

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	明治時代における美術史に見るナショナリズム
Author(s)	孫, 夢佳
Citation	日本語・日本文化研修プログラム研修レポート集, 18期 : 210 - 219
Issue Date	2004-03-31
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00038867">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00038867</a>
Right	
Relation	



# 明治時代における美術史に見るナショナリズム

孫 夢佳

## 0. 動機付け

私は去年日本語日本文化研修生として日本に来て、この一年の間に、日本文化について考えてきた。最初の段階の勉強手段としては日本人論、日本文化論を読み、時々目からうろこが落ちるような気がした。ところが、この日本という国に住んで十ヶ月経った今、日常生活はいかに本に書かれている伝統とかけ離れているか、そして毎日付き合っている日本人は日本人論の中の日本人像とどれほどすれ違っているかに気が付いた。こういう困惑を抱き、図書館へ行けば行くほど、本棚にずらっと並んでいる「日本人の美意識」、「日本の伝統芸術」など、いわゆる日本文化の型について疑問を持つようになってきた。私一時的に自分の専門に戸惑ってしまい、研究の目的がだんだん見えなくなった。ちょうどその時、イギリス歴史学者E. ボブズボウムが書いた『創られた伝統』(E. ボブズボウム T. レンジャー編) という本との出会いは私を救うといえるほどたくさんの啓示を与えた。作者は「伝統」という言葉に二重の意味を与えた。それはすでに伝統社会に存在している慣習 (custom) と今我々が語っている伝統という二つの概念である。

伝統には、二重の意味がある。一つは日常生活に常に存在し、人手をかけず、無意識に人びとの生活に貫くものだ。こうした意味での「伝統」というものは、いわゆる「伝統」社会を支配する「慣習」(カスタム) というものだ。これを創りだされた伝統と明確に区別しなければならない。伝統社会における「慣習」には、二つの機能がある。先例と調和していること、あるいは、一致していることさえ要求されているため、実質的な限界が課せられることは明らかであるが、ある点までは革新や変化を許容する。こういう観点からさらに興味深いのは、新たな目的のために、古い材料を用いて、斬新な型式の作れ出された伝統を構築することである。したがって、型式の移り変わりによって、「慣習」の中身の一部分も必然的に変容していくのも考えられよう。

(E. ボブズボウム T. レンジャー編『創られた伝統』)

この概念を頭に入れ、今まで自分の興味を持っている分野に戻し、もう一度私は新しい研究をスタートすることに決意した。日本文化論といったものを読むことよりも、文化論

に登場するイメージがいかにか抽出され、解釈されているのかは日本文化研究者にとって遥かに興味深いことにも気が付いた。明治時代の美術政策という大テーマを選んだのは、元々美術について興味を持つのも一つの理由だし、激しい変革を目撃し、色々な可能性を育んでいた明治時代に国家という概念がはじめて登場し、明治国家という主体としてどのような文化政策を持ち入り、国民のアイデンティティを構築しているのも、私にとってとても見逃せない分野であると考えたためである。

## 1. 序論 美術史というシステム

美術 (fine arts の訳語) は現代では絵画、彫刻、書、建築、工芸など造形芸術を意味する。「美」にしる、fine にしる、人間の主観的な判断である。今日の我々は、過去の時代を振り返って、一つ一つの時代の「美」をまとめ、そのまとめたものはいわゆる「美術史」というものだ。この筋に従って、われわれ現代人が無意識の中、伝統についての美意識が心に覚え、そして身に染みる。時代は一つの美を形づくり、そして、美は時代とともに崩壊する。時折、奇跡的に残されるものもある。これらの残されたものを手がかりに、その時代に応じる時代の形を見い出すのも近代以来美術教育と歴史教育の目的でもある。そして、マスメディアや、出版業の発達によって、これらの美術作品と伝統イメージの宣伝が大量に複製され、人々の目に入る。したがって、各時代と時代を反映するこれらの記号を一々対応の関係だと思いつくのだ。日本の美術教育を例にしてみると、どの出版社の中学校、高校美術テキストにも縄文時代の土偶と弥生時代の埴輪を原始美術とし、法隆寺や、法隆寺中の仏像を仏教美術として紹介している。こういう教育を受けてきた日本人にとって、これらの美術作品は自分の国の歴史の象徴になっている。

ところが、美術というのはどのように芸術として成り立つのか。まず、美術は視覚の芸術で、純粋に目だけで味わうものとして、成り立ってきたものである。つまり視覚的な要素だけを抽出したということになる。

原始美術を考え直してみると、実は美術館に展示されている展示品は、人に見せるためのものではないものが、原始時代に多い。日本の場合だけでなく、エジプトや、中国の青銅器にしても、多くは墓の中に埋められたものである。墓の中に埋められるということは人の目に触れないということであり、人の目に触れなければ、美術とは言えないわけで、本来ならば原始美術というのは土の中に埋まっているのも疑わしいものである。原始を考えるとときには、現在私たちの目には映るのだが、実は目に映らないものが本当は重要だったのだということである。

仏教美術もそうだ。仏像を信仰の対象として、もともと手を合わせて祈る対象であるということであれば、美術品ではない。彫刻の芸術としてきょろきょろ見回すようなもので

はなく、手をあわせ、目をつむるべきものである。つまり、仏像は見るためにつくられたものではなくて、心で感じるものだ。とにかく、信仰を犠牲にしなければ、美は姿を見せてくれなかった。

以上から見てみると、美術というものは一つの視線でもあるし、一種の解釈でもある。原始美術にせよ、仏教美術にせよ、いずれもその時の人が、自分の見ているものと感じているものを如実に表現したものだけにすぎない。作品は直接に人の感情世界と関連付ける。ところが、後代の人が作品の前に立ち、そして考えているのはその時代の人と物との素朴な関係ではなく、この作品のどこが優れているかとの問題だ。時代というカテゴリの下で、文化という空欄の内容を埋めるために、ただのものが美術作品に昇格されたのだ。これについても、日本だけではなく、近代以来社会発展史を認めてきた世界共通のものでもある。

日本美術史の起源といういと、普通は古代までさかのぼって記述される。工芸史においては打製石器にまでさかのぼる事例さえもあるのだが、以上にみてきたように「日本美術史」の基本的な枠組みが近代の所産であるとするならば、石器や装飾古墳や仏像を「日本美術史」として記述することは、近代に発祥する造型観を、それ以前の時代にさかのぼって適用した味方であるということになる。つまり、「日本美術史」の起源は、じつは、原始や古代ではなく、近代にこそあると考えることができるのである。例えていうならば、「日本美術」という眼鏡を通して造型の歴史を眺めるようになった時点にこそ、その起源を認めるべきなのであり、そのことをわきまえずに、造型というガイドラインを伝わって史料の続くかぎり、遠い過去へ「日本美術」の源流を探し求めるのは、赤いレンズの眼鏡をかけているのを忘れて、赤い光の源を外部に探すようなものなのだ。

(『境界の美術史』P48-49 北澤憲昭)

美術史にまとめられたものが、すべての時代をひっくるめて文化の底流を形づくる一定の原理というものはあるのだろうか。この問いはこれまで文化論という形で、くり返し論じられてきた。これよりも興味深いのは、国家として美術史を中心とする美術政策を立てる際、何の影響を受け、何の基準に依存、取捨の標準はどうであるかとの問題である。

以下は、明治時代を中心とし、近代の日本美術史を分析しながら、日本がこの変革の時代に、どのように自分の伝統を自己認識し、外に発信したのかについて議論したいと思う。

## 2. 明治時代に美術分野における出来事

明治期に明治政府が美術にたいしてとった美術行政には、次の三つの柱があった。

(ア) 殖産興業としての美術振興

(イ) 古美術保護

(ウ) 美術教育制度の確立

今回は美術教育制度という枠組みにある美術史の成立を中心に議論していこうと思うが、美術教育制度の成立を論じるために、殖産興業と古美術保護政策を抜きにしては語れないので、まず明治時代の美術分野における影響のある出来事を見てみたい。

## 2-1. 万博と殖産興業

十九世紀を通じて、芸術の所産は国民国家の形成のアイデンティティを高めるために利用され、またそのために芸術運動の育成奨励がなされた。万国博覧会が開催され、ロンドン万博〔1815年〕、パリ万博（1876年）はその象徴的存在であった。そして、博物館が作られた。とくに世紀の後半急速度で、先進国の仲間入りをしたドイツは、首都ベルリンを中心に次々と美術館、博物館を建設し、国威発揚に寄与した。民族や国民の知的伝統を確認し、強化するために、国民文学史や国民美術史の構想が描かれた。伝統芸術は、外貨獲得のための重要な手段となり、流行を創り出し、世界にその市場を拡大した。

日本もそのような世界動向と無縁でない。むしろ、日本の美術も殖産興業と国家建設と結びついて発展してきたといえる。日本が万博に参加するのは、ウィーン万博（1873年、明治六年）であるが、この博覧会から日本の「美術」あるいは、芸術は始まった。この万博に出品された日本の工芸品は好評を得て、以後日本の重要な輸出品となる。明治十年になると、「内国勸業博覧会」が開催され、「美術」は海外への出品の人気にあわせて、視覚芸術に傾いていく。ともあれ日本では、「美術」は産業奨励とともに、普及していった。

ヨーロッパ人によって、注目された日本の美術は伝統工芸品が中心であった。ワグナー（ウィーンで活動したオーストリア建築家）の建言は、ヨーロッパでは外貨獲得の相当部分を美術工芸が占めていることを説き、日本も博物館と絵画学校を設立して、その分野の発展に力を尽くすべきであると説いていた。

このような殖産興業政策下の芸術育成の奨励は工部省のもとに工部美術学校を創設するにいたる（明治九年）。美術そのものの育成というよりも殖産技術の招致が目的であった。以下は日本の伝統工芸である漆器のヨーロッパ進出の事例を通して、万博が殖産興業への影響を見てみたい。

「英和辞典」をひもとくと、小文字の japan には、思わぬ意味があることを知る。「うるし」あるいは「漆器」をさすのである。なぜ、こういう意味が生じたのだろうか。どうやら、江戸時代の日本とオランダの貿易と関係がありそうである。寛永年間から寛政年間ま

で、オランダ東インド会社からヨーロッパに転送した分を数えると、膨大な量におよぶである。その結果、英語の japan という単語に「漆器」という意味が定着したと考えられる。

そして、明治四年に横浜を出て、欧米諸国を回覧することになった岩倉使節団は、行く先々で日本の陶器や漆器の評価の高さに驚嘆する。また、一行がパリのフオテンブローの宮殿を見学した折、日本の蒔絵の漆器を見出したのである。その結果、岩倉一行は「漆器ハ、日本ノ特技ナレハ、評判高シ」という自信を得て帰国の途についた。

文久二年のロンドン万国博覧会に浮世絵がもたらしたジャパニズムと相まって、岩倉使節団はヨーロッパで日本の蒔絵をはじめとする工芸品が高く評価されているのを知る。これに意を強くして、日本政府は六年のウイーン万博に参加をきめ、この万博で日本の工芸品、とりわけ漆器の蒔絵が再び評価された。かくして、日本の伝統工芸品にたいする国内の自覚も高まっていった。明治七年には、政府出資十万両を得て、起立工商会社が設立された。会社の目的は輸出工芸品の製作にあり、蒔絵はもっとも重視されていた。小川松民という人が古典蒔絵の複製に専念することから始め、光琳派の技法を受け継ぎ、「古物」を題材とし、新しい境地を拓いたのである。

(『漆の器を知る』 pp 190--196 新潮)

## 2-2. 国内勸業会と日本の美術館の誕生

「美術」は欧米を規範とする近代国家としての態様と力を急速に身につけようとする政府によって有力な制度として整えられ、「美術館」はその手段、装置として構想されたのである。では、当時の日本の場合どうだろうか。

初代内務大久保利通が「博物館の主旨」について語る「夫人心ノ物事ニ触レ其ノ感動識別ヲ生ズルハ眼視ノ力ニ由ル 古人曰百聞一見ニ如カズト 人智ヲ開キ工芸ヲ進ルノ簡易ナル方法ハ此ノ眼目ノ教えニ在ル」ということばに表れたとおり、「モノヲ視ル力」が民衆を啓蒙し、ひいては国を富ますという発想が見える。この啓蒙主義と経済目標が一体となった発想に基づく政策の中で、もっとも輝かしく、効果的と考えられたのが博覧会であった。この大久保の言葉は「美術館」に的を絞ったものではないが、博覧会の中心に「美術館」が置かれたということに、「美術」に向けられる政策側の期待の大きさを読みとることが出来るだろう。

日本に「美術館」と名の付く建物が登場するのは、明治十年（1877年）のことである。この年夏から秋にかけて東京上野公園で、第一回国内勸業博覧会が開催された。中に第三区は美術館として、博覧会の目的を象徴している。この博物館はその名が示すとおり、富国のための殖産興業を目的としていた。次は第一回内国の勸業博覧会の区分目録の「美術」の項である。

- 第三区 美術
- 第一類 彫像術
- 第二類 書画
- 第三類 彫刻術および石版技術
- 第四類 写真術
- 第五類 百工および建築学の図案および装飾
- 第六類 陶磁器

ここにあげられる分野は、私たちが造形芸術ないし視覚芸術と呼ぶ分野のものが含まれている。そしてその「製品の精巧にして其美妙なる所」と、美意識のようなものも感じさせ、概ねその意味で「美術」という言葉が用いられているといえよう。ただ、全体としては今の工芸的技術の分野に視線の重点が置かれているように見える。しかも出品者は売価を付けて出品し、政府は出品者に売価の三分の一ほどの補助金を出したり、余剰金を下げて渡したり、さらにはさまざまな褒賞を用意したという。この美術館は、程度のよいものを集めた物産館あるいは産業館という色合いが濃い。

博覧会の中で誕生した、「美術」をみる人々はそれに積極的に関わることを求められていた。積極的に関わるとは、「美術」を作り出すことに関わることである。ある部分、「美術」が産業の一分野であったのだから当然かもしれないが、つまり、見る人々は美術品の生産者の側に立つ。明治期の美術行政の三本柱が殖産産業（博覧会）、古美術保護（博物館）、美術教育（東京美術学校）だったことは、古美術でない当代美術を扱う博覧会も美術学校もそれを作る要点である。両手の違いは、産業としてと、芸術としての違いである。そして日本の芸術としての美術は美術学校を所管する文部省の美術行政の枠組みの中で捉えられていく。

### 3. 日本美術史の成立

#### 3-1. 欧米の日本美術観

以上、殖産興業政策を軸に、美術と経済、ジャポニスムなどの関係を見てきた。西欧のジャポニスムコレクションに、工芸品と浮世絵が圧倒的に多いことが観察できるが、日本美術に対する関心は、特に工芸品に大きな比重があったようである。そのため、輸出を前提とした殖産興業による美術の振興も、工芸品に重点がおかれていくことになる。一方、振興のジャンルという点で言えば、明治二十年以降に本格化した文部省の主導の美術教育では、西欧の美術理念や価値体験を移植したことから、絵画と彫刻に比重がおかれた。

つまり、前者は西欧の経済的需要に、後者は西欧の芸術理念に、それぞれ照準を合わせているのである。

そのため、この以降、絵画、彫刻は「芸術」として文部省の美術教育で、工芸は「産業品」として農商務省の殖産興業で、それぞれ主導的に振興される構図が定着していく。のちに文部省で編纂された「日本美術史」から、殖産興業による当代工芸品がすっぽりと抜け落ちているのには、こうした状況が背景として強く作用している。しかも西欧の価値体系に倣った美術観では、ジャンルの絵画、彫刻を上位、工芸を下位とし、内容的には宗教美術やアカデミズムを上位、大衆美術、生活美術として、逆に低く位置付けられたのである。

こうした状況から、日本と西欧それぞれの日本美術観、日本美術史観も、大きく異なることになった。日本のそれは文部省の美術教育に、西欧のそれは内務省のちの農商務省の殖産興業に、それぞれ分立的に深く関係していたからである。古美術保護政策はその両者に関係したが、西欧の日本美術史観へは間接的、消極的に関与したのに対し、日本のそれへは直接的、積極的に関与していた。つまり西欧の日本美術観は、日本の行政でいえば殖産興業に、また美術品の質で言えば浮世絵、工芸品という「民」の美術に、強い関係をもって形成されたと言える。日本の「日本美術史」が、西欧に示すべく「官」の美術で形成されたのとは、正反対とも言うべき対象をなしていることが分かる。

(『明治国歌と近代美術』P122 佐藤道信)

### 3-2. 「西洋美術史」に対する「東洋美術史」の構築

前文で、殖産興業政策を軸に、美術と経済、ジャポニスムなどの関係を見てきた。この節に欧米の日本美術観に殖産興業と日本の美術行政が、どのように関係しているのかを見てみよう。

日本人が外国人の注目の中で、もう一度自分の文化を振り返ってみてきた。「日本の美術史」と「東洋美術史」も形づくられてきた。日本で、「日本美術史」、「西洋美術史」「東洋美術史」がはっきりと歴史認識体系として論じられたのは、明治二三年から三年間にわたって、岡倉天心が東京美術学校で行った「美学及び美術史」の講義においてだった。明治二五年の講義の筆記ノートが、東京芸術大学の図書館に残っているが、そのない様は日本美術史である。逆に「日本美術史」のノートに、中国美術史がかなりの量で入っていたりする。天心が「日本美術史」と「東洋美術史」を一体的に扱おうとする。

明治二十年に入って、近代国家としてのアイデンティティを確立した日本は、「脱亜入欧」を志向することになるわけだが、この時点での「東洋」との現実的な力関係はまだ曖

味だったが、それをはっきりさせたのが日清戦争の勝利だった。ここから「東洋の盟主」という意識が急速に台頭する。「稿本日本帝国美術略史」の歴史の序文も「東洋美術」の歴史を編纂できるのは日本であることを世界に宣言したのだ。日本における「日本美術史」と「東洋美術史」が「日本東洋美術史」として一体的に成立し、展開してきたことにも、皇国史観を共通の構築理念としたことが強く作用していると考えられる。日本東洋美術史はいわば「思想」の産物としてあったとも言える。

### 3-3. 国民国家と国民美術教育

昔のやり方がいきているところでは、伝統を認識したり、復活したりする必要はない（「創られた伝統」ボブズボウム）。しかし、国が変革する場合、国を統合するために、古代から国という存在の連続性と正統性を証明するために、伝統が作り出されたのである。美術もそのメカニズムの下にある。これを論じるためには「ボーダー」という概念を導入してみたい。

ボーダーという美術と国家について考えようとするとき、まず最初に検討すべきなのは、国境という意味での「ボーダー」であろう。明治維新後、近代国家としての日本の領土は千島列島と、沖縄という南北のボーダーを画定することで、一応のまとまりを得たのであった。ただし、いうまでもなく、これは領土の広がりという量的な問題にとどまる事柄ではない。事柄は、文化の質にも深くかかわっている。これによって、日本国家はアイヌ文化圏と琉球文化圏を明確なボーダーに内に含み込むことになったからだ。もっとも琉球に関しては、それと本土との文化的差異は地方差にすぎないと、一般にはみなされがちである。しかし、民俗学の指摘によると、本土の文化とひとしなみのできない独自性を沖縄の文化は持っている。また、沖縄の言葉と本土の言葉は英語とドイツ語より開きが大きいと認めている。単一言語と単一文化がしばしば民族の条件とされることからすれば、言語のうえで大きな隔りがあることは決定的である。

（『境界の美術史』P104 北澤憲昭）

要するに、国境の南北を注目すると、日本は、多民族国家であるといわざるをえないわけであり、しかも、これは、国土の南北についていうばかりではない。文化的亀裂は国境の奥深く、本土の内部においても認められる。このように見ても、一つの領土、一つの国家を共有する単一民族というイメージの裏に、実は様々な差異を覆い隠してしまう。こうした「単一民族国家」への国家意志は、明治初期の造型史のうえにも大きな影を投げかけている。近代化へ向けて大きく再編成されていった明治初期の造型史は、国民国

家「日本」の構図のプロセスと深い関わりを持つのである。国家と美術というと、歴史画など主題性にかかわる事柄が、まず思い浮かべられるが、「美術」と称されるジャンルの編成自体が、国民国家の形成へ向かうのと同じ意志の力、発想によって進められていったのだ。

「美術」という分類枠の成り立ちに関して、第一に指摘しなければならないのは、この言葉が一それから、この言葉に伴う概念もまた一明治以前には存在しなかったという事実である。「美術」の語は、明治六年（1873年）にウイーンで開かれた万国博覧会に明治政府が参加するに際して、fine arts の西洋語の翻訳のために作りだされた言葉である。つまり、日本において、「美術」というジャンルは社会的な過程を通じて自然に形成されたものではなく、文明開化のなかで、きわめて人為的に設定されたのであった。次に引くのは、「稿本日本帝国美術略史」の「序論」の一節である。

日本美術を創らせる人民は、所謂大和民族なり。此の民族の性格や、他の民族に於けるが如く、人種的遺伝若しくは地勢風土等の感化に因りて、今や頗る複雑を極めたりと雖も、二千餘年来万世一系皇統を戴きて、此の国に定住せるがゆえに、国を通じ、古今に恒りて、一貫せる一種特異なる性質者からざるにあらず。そして此の性質や、帝国文明の種子となり、文学美術等の成果とつはなれるものなり。古来哲学、文学、美術、工芸の何たるを問はず、一旦邦人耳目に触れたるもの、悉く日本文化せられ、別種の趣を呈するに至れる、又以て了するを得べし。

ここには、明治における「美術」と「日本」の成り立ちの秘密が明らかに語られている。「日本」における「美術」と、「美術」における「日本」が相まって、「日本美術」を、ボブズボウムのいう「創られた伝統」として根付かせてゆくのだ。「美術」と「日本」の歴史的起源の集団的な忘却を引き起こしながら。

「美術」という分類枠の受容は、当初は、合理主義的な文明へ向けての啓蒙の一環をなすものであった。このことは、文明開化の教育装置であった博覧会において「美術」概念の形成が緒についたことに示されている。しかし、明治十年以降、「美術」は、「日本」を主題として引き受けることによって、徐々に非合理的なものを宿すようになる。その非合理的なものとはナショナリズムにほかならない。すなわち、啓蒙的活動としての分類作業のなかで、「美術」と「国家」は、複雑しかも緊密な関係を結んでいったのだ。こういうイデオロギは新しい形態の国を統合するための対内の均質装置ともいえよう。

#### 4. 今後の展望

井の中の蛙海を知らずかもしれないが、いままで日本美術のイメージについて聞かれる際、まず頭に浮かぶのは浮世絵と七宝焼、焼き物などの工芸品だった。もちろん、こういう精巧な工芸品への愛着という個人的な要素も入っているだろうが、おもしろいことに、こういった作品は模様と意匠が決め手で、作者についてはいっさい問わないというのも多くの方々の経験だと思う。ところが、西洋の美術について聞かれると、私だけではなく、高等教育を受けたことのある人にとって頭の中にすぐ厳格な絵画の流派、代表的な作者および名作品が浮かんでくる。これはある程度に明治時代以来、殖産興業ための対外工芸政策と対内の国民統合するための美術教育の中身の使い分けによる結果ともいえよう。

いままで美術を視覚鑑賞の角度から接してきた私にとって、この論文を書くことをきっかけとして、美術教育者と美術政策を立てる側の角度からもう一度美術史の枠組みを考え直すのが、とても興味深いことだった。特に「日本」という国号の下で、近代国家と国民統合の観点から伝統の再構築という問題を分析することは、私にとって新しい近代文化研究のアプローチ手段であり、これからもっと掘り下げていこうという意欲も湧かせてくれた。

この論文を書き始めて、四ヶ月ほど経った。この論文の完成はこの一年の留学生活に句点を打つことになる。まだまだ勉強不足のせいで、中身の充実さともかく、論点と論証の構成自身さえ、色々問題が残っていることを痛感している。こんな私を最後まで見捨てず、いろいろなアドバイスをしてくださり、温かく守ってくださった中村先生に、またゼミでお互いに指摘し合い、一緒に有意義な時間を送ったみなさんにも感謝したいと思う。

## 参考文献

- 「明治国家と近代美術」 佐藤道信 吉川弘文館 2000年  
「境界の美術史」 北沢憲昭 ブリュック 2000年6月  
「日本の美術」 神原正明 けいそう書房 2002年  
「視線からみた日本近代」 中村隆文 京都大学学術出版会 2000年4月  
「創られた伝統」 E. ボズボウム T. レンジャー編 紀伊国書店  
「芸術学の100年」 金田晋 勁草書房 2000年  
「文化の発見」 吉田憲司 岩波書店 1999年5月  
『日本の創造力』 1992 NHK出版  
『漆器を知る』 新潮社 2000年