生活と緊密に結合することである。

現代陶芸専攻の教育目標は、学生が陶磁芸術創作の面で現代意識を育成し、十分に自分の芸術の個性を展示し、陶磁材料の各種の可能性を探求することである。

また、陶磁デザイン学科の授業の達成目標は以下の通りである²¹⁷。

216 清華大学美術学院ホームページ

<http://www.ad.tsinghua.edu.cn/publish/ad/2851/index.html> (2016年5月1日アクセス)

217 清華大学美術学院ホームページ

<http://www.ad.tsinghua.edu.cn/publish/ad/2851/index.html> (2016年5月1日アクセス)

学生は中国内外の陶磁デザインの発展史を理解し、陶磁デザインの系統的理論と知識を学び、問題の分析と解決の能力を持ち、陶磁の機能効用と材料を熟知し、陶磁の制作工芸及び技術を身につけ、デザインの能力を持ち、芸術表現形式の探索を重視し、中国の特色のある現代陶磁芸術を創造することができる。

その教育課程は上述の教育目的と授業要求の実現を図るために、絵画基礎、図案、塑造基礎、中国伝統陶塑、成型工芸技法、陶磁デザイン、装飾工芸技法、芸術陶磁工芸学、中国陶磁芸術史、外国陶磁芸術史、伝統陶芸創作、現代陶芸創作、陶磁壁飾りデザイン、コンピューター支援デザインなどの科目を設置している。

ところで、中国の陶磁芸術²¹⁸は新石器時代の紅陶や彩文土器から始まり、様々な技術革新を重ね、三彩、白磁、青磁、青花、五彩などいろいろな種類を持っており、また、地域によって名品、技法が異なる。現在、有名な磁器の産地として、江西省景德鎮市、河北省唐山市、山西省長治市、広州市石湾がある。上述の産地では、伝統的な工芸技法と現代的設備を通じて、優れた作品が作られている。ほかに、河南省禹県の鈞窯、湖南省醴陵の紅磁、江蘇省宜興の紫砂、浙江省龍泉の青磁などが磁器の産地としてよく知られている。このように、中国の陶磁器は地域による特徴を強く持っている。

しかしながら、清華大学美術学院陶磁デザイン学科の専攻及び教育課程を見ると、中国の陶磁芸術のすべての技法と種類に触れていないので、中国陶磁器の豊かさと地域的特徴を伝えることができない状況にある。

以下は学生の作品である。

218 中国の陶磁芸術は1万年以上の歴史を有している。後漢時代（2世紀）には「古越磁」と呼ばれる本格的な青磁器が焼成された。唐時代（618～907）の陶磁工芸を代表するものとして唐三彩があった。宋時代（960～1279）は中国陶磁史の中でも輝ける黄金時代であり、官窯が設置され、青磁、白磁の名品が生み出された。同時に、華北・華南の各地に磁州窯、耀州窯、龍泉窯、建窯、吉州窯などの個性的な窯が栄えた。元時代（1279～1368）には、白地にコバルト顔料による青色で絵付けをした磁器である青花の生産が始まった。明時代（1368～1644）には景德鎮窯が窯業の中心となり、青花や五彩などの絵画的な加飾を施した器が盛んに生産された。明末から清初にかけては、景德鎮の民窯や福建省の漳州窯などで、官窯とは作風の異なる輸出向けの磁器が大量生産された。清時代（1644～1912）には、七宝の技法を応用した粉彩（琺瑯彩）の技術が開発され、磁器の器面に絵画と同様の絵付けが施されるようになった。



図 6-1 「幻霊組曲の二」 段玉潔



図 6-2 「初春」 翟亜博



図 6-3 「足跡」 張昆

以上の作品から見ると、学生の陶磁器の創作は中国伝統文化を基盤とし、陶磁芸術を生活に導入すること、芸術創作中に現代意識を追求すること、十分に自分の芸術的個性を発揮すること、陶磁材料の各種可能性を模索することを目指していることが窺える。しかし、それらの作品には陶磁芸術の地域性は極めて希薄である。

また、現代デザイン教育に属する染織服装デザイン学科、工業デザイン学科、視覚伝達デザイン学科、環境デザイン学科、情報デザイン学科は、1980年代からの中国の工業化と現代化の進展に伴い、西洋の近代デザインの教育理念の影響の下で次々と設置された。これらの学科の教育課程や教育方法は西洋のデザイン教育を参照している。設置された教育課程を見ると、伝統工芸に関する科目は少ない。

伝統工芸と現代デザインの関係について、杭間は次のように述べている。「悠久の歴史を持つ工芸美術は世界向けの中国の本土デザインを目覚めさせる重要な源である。中国の様々な思想、宗教、民俗、地域の影響の下での伝統工芸に対して、現代の視点に立ってそれを発掘すれば、その巨大なデザイン文化価値が含まれていることを再発見することができる。それらも『中国らしさ』のデザインの一つの文化の身分識別²¹⁹である。そこで、冷遇されている伝統工芸に直面し、掛け替えのない独特な価値、即ち、オリジナルデザインの価値を再発見しよう。」²²⁰

多くの成功したデザイン作品は伝統工芸からインスピレーションを受けた。例えば、中国聯合通信のロゴ（図 6-4）のデザインは紐を用いた伝統工芸である中国結び（図 6-5）の形態、色彩からの影響が見られる。



図 6-4 中国聯合通信のロゴ



図 6-5 中国結び

219 文化の身分識別は、文化的アイデンティティを指す。

220 杭間 「從工芸美術到設計」 『裝飾』 2009年12月 p. 18

このように、伝統文化資源を十分に利用して現代デザインの視覚表現に基づく創新を行うことは、現代の文脈の下では必然的な傾向である。伝統文化に属する伝統工芸は現代デザインの視覚表現の基盤であり、伝統文化資源は現代デザインの基礎、素材であり、現代デザインは伝統文化の新しい視覚表現形式であると言える。つまり、伝統工芸と現代デザインを結びつけることが重要である。

従って、伝統工芸に関係する科目が少ないことは、学生が伝統工芸資源を十分に利用して現代デザインの視覚表現における創造を行うことができない恐れがある。

また、伝統工芸資源を十分に活用するためには、主に農村地域に存在している豊富で多彩な伝統工芸が内包するモチーフ、模様、形態、色彩、装飾などを発掘することが必要である。農村部から離れた都市の芸術大学、美術大学、職業学院は地理的に不便だけでなく、伝統工芸資源を包括的に発掘することは困難である。

以上のように、農村部から離れた都市の芸術大学、美術大学、職業学院などの工芸美術教育は伝統工芸の伝承・発展にとって不利な面があると考えられる。つまり、都市大学・職業学院工芸美術教育は伝統工芸の伝承・発展において弱点を有している。

2 伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育の利点

台湾東呉大学の教授の王秋桂は、「伝統的文化の伝承の一番よい方式は生まれた地域で伝承することである」と述べている²²¹。従って、地域の特徴で工芸美術教育の発展を計画し、工芸美術教育と地域の産業構造と文化資源を十分に結合させることが、十分に各地の優位性を発揮させる。また、各地域の産業構造の特徴、教育資源及び優勢を考え、各地の工芸美術教育の相互補完性と相違性を保証すべきである。そうすることによって、工芸美術教育は豊富なものになる。それに反して、もし皆同じ専攻、教育課程、教育方法であったならば、

221 徐漣 「伝承人：非物質文化遺産的守護神（伝承者：無形文化遺産の守護神）」 『中国文化報』 2007年6月8日（第三版）

工芸美術教育は繁栄しているように見えるが、中身は単一で単純なものになる。これは工芸美術教育の合理的な発展にとって不利である。つまり、伝統工芸の発祥地にある工芸美術教育は伝統工芸の伝承・発展にとって有利な面があると考えられる。そういう点について、日本の有田焼²²²工芸人材育成の事例を挙げる。

日本の有田焼工芸人材は主に、佐賀県立有田工業高等学校、佐賀県立有田窯業大学校及び佐賀大学芸術地域デザイン学部「芸術表現コース有田セラミック分野」によって育成されている。

(1) 佐賀県立有田工業高等学校

工芸・デザイン教育の先駆者として知られる納富介次郎（1844～1918）は、明治6年（1873年）のウィーン万国博覧会で政府随員として渡欧し、ゴットフリード・ワグネルの斡旋によりオーストリア帝国・ボヘミアのエルボーゲン製陶所で伝習生として陶磁器の製造を学んだ。フランスのセブル製陶所を見学した後、明治8年（1875年）に帰国した。この渡欧を通じて、一品制作による美術品の輸出には限界があり、工芸品の量産体制を整える事が日本の貿易収支改善のために重要なことを認識し、日本の伝統工芸品を工業化・国際化し、国富の原資とすることを考え、工芸教育の必要性も説き、後年に金沢・高岡・高松・有田に四つの工芸・工業高校を創設した。

明治34年（1898年）、納富介次郎は佐賀県立工業学校（現・佐賀県立佐賀工業高等学校）の第2代校長に赴任して2年後の明治36年（1903年）、この学校から有田分校を独立させ、佐賀県立有田工業学校（現・佐賀県立有田工業高等学校）を設立した。

佐賀県立有田工業高等学校は、現在、セラミック科（1994年に窯業科をセラミック科と改称）、デザイン科、電気科、機械科の4学科がある。セラミッ

222 有田焼は、佐賀県有田町を中心に焼かれる磁器である。17世紀初頭、朝鮮人陶工・李參平らによって泉山で陶石が発見され、日本で初めて磁器が焼かれた。そして山に囲まれた有田は、伊万里の港を流通の窓口として積み出しを行ったことから「伊万里焼」として日本国中に広まり、その後ヨーロッパへと進出するチャンスがやってきて、その品質の良さと模様の豪華さで上流階級の人達を中心に愛用されるようになった。1977年（昭和52年）10月14日、有田焼は経済産業大臣指定伝統工芸品に指定された。

ク科では、ろくろや絵付けなどの陶芸技術はもちろん、ファインセラミックス、そして工業技術全般について幅広く学習し、陶芸家から工業技術者まで、多岐にわたる人材の育成を目指している²²³。

表 6-2 はセラミック科の教育課程である。

表 6-2 佐賀県立有田工業高等学校セラミック科の教育課程²²⁴

年次	普通教科	選択教科	専門教科
1 年次	<ul style="list-style-type: none"> ・国語総合 (2) ・世界史 A (2) ・数学 I (4) ・科学と人間生活 (2) ・体育 (2) ・保健 (1) ・コミュニケーション 英語基礎 (2) 		<ul style="list-style-type: none"> ・デザイン技術 (2) ・セラミック化学 (2) ・工業数理基礎 (2) ・実習 (3) ・工業技術基礎 (3)
2 年次	<ul style="list-style-type: none"> ・国語総合 (2) ・政治・経済 (2) ・数学 II (4) ・化学基礎 (2) ・体育 (2) ・保健 (1) ・コミュニケーション 英語基礎 I (2) 	<ul style="list-style-type: none"> ・数学 A ・英語表現 ・素描 ・陶磁器デザイン ・セラミック化学 (4) 	<ul style="list-style-type: none"> ・セラミック技術 (2) ・セラミック工業 (2) ・情報技術基礎 (2) ・製図 (2) ・実習 (4)
3 年次	<ul style="list-style-type: none"> ・国語総合 (2) ・地理 A (2) ・論理 (2) ・数学 II (2) ・体育 (3) 	<ul style="list-style-type: none"> ・現代文 ・数学 B ・英語会話 ・セラミック技術 ・セラミック工業 	<ul style="list-style-type: none"> ・実習 (6) ・課題研究 (4)

223 佐賀県立有田工業高等学校ホームページ

http://cms.saga-ed.jp/hp/aritakougyoukoku/home/template/html/htmlView.do?MENU_ID=12591 (2016 年 8 月 6 日アクセス)

224 佐賀県立有田工業高等学校ホームページ

http://cms.saga-ed.jp/hp/aritakougyoukoku/home/template/html/htmlView.do?MENU_ID=24096 (2016 年 8 月 6 日アクセス)

	<ul style="list-style-type: none"> ・保健（１） ・コミュニケーション 英語基礎Ⅰ（２） 	<ul style="list-style-type: none"> ・陶磁器デザイン ・フードデザイン ・素描（６） 	
--	--	--	--

セラミック科の科長の澤山大亮は、「セラミック科の教育課程は、伝統と歴史、そして、未来の創造を目指し、学生に歴史と伝統ある陶磁器から最先端のセラミック技術まで幅広く学ばせるように編成されている。」と述べた²²⁵。

これまでに、佐賀県立有田工業高等学校は有田の伝統風土を守る人材とともに、約 17,000 名余名余の人材を地元の産業界はもとより、国内外に輩出している²²⁶。

（２）佐賀県立有田窯業大学校

佐賀県立有田窯業大学校は、陶磁器専門の専修学校として、1985 年 4 月、佐賀県の主要地場産業である陶磁器産業の振興を図るため、陶磁器に関する専門知識及び技術の修得により、将来業界の後継者、技術者となって働く人材の育成を目的として開校された。以下は設置された課程・学科である。4 年制と 2 年制の専門課程、1 年間の一般課程と短期研修（週 1 回）がある。

専門課程 陶磁器科

- 4 年制課程（高度専門士認定課程） - 3 コース（伝統、プロダクト、造形）
- 2 年制課程（専門士認定課程） - 2 コース（成形技法、装飾技法）

一般課程

- ろくろ科
- 絵付科

短期研修

- ろくろ成形研修

225 2016 年 12 月 5 日のセラミック科の科長の澤山大亮へのインタビューによる。

226 佐賀県立有田工業高等学校ホームページ

<http://cms.saga-ed.jp/hp/aritakougyoukoukou/home/homeMain.do>（2016 年 8 月 6 日アクセス）

● 絵付技法研修

文部科学省との協議を経て、平成 28 年（2016 年）4 月に「佐賀大学芸術地域デザイン学部」が開設されることとなり、佐賀県立有田窯業大学校の専門課程（4 年）は、同学部内に設置される「芸術表現コース有田セラミック分野」に移行することになった。有田窯業大学校がこれまで担ってきた後継者育成機能（専門課程（2 年）、一般課程（1 年）など）は、県の事業として存続させることとしており、平成 28 年 4 月から、同校に代わり、窯業技術センターが実施主体となって「窯業人材育成事業（仮称）」を実施する。

佐賀県立有田窯業大学校は窯業教育の先進校とし、2000 名を超える卒業生を送り出し、地元はもちろん、全国の窯業界で活躍している²²⁷。

（3）佐賀大学芸術地域デザイン学部「芸術表現コース有田セラミック分野」

佐賀大学芸術地域デザイン学部の「芸術表現コース有田セラミック分野」は、有田そして佐賀が培ってきた歴史ある陶磁器の伝統技術と芸術性を、ファインセラミックを含む「産業」として捉え、プロダクトデザインや流通・経済・マーケティングなどのセンスやスキルを磨く専門分野である。表 6-3 は佐賀大学芸術地域デザイン学部芸術表現コースの教育課程である。

表 6-3 佐賀大学芸術地域デザイン学部芸術表現コースの教育課程²²⁸

	1 年次	2 年次	3 年次	4 年次
教養教育科目	大学入門科目			
	共通基礎科目「英語」			
	共通基礎科目「情			

227 佐賀県陶磁器工業協同組合ホームページ <http://www.aritayaki.or.jp/>（2016 年 8 月 6 日アクセス）

228 佐賀大学ホームページ http://www.art.saga-u.ac.jp/curriculum/curriculum_arts-crafts.pdf（2016 年 8 月 6 日アクセス）

		報リテラシー」				
		基本教養科目「自然科学と技術、文化、現代社会」				
		インターフェイス科目				
専門教育科目	学部共通科目	<ul style="list-style-type: none"> ● 地域デザイン基礎（デザイン、マネジメント、フィールドワーク） ● 芸術表現基礎（絵画、彫刻、工芸） ● デザイン発想論 ● デジタル表現基礎 ● 職業キャリア ● 流通論 ● アートマーケティング ● アートマネジメント ● 比較オリエンタリズム研究 ● Key Concepts in Art 	<ul style="list-style-type: none"> ● 芸術文化・地域創生論（国内外地域プロジェクト事例研究） ● 知的財産権学 ● 地域再生デザイン学 ● アートと科学 	<ul style="list-style-type: none"> ● 有田キャンパスプロジェクト ● 地域創生フィールドワーク ● 国内外芸術研修 		
	コース基礎科目	<ul style="list-style-type: none"> ● 芸術表現 A（日本画、西洋画、彫刻） ● 芸術表現 B（窯芸、染色工芸、漆・木工芸） ● 美術史基礎 	<ul style="list-style-type: none"> ● 工芸理論 ● 現代美術概論 ● 美術品流通論 ● デザイン基礎 ● 図法 ● 材料学 			

美術・ 工芸		<ul style="list-style-type: none"> ● 日本画Ⅰ・Ⅱ ● 彫刻Ⅰ・Ⅱ ● 染色工芸Ⅰ・Ⅱ ● 漆・木工芸Ⅰ・Ⅱ ● 日本画概論 ● 漆・木工芸概論 ● 西洋画基礎 ● 製図 ● 映像デザインⅠ ● コミュニケーションデザイン論 ● コミュニケーションデザイン演習 ● 西洋画Ⅰ・Ⅱ ● ミクストメディアⅠ・Ⅱ ● 視覚伝達デザインⅠ ● 金属工芸Ⅰ ● 彫刻概論 ● 窯芸基礎 ● 染色工芸基礎 ● コンテンツデザインⅠ ● 情報デザインⅠ 	<ul style="list-style-type: none"> ● 日本画Ⅲ ● 彫刻Ⅲ ● 染色工芸Ⅲ ● 漆・木工芸Ⅲ ● 西洋画概論 ● 彫刻基礎 ● 漆・木工芸基礎 ● 地域ブランディング論 ● メディアアート論 ● 西洋画Ⅲ ● ミクストメディアⅢ ● 視覚伝達デザインⅡ・Ⅲ ● 金属工芸Ⅱ ● 染色工芸概論 ● 日本画基礎 ● ミクストメディア基礎 ● 地域ブランディング演習 ● メディアアート演習 	<ul style="list-style-type: none"> ● 卒業研究
有田セラミック		<ul style="list-style-type: none"> ● 陶磁成形技法Ⅰ・Ⅱ ● ろくろ成形Ⅰ・Ⅱ ● 石膏型成型特別演習 ● 陶磁特別演習Ⅰ ● 釉薬化学概論 ● セラミック焼成 	<ul style="list-style-type: none"> ● 陶磁成形技法Ⅲ ● ろくろ成形Ⅲ ● 陶磁特別演習Ⅱ ● 釉薬化学Ⅱ ● セラミック科学演習 ● CAD/CAMⅠ・Ⅱ 	<ul style="list-style-type: none"> ● 卒業研究

			<ul style="list-style-type: none"> ● 世界の中の肥前陶磁器 ● 装飾技法Ⅰ・Ⅱ ● 石膏型成型Ⅰ・Ⅱ ● 釉薬化学Ⅰ ● 陶磁史 ● セラミック原料化学 ● 衣食住文化論 ● 食と器 	<ul style="list-style-type: none"> ● 陶磁マーケティング ● 装飾技法Ⅲ ● 石膏型成型Ⅲ ● 陶磁技法特別演習 ● セラミック科学実験 ● 唐津焼演習 ● 陶磁器産業論 	
--	--	--	---	--	--

佐賀大学文化教育学部教授である栗山裕至によると、「有田セラミック分野」の学生は、教養教育科目、学部共通科目、コース基礎科目の授業を受けなければならない、さらに、有田セラミック分野の科目を中心として学ぶ、美術・工芸分野の科目を選択して履修する²²⁹。「有田セラミック分野」では、陶磁器・ファインセラミックスを多面的・総合的に学び、経営や化学の知識を含めた幅広い知識を修得するための専門科目を配置する。人間国宝や国際的に活躍する作家に直接指導を受けることができる科目も設けられている²³⁰。

以上の学校の所在地を確認すると、佐賀県立有田工業高等学校、佐賀県立有田窯業大学校は有田町にある。また、佐賀大学は、有田町の近くの佐賀市に本部を置くが、その芸術地域デザイン学部には、本庄キャンパスに加え、佐賀県有田町にある「有田キャンパス」がある。工場にあるような大きな窯に広がるくろ場や絵付け室、様々な技法に使われる多くの機械が並んでいる。この有田キャンパスは「有田セラミック分野」の大きな拠点のひとつである。従って、いずれの学校も有田焼の発祥地にある。

229 2016年12月5日の佐賀大学文化教育学部教授である栗山裕至へのインタビューによる。

230 佐賀大学ホームページ

<http://www.art.saga-u.ac.jp/course/artistic-expression/arita-ceramic.html>
(2016年12月7日アクセス)

伝統工芸の発祥地にある工芸美術教育は伝統工芸の伝承・発展にとって有利な面について、佐賀県立有田工業高等学校のセラミック科科长の澤山大亮は、「有田焼は、400年に亘り受け継がれた伝統的な技術やモチーフを持っている。発祥地でその人材を育てることは、伝統的な技術の習得において有利だ。」と述べた²³¹。有田は、窯業に関する貴重な史跡が点在し、長年の技術の蓄積がある。「窯業技術センター」、「九州陶磁文化館」など、世界的に見ても有数の「焼き物」の研究機関、博物館も、ここ有田に集まっている。このような恵まれた環境に立地する佐賀県立有田工業高等学校と佐賀県立有田窯業大学校は、陶磁器生産のための本格的な施設、設備が充実しており、さながら陶磁器生産工場のようなものである。そのうえ、これらの学校の教職員の中には、人間国宝である井上萬二や中島宏をはじめ伝統工芸士、現代の名工など陶磁器に関する一流の講師がいる。学生は彼らの指導を受けることができ、日本を代表する焼き物の師匠による最高峰の技法や洗練された技巧を体系的に学ぶことができる。

また、佐賀大学文化教育学部教授である栗山裕至は、もう一つの有利な面を指摘している。「有田焼は、有田の風土と歴史の中で生まれ、単なる技術ではなく、土地の自然、歴史、人々の精神性が内包されている。だから、学生たちは有田焼工芸の技術を学ぶだけでなく、伝統工芸に内包された地域文化を理解することが大切だ。そこで、誕生地での人材育成は伝統工芸に内包された文化の理解にとって有利だ。」と述べた²³²。

この事例から読み取れるのは、伝統の地で、より専門的に、よりハイレベルに伝統工芸人材を育成することができることである。

第5章で述べたように、中国農村職業学校工芸美術教育は県域範囲内に分布し、物質の生産とサービスという領域の工芸美術人材を養成する教育であり、強い地域密着性、専攻設置の多様化と個性化の特徴を持っている。そのため、農村職業学校工芸美術教育は、伝統工芸の伝承・発展の面で、農村部から離れた都市の芸術大学、美術大学、職業学院などの工芸美術教育より、高い優位性を有している。この優位性は次の二つである。①伝統工芸の発祥地における人

231 2016年12月5日のセラミック科の科長の澤山大亮へのインタビューによる。

232 2016年12月5日の佐賀大学文化教育学部教授である栗山裕至へのインタビューによる。

材育成は、伝統的な技術の習得において有利である。②伝統工芸の誕生地における人材育成は伝統工芸に内包された地域文化の理解において有利である。つまり、伝統工芸の伝承・発展にとって、一番良い選択肢は農村職業学校工芸美術教育だと考えられる。

次の第2節、第3節に、農村における高等職業教育としての浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例、農村における中等職業教育としての龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例を挙げる。この二つの学校は、伝統工芸の発祥地における人材育成の面で、有益な実践を行っている。

第2節 浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例

本節では、東陽市にある中国広廈グループによって2003年に約5億元を投資し、創設された私立大学である浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材の育成の事例を取り上げる。この事例は、中国の伝統工芸の発祥地における農村高等職業学校工芸美術教育の一端を示している。

東陽木彫は唐の時代に始まり、宋の時代に発展し、明と清の時代までに成熟した芸術的風格と装飾手法を形成し、1000年余りの歴史を有する著名な中国民間芸術遺産である。東陽木彫の彫刻技法は浮き彫りを主とし、創意と絵画性を重視し、高い芸術的価値を有している（図6-6）。2006年には中国無形文化財保護名簿に登録された。清の時代の末から東陽で杜雲松、黄紫金、樓水明、馮文士、陸光正、黄小明などの有名な工芸美術家が誕生した。



図6-6 「情は自然に回帰する」 東陽木彫 黄小明 現代

木彫の都である浙江省の東陽市²³³では、木彫工芸人材の育成は、農村職業学校工芸美術教育が伝統工芸産業に貢献する人材の育成体系と方法の構築に新たな道を切り開いた。高等職業教育としての浙江広廈建設職業技術学院は木彫工芸人材の育成に参入し、「大学+大師」の人材育成方法によって、木彫工芸美術家の育成の面で有益な試みと探索を行っている。大師とは、工芸美術大師の略称であり、中国で、工芸美術領域で優秀な成績を収め、技芸に優れた工芸美術家に与える称号であり、国家級と省級がある。そうした大学と大師が連携することにより、新たな人材育成方法を試行している。

第1章で述べたように、東陽木彫工芸人材の現状について、東陽木彫には職人は多いが、工芸美術家が欠如している。木彫工芸美術家は誰によって育てるか。浙江広廈建設職業技術学院は、当地経済の発展に資する人材を育て、木彫工芸美術家を育成する役割を果たすために、高等職業教育の優位性を活かし、2008年に中国で最初の木彫デザイン・制作専攻を開設した。浙江省から生徒を募集し、高学歴・高技芸を持っている木彫工芸人材を育てている。現在は5年一貫制²³⁴と3+2の中高等職業教育一体化の二つの制度がある。5年一貫制の学制は5年間であって中等職業教育より2年間長く勉強することができる。3+2の中高等職業教育一体化は広廈建設職業技術学院と東陽技術学校の連携育成を指す。東陽技術学校で3年間勉強して試験に合格した学生は広廈建設職業技術学院で更に2年間勉強すると、学生に短期大学の卒業証明書を与える。3年間の中等職業教育を受けた後、更に2年間の高等職業教育を受ける措置を取ることによって、中等職業学校の学生に自分を高める道を開くこととなった。2015年、広廈建設職業技術学院の木彫専攻は9つのクラスを開設し、450名の学生と20名の専任教員を有している。

木彫デザイン・制作専攻の学生が将来、工芸美術家になるかそれとも職人になるかは、学生への芸術的素養と芸術創造力の育成にかかっている。広廈建設職業技術学院院長の許華春は、「高等学校の利点を活用し、学校教育の知識化、

233 東陽市は、浙江省金華市に属する県レベルの市である。中国の県域経済のベスト100県の一つであり、中国政府に中国民間芸術の故郷と中国木彫の故郷に認定された。

234 5年一貫制は、中学校からの高等職業教育であると称されている。合格ラインに達し下中学校の卒業生を募集し、高等職業技術学校で5年間勉強させる育成方法である。

体系化と伝統の『徒弟制度』の育成方式を結合させ、デザイン、管理、技能などができる創造力を有した木彫の工芸美術家を育成する」と掲げている²³⁵。数年間の実践を経て知識化・体系化の大学教育と大師による「徒弟制度」を融合させた「大学+大師」の人材育成方法を構築した。学校は良い成果をあげて全国大師木雕芸術精品展で銀賞を獲得した徐慶幸と陳徳鴻などの多数の人材を社会に送り出した。中国工芸美術大師の馮文土は、学院の第一回目の木彫デザイン・制作専攻の卒業生の作品を見て、次のように語った。「学校が2年間で送り出した学生のレベルは、私が7年間ぐらいをかけて育てた弟子と同じぐらいです。彼らは勉強ができて悟りがとても良い」と²³⁶。2014年まで、220人の卒業生を社会に送り出し、技芸に優れて素質が高いため、殆どの学生は卒業する前に木彫や家具工場から内定をもらった。知識化・体系化の大学教育と大師による「徒弟制度」の育成方式を相互に融合させる人材育成方法は具体的に以下の方面に現れている。

1 学校での系統的な教育と大師工作室での実践が結合する教育方式

大学教育は教育制度の上で優位性を占めるが、伝統工芸人材育成の上で、大学教育だけでは不十分であり、伝統手工芸を伝承するには師匠が身振り手振りで教えて日々技芸を研鑽する必要がある。中国国務院に頒布された「国家中長期の人材発展概要（2010～2020）」²³⁷は、技能大師の工作室（工房）を前代未聞の地位に高めた。広廈建設職業技術学院は「国家中長期の人材発展概要」に従って、高等職業学校での系統的な教育と大師工作室（工房）での実践を結合させる教育方式を作り出した。それは大師による「徒弟制度」の方式で学校教育の系統的な教育の短所を補って、大師工作室において創造的人材育成の面での役割を果たしてもらった教育方式である。学院は十分に当地の木彫大師の資源

235 2013年10月19日に広廈建設職業技術学院院長の許華春へのインタビューによる。

236 2013年10月19日に広廈建設職業技術学院院長の許華春へのインタビューによる。

237 「国家中長期の人材発展企画の概要（2010～2020）」は2010年6月6日に中国国務院によって頒布された。中国の初めての中長期の人材発展企画であり、現在また今後中国の人材発展に関する指導性のある公文書である。

を利用し、亜太地区工芸美術大師の陸光正を責任者にし、中国工芸美術大師の馮文土、盧光華と浙江省工芸美術大師の徐士龍を非常勤の教授と招聘し、同時に技師の肩書きを有する5人を技能訓練の教員として雇い入れた。学校の教育を受けて十分に木彫の基本的技法を身に付け、基本的な文化的芸術的素養を習得してはじめて、大師の工作室で大師から指導を受けることができる。このような方法を通して学生の手工技芸と技術知識を高めることができる。学生は実践を通して経験豊富な大師の丁寧な指導を受けることができ、実践の中でしか感知ができない実際の感覚経験を得ることができ、特に言葉では伝えられない経験も実践を通して得ることがある。理論と実践の学習を通して学生の木彫作品は各木彫大師の長所を取り入れ、作品は技術も優れ、創造性もあり、鑑賞者に新しい感覚を与え、大師から良い評判を得ている。毎年学生が卒業する前に、学生は大師から受け入れてもらって大師の弟子になり、大師工作室で働きながら更に大師の指導を受ける。

2 文化芸術課程と木彫制作工芸課程が結合する課程体系

教員たちは教学実践を踏まえ、実践から得た経験を利用し、工夫を凝らした独自の自ら教材や教育課程を開発し、手探りながらオリジナルの課程体系を構築した。課程設置では文化芸術課程と木彫制作工芸課程を同時に受容させる方針が固まった。つまり、木彫の技法学習と文化芸術的素養の育成を同時に重視し、同時に高めることである。院長の許華春は、「大師による『徒弟制度』という教育的長所を採り入れると同時に、学生に知識化・体系化した教育を行う。学生は美術の課程だけではなく、歴史文化等の知識も学ぶ。文化に対してある程度の理解を持つと、作品の創造も容易になってくる」と述べた²³⁸。学校の教育課程（表6-4）から見ると、共通基礎課程、専門技術課程（専門基礎科目、専門応用科目）が含まれている。その中で、工筆白描、デザインスケッチ、書道篆刻、家具デザインなどの専門的な課程は学生の文化芸術的素養の向上に役に立つ。共通基礎課程は全部で445コマで授業の数は専門的な課程と余り変わ

238 2013年10月19日に広廈建設職業技術学院院長の許華春へのインタビューによる。

らない。これは学院の学生の文化的基本素質を高めることを重視している証である。445 コマの中でパソコンの授業は 80 コマもあり、これから広廈建設職業技術学院の新型の高素質の人材を育成する目標が窺える。選択科目の中の中国古今詩詞鑑賞、中国工芸美術簡史、デザイン制作原理の理論課程が学生の芸術感受力と鑑賞力を強化するのは有利である。

表 6-4 浙江広廈学院木彫デザイン・制作専攻の教育課程²³⁹

番号	課程名称	総コマ数	単位	コマの割り振り		学年と学期での割り振り					
				理論 のコマ数	実践 のコマ数	第一学年		第二学年		第三学年	
						一	二	三	四	五	六
一、共通基礎課程						14	16	16	13	18	21
1	思想道德修養と法律基礎	48	3	48		3					
2	毛沢東思想、鄧小平理論と三つの代表の重要思想の概論	64	4	48	16		3				
3	形勢と政策	64	2			1	1	1	1		
4	大学軍事理論	36	2	36							
5	体育と健康	89	5.5	89		2	2	2	1		
6	国語	54	3.5	54					2		
7	英語	90	5.5	90		3	3				
8	コンピューター応用基礎	64	4	32	32		4				
小計		445	27.5	397	48	10	12	1	3		
二、専門技術課程											
9	木彫基礎	28	2	12	16	2					
10	デザインと素描	42	2.5	14	28	3					
										総 合	卒 業 デ ザ

239 「浙江広廈学院木彫デザイン・制作専攻課程計画（2016年）」による。

11	工筆白描と木彫デザイン		42	2.5	10	32	3			実習	インと論文の発表		
12	パソコン補助デザイン		80	5	40	40		5					
13	書道篆刻		32	2	16	16		2					
14	家具デザイン		32	2	10	22		2					
15	木彫技芸と建築装飾		26	1.5	8	18			2				
16	木彫製品販売と管理		26	1.5	26				2				
17	木彫制作工芸	木彫組み合わせと仕上げ技術(山水、花鳥など)	128	8	20	108		4	4				
	木彫制作工芸	木彫打胚と仕上げ技術(人物)	129	8	20	109			4				
小計			565	35	176	389	8	4	17			9	
三、選択科目一													
18	中国古代詩詞鑑賞		32	2	32								
19	三大構成		32	2	12	20							
20	中国工芸美術簡史		32	2	32								
21	根彫技術		26	1.5	6	20							
22	木彫装飾技術		26	1.5	10	16							
23	室内デザイン		26	1.5	10	16							

	原理										
小計		174	10.5	102	72		4	2	6		
四、選択科目二 (1.5 以上単位取得)											
24	中国画	26	1.5	6	20				2		
25	専門英語	64	4	64				2	2		
小計		26	1.5	6	20				2		
合計		1210	74.5			18	20	20	20		

3 伝統観念と現代観念が融合する教学理念

一つの木彫作品に芸術性があるかどうかについて判断する時、その作品の創造性があるかどうかは一つの重要なポイントである。東陽木彫は技術は欠けていないが、創造性のあるアイデアに欠けている傾向にある。木彫技芸の革新及び工芸美術家の育成を推し進めるには、教員が授業中、学生に広い芸術視野を持たせる必要がある。具体的な方法は次の通りである。

①伝統木彫の題材は花鳥虫魚、歴史や神話の人物などに限り、学生の思考を拡大させ、日常生活の人、事、物の中からインスピレーションを捜し、創作の素材を捉え、創作の題材を多元化させる。

②学生に伝統を守ると同時に伝統の縛りを脱する考えを持たせ、芸術的個性を伸ばし、伝統と現代の有機的に融合した多様化の芸術表現手法を追求させる。

③中国画、速写、現代構成などの様々な芸術言語を木彫創作の中に取り入れることを啓発し、作品に現代の審美観を注ぎ、現代人の趣味と市場のニーズを満たす価値を持たせる。近隣の芸術と他の学科から啓発をもらう。

このような教学理念の下で、近年の学生の作品は題材と技法に創造性が現れてくるようになった。学生の作品は様々なコンクールで賞を取り、例えば、2010年の卒業生の徐慶幸の作品である「響いているリズム」(図6-7)は中国国家博物館で行われた全国大師木雕芸術精品展に出品し、銀賞を獲得した。彼は現在東陽夏浪創作室で働いて月給は一万元(16万円に相当する)以上である。将来、工芸美術家になる可能性が大きいと思われる。ほかの学生の作品(図6

一8、図6-9) も様々な展覧会とコンクールで賞を取っている。



図6-7 徐慶幸 「響いているリズム」 2011年中国木彫芸術展銀賞受賞



図6-8 第五回学生技能コンクール作品の「徳を継承し、志を遠くし」



図6-9 大師の作品と一緒に2011年中国木彫芸術展に参加する作品の「母」

第3節 龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例

本節では、龍泉市にある龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣工芸人材育成の事例を取り上げる。この事例は、中国の伝統工芸の発祥地における農村中等職業学校工芸美術教育の一端を示している。

龍泉市は中国浙江省の南西部に位置する県級市である。工芸美術においては、龍泉の宝剣と青磁は昔からその名を内外に馳せている。龍泉青磁（図6-10）は今から1500年ほど前の南北朝時代に始まると言われ、中国南宋時代の五大歴史名窯（官・哥・汝・定・鈞）の一つである。南宋時代には、龍泉青磁の造形、装飾技術、釉薬の色彩は最高峰に達し最盛期を迎え、雨過天青（うかてんせい）と呼ばれ、雨上がりの湿り気のある空色という青磁を焼かせる。また、龍泉宝剣（図6-11）は春秋戦国時代に創始された。「強靱で鋭く、柔らかく、光沢があり、彫刻を施している」の四つの特色を有し、「中華第一の剣」と言われている。2006年、龍泉青磁の製作技芸、龍泉宝剣の鍛冶技芸は中国国家級無形文化遺産の代表作であると認定された。2009年、「龍泉青磁の伝統工芸技術」が無形文化遺産として世界遺産に登録された。



図6-10 龍泉青磁 徐朝興 現代 図6-11 龍泉宝剣 陳阿金 現代

龍泉市中等職業学校は1989年に青磁技工クラスを創設した。当時、主に龍泉市の国営陶磁会社に職人を育成するためであった。1995年、国営陶磁会社の倒産によって、卒業生の進路が制限された。この原因で、青磁技工クラスは中止された。21世紀に入り、龍泉青磁と宝剣の二つの特色産業の急速な発展に伴い、青磁と宝剣の職人へのニーズも高まってきている。学校は2003年に青磁工芸専攻を設立し、2009年に刀剣工芸専攻を設立した。その後、陶芸工芸専攻と刀剣工芸専攻を統合して青磁・宝剣工芸学部を創設した。2016年、青磁宝剣工芸学部の学生数は全部で650名であり、教職員は42名である。

中国工芸美術大師の張紹斌は、「古人は奥深い青磁・宝剣文化を作った。自分の本土文化も理解しなければ、青磁・宝剣工芸を伝承することができない」と述べた²⁴⁰。それで、育成される青磁・宝剣の職人は文化素養と技術の両方に優れている必要がある。龍泉市中等職業学校校長の鄭高隆は、「われわれの求めている人材は伝統工芸の文化と技術の両方に精通する人材ですので、学生の『文化自覚』²⁴¹を育てることが重要な目標だ。」と述べた²⁴²。

そこで、いかに「文化自覚」を持つ青磁・宝剣の職人を育成するか。学校の責任者と教員たちは、陶磁工芸専攻と宝剣工芸専攻の人材育成にとって、「無形文化遺産」資源の優勢を利用することを重視すべきであると考えられる。

「無形文化遺産」資源は、「無形文化遺産」に関する様々な資源の要素の総称であり、自然資源、文化資源と社会資源を含む。自然資源は青磁・宝剣を育む龍泉の様々な独特の自然条件を指す。文化資源は青磁、宝剣の内包する文化であり、宝剣鍛冶技芸、青磁焼き技法、および歴代の窯跡、剣池、廟、遺品、古民家などの豊富な史跡を含む。社会資源は有形資源と無形資源からなる。有形資源は政府、企業、博物館、国際陶芸村、青磁文化創意園、業界協会などを指し、無形資源は龍泉市政府によって主催される中国龍泉青磁・宝剣文化観光祭、青磁・宝剣に関わる様々な展示会やイベントなどを指す。

青磁・宝剣工芸学部は絶えず新しい人材育成方法を追求し、「無形文化遺産」

240 2015年3月9日の中国工芸美術大師の張紹斌へのインタビューによる。

241 文化自覚の概念は中国の社会学家、人類学家である費孝通が1997年に自分の学術研究課程を振り返りながら、現代中国の文化変遷と社会発展の中で知識の役割を考え、提出したものである。文化自覚とは、文化に対する自信を有した上で自分の文化にその由来、得失に対し冷静な再認識を行うことである。

242 2014年11月20日に龍泉市中等職業学校校長の鄭高隆へのインタビューによる。

資源を利用する「学校運営の多元化、学校と企業との産学連携、工芸美術家による指導、博物館教育の展開、イベントへの参加」といった人材育成方法を構築した。具体的な特徴は以下の通りである。

1 学校運営の多元化

龍泉青磁・宝剣は「無形文化遺産」として、その影響力が国内外で拡大するにつれて、地元の政府、企業、業界協会と社会から重視され、大いに支持されている。これにより青磁工芸専攻と刀剣工芸専攻の発展にとって、良い環境が提供されている。青磁・宝剣工芸学部の運営は多方からの支持を得ている。つまり、龍泉中等職業技術学校を中心とし、政府、企業、業界協会、社会と個人などが参加する多元化の運営になっている。具体的な内容は以下の通りである。

(1) 龍泉市職業教育共同建設委員会の設立。龍泉市政府の主導によって、学校は現地の財政局、発展改革局などの行政機関及び職業教育業界協会と連携し、龍泉市職業教育共同建設委員会を設立し、共同で工芸美術教育の管理と政策の策定に携わっている。

(2) 観光部門との協力。龍泉中等職業技術学校は青磁工芸専攻の建設を強化すると同時に、観光部門との協力を強化し、青磁工芸の実技訓練基地を龍泉青磁文化の観光地にし、観光客に陶磁器の製作を体験してもらい、青磁文化を伝播するとともに、青磁工芸専攻の知名度を高め、特色ある専攻の建設を促進している。

青磁・宝剣工芸学部はこのような具体的な措置を実行することによって、その管理や教育は多方面からの協力を受けている。これは青磁・宝剣工芸学部の基礎能力と教育の質の向上を推進することに役立っている。

2 学校と企業との産学連携

龍泉中等職業学校の教育理念は「産業に依存して教育を促進し、教育を促進して産業に貢献する」である。このような教育理念の下で、学校は企業との連携を強化している。青磁工芸専攻は、相次いで天豊陶磁社、金宏陶磁社、振昌

陶磁社、佳之韻磁画株式会社などの企業と連携している。宝剣工芸専攻も相次いで正武刀剣工場、阿金剣屋、瀋広隆剣屋、精龍刀剣社、剣村、卓越刀剣社などの刀剣会社と緊密な協力関係を築いている。

学校と企業が共同で人材育成目標を定め、教育課程の編成、教育内容の選択などを行っている。以下にこの二つの専攻の人材育成目標と教育課程の中心課程を挙げる²⁴³。

青磁工芸専攻：

- 人材育成目標：青磁芸術のデザイン能力、製作技術を習得し、青磁原料の調製、青磁製品の造形デザイン・制作、青磁装飾、金型製作、施釉・焼き、青磁製品の包装・展示、青磁の生産管理・販売などの仕事に従事することができる。
- 教育課程の中心課程：コンピューター応用基礎、素描、青磁造形デザイン、青磁成型技芸、青磁造形デザイン、青磁焼技芸、電子商取引など

宝剣工芸専攻：

- 人材育成目標：刀剣の「鍛打」、「校正」、「鏝削」、「磨剣」、「粹火」、「刻図」、「製鞘」などの技術を身につけ、刀剣の生産管理、経営、デザイン、製作などの各分野の専門人材になる。
- 教育課程の中心課程：コンピューター応用基礎、機械製図、AUTOCAD、宝剣製作、宝剣デザイン、美術基礎、構成基礎、金属材料と熱処理、武術、電子商取引など

また、青磁工芸専攻を地元の伝統工芸産業発展の需要にふさわしい特色のある専攻にするために、学校は 300 万元を投資し、20 アールもある青磁工芸実技訓練基地を建設した。それと同時に、企業を学校に導入し、天豊陶磁厂と連携し、青磁実験基地内で青磁工場を創立した。学生は青磁工場で仕事をしながら実技を学ぶことができる。この「学校と企業が一体となる」人材育成方法は過去の教室を中心にし、教科書を中心にする閉鎖的な、硬直的な、伝統的な教育を変え、学校教育と生産実践を組み合わせ、理論と実践を一体化するものである。現在、青磁工芸実技訓練基地は省級実技訓練基地、龍泉青磁伝統技芸傳承基地、龍泉市の第 1 陣科学教育基地に選ばれた。

243 龍泉市中等職業学校ホームページ

<http://www.zjlqzxx.com/ReadNews.asp?NewsID=3079> (2016 年 12 月 8 日アクセス)

3 工芸美術家による指導

学校は龍泉刀剣業界協会、青磁業界協会と緊密に協力し合っている。青磁工芸専攻と宝剣工芸専攻は設立以来、多くの青磁、宝剣業界の工芸美術家の支援を受けている。学校は工芸美術家の徐朝新、毛正聡、徐定昌、張紹斌、盧偉孫、陳愛明、陳善林などを青磁工芸専攻の非常勤教師に雇い入れ、周正武、陳阿金、沈新培、吳錦榮、鄭国榮、季忠、季楠、胡小軍、黃季俊などの工芸美術家を宝剣工芸専攻の非常勤教員に招聘している。多くの工芸美術家の教育参加によって青磁・宝剣工芸学部の教員の指導力が強化されている。工芸美術家たちは定期的に学校に赴き学生たちを指導している。

宝剣工芸専攻の授業を例として挙げると、龍泉卓越刀剣の創始者の黃季俊は学生たちに「鑄劍師の道」を講演し、刀剣には仁、智、礼、義、信の五つの徳があり、刀剣の工芸美術家になるには道德、文化、技能などのいくつかの条件を備える必要があると強調した。龍泉宝剣業界協会副会長の季忠は学生に中国刀剣の技術性、芸術性と文化性について説明した。龍泉市宝剣協会の顧問、古劍研究家の吳錦榮は龍泉宝剣の歴史、文化や作業プロセスなどに関する授業内容を教えた。校長の鄭高隆は、「学生たちは宝剣工芸美術家たちの手振り身振りの教えの中から、良い鑄劍師になるには、まず良好の徳を持つべきであり、良い劍を作るには、高度な技術だけではなく、豊富の文化芸術の教養も必要であると分かった」と述べた²⁴⁴。

4 博物館教育の展開

博物館が持っている資料、調査研究成果、図書などは、人々に学びの機会を与え、学ぶ意欲を引き出す教育資源である。龍泉青磁博物館は、龍泉青磁文化の教育基地であり、その所蔵する文物が豊富である。現在、龍泉青磁博物館には6つのテーマの展示室があり、「青磁の技芸」や「陶器の明珠」、「火と土の交響」などである。そのほか、不定期に様々な青磁文化関連の展示を行い、各

244 2014年11月20日の龍泉市中等職業学校校長の鄭高隆へのインタビューによる。

種の学術報告を催し、龍泉青磁の学術研究と文化創意の重要な展示や交流の場所である。また、龍泉宝剣博物館は収蔵、研究、宣伝、教育などの機能を一体化し、系統的に中国の宝剣文化に関するテーマ博物館である。館内には古代の刀剣展示室、コレクション展示室、大師作品展示室などがある。各展示室は古代戦争用の刀剣から現代の刀剣までの異なる発展段階を示しており、刀剣知識の集まりである。

青磁・宝剣工芸学部は博物館のような独特な資源を十分に利用し、定期的に博物館の見学を行うと同時に、博物館内で講義を行っている。毎回の博物館の見学や教育活動は、学生たちに青磁・宝剣工芸に含まれる素晴らしい文化について理解してもらい、学習への興味と民族の誇りを持たせ、龍泉宝剣・青磁工芸の伝承者として龍泉の青磁・宝剣や文化の発展に貢献する信念を育成する。

5 イベントへの参加

龍泉青磁・宝剣文化を広げるために、2016年まで、龍泉市は全11回の中国龍泉青磁・龍泉宝剣文化観光祭を行った。学校はこの機会を利用して学生の技術の向上と学生の視野の拡大を目指している。例えば、学生に毎回の中国龍泉青磁・龍泉宝剣文化観光祭で行われた龍泉宝剣鍛冶技芸コンテストを見学させると同時に、教師と学生たちの技芸コンテストに参加することを奨励している。イベントへの参加を通じて、学生たちの専門意識を強め、専門素養を育成している。また、学生たちはイベントへの参加によって、各地の優秀な伝統の文化と流行の現代文化を感じ、自分の作品に新鮮な要素を注入している。

以上の人材育成方法の展開を通して、龍泉市中等職業学校の特色化の発展は著しい成果をあげ、龍泉の宝剣と青磁の技芸の伝承の重要な基地として、社会各界の注目を集めている。

2007年、青磁工芸専攻は省級のモデル専攻に選ばれた。2014年、龍泉市中等職業学校は中国職業教育の全国最高賞の黄炎培優秀学校賞を受賞した²⁴⁵。現

245 龍泉市中等職業学校ホームページ

<http://www.zjlqzxx.com/ReadNews.asp?NewsID=215> (2016年5月8日アクセス)

在、1000 人以上の卒業生が龍泉市の青磁・宝剣産業界で活躍している。そのうち、張英英などの卒業生は業界で注目を集めている。彼らの作品は何回も国内や国際のコンクールで受賞した。図 6-12、図 6-13 は張英英の作品である。これらの作品は、龍泉青磁技芸の優秀性と、龍泉青磁文化についての深い認識を示している。



図 6-12



図 6-13

図 6-10 龍泉青磁 「布袋」 張英英 現代

図 6-11 龍泉青磁 「四君子の竹」 張英英 現代

まとめ

以上のように、中国伝統工芸人材の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係性を明らかにした。つまり、都市学校工芸美術教育は伝統工芸の伝承・発展において弱点を有しているが、農村職業学校工芸美術教育は強い地域密着性の特徴を持っているので、伝統工芸の伝承・発展にとって、一番良い選択肢である。農村職業学校工芸美術教育は農村部から離れた都市の芸術大学、美術大学、職業学院などの工芸美術教育よりも高い優位性を有している。この優位性は次の二つである。①伝統工芸の発祥地における人材育成は、伝統的な技術の習得において有利である。②伝統工芸の誕生地における人材育成は伝統工芸に内包された地域文化の理解において有利である。

また、浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例、龍泉中等職業

技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例は、中国の伝統工芸の発祥地における人材育成の一端を示している。

高等技能者の育成を目的とする高等職業教育である広廈建設職業技術学院の木彫デザイン・制作専攻は、高等職業教育の優位性を活かし、木彫工芸美術家の育成を目指して、知識化・体系化の大学教育と大師による「徒弟制度」を融合させた「大学+大師」の人材育成方法を構築した。学生は3年間の中等職業教育を受けた後、更に2年間の高等職業教育を受け、卒業した後、短期大学卒業の学歴を得ることができる。

初級、中級技術者の育成を目的とする中等職業教育である龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣工芸学部は、「文化自覚」を持つ青磁・宝剣の職人の育成を目指し、「無形文化遺産」資源を利用する「学校運営の多元化、学校と企業との産学連携、工芸美術家による指導、博物館教育の展開、イベントへの参加」といった人材育成方法を構築した。

上の二つの学校は、伝統工芸の発祥地における人材育成の面で、有益な実践を行っている。これらの成功事例から、農村職業学校工芸美術教育が伝統工芸の伝承・発展と密接な関係を持っていることを明らかにした。

第7章 農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の 伝承・発展の課題の解決方策について

前章の考察から、伝統工芸の伝承・発展にとって、一番良い選択肢は農村職業学校工芸美術教育であると判断される。そこで、中国伝統工芸の伝承・発展が三大課題に直面しているという状況において、農村職業学校工芸美術教育はいかにあるべきか。

第4章では、バウハウス教育理念の導入によって、中国現代工芸美術教育に国際様式となる工芸美術教育の方法がもたらされたことを確認した。さらに、バウハウスの教育理念は比類なき生命力を持っており、その基礎教育の方法論にはおおいに学ぶべきものがあることを指摘した。

また、第3章で述べたように、柳宗悦の民芸思想が中国の伝統工芸の伝承・発展に与えた示唆は、中国伝統工芸は自国文化に根差し、現代生活に立脚点を置きながら、伝承・発展することが重要だということである。さらに、工芸美術教育について考えると、様々な伝統工芸に内包された文化的背景、技芸、造形要素と造形原理の特色などについて理解を深める工芸美術教育が必要である。このような工芸美術教育は中国伝統工芸の伝承・発展の立脚点であり、現代の中国にとって不可欠なものだと考えられる。

そして、中国伝統工芸を伝承・発展させるために、農村職業学校工芸美術教育は国際様式のデザインのような普遍的な特質と地域固有の文化的特質を備えるものになる必要がある。つまり、国際様式と欧米文化の影響と固有の文化を基盤としながら、農村職業学校工芸美術教育を確立することが伝統工芸の発展に繋がると考えられる。

本章では、前章の成功事例を受け、このような工芸美術教育について考察し、農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展の課題の解決方策として、①基礎と専門の相互関連、②個性ある教育課程の編成、③伝統工芸

の視覚言語の発掘について述べる。

第1節 基礎と専門の相互関連

中国では、古代の美術教育は技術、技能に対する重視であった。特に、工芸の分野において伝統工芸の技芸が歴史的に長く受け継がれ、技術習得は重視されていた。現在に至っても、技術者養成のため、実利的な技術中心の工芸美術教育は主流であった。

以下は浦江職業技術学校の麦わら絵工芸・デザイン専攻の事例を挙げる。麦わら絵は切り紙細工と同じように繊細な出来上がりが特徴であり、麦わらを材料として作る非常に素晴らしい中国の伝統的な手工芸品である。中国各地に作られているが、浙江省の浦江の製品（図7-1、図7-2）が特に有名であり、且つ特色がある。浦江職業技術学校は地元の伝統工芸産業の発展に貢献し、学校の特色ある専攻を建設するために、2012年に麦わら絵工芸・デザイン専攻を創設した。



図7-1 図7-2 浦江麦わら絵 蔣雲花 現代

その専攻の教育課程について、共通基礎科目には国語、数学、英語、政治、コンピューター応用基礎、体育と健康の科目が設置され、専門技能科目には素描、色彩、麦わら工芸だけである。実地調査によって、その専攻の唯一の専門教員としての張霓環は以下のように述べた。「専門技能科目としての麦わら工

芸の授業内容は伝統麦わらの工芸技法で、例えば、麦わら擦り、麦わら裁ち、模様入れなどの技法で、基本的に徒弟制度の経験的な教育方式によって教育活動を行います。」²⁴⁶

このような教育課程から見ると、専門技能科目に属する専門基礎科目には素描、色彩だけがある。材料学、工芸学などの現代の科学技術と密接な関係がある科目どころか、構成基礎の科目でさえない。専門技能科目に属する専門応用科目には麦わら絵工芸だけがあり、細分化していない。

このような現象は少なくない。例えば、楽清市職業中等専門学校黄楊木彫専攻は共通基礎科目の他に、黄楊木彫技能を主とする科目が設置され、また、高公博、虞金順、高敏などの国家級、省級の工芸美術大師を非常勤の教員と招聘し、「工房式」で黄楊木彫技能の伝授を行ってもらっている。

これらの教育課程は「学理性」、「総合性」、「知識性」、「創造性」が欠け、非常に遅れた単調なものだと言える。これは工芸美術の創造性の根本的な特徴に反し、創造性を持つ工芸美術人材の育成に役立たないと考えられる。

そこで、創造力の育成という視点から農村職業学校工芸美術教育の現代的課題を見る必要がある。つまり、農村職業学校工芸美術教育にとって、主体性や創造性の育成がもっと大切なものであり、学生の創造力を刺激し、古い習慣から解き放って自己の体験と認識に基づいた作品を作らせるようにすることを教育目的の一つとする。

それによって、創造活動における思考過程と農村職業学校工芸美術教育の教育課程や学習する過程は深く関わっていると考えられる。

そこで、農村職業学校工芸美術教育はいかに創造性の育成を行うか。

第1章で述べたように、バウハウスの教育課程には三つの教育段階がある。第一段階においては、多様な学歴と才能の学生たちが共通の水準にまで引き上げられ、第二段階を受講できるようになる。ここで学生たちは、それぞれの専門分野を決定する。この段階において、学生は個々の専門分野における作業のための実際的、技術的、科学的知識が深められる。造形活動、工芸及び仕事の質のための感覚を発展させるように、理論教育は実際的実験活動によって補足される。技術的知識と専門的技能の基盤の上に、第三段階において独立したデ

246 2015年12月29日の浦江職業技術学校教員の張霓環へのインタビューによる。

ザイン活動が始められる。

バウハウスの基礎教育は、専門的な教育実践のために不可欠の前提条件となり、すべての新入生は必修となっている。基礎教育を創始したイッテンなどは想像的創造力の個性的解放を目指し、その基礎教育での視覚言語とはいわゆる芸術家を養成するために用いられた内容である。

以上のバウハウスの教育課程から、基礎と専門が有機的な連携や相互作用を保持することが教育課程に重要となることが示唆されている。

農村職業学校工芸美術教育はバウハウスの基礎と専門の関係を構造化した教育課程を参考にし、教育部により制定された指導要領に基づき、知識・技能の習得と創造力の育成のバランスを重視すること、地域や学校の実態、専攻の特徴、社会のニーズ、生徒の特性などを十分考慮し、創意工夫を生かした適切な教育課程を編成すべきだと考えられる。

第6章で述べたように浙江広廈学院木彫デザイン・制作専攻の教育課程の編成は、学生の文化芸術的素養の向上を目指し、共通基礎課程、専門基礎科目、専門応用科目を含む。このような教育課程の中にある学生の作品は題材と技法に創造性が現れていることが分かった。つまり、創造性の育成を行うために、農村職業学校工芸美術教育は、その教育課程の構造や、関連科目の設置、教学方式なども、ただ学生に知識・技能を注ぎ込むことに滞在せずに、更に重要なのは学生に総合的な素質、革新意識を養成させることである。

従って、農村職業学校工芸美術教育の教育課程の構築は共通基礎科目、専門基礎科目、専門応用科目の三層構造の教育課程からなることが考えられる。

第一層は学生が広範な知識を修得し、教養人としての資質を向上させ、全人的成長の土台を築くことを目的として設置する共通基礎科目である。例として、徳育、国語、数学、英語、コンピューター応用基礎、体育と健康、共通芸術、歴史及び他の自然科学と人文科学系科目などの科目がある

第二層は伝統工芸における多様な造形表現、芸術の普遍的価値などの基本的視野を持たせるために、また、伝統工芸を起点とした創造性を深化させるために開設する専門基礎科目である。例として、素描、速写、色彩、図案、構成、表現技法、デザインソフト、工芸美術史、デザイン概論などの科目がある。

第三層は専門応用科目であり、主な専攻方向は壁画、彫塑、漆芸製品制作・

デザイン、繊維製品制作・デザイン、金属工芸製品デザイン・制作、アクセサリ制作・デザイン、装飾品制作・デザイン、陶磁製品制作・デザイン、地方伝統工芸、産品造形デザイン、内装デザイン、平面デザイン、服装デザイン、アニメデザイン、商品絵画などがある。それぞれの学校の実態、専攻に即して専門技能科目の要求を考えるべきである。

図 7-3 は農村職業学校工芸美術教育の教育課程の構造図である。

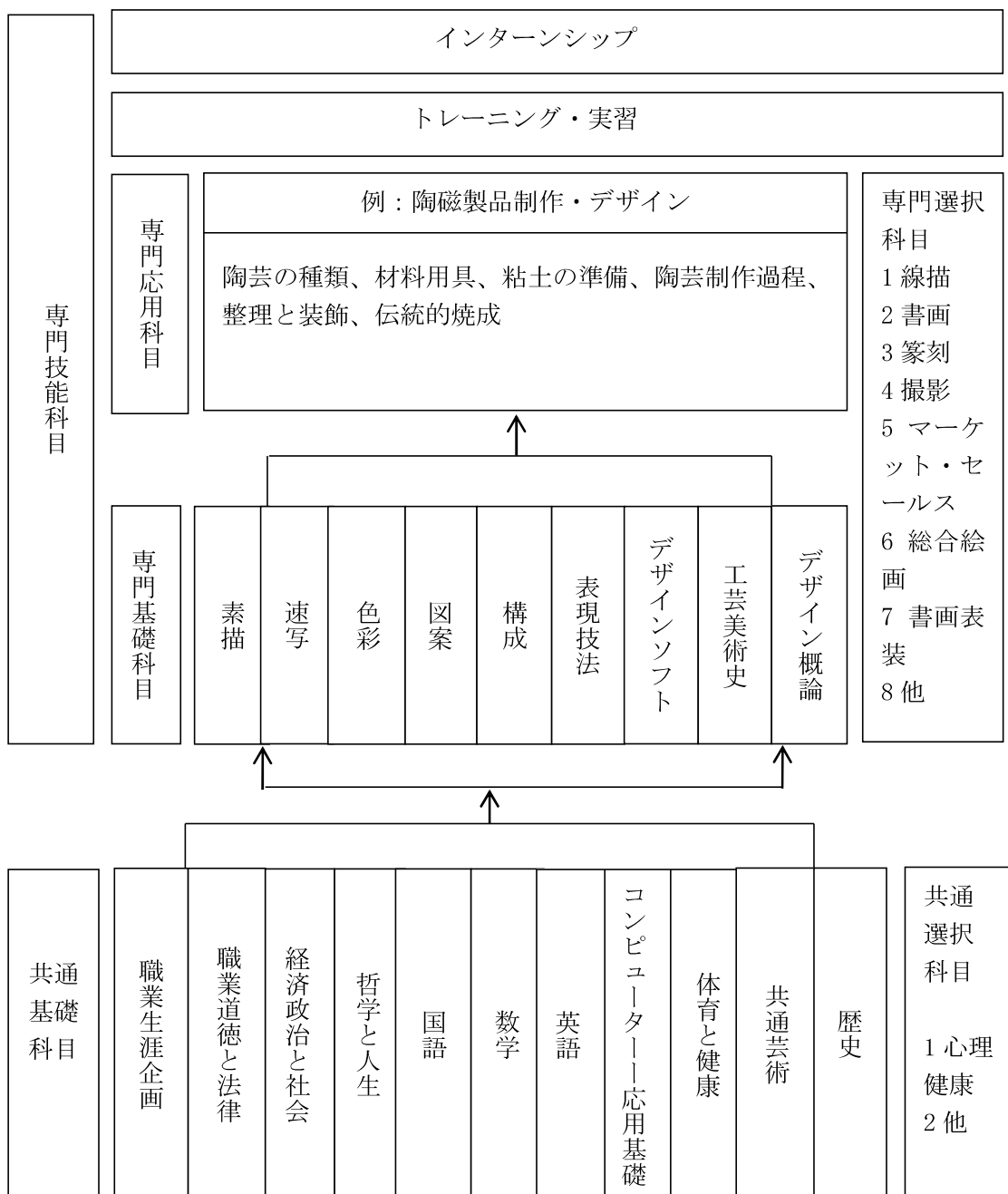


図 7-3 農村職業学校工芸美術教育の教育課程の構造図

以下に、高等職業教育としての義烏工商学院の芸術設計学科観光工芸品設計・制作専攻、中等職業教育としての雲和職業技術学校木製玩具デザイン専攻の事例を挙げる。これらの専攻は教育課程の構築の面で、共通基礎科目、専門基礎科目、専門応用科目の三層構造の教育課程を志向している。

● 事例1：義烏工商学院（高等職業学院）の芸術設計学科観光工芸品設計・制作専攻

1993年に浙江省の義烏市²⁴⁷は他の県に先駆けて杭州大学（1998年に浙江大学に合併）と連携し、杭州大学義烏分校を設立した。1999年に義烏市は改革を行い、杭州大学義烏分校を義烏工商学院にした。義烏工商学院は義烏市にある公立普通全日制高等職業技術学院である。義烏工商学院芸術設計学科は義烏市の産業を考慮して専攻を設置し、製品造形デザイン、ファッション制作、観光工芸品設計・制作の三つの専攻がある。

義烏工商学院学長の王珉は、「義烏工商学院の発展は義烏市の日用品の卸売市場の発展や都市化プロセスの推進のお陰であり、近年以来創造性を持つ人材を育て、地方経済に貢献する面で良い業績を収めている。」と述べた²⁴⁸。芸術設計学科は義烏市の産業のアップグレードや国際競争力を高めることへの貢献に取り組むために、創造性を持つ人材を育てる教育課程を徐々に構築してきた。その教育課程は教育部の「关于制訂高職高專教育專業教学計画的原則意見（高等職業教育の教育課程に関する意見）」のもとで、専門によって教育課程を編成した。以下に観光工芸品設計・制作専攻の教育課程を挙げる。

観光工芸品設計・制作専攻の教育課程は共通基礎科目、専門技能科目、専門選択科目から構成される。専門技能科目には専門基礎科目、専門応用科目、専

247 義烏市は日用品の卸売市場が多く立地し、世界的な日用品取引の中心地である。2002年に開業した義烏国際商貿城、中国小商品城、賓王市場の三つの大規模日用品の卸売市場は、41業界、2000種類、40万アイテムの商品が揃い、国連と世界貿易機構が発表した中国発展白書で「世界最大の雑貨卸売市場」と指定されました。世界中のバイヤーも多く訪れ、日本の100円ショップ等の商品のうち、中国産のものは多くがここを通過している。また、義烏市には13箇所の国家級産業基地があり、1つの国家級経済開発区、1つの省級工業パークがあり、2.67万社の企業がある。

248 2013年10月15日の義烏工商学院学長の王珉へのインタビューによる。

門実践科目がある。そのうち、専門基礎科目は主に専門基礎知識を教育内容とする課程を指す。専門応用科目は主に専門の技能訓練を主な授業内容とする課程を指す。専門実践科目は主に直接的に業界や職場向けの学生に職場を体験させる課程を指す。また、専門選択科目は職業能力のニーズに応じて学生の縦方向の専攻能力と横方向の職業能力を伸ばすことを目的とする。

次は具体的な科目である²⁴⁹。

(1) 共通基礎科目

中国特色概論、思想道德修養と法律基礎、軍事理論、情勢と政策教育、体育、国語、英語、コンピュータ応用基礎、キャリアと就職・起業指導

(2) 専門技能科目

専門基礎科目：手描きデザイン、色彩デザイン、構成デザイン、創意・形態デザイン、工芸美術史、旅行消費心理学、コンピュータデザイン

専門応用科目：工芸品デザイン基礎、金属工芸品デザイン・制作、竹木工芸品デザイン・制作、贈答品デザイン、工芸品包装デザイン

専門実践科目：市場調査、特定のテーマの訓練、卒業総合実践

(3) 専門選択科目

撮影基礎、装飾絵画、観光市場マーケティング学、創業訓練

● 事例2：雲和職業技術学校（中等職業学校）の木製玩具デザイン専攻

雲和県の唯一の職業学校としての雲和職業学校は地元の伝統産業の木製玩具産業の需要に応じ、2004年に木製玩具デザイン・制作専攻を創設し、木製玩具デザイン・制作の専門人材を育成する試みであった。

雲和職業学校の指導者と教員たちは、木製玩具デザイン・制作の教育課程の構築に当たっては、専攻に係る専門の技能を教授するとともに、社会で即戦力となる実践的な能力、幅広く深い教養及び創造力を培い、豊かな人間性を涵養するように適切に配慮している。彼らは各学年の目標に基づき、教科内容や教材の選択、授業時数の割り振りまで再検討した後、各科目を組み合わせ直して体系的な教育課程（表7-1）を構築している。

249 「義烏工商学院芸術設計学科観光工芸品設計・制作専門課程計画（2016年）」による。

表 7-1 雲和職業技術学校木製玩具デザイン専攻の教育課程²⁵⁰

課程類型	課程名称	時数	単位	学期、周数と時間の割り振り						推薦教材
				1	2	3	4	5	6	
				20	18	20	18	20	18	
道徳教育科目	心理健康教育	40	2	2						国規
	就職相談	20	1	1						国規
	法律基礎	36	2		2					国規
	政治経済基礎	40	2			2				国規
	哲学基礎	36	2				2			国規
	創業教育	18	1				1			任意
	小計	190	10	3	2	2	3			
公共基礎科目	国語	228	10	3	3	3	3			国規
	数学	190	8	3	3	2	2			国規
	英語	134	8	4	3					国規
	インフォメーション基礎	114	6	3	3					国規
	体育と健康	156	8	2	2	2	2			国規
	小計	822	40	15	15	6	4			
専門基礎科目	素描	232	12	4	4	4				国規
	色彩	232	12	4	4	4				国規
	図案と構成	36	2		2					自選
	字体図形デザイン	40	2			2				自選
	デザイン概論	36	2		2					国規
	小計	576	30	8	12	10				
専門応用科目(1)	平面デザイン	Photoshop10	40	2	2					自選
		CoreIDRAW12	58	3	2	1				自選
		PS4	58	3	2	1				自選
	3次	3DMX	54	3		3				自選

250 「雲和職業技術学校木製玩具デザイン専攻課程計画（2016年）」による。

	元デザイン	AutoCAD	58	3			2	1			自選	
		犀牛デザインソフト	36	2				2			自選	
		木製玩具制作工芸	76	2			2	2			自編	
		製品造形デザイン	76	2			2	2			国規	
		小計	456	20	6	5	6	7				
専門応用科目 (2)	木製玩具制作	木製玩具材料加工	36	2				2			自編	
		木製玩具模型制作	36	2				2			自編	
		玩具装飾	40	2			2				自編	
		木彫工芸	36	2				2			推薦教材	
	木製玩具デザインの延長教育課程	玩具包装デザインと制作	36	2				2			推薦教材	
		アニメ造形基礎	76	4			2	2			国規	
		Flash 動画制作	36	2				2			推薦教材	
		展示デザイン	40	2			2				推薦教材	
		アクセサリデザイン	40	2			2				推薦教材	
	技能鑑定	玩具デザイナー	36	2				2			実技	
		玩具デザイナー助手	36	2				2			実技	
		玩具デザイナー	社会人向けのトレーニング									
		小計	448	24			8	16				
	実習	総合訓練	1270	40						20		
		インターンシップ								18		

その他	実践活動		10	軍事訓練、オリエンテーション、卒業教育及びそのほかの活動
	資格			デザイナー助手 15 学分、デザイナー員 5 学分
総計/単位		3762	179	

雲和職業技術学校木製玩具デザイン専攻の教育課程表から見ると、共通基礎科目は道德教育（心理健康教育、就職相談、政治経済基礎、哲学基礎、創業教育）体育と健康、国語、数学、英語、コンピューター応用基礎を設置している。専門技能科目は専門基礎科目、専門応用科目（1）、専門応用科目（2）から構成される。専門基礎科目は素描、色彩デザイン、図案と構成、フォント図形デザイン、デザイン概論を含む。専門応用科目（1）は平面デザイン

（Photoshop10、CoreIDRAW12、PS4）、3次元デザイン（3DMX、AutoCAD、犀牛デザインソフト）、木製玩具制作工芸、製品造形デザインを含む。専門応用科目（2）は木製玩具制作（木製玩具材料加工、木製玩具模型制作、玩具装飾、木彫工芸）、木製玩具デザインの延長課程（玩具包装デザインと制作、アニメ造形基礎、Flash 動画制作、展示デザイン、アクセサリデザイン）、技能鑑定（玩具デザイナー、玩具デザイナー助手）を含む。それらの科目の設置は「段階性」がはっきりしており、どのような科目を先行科目として、どのような科目を並行科目として、どのような科目を後行科目としているかがよくわかる。基礎と専門が有機的な連携や相互作用を保持するようにしている。

第2節 個性ある教育課程の編成

バウハウスの基礎教育の方法論は学ぶべきものがあると考えられる。しかし、国外のデザイン文化と中国のデザイン文化、特に伝統工芸文化は大きな相違点が存在しているので、中国の特色ある伝統工芸教育課程を確立しようとするれば、

バウハウスの教育理念は機械的に取り入れるだけではなく、地域固有の文化的特質と融合することが必要だと考えられる。

伝統工芸の持つ地域的特徴を強化するために、農村職業学校工芸美術教育は共通性と多様性のバランスの中で地域の特性に基づいた教育課程の多様性や個性を重視し、「統一の中の個性」という視点から、伝統工芸の地域的特徴を十分考慮し、各学校の特色を生かす適切な教育課程を編成することが大切である。

第6章で述べたように浙江広廈学院木彫デザイン・制作専攻、龍泉中等職業学校龍泉中等職業学校の教育課程の編成は、伝統工芸の地域的特徴を考慮している。浙江広廈学院木彫デザイン・制作専攻を例とすると、木彫技芸と建築装飾、木彫製品販売と管理、木彫組み合わせと仕上げ技術(山水、花鳥など)、木彫打胚と仕上げ技術(人物)などの課程は東陽木彫の地域的特徴と緊密に関連している。

また、このような教育課程について、江蘇省宜興丁蜀中等専門学校の紫砂陶芸専攻を事例として挙げる。

江蘇省宜興は、太湖の西岸に位置し、陶器製作の長い歴史を持っている。宜興特有の澄泥陶は紫紺色をし、その製品は「紫砂器」と言い、通常は「紫砂」と略される。紫砂茶器(図7-4)は宋代から明・清時代に盛んになり、「茶の本当の色、香り、味を引き出すことができる茶器は紫砂茶器が最高である」と称される。



図7-4 紫砂茶器 馮桂林 現代

宜興紫砂の生産は主に丁蜀鎮に集中している。丁蜀鎮に位置する丁蜀中等専門学校は1988年に宜興紫砂技芸を現代の職業教育の体系に取り入れ、紫砂陶芸専攻を設立した。

丁蜀中等専門学校の紫砂陶芸専攻の教育課程は表7-2の通りである。表7-3は専門科目の主な授業内容である。

表7-2 丁蜀中等専門学校の紫砂陶芸専攻の教育課程²⁵¹

類型		科目名称	授業時数	単位数
共通基礎科目	徳育科目	職業生涯企画	30	2
		職業道徳と法律	32	2
		経済政治と社会	32	2
		哲学と人生	26	2
		心理健康、職業健康と安全	32	2
	文化科目	国語	240	1
		数学	211	12
		英語	211	12
		コンピューター応用基礎	124	7
		体育と健康	136	8
		芸術（音楽）	31	2
		歴史、地理	46	3
	専門技能科目	専門基礎科目	素描（線描を含む）	141
色彩			96	6
装飾図案			58	4
速写			58	4
機械製図			72	4
三大構成			58	2
コンピューター支援デザイン			32	2
用科目 専門応		紫砂陶泥人形	112	7
		産品造形デザイン	32	2

251 「丁蜀中等専門学校の紫砂陶芸専攻課程計画（2016年）」による。

		紫砂陶装飾（彫刻、彩色上絵）	92	6
		紫砂陶デザイン・制作及び中級 技術者・技士資格の取得	390	26
	専門選 択科目	社会実践活動	60	2
		専門技能選択科目（工芸美術略 史、紫砂略史、広告デザイン、 撮影基礎）	152	10
		インターンシップ	570	29
他	入学教育	30	1	
	軍訓	30	1	
	卒業教育	30	1	
総計			3254	192

表 7-3 専門技術科目の主な授業内容²⁵²

科目名称（授業時間）	授業内容
素描（線描を含む） (141)	(1) 石膏幾何体写生 (2) 静物写生 (3) 人物写生 (4) 構造素描 (5) 速写 (6) 風景写生 (7) 線描基礎絵画方法 (8) 線描勾線技法 (9) 花鳥線描 (10) 動物線描 (11) 山水線描 (12) 人物線描
色彩 (96)	(1) 色彩の工具と材料 (2) 色彩画の性能と特点 (3) 色彩の基礎知識 (4) 静物写生

252 「丁蜀中等専門学校の紫砂陶芸専業課程計画（2016年）」による。

	(5)風景写生
装飾図案 (58)	(1)中国伝統装飾図案 (2)装飾図案の法則と構成形式 (3)装飾図案の造形 (4)装飾図案の表現形式
速写 (58)	(1)速写の工具認知と使用 (2)速写の基礎技法 (3)速写の構図 (4)速写静物絵画技法 (5)速写風景絵画技法 (6)速写人物絵画技法 (7)速写総合絵画技法
機械製図 (62)	(1)常用几何図形画法 (2)基本体の画法 (3)組合体の画法 (4)図様の表現方式
三大構成 (58)	(1)構成基礎概述 (2)三大構成の三要素 (3)三大構成の形式美法則 (4)平面構成の運用 (5)色彩構成の基本知識 (6)色彩の情感、心理表現 (7)色彩構成の運用 (8)立体構成の造形要素 (9)紙の立体構成 (10)立体構成の運用
紫砂陶泥人形(112)	(1)泥白地制作と工具使用 (2)塑形基礎と技法 (3)浮き彫りの技法 (4)陰刻、陽刻の技法 (5)立体彫刻の技法 (6)各種の彫刻方法 (7)泥白地の成型

紫砂陶装飾(92)	<ul style="list-style-type: none"> (1) 古代彩陶文化 (2) 原始彩陶の装飾 (3) 陶磁装飾の種類 (4) 文様装飾の形式と題材 (5) 紫砂装飾芸術 (6) 宜興彩陶装飾
紫砂陶デザイン・制作及び中級技術者・技士資格の取得(390)	<ul style="list-style-type: none"> (1) 各種の紫砂壺の制作の紹介 (2) 違う壺体の成形方法の製作 (3) 様々な泥性を運用して紫砂壺の各部品の製作 (4) 中級技術者・技士資格の認定試験
デザイン概論(32)	<ul style="list-style-type: none"> (1) デザインの基本理念 (2) デザインの基本手順と方法 (3) デザインの要素分析 (4) 形態デザイン (5) 構造デザイン基礎 (6) 色彩デザイン基礎 (7) デザイン材料学
インターンシップ(570)	<ul style="list-style-type: none"> (1) 企業の規則と制度の学習 (2) 生産経営、生産組織管理、品質管理の方法と手順 (3) 職場の知識と持ち場技能の強化と職業意識の向上

表 7-2 の紫砂陶芸専攻の教育課程から見ると、共通基礎科目は道德教育(職業道德と職業指導、法律基礎知識、経済と政治基礎知識、哲学基礎知識を含む)体育と健康、国語、数学、英語、コンピューター応用基礎、就職指導などの科目を設置している。専門技能科目は専門基礎科目、専門応用科目、専門選択科目から構成される。専門基礎科目は素描(線描を含む)、色彩、装飾図案、速写、機械製図、三大構成、コンピューター支援デザインを含む。専門応用科目は紫砂陶泥人形、産品造形デザイン、紫砂陶装飾(彫刻、彩色上絵)、紫砂陶デザイン・制作及び中級技術者・技士資格の取得を含む。専門選択科目は社会実践活動、専門技能選択科目(工芸美術略史、紫砂略史、広告デザイン、撮影基礎)を含む。

そのうち、専門基礎科目としての三大構成の授業内容は、(1)構成基礎概述、(2)三大構成の三要素、(3)三大構成の形式美法則、(4)平面構成の運用、(5)色彩構成の基本知識、(6)色彩の情感、心理表現、(7)色彩構成の運用、(8)立体構成の造形要素、(9)紙の立体構成、(10)立体構成の運用である。三大構成の授業内容から見ると、国際様式となる工芸美術教育の方法が実施されていることが分かる。

また、専門応用科目として、紫砂陶泥人形の授業内容は、(1)泥白地制作と工具使用、(2)塑形基礎と技法、(3)浮き彫りの技法、(4)陰刻、陽刻の技法、(5)立体彫刻の技法、(6)各種の彫刻方法、(7)泥白地の成型である。紫砂陶装飾の授業内容は、(1)古代彩陶文化、(2)原始彩陶の装飾、(3)陶磁装飾の種類、(4)文様装飾の形式と題材、(5)紫砂装飾芸術、(6)宜興彩陶装飾である。紫砂陶デザイン・制作及び中級技術者・技士資格の取得の授業内容は、(1)各種の紫砂壺の制作の紹介、(2)違う壺体の成形方法の製作、(3)様々な泥性を運用して紫砂壺の各部品の制作、(4)中級技術者・技士資格の認定試験である。専門応用科目の授業内容から見ると、紫砂陶芸の地域的特徴を十分考慮した教育課程が編成され、紫砂の独自の芸術表現と文化の理解を促そうとしている。

以上のように、丁蜀中等専門学校紫砂陶芸専攻の教育課程は、共通性と個性のバランスを配慮したものとなっており、固有文化を基盤として独自の教育課程を編成している。このような教育課程は伝統工芸が内包する地域性を鮮明にすると考えられる。

第3節 伝統工芸の視覚言語の発掘

第6章に述べたように、伝統工芸と現代デザインを結びつけることが重要である。これを実現することにより、伝統工芸を現代生活に融合させることができると考えられる。

西洋文化と伝統文化との葛藤や融合の状況を経て独自のデザイン文化を生み出すのはデザイナー達の歴史的使命とも言える。このような工芸美術人

材を育成するために、農村職業学校工芸美術教育は教育課程、教育方法の面で、伝統工芸の視覚言語を発掘することが必要である。

福田隆眞は「視覚言語」という概念について、以下のように述べている。「視覚言語は、一般的には『造形要素と造形原理の有機的関連』と言える。言語との対峙で考えるならば、造形要素は単語や語彙であり、造形原理は文法である。語彙を文法によって有機的に関連付けることによって文章の生成がなされるように、造形の分野においても、色や形を造形原理で組み合わせたり、有機的に組織化したりすることで、造形的な創造を行うことができるとするのである。それらを視覚言語と称することができる。従って、視覚言語は美術教育において造形への理解と創造のために機能するものである。教育の媒体として機能し同時に造形表現のための創造的な機能を持っている。」²⁵³

文化の基盤の相違によって、視覚言語も多様性を伴う。福田隆眞は、「バウハウスの実験が国際様式を目指していたため、国や民族の美術文化と離れた存在のように受け止められがちであるが、固有の文化と結びつく視覚言語の内容も想定できる……造形要素と造形原理の視覚言語による美術教育は、国際的な共通理解を基盤としながら、その国や民族の特性を盛りこむことがなされている。」と述べている²⁵⁴。つまり、1920年代のバウハウスの予備課程、基礎課程で探索された視覚言語はデザインに収斂する世界を想定して系統化したものがインターナショナル・スタイルとなったのであり、視覚言語による美術教育は普遍的な性質と特殊性、あるいはインターナショナル・スタイルとナショナル・スタイルを有する。

独自の造形要素や造形原理が存在していることは、日本でも中国でも同じである。特に伝統工芸の中から、モチーフ、模様、形態、色彩、装飾などを抽出し、そこに地域が受け継いできた造形要素と造形原理による視覚言語を見ることができる。それについて、日本の有田焼の例を挙げる。

有田焼は400年長い歴史を持ち、製造時期、様式などにより、初期伊万里、古九谷様式、柿右衛門様式、鍋島様式、金欄手様式、古伊万里様式に大別され

253 福田隆眞 「アジアにおける視覚言語による美術教育の展開—シンガポール、マレーシアの事例—」 山口大学博士学位論文 2012年 p. 12

254 福田隆眞 「アジアにおける視覚言語による美術教育の展開—シンガポール、マレーシアの事例—」 山口大学博士学位論文 2012年 p. 159

る。表 7-4 は有田焼のこれらの様式についてのまとめである。

表 7-4 有田焼の様式²⁵⁵

初期伊万里	中国からの輸入磁器をモデルに朝鮮半島から伝わった技法によって製造されている。当初は中国製品を補完する形で焼き始められたようだが、製造技術の向上と中国風磁胎の追求により 1660 年前後までに姿を消した。器胎は厚手で唐津焼（陶器）から発展したため共通性が強い。また、景德鎮民窯から輸入された古染付の器形もある。釉薬は微量に含まれる鉄分が発色し青味を帯びている。絵柄もまた景德鎮民窯から輸入された古染付の絵柄で、江戸中後期の古伊万里様式に較べると洗練されていない素朴な画調が「侘び」「寂び」に通じると評価されている。
古九谷様式	1640 年代に発生した初期の色絵磁器である。長らく 17 世紀に石川県の九谷で焼かれたものと考えられていたが、その大部分は有田で焼かれた色絵磁器の一部であることが判明している。柿右衛門・鍋島様式への傾倒によって姿を消した。素地は鈍い灰色であり、発色の悪い素地が目立たないよう、それを覆い隠すように絵柄が施されたという俗説もある。絵柄は「五彩」「青手」の 2 類型である。五彩は白の地色に緑、黄、青、赤、紫の彩色で中国風の絵柄が目立つ。青手は黄の地色に緑色の植物文等の使用が目立つ。着物柄、障壁画との共通性が指摘されている。
柿右衛門様式	戦前の教科書に初代柿右衛門の赤絵開発に関する苦心譚が記され、「柿右衛門」の名は知名度を得た。ヨーロッパでは日本を代表する陶磁器として評価され、マイセンをはじめ各地でコピーが製造された。1670 年代頃に成立し、輸出品として生産された。素地は透明度の低い乳白色を呈している。絵柄の構図は余白を多くとり、左右非対称の花鳥・植物文を描いている。絵付は本焼成後に低温で焼き付ける上絵のみである。絵の具はよく知られた朱に緑が基調である。江戸期のものは青も目立つ。柿右衛門様式は 18 世紀以降長らく廃れていたが、昭和 28 年（1953 年）に第 12・13 代柿右衛門が再現した。
鍋島様式	1670 年代に確立した。大川内山の佐賀藩の御用窯で焼かれたデザインである。藩主の愛玩品や幕府への献上品、諸大名への贈答品を焼いた。コバルトブルーの下絵を基調に多彩な上絵絵具を用いた「色鍋島」が知られてい

255 外山徹の「伝統工芸有田焼の商品開発動向一歴史的な前提から第 2 次大戦後・現代まで」(明治大学博物館研究報告 第 17 号 2012 年 3 月)によって整理した。

	るが、上絵を施さない染付のみのものもある。絵柄は和様で友禅染の着物柄などとの共通性が指摘されている。余白はあまりとらず、背景に青海波模様を描きこんだものなどが知られている。古九谷の五彩や柿右衛門とも色使いは異なり、中国風の古伊万里の絵付とは明確なイメージの相違が見られる。また、器形も独特である。現在は今泉今右衛門窯の技法として知られている。
金欄手様式	1690年代に輸出用に製造されたものである。染付に赤・金などの上絵付けがなされているが、絵柄表現は伝統的な中国風とも異なりヨーロッパからのデザイン提示による注文生産が指摘される。セーブル（仏）をはじめとする諸窯でコピーされ、現在もロイヤル・クラウン・ダービー社（英）の製品としてデザインが残るが、現代有田焼においては少数派である。
古伊万里様式	清朝の体制が整うと再びヨーロッパへの輸出の担い手は中国となった。有田製品は国内市場への供給が中心となった。元禄期（1688～1704）頃の製品には染錦手（染付＋色絵）も多く見られるが、江戸中後期以降は輸出時代の豪華絢爛な意匠は姿を消し、白地にコバルトブルーの染付が中心となった。絵柄は和様化の傾向もあるが、基本的には中国製品への意識が強く、以降も新たな絵柄が登場するたびにコピーが出回った。大型の製品には器としての機能よりも、明らかに絵柄の表現性を優先する製品も見受けられた。

上の表から見ると、有田焼は、造形要素としての、特有のモチーフ、模様、形態、色彩、装飾を持つ。つまり、伝統工芸における独自の視覚言語の存在を見ることができる。

他方、中国的視覚言語とは、中国の風土や習慣によって培われた内容や意味を持つ造形要素であり原理である。以下は中国伝統工芸の造形要素と造形原理による視覚言語の特徴として概説する。

（１）伝統工芸の文様

文様は伝統工芸の粋であり、人類の初めのトーテム、原始社会の陶器（図 7-5）、殷・周時代の青銅器（図 7-6）の文様から、明・清時代の美しい繁雑な装飾文様（図 7-7）まで、様々なものがある。種類によって、幾何学文様、動植物文様、器物文様、人物文様、組み合わせ文様などがある。例えば、藍印

花布（藍染め生地）の文様（図 7-8）はすべて民間からのものであり、庶民が喜んで聞いたり、喜んで見たりする芝居の人物からも取材するが、最も多いのは動植物と花鳥を組み合わせた文様である。また、剪紙（切り絵細工）の文様（図 7-9）は一般に花や動物、日常風景や生活習慣、物語などがある。これらの文様の中には、様々な寓意が込められており、中国の伝統的な考え方や民族、文化を垣間見ることができ、中国の人々の生活に深く根付いている。

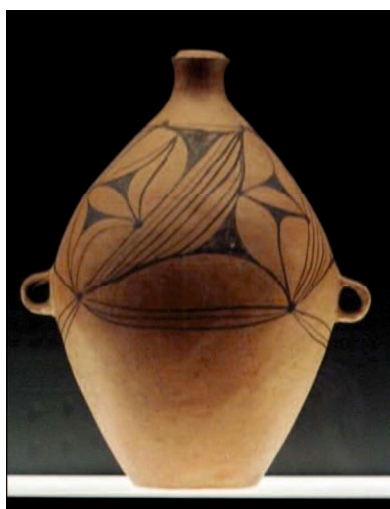


図 7-5



図 7-6

図 7-5 幾何学文様を描く陶器 仰韶文化

図 7-6 饕餮文の文様を覆い尽くす青銅器



図 7-7 錦織り 明時代



図 7-8 藍印花布



図7-9 剪紙

(2) 伝統工芸の造形

靳之林は、「中国民間美術の造形は自然形態の真似ではなく、中国の哲学観念を鮮明に反映している。例えば、中国の顔の隈取り（図7-10）は自然形態の誇張と変形ではなく、観念形態の変形である」と述べている²⁵⁶。胡楊は、「全体から見れば、中国伝統工芸は曖昧な表現方式或いは象徴的な手法で物事を表現し、その造形システムは陰陽観の造形システム、五行観の造形システム、トーテム観の造形システム及び時空観の造形システムがある。」と指摘している²⁵⁷。また、同論文で、「中国伝統工芸の造形は表現対象の物理的な属性を考えず、作者の考えと主観的情感を表現することさえできれば、いかなる自然界のものに対しても改造・変形・組み合わせを行うことができる。」と述べている²⁵⁸。

256 靳之林 「我国民間芸術的造形体系（我が国の民間芸術の造形システム）」 『美術研究』 1985年3月 p. 34

257 胡楊 「中国民間芸術的造形特徴及其在動画創作中の運用（中国民間芸術の造形の特徴とそのアニメ創作における運用）」 『鄭州輕工業学院学報(社会科学版)』 2007年6月 p. 75

258 胡楊 「中国民間芸術的造形特徴及其在動画創作中の運用（中国民間芸術の造形の特徴とそのアニメ創作における運用）」 『鄭州輕工業学院学報(社会科学版)』 2007年6月 p. 75

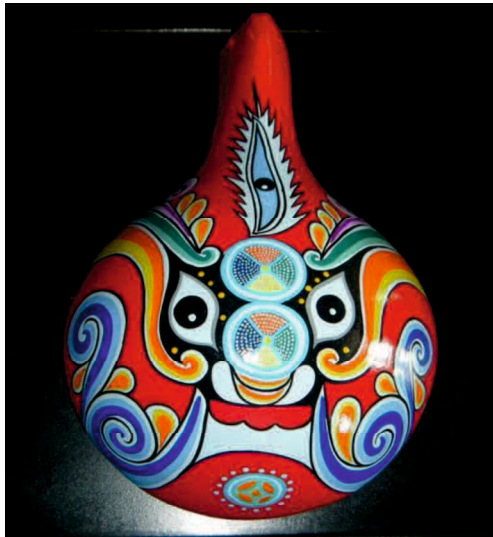


図 7-10 顔の隈取り

従って、伝統工芸の造形は特定の時間、空間の観念がなく、異なる時間の事を一つの画面に置き、違う空間のものを一つの画面に描き、自分が表現したいものを、完全に表現している。つまり、伝統工芸の造形は西洋の固定視点の表現、論理的表現ではなく、多視点、複合視点の表現であり、感覚的、直観的表現である。

(3) 伝統工芸の色彩

伝統工芸の色彩は大体以下の三つの種類に分けることができる²⁵⁹。

- ① 色を付けず、原材料の固有の色をその独特の色とする。土陶磁、根彫、磚彫(レンガ彫り)、玉細工などが挙げられる。
- ② 単色あるいは2色である。剪紙の単色切り紙、藍白の2色を使う藍印花布などが挙げられる。
- ③ 2色あるいは2色以上を付け、よく使う色は赤、白、黒、黄、青の5つの5色である。凧(図7-11)、影絵人形、景泰藍、顔の隈取り、錦織り、剪紙の多色切り紙(図7-12)などが挙げられる。

259 任雯 「民間伝統裝飾芸術之色彩研究(民間伝統裝飾芸術の色彩研究)」 『美与時代』 2007年12月 p.83



図 7-11 凧



図 7-12 多色切り紙

多くの伝統工芸の色彩は三つ目の種類に属している。五色間の不調和であるが、思いのままにして幾千もの熱烈、けばけばしさ、鮮やかさのトーンを組み合わせる。これはいわゆる「五彩色変」である。

赤、白、黒、黄、青の五色によって支配されていた中国伝統芸術の「五彩色変」の美学観は、伝統工芸の色彩の特徴が全体的に強烈で、鮮明な、単純な、濃厚な装飾的な色合いを決めた。特に赤、黄、青を中心にする強烈で鮮やかなトーンが好まれる。西洋の写実主義な色彩観と比べると、その誇張の平面化の装飾性に富む色彩は客観的な写実性を重視しなく、作者の心象による表現主義的な鮮やかなものとなる。

以上のように、中国伝統工芸において、独自の造形要素と造形原理による視覚言語の存在が確認できる。

中国の工芸美術教育の先駆者である陳之仏や龐薰栻などは伝統工芸の視覚言語の発掘に力を尽くした。

陳之仏が 1920 年代に東京美術学校に留学している間に、図案科教授島田佳矣は陳之仏に次のように述べた。「私は一生中国伝統芸術を愛している。日本の図案は中国古代芸術より伝来して日本独自に発展してきた。中国固有の文様は優れているので、創作中に、他の国の芸術を学ぶだけではなく、中国の優秀な伝統芸術を取り入れてほしい。」²⁶⁰

260 李有光・陳修範 『陳之仏研究（陳之仏に関する研究）』 江蘇美術出版社 1990

陳之仏は島田佳矣の指導に大いに啓発された。彼は伝統の図案を深く掘り下げて研究し、数十年間を通して大量の資料を集めて整理してきた。そのうえ、多くの民族の文化的特色が濃厚な図案(図7-13)をデザインし、『図案』(1929年)、『図案法ABC』(1930年)、『表号図案』(1934年)、『図案教材』(1935年)、『中学図案教材』(1935年)、『図案構成法』(1937年)(図7-14)、『図案教材』(1935年)、『中国歴代陶磁器図案概観』(1935年)、『中国図案参考資料』(1953年)などの図案教材を作成した。



図7-13 図案デザイン 陳之仏 図7-14 教材『図案構成法』の表紙

陳之仏は教材の『図案』の自序の中で、「中国国内で参考になる適切な図案集が1冊もないので、図案を研究することは難しい。しばしば日本の本屋に図案集を探しに行く。しかし、日本の図案はほとんど日本風を帯びて、中国に適合しない。この様子は研究者の興味を阻害した。これは中国の図案発展の遅れの一つの原因となる。」²⁶¹

また、龐薰栞は1930年代に中国の彩陶文様、殷・周・春秋・戦国時代の文様、漢代画像石・画像磚及び雲南、貴州地域の少数民族の装飾文様を深く収集し、研究し、4冊の『中国図案集』を製図・編集した。1940年代、彼はこれ

年 p. 20
261 陳之仏 『図案』 上海開明書店 1929年

らの文様を用いてじゅうたん、テーブルクロス、急須などの現代日用品をデザインし（図 7-15、図 7-16、図 7-17）、『工芸美術集』（図 7-18）を編成した。龐薰栻の研究は中国伝統文化の命脈に触れ、現代デザインが伝統に戻ってきた経路を見出した。

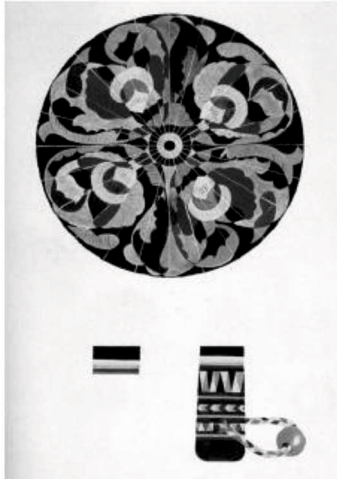


図 7-15 捺染傘デザイン



図 7-16

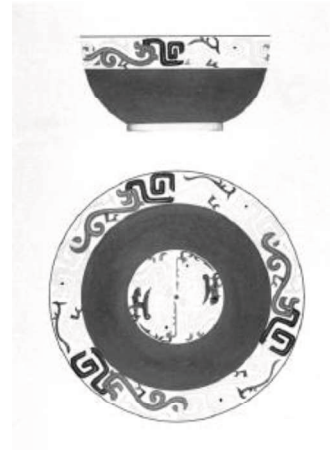


図 7-17

陶磁デザイン 龐薰栻

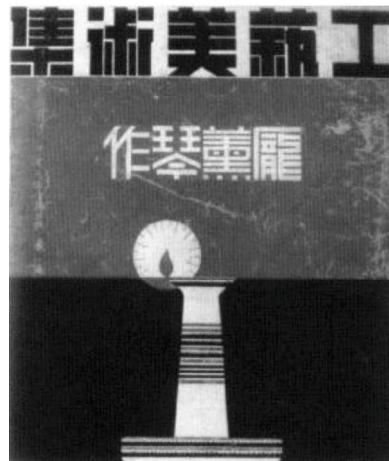


図 7-18 『工芸美術集』の表紙

彼らの努力は中国工芸美術のデータベースの構築に礎を築いた。

第 4 章で述べたように、視覚言語はバウハウスによって 1920 年代に確立された美術の体系であるが、1970 年代末から中国工芸美術教育に取り入れてきている。伝統文化としての伝統工芸を理解、継承、創造していくために、工芸美術教育において、龐薰栻は工芸美術教育の学生が三大構成を学ぶと同時に、

中国の伝統図案を学ぶ必要もあると指摘している²⁶²。つまり、国際様式としての視覚言語と固有の文化を基盤とする視覚言語が共存し、それは工芸美術教育の一つの方法を担っている。

従って、農村職業学校工芸美術教育は国際様式の方法に着目するだけでなく、伝統工芸の視覚言語を発掘することが必要である。

そのために、農村職業学校は地元の伝統工芸の特質に基づいた教材作成を進めるべきだと考えられる。これについて、浙江広廈建設職業技術学院木彫デザイン・制作専攻によって開発された教材を挙げる。浙江広廈建設職業技術学院木彫デザイン・制作専攻の教員たちは、現在までに『東陽木彫教程』、『東陽木彫総合巻』、『東陽木彫花卉巻』という教材を作成した。ここで、『東陽木彫教程』(図7-19)を例として示す。

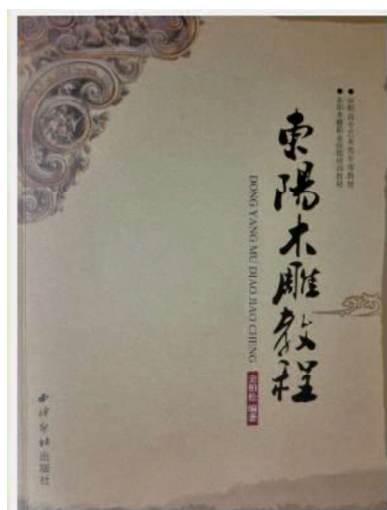


図7-19 『東陽木彫教程』の表紙

教材の目次は以下のようである。

第1章 中国木彫と中国木彫流派

第1節 中国木彫概述

第2節 中国木彫流派

262 周愛民 「工芸美術是什麼？-龐薰堯芸術設計教育思想略論（工芸美術は何か？-龐薰堯の芸術デザイン教育思想概論）」 『芸術設計研究』 2011年4月 p. 71

- 第3節 工芸木彫と芸術木彫
- 第2章 東陽木彫概述
 - 第1節 東陽木彫の発展略史
 - 第2節 東陽木彫の現在の輝き
- 第3章 東陽木彫の地域文化淵源と芸術スタイル
 - 第1節 東陽木彫の地域特色
 - 第2節 東陽木彫の芸術スタイル
 - 第3節 東陽木彫は中国木彫の一つの流派
- 第4章 東陽木彫の種類
 - 第1節 建築装飾・室内装飾用の木彫
 - 第2節 家具装飾・日用品装飾用の木彫
 - 第3節 観賞用の木彫
 - 第4節 宗教・葬儀用の木彫
- 第5章 東陽木彫の材料
 - 第1節 東陽木彫の材料
 - 第2節 東陽木彫の材料の取材、乾燥、保管
- 第6章 東陽木彫の工具
 - 第1節 東陽木彫の彫刻工具
 - 第2節 工具の維持・整備
- 第7章 東陽木彫の題材と図案
 - 第1節 東陽木彫の題材
 - 第2節 抽象図案
- 第8章 東陽木彫のデザイン
 - 第1節 鑑賞木彫のデザイン
 - 第2節 実用木彫のデザイン
- 第9章 東陽木彫の彫刻技法の分類
 - 第1節 平面浅浮彫り
 - 第2節 丸彫り
 - 第3節 高浮彫り
 - 第4節 透かし彫り

- 第5節 陰彫り
- 第10章 東陽木彫の平面浅浮き彫りの技法原理
 - 第1節 東陽木彫の平面浅浮彫りの技法原理
 - 第2節 東陽木彫と潮州木彫の平面浅浮彫りの技術に関する比較
- 第11章 東陽木彫の打坯芸
 - 第1節 打坯の基本工芸原則
 - 第2節 打坯の作業プロセス
 - 第3節 打坯芸の要点
- 第12章 東陽木彫の修光芸
 - 第1節 修光の基本工芸原則
 - 第2節 修光の作業プロセス
 - 第3節 修光芸の要点
- 第13章 東陽木彫の作品の題名・落款
 - 第1節 題名・落款と構図
 - 第2節 題名・落款の様式と内容
 - 第3節 題名・落款の配列と字体
- 第14章 東陽木彫の木材の防裂技術
 - 第1節 製作中の防裂技術
 - 第2節 使用・保管中の防裂技術

『東陽木彫教程』は全面的に東陽木彫の技法を紹介していると同時に、系統的に東陽木彫の地域特色と芸術スタイルをまとめている。さらに、このような芸術スタイルを形成した成因を論じている。図7-20、図7-21、図7-22、図7-23、図7-24、図7-25はこの教材の一部の内容である。これらの内容には、東陽木彫の用途やそれに使われている素材・色・紋様・形が示されていると同時に、人物、花鳥、山水などの題材に特有の造形原理、彫刻技法が説明されている。

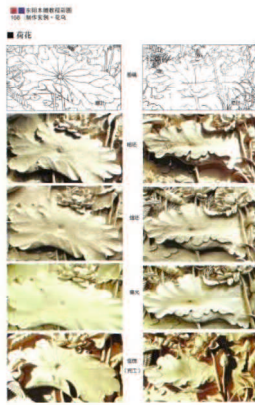


図 7-20 蓮の花



図 7-21 蝶



図 7-22 花

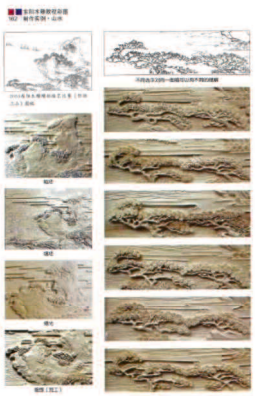


図 7-23 山水



図 7-24 芸術スタイル



図 7-25 人物の顔

以上のように、この教材は東陽木彫の文化的背景、技芸、造形要素と造形原理の特色などの特質を十分に伝えていると言える。

まとめ

以上のように、農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題を解決する方策について考察した。方策としては以下の通りである。

第1に、創造性を持つ工芸美術人材を育成するために、創造力の育成という

視点から農村職業学校工芸美術教育の現代的課題を見る必要がある。創造力を育成するには、農村職業学校工芸美術教育はバウハウスの基礎と専門の関係を構造化した教育課程を参考にし、教育部により制定された指導要領に基づき、知識・技能の習得と創造力の育成のバランスを重視すること、地域や学校の実態、専攻の特徴、社会のニーズ、生徒の特性などを十分考慮し、創意工夫を生かした適切な教育課程を編成する必要がある。また、その教育課程の構築は共通基礎科目、専門基礎科目、専門応用科目の三層構造の教育課程からなることが考えられる。

第2に、伝統工芸の持つ地域的特徴を強化するために、農村職業学校工芸美術教育は共通性と多様性のバランスの中で地域の特性に基づいた教育課程の多様性や個性を重視し、「統一の中の個性」という視点から、伝統工芸の地域的特徴を十分考慮し、各学校の特色を生かす適切な教育課程を編成することが大切である。

第3に、伝統工芸と現代生活を融合させるために、農村職業学校工芸美術教育においては、教育課程、教育方法の面で、国際様式としての視覚言語と固有の文化を基盤とする視覚言語を共存させることが考えられる。従って、農村職業学校工芸美術教育は国際様式の方法に着目するだけでなく、伝統工芸の視覚言語を発掘することが必要となる。

図7-26は課題に対する対応の方向性のものである。

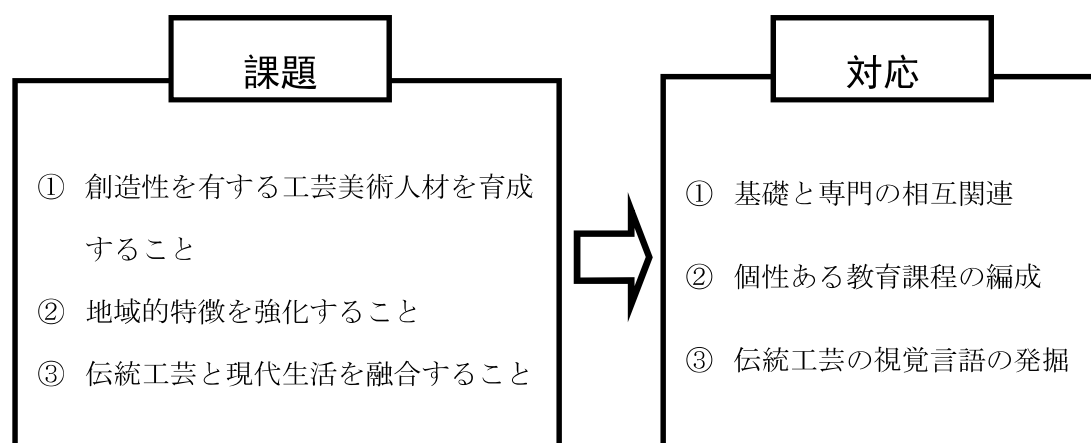


図7-26 課題に対する対応の方向性

終章 結論と今後の課題

本論文では、中国伝統工芸の伝承・発展において、三大課題と設定した。つまり、世界がグローバル化している中で、現在の中国伝統工芸は、創造性を持つ工芸美術人材を育成すること、地域的特徴を強化すること、伝統工芸と現代生活を融合することの三大課題に直面している。そこで、本論文は、現代において中国伝統工芸の伝承・発展をいかにして実現するかという問題意識から、伝統工芸教育に関する研究を中心に、研究対象を農村職業学校工芸美術教育に置いて考察したものである。

本章では、本研究で得られた成果及び結論の総括を行うとともに、今後の課題について述べる。

第1章の「工芸・デザインとその教育」では、デザインとは何か、工芸とデザインはどのような関係を持っているか、国際様式のデザインのような普遍的な特質を有する工芸美術教育はどのようなものであるべきかについて検討した。

産業のためのデザインは目的をもって計画して造ることを指し、工芸から触発されて進化したものである。デザインの発達過程を観ると、ヴィクトリア朝の時代、産業革命の結果として大量生産による安価な、しかし粗悪な商品があふれていた状況を批判し、中世の手仕事に返り、生活と芸術を統一することを主張したアーツ・アンド・クラフツ運動は、デザインという概念が誕生する最初のきっかけとなった。アーツ・アンド・クラフツ運動の中で機械生産を否定する考え方は時代の流れに逆らうものであったため、その後のデザイン運動は、機械生産を前提としつつ新たなデザイン様式を模索する活動となった。アール・ヌーボーは新たなデザイン様式が模索された。工業製品の良質化を目標とするドイツ工作連盟は、近代の合理的精神に基づく、機能的で普遍的なデザインが求められた。

また、アール・デコはデザインの実験と統合の試みが行われた。デザインにおける近代運動の聖地となったバウハウスは芸術と規格化を、そして芸術と手工芸を結び付けるため、具体的に教育を行った。つまり、予備課程（後の基礎課程）、工房教育、建築教育とそれぞれに理論を加える形で実施された。このうち、予備課程と工房教育に他の追随を許さない高度な工夫が込められている。バウハウスの思想的・実践的成果は、今日でも輝きを失わず、世界中の工芸美術教育に影響を与え続けており、国際様式のデザインのような普遍的な特質を有する工芸美術教育の基盤となっている。

第2章の「中国伝統工芸とその課題について」では、伝統工芸とは何かを究明し、中国伝統工芸の歴史的変遷を述べ、中国伝統工芸の特徴と課題についても明らかにした。

中国政府によって発表された「伝保法」によると、伝統工芸は、百年以上の歴史を持ち且つ技術が優れ、代々継承され、高水準の製作過程を有し、天然素材を用いて製作された鮮明な民族スタイルと地方の特色を有し、国内外で高く評価されている手工芸品と技芸を指す。中国伝統工芸は悠久なる歴史、独自の風格、多種多様な形態及び優れた技芸を持ち、中国の文化的遺産の一部である。

また、伝統工芸は創造性、地域性、現代性と関連している。グローバル化の進展と生活様式の激変により、現在、中国伝統工芸の伝承・発展は創造性を持つ工芸美術人材を育成すること、地域的特徴を強化すること、伝統工芸と現代生活を融合することの三大課題に直面している。

第3章の「柳宗悦の民芸思想とその中国伝統工芸の伝承・発展への示唆について」では、柳の民芸研究の思想を論じた上で、その研究が中国の伝統工芸伝承・発展への示唆となることについて明らかにした。

柳は独特の視点で、名も無き職人の手によって作られた日用雑器の中に「用の美」を見出し、その真相を究明するために民芸運動を主導した。

近代に入ってから、美というものが神聖化され、平凡な日常生活と相容れないものになり、生活に近いものは卑俗で美から遠いものだと見なされている。しかし、柳によると、もしそうであるならば、人々の生活は空疎なものということになる。日常の生活にも美があるべきであり、しかも、芸術の美よりも有意義な美だという視点から、柳は民族文化の独自性を保つことと美の国を建設

し人々の生活を潤すことにおいて、民芸を伝承し発展させる重要性と必要性を強調している。

現代では、人々の日常生活用品は、機械による大量生産品が主であり、画一性の傾向が強くなり、どの地方でも似たようなものを使用し、地域独特のものを使用する機会が減ってきた。このようなことは生活文化の個性の衰退を招くと考えられる。柳が提唱した民芸は、実用性、手工性、地方性などの特性を有しているため、各地域の特有の文化的個性が現れている。このような民芸品の普及により、各地方の人々の生活文化の多様性が増していくと考えられる。このような観点から見ると、三大課題に直面している中国の伝統工芸の伝承・発展に何らかの示唆を得ることができる。つまり、この示唆は中国伝統工芸が自国文化に根差し、現代生活に立脚点を置きながら、伝承・発展するという点である。

第4章の「中国現代工芸美術教育の形成と発展について」では、中国現代工芸美術教育の発展過程を述べ、また、中国現代工芸美術教育の発展に大きく影響を与えた日本の美術教育、ドイツのバウハウス運動の理念を論じた上で、それらが中国現代工芸美術教育に対してどのように影響したかを考察した。それらを通して、中国現代工芸美術教育の形成及び発展の状況を明らかにした。

中国現代工芸美術教育は20世紀の初めから始まった。1920、30年代、ヨーロッパや日本へ工芸美術を学びに行った志士は次々と帰国し、先進国の先進的な工芸美術教育思想・方法を持ち帰り、中国工芸美術教育の発展を推進することに大きな役割を果たした。新中国成立後、中国工芸美術教育体系が基本的に形成された。1980年代、中国の工業化、現代化のプロセスが推進されるために、人々の生活と深い関係のある現代デザイン教育が主流になっている。その一方、伝統工芸専攻は軽視され、伝統工芸専攻を開設した教育機関は極めて少なかった。21世紀以降、中国政府が「文化強国」を目指している背景の下で、伝統工芸は蘇って大きく発展し、地域の文化産業の基幹になっている。このような状況の下で、一部の農村職業学校は地元の伝統工芸美術産業に対応する専攻を開設し、伝統工芸人材の育成をしている。農村職業学校が伝統工芸専攻を開設したことにより、伝統工芸専攻の凋落傾向に歯止めがかかってきた。

また、日本の美術教育、ドイツのバウハウス運動が中国現代工芸美術教育に

与えた影響を明らかにした。結論は次のようにまとめることができる。

(1) 中国の近代図案学(近代工芸美術学)の創出は主に日本人が総括した経験を取り入れたものであった。日本への留学生の派遣及び「日本人教習」(日本人教員)を招聘することは中華民国時代の工芸美術教育の重要な措置であった。近代中国美術の著名な開拓者は日本に留学したことがあるか、または日本で調査したことがあるかなどの経験を持っている。また、中国現代工芸美術教育は、中華民国時代に、多くの場合、日本の美術学校の運営方法や課程設置、教育方法をそのまま模倣し、中国の国情によって細分化、専門化されてきたが、教育課程の面で日本の美術教育からの影響は1970年代末まで続いた。

(2) バウハウス運動は1970年代末から中国工芸美術教育に大きな影響を与えてきた。特にバウハウスの構成教育は、工芸美術教育の方法として取り入れられ、教育課程の中の基礎科目として普及された。つまり、国際様式となる工芸美術教育の方法がもたらされたのである。

とにかく、民国時代に日本の美術教育が取り入れられ、中国現代工芸美術教育の礎となった。バウハウス教育理念の導入によって、中国現代工芸美術教育に国際様式となる工芸美術教育の方法がもたらされたのである。

第4章の「中国農村職業学校工芸美術教育の発展について」では、中国の学校教育制度、職業教育、美術教育とその分類について整理し、中国農村職業学校工芸美術教育の発展状況、特徴及び教育課程の構造について述べた。それらを通して中国現代工芸美術教育に属する中国農村職業学校工芸美術教育はどのようなものであるかを明らかにした。

中国農村職業学校工芸美術教育は地域範囲内に分布し、物質の生産とサービスという領域の工芸美術人材を養成する教育である。中国現代工芸美術教育の発展状況から見ると、現代工芸美術教育の一部としての工芸美術教育を行う農村職業学校は改革開放の前に極めて少なく、改革開放以降、経済の急速な発展に伴って発展してきた。つまり、中国農村職業学校工芸美術教育は歴史が浅い。また、中等職業学校工芸美術教育は中等職業教育を主とし経済が発達している、少数の農村地域に高等職業教育があるのみである。

中国農村職業学校工芸美術教育は都市大学・職業学校工芸美術教育に比べて二つの特徴が挙げられる。即ち、①強い地域密着性、②専攻設置の多様化と個

性化である。

また、現在の中国において、専門的な農村職業学校工芸美術教育に関する指導要領がなく、農村職業学校工芸美術教育機関の教育課程編成は、教育部により制定された高等職業教育、中等職業教育に関するマクロ的な指導要領を参考基準にする。指導要領から見ると、高等職業教育の教育課程編成の特徴は、①編成上の自由度の高さ、②実学的・実践的「実学」を中心原理とする編成、③学科と科目を実社会の個々の職業に対応するような設置ということである。中等職業教育の教育課程編成の特徴は、①編成上の自由度の高さ、②学生の能力の養成の重視、③地域・専門・職業対応性の重視、④体系化・構造化の要求ということである。

上述から見ると、両方とも「実習」、「職場実践」と職業対応性への重視が現れている。相対的に言うと、教育課程編成の制定について、中等職業教育の方は初級、中級技術者の育成の要求に応じるような編成をし、また、中等と高等の職業教育の繋がりを重視する。他方、高等職業教育の方は高等技術応用性の専門人材の育成に着目し、産学連携の思想を貫くことがより強化されている。また、両方とも編成上の自由度の高さという特徴を有している。つまり、政府の制約が少なく、国家統一の教育方針の下で、学校は実際の状況・ニーズに応じ、教育課程が自由に編成できるということである。そこで、各農村職業学校工芸美術教育機関は、国の統一の教育方針の下で、地域の伝統工芸や学校の実態を十分考慮して、適切な教育課程の編成を検討する必要がある。

第6章の「中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係について」では、中国伝統工芸の伝承・発展という視点から、中国の清華大学美術学院を例とし、伝統工芸の伝承・発展における都市大学・職業学院工芸美術教育の弱点を述べた。また、日本の有田焼工芸人材育成の事例を参考にし、伝統工芸の伝承・発展における農村職業学校工芸美術教育の利点について考察した。さらに、農村における高等職業教育としての浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例、農村における中等職業教育としての龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例を挙げた。その上で、中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係を明らかにした。

都市学校工芸美術教育は伝統工芸の伝承・発展において弱点を有しているが、

農村職業学校工芸美術教育は強い地域密着性の特徴を持っているので、伝統工芸の伝承・発展にとって、一番良い選択肢である。農村職業学校工芸美術教育は農村部から離れた都市の芸術大学、美術大学、職業学院などの工芸美術教育よりも高い優位性を有している。この優位性は次の二つである。①伝統工芸の発祥地における人材育成は、伝統的な技術の習得において有利である。②伝統工芸の誕生地における人材育成は伝統工芸に内包された地域文化の理解において有利である。

また、浙江広廈建設職業技術学院の木彫工芸人材育成の事例、龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣人材育成の事例は、中国の伝統工芸の発祥地における人材育成の一端を示している。

高等技能者の育成を目的とする高等職業教育である広廈建設職業技術学院の木彫デザイン・制作専攻は、高等職業教育の優位性を活かし、木彫工芸美術家の育成を目指して、知識化・体系化の大学教育と大師による「徒弟制度」を融合させた「大学+大師」の人材育成方法を構築した。学生は3年間の中職職業教育を受けた後、更に2年間の高等職業教育を受け、卒業した後、短期大学卒業の学歴を得ることができる。

初級、中級技術者の育成を目的とする中等職業教育である龍泉中等職業技術学校の青磁・宝剣工芸学部は、「文化自覚」を持つ青磁・宝剣の職人の育成を目指し、「無形文化遺産」資源を利用する「学校運営の多元化、学校と企業との産学連携、工芸美術家による指導、博物館教育の展開、イベントへの参加」といった人材育成方法を構築した。

上の二つの学校は、伝統工芸の発祥地における人材育成の面で、有益な実践を行っている。これらの事例から、農村職業学校工芸美術教育が伝統工芸の伝承・発展と密接な関係を持っていることを明らかにした。

第7章の「農村職業学校工芸美術教育の中国伝統工芸の伝承・発展の課題の解決方策について」では、基礎と専門の相互関連、個性ある教育課程の編成、伝統工芸の視覚言語の発掘という三つの面から、農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題を解決する方策について検討を行った。方策としては以下の通りである。

第1に、創造性を持つ工芸美術人材を育成するために、創造力の育成という

視点から農村職業学校工芸美術教育の現代的課題を見る必要がある。創造力を育成するには、農村職業学校工芸美術教育はバウハウスの基礎と専門の関係を構造化した教育課程を参考にし、教育部により制定された指導要領に基づき、知識・技能の習得と創造力の育成のバランスを重視すること、地域や学校の実態、専攻の特徴、社会のニーズ、生徒の特性などを十分考慮し、創意工夫を生かした適切な教育課程を編成する必要がある。また、その教育課程の構築は共通基礎科目、専門基礎科目、専門応用科目の三層構造の教育課程からなることが考えられる。

第2に、伝統工芸の持つ地域的特徴を強化するために、農村職業学校工芸美術教育は共通性と多様性のバランスの中で地域の特性に基づいた教育課程の多様性や個性を重視し、「統一の中の個性」という視点から、伝統工芸の地域的特徴を十分考慮し、各学校の特色を生かす適切な教育課程を編成することが大切である。

第3に、伝統工芸と現代生活を融合させるために、農村職業学校工芸美術教育においては、教育課程、教育方法の面で、国際様式としての視覚言語と固有の文化を基盤とする視覚言語を共存させることが考えられる。従って、農村職業学校工芸美術教育は国際様式の方法に着目するだけでなく、伝統工芸の視覚言語を発掘することが必要となる。

以上のように、「中国伝統工芸の現代化への適応」を実現できる工芸美術教育について考察するために、中国伝統工芸の伝承・発展と農村職業学校工芸美術教育の関係を検討し、また、農村職業学校工芸美術教育における中国伝統工芸の伝承・発展が直面している課題を解決する方策を明らかにした。

21世紀になり、世界のグローバル化が促進され、伝統工芸の現代化も進んでいる。デザインは産業の中に諸芸術を統一し、普遍的でしかも合理的な美を求めようとする。伝統技術とデザインの融合は新しい美を独創的に生み出している。伝統工芸の伝承・発展のために、デザインを取り入れる必要がある。それと同時に、文化のグローバル化現象の中で、多様な文化の維持という観点から、伝統工芸に見られる造形要素と造形原理を抽出して独自の視覚言語を確立することも必要である。つまり、伝統工芸の継承と創造にとって、古来の伝統を守りつつ、デザインを伝統工芸に加え、進化する伝統工芸の魅力を世界に発

信することは、大切なことである。

これは中国の工芸美術教育にとって新たな試みである。中国の工芸美術教育は、グローバル化と現地化、伝統文化と西洋文化、国際様式のデザインのような普遍的な特質と地域固有の文化的特質との関係など、複雑な要因を考慮しながら実施されている。伝統工芸の伝承・発展のために、中国の工芸美術教育は国際様式のデザインを取り入れながらも、これを自国や民族の伝統工芸文化と区別し、融合することによって、創造性の教育を行うことが重要になっている。

本論文は、普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法を、中国の国情と地域固有の文化に融合し、中国伝統工芸に根をおろした独自の「中国伝統工芸の現代化への適応」を実現できる工芸美術教育について考察した。その結論は以下の通りである。

グローバル化が進んでいる現在、中国伝統工芸の伝承・発展は、①創造性を持つ工芸美術人材を育成すること、②地域的特徴を強化すること、③伝統工芸と現代生活を融合することの三大課題に直面している。この三大課題を解決するために、工芸美術教育を改善・充実させることが有効な道だと考えられる。

中国現代工芸美術教育は日本、西洋の教育制度、芸術の観念と教育方法を取り入れて形成され、発展してきた。具体的には、中華民国時代には、多くの場合、日本の美術学校の運営方式や教育課程・方法をそのまま模倣して構築し、1970年代末からはバウハウス教育理念の影響を強く受け、特にバウハウスの構成教育が工芸美術教育の方法として導入され、教育課程の中の基礎科目として普及された。つまり、国際様式となる工芸美術教育の方法がもたらされたのである。

柳宗悦の民芸思想が中国の伝統工芸の伝承・発展に与えた示唆は中国伝統工芸が自国文化に根差し、現代生活に立脚点を置きながら、伝承・発展するということである。さらに、工芸美術教育について考えると、様々な伝統工芸に内包された文化的背景、技芸、造形要素と造形原理の特色などについて理解を深める工芸美術教育が必要である。つまり、農村職業学校工芸美術教育にとって、美術教育の本質と置かれた社会での文脈の両面から考察する必要がある。国際様式と欧米文化の影響と固有文化を基盤としながら、農村職業学校工芸美術教育を確立することが伝統工芸の発展に繋がると考えられる。

中国現代工芸美術教育の発展過程から見ると、中国の学校工芸美術教育は経済が比較的発達した都市部から発展してきた。強い地域密着性、専攻設置の多様化と個性化の特徴を有する農村職業学校工芸美術教育は、改革開放以降、経済の急速な発展に伴って進展し、中国工芸美術教育を豊かにさせてきたのである。伝統工芸の伝承・発展の面で、農村職業学校工芸美術教育は、農村部から離れた都市の芸術大学、美術大学、職業学院などの工芸美術教育よりも高い優位性を有している。この優位性は次の二つである。①伝統工芸の発祥地における人材育成は、伝統的な技術の習得において有利である。②伝統工芸の誕生地における人材育成は伝統工芸に内包された地域文化の理解において有利である。

農村職業学校工芸美術教育は中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題を解決するために、基礎と専門の相互関連、個性ある教育課程の編成、伝統工芸の視覚言語の発掘という三つの面で強化される必要がある。このような工芸美術教育は普遍的な特質を持つデザイン教育理念・方法を、中国の国情と地域固有の文化に融合し、中国伝統工芸に根をおろした独自の「中国伝統工芸の現代化への適応」を実現できるものである。

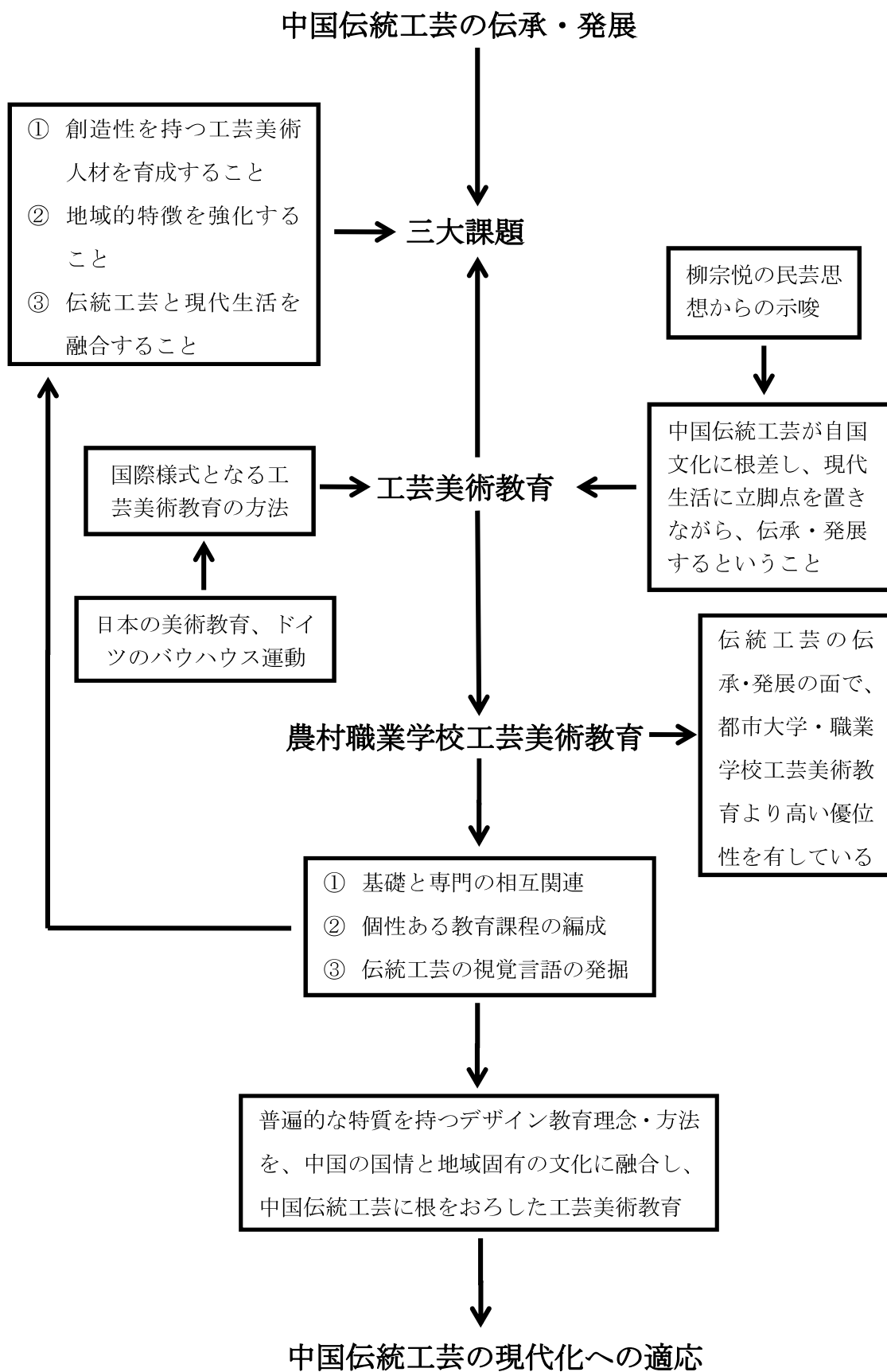
以下では、本研究では十分に検討することができなかった点について、今後の課題として挙げることにする。

まず、本研究は農村職業学校工芸美術教育の中国伝統工芸の伝承・発展の三大課題を解決する主要な方策について論じた。しかし、ここでマクロな提案を提出するだけであり、どのような教育課程で、どのような教育方法を用いてどれぐらいの目標を達成することができるかという具体的な構築方法については今後の研究の中で行いたい。

次に、国際様式と欧米文化の影響と固有文化を基盤としながら、いかにして視覚言語による工芸美術教育を確立するかということを今後の課題とする。

最後に、それぞれの農村職業学校工芸美術教育は、実に様々な専攻科目、教育内容、目的・方法、所在地、運営組織があるので、各農村職業学校工芸美術教育が伝統工芸の伝承・発展の面で、どのようにその独自性を発揮できるかは研究者が今後力をいれるべき分野である。

図終一 1 は本論文の論理構成図である。



図終一 1 論理構成図

参考文献

中国語：

- 1 保承軍 「対職業教育在發展傳統工芸美術中重要作用的認識（職業教育が傳統工芸發展の中で果たす重要な役割に関する認識）」 『社科縱橫』 2014年第5期
- 2 蔡路 「傳統工芸傳承職業教育人材培養模式研究—以宜興三校為例（傳統工芸傳承職業教育人材育成モデルに関する研究—宜興3校を例として）」 修士學位論文 2014年
- 3 蔡元培 「美術的起源（美術の起源）」 『新潮』 第2卷第4期 1920年5月
- 4 崔棟良 「工芸美術設計教育必須建立教學科研生產相結合的體制（デザイン教育において教育、科研と生産を結合する體制を設立する必要性）」 『工芸美術參考』 1990年第4期
- 5 陳之仏 「談工芸美術設計的幾個問題（工芸美術デザインのいくつかの問題を話す）」 『陳之仏研究』 江蘇美術出版社 1990年
- 6 陳之仏 「現代表現派之美術工芸（現代表現派の美術工芸）」 『東方雜誌』 第26卷第18号 1929年
- 7 陳之仏 『函案』 上海開明書店 1929年
- 8 陳之仏 「明治以後日本美術界之概況（明治以後の日本美術界の概況）」 『芸術旬刊』 第1卷第6期 1932年
- 9 陳菊盛編集 『平面設計基礎』 中国工業美術業界刊行物（1980年代初期の中央工芸美術學院の教材） 1981年
- 10 陳瑞林 「20世紀中国裝飾藝術簡論（20世紀中国裝飾藝術の概論）」 『清華大學學報（哲學社會科學版）』 2001年4月
- 11 陳小清編集 『新構成藝術（上册）』 北京理工大學出版社 2003年

- 12 常馨鑫・賈瓊 「包豪斯在中国的歴史(中国におけるバウハウスの歴史)」
『装飾』 2009年12月
- 13 東陽市人民政府ホームページ <http://www.dongyang.gov.cn/> (2016年1月19日アクセス)
- 14 董占軍 「中国工芸美術教育發展歷程(中国工芸美術教育の發展の歴史)」
『設計芸術(山東工芸美術学院学報)』 2011年5月
- 15 杭間 「從工芸美術到設計(工芸美術からデザインまで)」 『装飾』 2009年12月
- 16 杭間 「中国設計与包豪斯—誤読与自覚誤読(中国デザインとバウハウス—単なる読み間違いと故意の読み間違い)」 『設計研究』 2011年第6期
- 17 胡濱 「当前芸術設計教育存在的問題与改革策略(現在のデザイン教育の問題と改善策)」 『芸術教育』 2013年4月
- 18 胡楊 「中国民間芸術的造形特徴及其在动画創作中的運用(中国民間芸術の造形の特徴とそのアニメ創作における運用)」 『鄭州輕工業学院学報(社会科学版)』 2007年6月
- 19 黄鸞 「構建面向未來的設計教育課程体系(未來向けのデザイン教育の教育課程体系の構築)」 中央美術学院修士學位論文 2004年
- 20 經濟産業省製造産業局 「傳統的工芸品産業をめぐる現状と今後の振興施策について」 2011年2月
http://www.meti.go.jp/committee/summary/0002466/006_06_00.pdf
(2016年6月6日アクセス)
- 21 蔣瑛 「傳統工芸美術人材的培養(傳統工芸美術人材の育成)」 『浙江工芸美術』 2003年第3期
- 22 靳之林 「我國民間藝術的造形体系(我が国の民間藝術の造形システム)」 『美術研究』 1985年3月
- 23 龍泉市中等職業学校ホームページ
<http://www.zjlqzxx.com/ReadNews.asp?NewsID=215> (2016年5月8日アクセス)
- 24 梁衡 『目光与心灵(眼の輝きと心の奥底)』 西苑出版社 2000年

- 25 劉曉路 「20 世紀中国美術的留学生 (20 世紀中国美術の留学生)」 『美術』 2000 年第 7 期
- 26 劉曉路 『世界美術中的中国与日本美術 (世界美術の中の中国と日本美術)』 広西美術出版社 2001 年
- 27 李少元 『農村教育論』 江蘇教育出版社 2000 年
- 28 李綿璐 「重視工芸美術教育 (工芸美術教育の重視)」 『工芸美術参考』 1983 年第 1 期
- 29 李綿璐 「應該加速改革工芸美術教育 (工芸美術教育の改革を加速させる必要性)」 『工芸美術参考』 1985 年第 2 期
- 30 李硯祖 「伝統工芸美術的当代性与地域性—再談伝統工芸美術的保護与發展 (伝統工芸美術の現代性と地域性—伝統工芸美術の保護と發展の再説)」 『南京芸術学院学報』 2008 年 1 月
- 31 李硯祖 『工芸美術概論』 中国輕工業出版社 1999 年 6 月 林銀雅
「陳之仏図案教学思想研究 (陳之仏図案教学思想に関する研究)」 『南京芸術学院学報』 2006 年 2 月
- 32 李有光・陳修範 『陳之仏研究 (陳之仏に関する研究)』 江蘇美術出版社 1990 年
- 33 柳冠中 「科学化、系統化、規範化是当前工業設計教育的重大研究課題 (科学化、系統化、規範化—当面の工業デザイン教育の重大な研究課題)」 『裝飾』 1992 年第 3 期
- 34 羅曉歡 「略論中国伝統工芸中的工、巧及其關係 (中国伝統工芸の中の「工」、
「巧」とその關係の概論)」 『貴州大学学報・芸術』 2014 年 6 月
- 35 南北 「陳之仏与龐薰栻 (陳之仏と龐薰栻)」 『南京芸術学院学報』 2006 年 2 月
- 36 龐薰栻 『就是這樣走過來的 (私はこのように歩いて来た)』 生活・讀書・新知三聯書店 1988 年
- 37 龐薰栻 「願工芸美術事業大發展」 『龐薰栻工芸美術文集』 輕工業出版社 1986 年
- 38 龐薰栻 「再談實用美術 (實用美術の再説)」 『龐薰栻工芸美術文集』 輕工業出版社 1986 年

- 39 龐薰琹 『論工芸美術（工芸美術論）』 輕工業出版社 1987年
- 40 全国工芸美術業界全面調査普作業事務室編集 『中国工芸美術報告—全国工芸美術業界全面調査報告書（中国工芸美術の報告—全国工芸美術業界の総合調査報告書）』 北京工芸美術出版社 2009年
- 41 清華大学美術学院ホームページ
<http://www.ad.tsinghua.edu.cn/publish/ad/2851/index.html> (2016年5月1日アクセス)
- 42 輕工業部によって公発表され「輕工業の工業デザインの仕事を推進する若干の意見」 1992年7月
- 43 任雯 「民間傳統裝飾芸術之色彩研究（民間傳統裝飾芸術の色彩研究）」『美与時代』 2007年12月
- 44 孫琳 「新中国職業教育的發展与变革（新中国職業教育の發展と变革）」『中国職業技術教育』 2008年第11号
- 45 唐星明 「包豪斯在中国真的過時了嗎？—致翟墨先生（バウハウスは中国では本当に時代遅れになったのか？—翟墨様へ）」『美術觀察』 2004年5月
- 46 万青力 「蔡元培与近代中国美術教育（蔡元培と近代中国美術教育）」『20世紀中国美術教育』 上海書画出版社 1999年
- 47 徐漣 「传承人：非物質文化遺產の守護神（伝承者：無形文化遺產の守護神）」『中国文化報』 2007年6月8日（第三版）
- 48 徐芸乙 董静 「中国工芸美術的傳承發展狀況分析報告（中国工芸美術の傳承・發展狀況に関する分析報告）」『南京芸術学院学報』 2009年5月
- 49 徐沛君 「『中国傳統工芸美術保護与發展』 検討会綜述」 『美術觀察』 2008年7月
- 50 徐躍 「改善高校芸術設計史論課程教学狀況的一點思考（高等教育機関のデザイン史論科目の教育狀況の改善に関する思考）」『裝飾』 2006年第8期
- 51 夏燕靖 「对我国高校芸術設計本科專業課程結構的探討（我が国の高等教育機関のデザイン専攻の教育課程構造に関する検討）」 南京芸術学院博

士学位論文 2007年

- 52 楊斐 「從教育開始—傳統工藝美術傳承的改革之路探析（教育から始まる—傳統工藝美術傳承の改革の道を探る）」 『美与時代』 2015年第10期
- 53 尹少淳 『美術教育学（新編）』 高等教育出版社 2009年
- 54 尹少淳 『美術及其教育（美術及其とその教育）』 湖南美術出版社 1995年
- 55 袁熙暘 『中国芸術芸術設計教育發展歷程研究（中国デザイン教育の發展歷程に関する研究）』 北京理工大学出版社 2003年
- 56 周愛民 「工藝美術是什麼？—龐薰栞芸術設計教育思想略論（工藝美術は何か？—龐薰栞の芸術デザイン教育思想概論）」 『芸術設計研究』 2011年4月
- 57 張道一 「図案与図案教学（図案与図案教学）」 『南京芸術学院学報』 1982年第3期
- 58 張道一 「中国民芸的現状与未来（中国民芸の現状と未来）」 『美術觀察』 1997年2月
- 59 張道一 「設計觀念—工藝美術教育的一個關鍵問題（デザイン觀念—工藝美術教育に関する一つの重要な問題）」 『南京芸術学院学報（美術与設計版）』 1982年2月
- 60 張道一 「關於工藝美術的『二二』制教学（工藝美術の『二二』制に関する教育）」 『美術長短録』 山東美術出版社 1992年 p.218
- 61 張道一 「設計芸術教育—世紀之交設計芸術思考之六（デザイン教育—世紀の変わり目においてのデザインの思考の六）」 『設計芸術』 2000年第4期
- 62 張道一 「中華傳統芸術論」 『傳統工藝研究』 1998年5月
- 63 張道一 『工藝美術論集』 陝西人民美術出版社 1986年
- 64 張福文 「全球化背景下的傳統工藝美術教育（グローバル化の背景の下での傳統工藝美術教育）」 『芸術教育』 2013年第10期
- 65 張福昌 「振興中国傳統工藝産業（中国傳統工藝産業の振興）」 『蘇州工藝美術職業技術学院学報』 2005年3月

- 66 章柏青・吴明・蒋文光編集 『芸術辞典』 学苑出版社 1999年
- 67 章咸・張援編集 『中国近現代芸術教育法規彙編（中国近現代芸術教育の法規集）』 教育科学出版社 1997年
- 68 翟墨 「批評包豪斯（バウハウスに対する批判）」 『美術觀察』
2003年1月
- 69 趙玉晶 『中国工芸美術簡史（中国工芸美術略史）』 高等教育出版社
1993年
- 70 朱琦 「邁向21世紀的中国高等設計教育—全国高等美術院校設計学科建設理論檢討暨作品展示會總述（21世紀にまたがる中国デザイン教育—全国高等美術学院デザイン学科を建設する理論研討及び作品展示會の總括報告）」 『美術』 1996年第4期
- 71 朱孝嶽・孫建君 「沉重的起步——我国近代工芸教育歷程述略（重い第一歩—我が国の近代工芸教育の歴史概観）」 『裝飾』 1999年3月
- 72 中華人民共和国文化部教育科技司編集 『中国高等美術院校簡史集』
1991年
- 78 中国文化部教科司編集 『中国高等美術院校簡史集（中国高等美術院校の略史集）』 浙江美術学院出版社 1991年
- 74 中国教育部によって頒布された「教育部弁公庁關於制定中等職業学校專業教学標準的意見（教育部弁公庁の中等職業学校専門教育標準制定に関する意見）」 2012年12月
- 75 中国教育部によって頒布された「關於制訂高職高專教育專業教学計画的原則意見（高等職業教育の教育課程に関する意見）」 2000年2月
- 76 中国教育部と労働総局によって制定された「關於中等教育結構改革的報告（中等教育の構造改革に関する報告）」 1980年10月
- 77 中国共産党中央委員会によって公布された「中共中央關於教育体制改革的決定（中共中央の教育体制改革に関する決定）」 1985年5月
- 78 中国国務院によって制定された「『中国教育改革和發展綱要』的实施意見（『中国の教育改革と發展の要綱』の実施意見）」 1994年7月
- 79 中国国務院によって制定された「傳統工芸美術保護条例（傳統工芸美術の保護に関する法律）」 1997年5月

- 80 中国軽工業部によって公発表され「推進軽工業工業設計工作的若干意見
（軽工業の工業デザインの仕事を推進する若干の意見）」 1992年7月
- 81 中国共産党中央委員会、国務院によって公布された「中国教育改革和発展
綱要（中国の教育改革と発展の要綱）」 1993年2月

日本語：

- 1 阿部洋 『中国の近代教育と明治日本』 龍溪書舎 2002年
- 2 青山二郎 『青山二郎文集』 ちくま学芸文庫 2003年
- 3 張琳 「中国高等職業教育に関する一考察-位置づけと発展プロセス-」
『九州大学大学院教育学コース院生論文集』 2011年第11号
- 4 出川直樹 『民芸—理論の崩壊と様式の誕生—』 新潮社 1988年
- 5 蝦名則編集 『回想の柳宗悦』 八潮書店 1979年
- 6 福田隆眞 「アジアにおける視覚言語による美術教育の展開—シンガポール、マレーシアの事例—」 山口大学博士学位論文 2012年
- 7 福田隆眞・石井由理編集 『教育におけるグローバル化と伝統文化』 建帛社 2014年
- 8 福田隆眞・福本謹一・茂木一司編著 『美術科教育の基礎知識』 建帛社 1985年
- 9 ヴァルター・グロピウス 阿部公正訳 「ヴァイマル国立バウハウスの綱領」 『世界建築宣言文集』 彰国社 1970年
- 10 日野善弘 「『デザイン教育』概念の検討—バウハウスが問いかけるもの—」 日本大学教育学会 『教育学雑誌』第35号 2000年
- 11 入江繁樹 「柳宗悦の民芸生産論における〈矛盾〉の構造—一九二〇年代を中心にして」 『美学』 美術出版社 2008年第2期
- 12 科学技術振興機構中国総合研究交流センター編集 『中国の初等中等教育の発展と変革』 2013年
- 13 経済産業省ホームページ
<http://www.meti.go.jp/press/2015/06/20150618001/20150618001.html>
(2016年6月7日アクセス)

- 14 権修珍 「W. モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動からみる 文化の保存価値」 立命館大学政策科学会編 『政策科学』 11 巻 2 号 (通巻 25 号) 2004 年
- 15 熊倉功夫 「民芸の発見」 『人文学報』 京都大学人文科学研究所 1972 年 11 月
- 16 桑原實監修／磯崎康彦・吉田千鶴子共著 『東京美術学校の歴史』 日本文教出版株式会社 1977 年
- 17 本村健太 「ヨハネス・イッテンの造形教育とその今日的意義について」 『Art Education』 第 25 巻 2004 年
- 18 圓山茂子 「美術教育の変遷考一明治時代から現代まで一」 『宝塚造形芸術大学紀要』 第 2 巻 1988 年
- 19 松田義之・鈴木豊次郎 『工芸通論』 1957 年
- 20 松井健 『柳宗悦と民芸の現在』 吉川弘文館 2005 年
- 21 宮島久雄 「教育機関としてのバウハウス」 『デザイン理論』 第 5 巻 1966 年
- 22 水尾比呂志編集 『柳宗悦随筆集』 岩波書店 1996 年
- 23 本村健太 「バウハウスにおける統合論の諸相」 『美術教育学』 1994 年 1 月
- 24 中山修一 『デザインの近代史論』 神戸大学生生活協同組合 2012 年
- 25 並松信久 「民芸運動の展開と上加茂民芸協團の結成」 『京都産業大学日本文化研究所紀要』 第 20 号 2015 年 3 月
- 26 貞包博幸 「ドイツ工作連盟の設立背景をめぐって一芸術と経済との関わり」 大分県立芸術短期大学 『研究紀要』 第 19 巻 1982 年
- 27 佐賀県立有田工業高等学校ホームページ
<http://cms.saga-ed.jp/hp/aritakougyoukoku/home/homeMain.do>
(2016 年 8 月 6 日アクセス)
- 28 佐賀県陶磁器工業協同組合ホームページ <http://www.aritayaki.or.jp/>
(2016 年 8 月 6 日アクセス)
- 29 佐賀大学ホームページ
<http://www.art.saga-u.ac.jp/course/artistic-expression/arita-cera>

- mic.html (2016年12月7日アクセス)
- 30 佐藤賢司 「工芸概念の再考と美術教育 (VII) —学校教育における工芸の位置付け (1) —」 『美術科研究』 第23巻 2006年3月
 - 31 杉山享司 「民芸入門—柳宗悦が愛した松本」
http://www.keikan-forum.org/asemi_file/20150218.pdf (2016年8月1日アクセス)
 - 32 塚口眞佐子 「モダンデザインの背景を探る : 1920—30年代諸事情その8 : アールデコ」 『大阪樟蔭女子大学研究紀要』 第5巻 2015年
 - 33 高階秀爾 『増補日本美術を見る眼—東と西の出会い』 岩波書店 2009年
 - 34 利光功 『バウハウス—歴史と理念』 美術出版社 1988年
 - 35 鶴見俊輔 『柳宗悦』 平凡社 1976年
 - 36 筒井正夫 「柳宗悦における『物』と『心』」 『彦根論叢』 第302号 滋賀大学経済学会 1996年
 - 37 Hans M. Wingler The Bauhaus The MIT Press Cambridge Massachusetts and London England 1962 (バウハウス翻訳委員会 『BAUHAUS 別冊日本語版』 造形社 1969年)
 - 38 柳宗悦 『柳宗悦全集』 筑摩書房 1982年
 - 39 柳宗悦 『民芸四十年』 岩波文庫 1984年
 - 40 柳宗悦 『手仕事の日本』 岩波文庫 1985年
 - 41 柳宗悦 『工芸文化』 岩波文庫 1985年
 - 42 柳宗悦 『工芸の道』 講談社学術文庫 2005年
 - 43 柳宗悦 『民芸とは何か』 講談社学術文庫 2006年

付 録

付録 1

浙江省の工芸美術教育を行っている農村職業学校とその専攻（設立年）についての統計

市級	県級	学校	専攻（設立年）
杭州市	建徳市	新安江職業学校	衣服デザインと工芸（1995）
			芸術科（美術）（1992）
		建徳市先鋒職業学校	インテリアデザイン（1994）
	建徳市工業技術学校	服装デザイン（1995）	
		服装製作とマーケティングセールス（1998）	
	臨安市	臨安市中等職業学校	工芸美術（1995）
	富陽市	富陽市職業高級中学	庭園芸術（根彫芸術を含む）（2001）
	桐廬県	廬県職業技術学校	庭園芸術（1998）
			ネットショップデザイン（1999）
		桐江職業技術学校	広告デザイン（1995）
			ネット販売企画（ホームページデザイン方向）（2004）
			広告デザイン（1995）
			庭園芸術（2001）
	淳安县	千島湖中等職業技術学校	デジタルメディア（2001）
淳安县職業高級中学		デジタルメディア（2002）	
寧波市	余姚市	姚市職成教育センター	社会文化芸術（美術方向）（2000）
		余姚市第二職業技術学校	都市園林デザイン（1999）
			服装デザインとマーケティングセールス（1995）
		余姚市第四職業技術学校	デジタルメディア（1995）
			ホームページ製作（2005）
		余姚市第五職業技術学校	美術絵画（1995）
			美術デザインと製作（2000）
			建築内装（1995）
余姚市職成教育センター学校	社会文化芸術（美術）（1995）		

温州市	慈溪市	慈溪市職業高級中学	デザイン（製品デザイン） （2003）
		慈溪杭州灣中等職業学校	デザイン（1995）
			庭園景観のデザインと管理 （2004）
		慈溪市錦堂高級職業高校	繊維製品デザイン（2006）
	服装デザインと製作（1998）		
	寧波行知中等職業学校	建築内装（1995）	
		アニメとゲームの制作（2006）	
		デジタルメディア技術と応用 （2011）	
	奉化市	奉化市職業教育センター	アニメ制作とデザイン（2007）
			服装デザインと製版（1995）
	象山县	象山港高級技術学校	服装デザインと製作（1996）
		象山县職業高級中学	広告デザイン（1992）
			アニメ制作とデザイン（2000）
	爵溪職業高級中学	服装デザインと工芸（1995）	
	寧海県	寧海県第一職業高校	建築デザイン（1995）
			撮影芸術（2002）
			工芸美術（1995）
			服装デザインと工芸（1995）
		民族工芸品制作（2002）	
寧海県第三職業高校	デザイン（1995）		
永嘉県	温州市里仁情報職業学校（元洞頭職業中等専門学校）	デザイン（1995）	
		工芸美術方向（1995）	
		アニメとゲーム制作（2002）	
	永嘉県職業高校	工芸美術（1990）	
		広告デザイン（1995）	
		デジタル映像技術（2005）	
		撮影芸術（2005）	
	永嘉県第二職業学校	服装デザインと工芸（1994）	
		アニメ制作とデザイン（2000）	
	永嘉県第三職業学校	ホームページデザイン（2009）	
平陽県	平陽県職業教育センター	ネットワーク技術（2001）	
		美術強化クラス（1988）	
		服装デザインと工芸（1990）	
		工芸美術とアニメデザイン （2001）	
	平陽県職業中等専門学校	アニメ制作とデザイン（1995）	
服装デザインと工芸（1995）			
平陽県第二職業学校	ホームページ制作（2006）		
	平面デザイン（1995）		
	服装デザイン（1989）		
蒼南県	蒼南県新郷職業学校	工芸美術（1988）	

			美術デザインと製作 (1990)	
			平面デザイン (1995)	
		蒼南県職業中等専門学校	平面デザイン (1995)	
			ネットワーク技術 (1999)	
			工芸美術 (1988)	
	蒼南県龍港職業技術学校	工芸美術 (1989)		
	蒼南県行知職業学校	工芸美術 (1993)		
	文成県	文成県職業技術学校 (元教師研修学校)	工芸美術 (1995)	
			デザイン (1995)	
	泰順県	泰順県職業教育センター	民間伝統工芸 (彫刻) (2001)	
	瑞安市	瑞安市職業中等専門学校教育グループ	工芸美術 (1994)	
			瑞安市永久機電学校	デジタルメディア (2002)
			瑞安市農業技術学校	服装デザインと表演 (2000)
				庭園デザイン (2000)
			瑞安市軽工業学校	社会文化芸術 (美術) (2003)
	瑞安市第二高級職業高校	アニメとゲーム製作 (2001)		
	樂清市	樂清市職業中等専門学校	平面デザイン (1997)	
			工芸美術 (1989)	
			平面デザイン (1994)	
			黄楊木彫 (2006)	
紹興市	新昌県	新昌職業技術学校	アニメとゲーム製作 (2006)	
			服装製作と生産管理 (1992)	
	諸暨市	諸暨市職業教育センター	建筑内装 (1996)	
			諸暨市実験職業高校	美術 (1988)
		諸暨技師学院 (元諸暨市軽工業技術学校)	工芸美術 (1992)	
			平面デザイン (1992)	
			建築内装 (1996)	
	上虞市	上虞市職業教育センター	服装デザインと工芸 (1993)	
			工芸美術 (1990)	
		上虞区職業高校	服装デザインと工芸 (1997)	
	嵊州市	嵊州市職業教育センター	建築内装 (2001)	
			服装デザインと工芸 (1999)	
			民族工芸品製作 (木彫デザインと製作) (2005)	
	紹興市	紹興市区職業教育センター	工芸美術 (1987)	
			織物デザイン (2003)	
			服装工芸とデザイン (1996)	
			デザイン (2003)	
紹興市柯橋区学校		インテリアデザイン (2003)		
	環境芸術 (1992)			
		花卉園芸 (2006)		

			景観デザイン (2007)
嘉興市	嘉善県	嘉善県中等専門学校	工芸美術 (1991)
		嘉興市華仕計算機学校	平面デザイン (2003)
	平湖市	平湖市職業中等専門学校	平面デザイン (1998)
		平湖市技術学校	服装デザインと工芸 (1994)
			美術デザインと製作 (内装方向) (1997)
	海塩県	海塩県理工学校	デザインと製作 (工業製品デザイン) (2008)
			工芸美術 (1992)
	海寧市	浙江省放送大学海寧学院	デザイン (2000)
			服装デザイン (1993)
		海寧市職業高級中学	デジタルメディア (2007)
			平面デザイン (1994)
			映像芸術 (2009)
			革工芸 (2004)
			製品造形デザイン (2001)
			繊維工芸 (2001)
		海寧市高級技術学校	インテリアデザイン (2003)
桐郷市		桐郷市職業教育センター	服装デザイン (1995)
	アニメデザイン (2002)		
湖州市	徳清県	徳清県職業中等専門学校	服装制作と生産管理 (1998)
		平面デザイン (1998)	
		アニメとゲーム制作 (2010)	
	長興県	長興県職業技術教育センター	平面デザイン (2001)
			服装デザイン (2001)
	安吉県	安吉職業教育センター	アニメとゲーム制作 (2009)
			家具デザイン (2003)
		安吉県職業高級中学	平面デザイン (2003)
			美術デザイン (1995)
			美術 (1991)
安吉芸術高級中学	工芸美術 (2002)		
金華市	義烏工商業職業技術学院	製品造形デザイン (2003)	
		服装デザイン (1998)	
		旅行工芸品デザインと製作 (2005)	
		建築デザイン (2003)	
	義烏市	義烏市町職業技術学校	アニメ (2006)
			平面デザイン (1995)
			デジタルメディア (2006)
	義烏市上溪中学	義烏市上溪中学	工芸美術 (1992)
			デザイン (1999)
			服装デザインと制作 (1999)
	浙江省機電高級技術学校	アクセサリデザインと制作 (2005)	

		義烏市観光職業技術学校	商品展示デザイン (2009)
東陽市	東陽市技術学校		アニメ (2001)
			服装デザインと制作 (革工芸) (1999)
			木彫工芸とデザイン (2008)
		東陽市第二職業技術学校 (元李宅専門学校)	インテリアデザイン (2006)
	東陽市職業高級中学		工業用と民用建築デザイン (1995)
			建築内装 (1999)
	東陽市花園中学		庭園デザイン (2005)
			木彫 (2008)
			平面デザイン (1999)
	浙江横店影視職業学院		撮影 (2005)
			ウェブメディア (2005)
			アニメ (2005)
			インテリアデザイン (2005)
			景観デザイン (2005)
工業デザイン (旅行記念品のデザイン) (2005)			
東陽海峽芸術学校		工芸美術 (2006)	
浙江広廈建設職業技術学院		木彫デザインと制作 (2008)	
		庭園工芸 (2002)	
		インテリアデザイン (2002)	
		アニメデザインと制作 (2002)	
蘭溪市	蘭溪市職業中等専門学校	文化芸術 (2008)	
		服装デザインと工芸 (1998)	
		デザイン (1998)	
	蘭溪市コンピューター職業技術学校	ホームページデザイン (2004)	
		平面デザイン (2004)	
		アニメデザイン (2004)	
永康市	永康市職業技術学校	インテリアデザイン (2003)	
		工芸美術 (1995)	
武義県	武義県職業技術学校	美術 (1990)	
浦江県	浦江県職業技術学校	麦わら絵工芸・デザイン (2012)	
		水晶工芸とデザイン (2006)	
		油絵 (2006)	
衢州市	常山県	常山県職業中等専門学校	工芸美術 (1994)
			服装デザインと工芸 (1994)
	開化県	開化県職業教育センター	服装デザインと工芸 (1992)
	竜游県	竜游県職業技術学校	印刷技術 (2005)
			建築デザインと工程予算 (2005)
江山市	江山中等専門学校	平面デザイン (2001)	

		江山職業教育センター(江山技術工学校)	美術絵画 (1987)
台州市	玉環県	玉環県中等職業技術学校	平面デザイン (1994)
	三門県	三門職業中専	大学予科 (工芸美術方向) (1992)
	天台県	天台職業中等専門学校	アニメデザインと製作 (2004)
			デザイン (1999)
	仙居県	仙居県職業技術学校	服装製作とデザイン (1999)
			工芸美術 (1989)
	温嶺市	温嶺市職業技術学校	服装デザインと工芸 (1998)
			デザイン (アニメデザイン) (2001)
			服装デザインと工芸 (1994)
			美術 (1990)
			アニメとゲーム製作 (2001)
温嶺市	温嶺市職業中等専門学校	デジタルメディア (2005)	
		美術 (1994)	
臨海市	臨海市中等職業技術学校	工芸美術 (1995)	
		平面デザイン (1994)	
麗水市	青田県	青田県職業技術学校	服装デザイン (1999)
			石彫デザインと工芸美術 (2008)
	縉雲県	縉雲職業中等専門学校	服装デザインと工芸 (1994)
			服装デザインと工芸 (1997)
			商品油絵 (1991)
			撮影 (2004)
			アニメ制作 (2001)
	縉雲県	縉雲工芸美術学校	工芸品デザインと制作 (1996)
			美術絵画 (1991)
	遂昌県	遂昌県職業中等専門学校	竹炭工芸 (2002)
	松陽県	松陽県職業中等専門学校	服装デザインと工芸 (1998)
雲和県	雲和県中等職業技術学校	木製玩具デザインと製作 (2004)	
慶元県	慶元県職業高級中学	ネットとアニメ (2003)	
		服装のデザイン (1998)	
龍泉市	龍泉市中等職業学校	陶磁工芸 (2003)	
		刀剣工芸 (2009)	
		工芸美術 (1992)	

注： ■ 伝統工芸美術専攻 ■ 他の専攻

□ デザイン専攻 ■ 新専攻

f 貧しいので、他の良い学校には行けないから

g 大学に進学するため

その他：

8 卒業した後、進学しますかそれとも就職しますか。

進学 () 就職 ()

9 もし貴方は大学に受かったら、大学を卒業した後の就職について楽観ですか

楽観 () 楽観的ではありません ()

10 ご家族の年間の所得はいくらですか。

20000 元以下 () 20000～50000 元 ()

50000～100000 元 () 100000 元以上 ()

11 ご両親は貴方がこの学校で学ぶことを支持していますか。

賛成 () 賛成ではない ()

12 貴方は学校で学ぶとき頑張っていると思いますか

頑張っている () まあまあ () 頑張っていない ()

13 この学校での学ぶ効果はどうですか

よい () まあまあ () よくない ()

8 貴方は一週間の授業の時間数が何時間ですか。[]

A 1-6 コマ B 7-10 コマ C 11-16 コマ D 17-22 コマ E その他

9 貴方が授業する時どのような方法を使っていますか。(複数回答可)

課程¥方法	講義	議論	演習	情境法	探索・研究 法	自習	その他 (具体的に述 べる)
理論の授 業							
技法の授 業							

10 貴方は学生のレベルの差によって個人補習を行いますか。

A しょっちゅう B たまに C ぜんぜん[]

11 貴方の教え子の中には技能コンクールに参加したことがある学生はいま
すか。[]

A しょっちゅう B たまに C なし

12 貴方の美術研究セミナーでの状況を教えてください。(該当する枠の中に
チェックを入れてください。複数回答可)

レベル¥回 数	一回/ 年	一回/一学 期	一回/月	一回 /2 週間	一回/一 週間	たま に	全 然
学校レベル							
区レベル							
市レベル							
省レベル							
国家レベル							

13 貴方はよく企業訪問をしますか。[]

A よく (一回以上/月) B 時々 (1・2回/半年間) C 少ない
(1・2回/年) D なし

付録 4

農村職業学校工芸美術教育に関するアンケート(企業用)

皆さんへ

農村職業学校工芸美術教育の卒業生の印象について、どのように評価されますか。お忙しいところ、ご協力を賜りまして誠に有難うございました。

下記 6 項目の全てについて、各々該当する 5 ～ 1 の数字に○印をつけてください

知識・基礎学力 5－4－3－2－1

専門的知識・技能 5－4－3－2－1

設計・開発能力 5－4－3－2－1

職務上の理解・判断力 5－4－3－2－1

職務遂行能力 5－4－3－2－1

責任感・粘り強さ・誠実性 5－4－3－2

5：優れている

4：やや優れている

3：普通

2：やや劣る

1：劣る

ご意見があればご記入願います（特に上記にて、評価 2・1 の場合、具体的な問題があればご指摘ください。）

裏面に続く

謝 辞

本論文をまとめるにあたり、終始暖かい激励とご指導、ご鞭撻を頂き美術教育の研究の世界に導いて下さった主指導教員である福田隆眞教授に心より感謝申し上げます。2013年から研究者として福田先生のお世話になって現在まで4年間となりますが、先生が望んでいる博士像とは、まだまだ距離があると思います。時には自分の愚さに自信を失いそうになったりもしましたが、この4年間、先生は強い忍耐で、私の成長に多大な心血を注いでくださいました。学問には厳しく、日常生活には優しくいただき、常に応援して下さった福田先生は本論文の完成にとって欠かせない存在でした。

そして、副指導員の葛崎偉教授と森下徹教授からも丁寧かつ熱心な指導を頂き、心から感謝いたします。さらに、基盤演習、プロジェクト演習を担当していただいた石井由理教授、村上林造教授、鷹岡亮教授、田中理絵教授、西村正登教授、吉村誠教授、有元光彦教授、松岡勝彦教授にも心より感謝いたします。特に、石井由理教授、坪郷英彦教授は論文作成において貴重なご指導を頂き、深く感謝を申し上げます。

本研究の調査は中国浙江省の各県の関連学校・企業・業界に関わり、多くの人の支持と協力を得ましたが、字数の関係でここでは一部しか挙げられません。彼らは浙江省の教育庁、東陽市・縉雲県・嵊州市・浦江県・龍泉市・青田県・雲和県・義烏市・海寧県・武義県・蘭溪市などの教育局の担当者、工芸美術家の馮文士大師、黄小明大師、蔣雲花大師、浙江広廈建設職業技術学院の党委員会副書記の徐小宁先生、縉雲工芸美術学校長の杜衛建先生、教員の胡李偉先生、龍泉中等職業技術学校長の鄭高隆先生、教員の江黎麗先生、青田石彫芸術学校長の夏国軍先生、教員の白雪梅先生、義烏職業技術学校副校長の駱関忠先生、嵊州職業技術学校教員の張瑜先生、浦江県職業技術学校長の曹国華先生、教員の張霓環先生などです。彼らの協力なしには本論文は完成できませんでした。

この場をお借りしまして心よりお礼を申し上げます。

なお、一人で息子の面倒を見てくれた主人の陳敏南に感謝の気持ちを表したいです。彼が息子の面倒を見てくれたからこそ、私は山口大学で安心して研究することができました。

また、山口市在住の時津直孝様には論文の日本語をチェックして頂き、誠にありがとうございました。

最後に、研究室の皆様、いろいろとお世話になり、本当に感謝しております。