

## 人形の原像と近代：夢二と柳女作品から

今井陽子

人形は、何よりもまず「ヒトガタ」であることが制作の根幹にあります。絵画や彫刻でも人間をかたちに表しますが、そこで形象は主題との相関関係に置かれ、作者や制作時期が変われば花や山、リンゴや円だったかもしれません。ところが人形の場合は、本来、いつ、誰がつくってもヒトガタでなければなりません。それというのも人形は、まず私たち人間のミニチュールであり、さらには身代わりとなることが期待されたオブジェクトだからです。

日本語には人形の古い呼び方に「形代」<sup>かたしろ</sup>があります。これは神霊を降ろす、あるいは自己の身代わりとしての人形の役割をそのまま名称化したものです。現代のよな医療や科学技術が整わなかった時代、人々は自身や家族、友人や敵の存続をかけて、身に降りかかる病や罪や穢れ<sup>けがれ</sup>を人形に移す祓<sup>はら</sup>を行いました。この人形の原像とでもいべき形代は、災厄を移したのち遺棄するまでが祓の一区切りであることから、ごく簡単につくられるのが通例でした。棒に分節を刻んだり、粘土などの球形に棒を刺して頭と身体に見立てることもあれば、今日の祭式にもその姿を残す切り紙細工には、長方形の上辺中央に半円をつなげたものの、そこから手足を伸ば

したものの、あるいは身体そのものは説明せず、着物風の袂でそれを示唆したものなどがあります。いずれも人間の表象としては、もつともシンプルかつ大胆なデフォルメの試みといえるのではないのでしょうか。

ここで人形という造形の特徴が幾つか浮かび上がります。まず、人形はヒトガタという前提条件を持つてはいるが、同時にそれは人間ではないという事実もやはり前提としてあることです。だからこそ水に流したり火にくべたり、人形は人間の思うとおりの処遇にあまじます。とはいえ祓は生死をかけた真剣な行為ゆえ、棒杭や紙切れであつても、オブジェクトの有効性に疑いをはさむことは許されません。そこで現実と虚構との間隙を埋めるために、人形を利用する人間の情念が要求されます。この情念こそは人形に論理とは異なる仮想の力をもたらし源であり、また一時的な感情状態であるがゆえに、人形に投影されるイメージは次々と変容します。自分の思うままに虚構世界を構築できるのですから、やがて対象への愛着心が湧いたとしても不思議はありません。生死を賭する形代の役割とは異なった方向の感情移入は、人形のつくり込みを促す契機ともなりました。そう考えてみると、人形は

そもそも人の情念を受け入れる余地を持つ、もしくは情念が関与して完成するオブジェクトなのかもしれません。

このように「ヒトガタ」、すなわち人に準えながら人ならぬものであり、人の情念を受け入れることで両者を自由に往き来するという設定を了解すると、人形制作における一定の約束事がみえてきます。形代が木や紙の端切れであつても機能するのは、そこに制作の動機のエッセンスが体現されているからにはなりません。一方で、どれほど工夫したとしてもその人形に与えられた虚構を破たんさせてしまうようでは、それは不適切な処置とみなされます。時代が下がるにつれて人形制作の手法と目的とが複雑かつ装飾的になると、造形としての完成度は向上し、材料も多様化して、今日では人形の皮膚には木、陶磁器、布帛、紙、おが屑、プラスチック、胡粉、顔料などありとあらゆる素材が採用されるようになりました。それは人形が情念の受け皿としてより、しく、なるためにほかならず、物質感が独自に主張して皮膚としてのあり方を超越することはありません。これは同じ工芸に分類されながら、物質感が見どころのひとつとなる他の形式との大きな違いです。

さてこれまでは人形をその根源的イメージと重ね合わせて考えてきましたが、近代の作家はどのような立場からこのオブジェクトに取り組んだのでしょうか。人形の近代化については別稿「人形をめぐる幾つかの視点」〔『美術美術史論集』第十九輯、成城大学大学院文学研究科、二〇一一年三月〕で検証したので詳述は避けますが、この現象は大正末から昭和初期にかけてあらわれ、「人形芸術復興運動」に集約された後は、官展参加という明快な目標を掲げて突き進んでいきました。その願いは一九三六（昭和十一年）改組第一回帝展への参加というかたちで実現しますが、この時入選した六名には、師資相承の技術を修得した職人的専門家と趣味や独自研究の成果によるアマチュアとが混在していました。そこに至るまでに開催された研究会や展示会でも同様の傾向が認められ、制度上のパワーバランスは正の動きと、個人の内面の発露としての創作活動との間の振れ幅が極端に広く、また複雑に錯綜しながら全体の底上げを図ったところがこの現象をいっそう興味深くしています。

一九三〇（昭和五年）年人形制作グループ「どんたく社」を結成、二月には同人による「雛<sup>ひな</sup>による展覧会」を開いた竹久夢二

は、人形芸術復興運動の主流とは距離を持ちながら、人形の近代において象徴的存在です。どんたく社同人は、夢二も含めて、人形制作においてはまったくの素人の集まりで、堀柳女の自伝『人形に心あり』

によれば、柳女のしんこ細工の人形を面白がったところから一気に始動しました。銀座・資生堂を会場とした展覧会は盛況で、評論家の森口多里や復興運動の中心人物・山田徳兵衛らも訪れましたが、何より一般観衆の関心を集め、相当数の作品が売れたそうです。大正期のフランス人形制作ブーム、またこの展覧会の数年前から雑誌『主婦の友』でも人形の作り方を掲載するなど、時流が高まるなか、どんたく社の人形は、高度な技術で観衆をうならせるプロフェッショナルの仕事にはない表情——ひとつには歩み寄りやすさ、さらには生々しささえある叙情性——によって人々を魅了したようでした。

それではこの頃の仕事と思われる夢二の人形「図1」をみてみましょう。自身で『どんたく人形の作り方』にまとめたところ、頭部は紙粘土によります。そこにもつれる絹糸で髪の毛、また胴には袖から覗く手と同じく目の粗い麻布を使用しました。この手と脚は上下ふたつのパーツを金具で連結してあって、写真のように腰かけたり、簡単なポーズをとることが出来ます。しかし衣服に隠された手脚に厚みはほと

んどなく、ぐにやぐにやと位置が定まらないため、寝かせても投げ出されたかのようになってしまう。そのなんとも頼りない肢体をあからさまに提示してできる隙こそが、夢二人形の大きな魅力ではないでしょうか。つくり込みすぎず、説明的要素もほどほどに。余白部分がみる人の目と気持ちをもぐと惹きつけ、思わず手を差し伸べたくなるのです。『作り方』に「さかしらな写実は人形を殺す」と明記した夢二は、単なるアマチュアリズムに終わらない人と人形との関係性から造作の加減を測り出したのに違いありません。

ところで以前私は、人形制作に携わる人から、人形を「かわいい」といわれるのは抵抗を感じると聞いたことがあります。が、帝展進出前後の人形界においてもこのイメージをめぐる攻防戦が見受けられました（註1）。この言葉は、形代同様、愛玩物という人形の根源的機能を象徴するものですが、近代的枠組におけるアートとしての人形を確立しようとする立場には、玩具も「かわいい」という評価もあまりに卑近すぎると思われたのでしょう。一方の夢二はデザイナーとして、人形の原像と距離をとり、その機能と効果の逆算から造形に挑みました。その結果、かわいく、庇護されるべきオブジェクトという人形独自の世界観に正面から対峙できたのではないかと思います。『ピエロ』の顔は観察す

ると目鼻の凹凸や口の切り込み、耳から顎のラインなど実によくできているのですが、簡単に線描きした目と灰色の上塗り色が溶け合って、滲んでいるのかと疑わせます。ポーズをつけてもどこか不器用な仕草、うつろなボディ、加えて派手な化粧の下の哀愁。「ピエロ」という設定に即した夢二のデザインは、第一印象とはうらはらの完璧さを示しています。

余白に巧みな罫を仕掛けた夢二の人形とは異なり、というより夢二の作品がちよっと違った風だったようなのですが、「雛によする展覧会」に並んだ堀柳女や岡田さだみなど、どんたく社同人の作品は、前述のとおり、著しく高まった感情が主題であり、人形が全身でそれを表現しているのが目立っていました。柳女は自著『人形に心あり』に当

時の心境を次のように記しています。「その頃の私たちの人形は、先ずは何よりも叙情と言いますか、苦悩と言いますか、ともかく、自分の内部に秘められている気持ち（中略）わびしさ、くるしさを『人形』という形式で何とか表現しようと、

写実だけではなしに、肢体を或は歪め、或は引き伸ばし、いわゆるデフォルメの工夫をこらしてやってみます。私は自分の心のうたを人形で歌い上げてみたい……と願って参りました。」「註2」。実際、資料などで戦前の柳女や岡田の作品をみると、長い袂を振り乱しながら身をよじったり、床にぐずおれて袖口を目に添えたりと、なかなか過剰な演出で、柳女は知人から「あなたの作品をみているとこめかみが痛くなる」といわれたこともあったそうです。

柳女は『人形に心あり』の中で「きたならしい人形」という一瞬ドキリとさせる厳しい批評を自作に向けて放っています。初期の技術の不足をいい表したのかとも思いましたが、さらに読み進めていくと、どうもこれは感情の描出が極端であつ



図1 竹久夢二『ピエロ』昭和初期 個人蔵（東京国立近代美術館寄託）

た状態を指すようです。ある箇処には「ひとりのよがりの感情人形」また別のページでは「感情むき出しの、陰惨な雰囲気」[註3]と書き、それでも「自分自身の方法で、自分の思ったままを表現し、自分の好きなものを作っているのだから、はたから何を言われても構わないのだ」と信念を曲げずにいたと柳女は述懐しています。

図2は堀柳女戦後の代表作の一点です。細く引き伸ばされた戦前のもとは異なり、高さ五〇センチに及ぶ堂々とした体軀には芯が通っています。この違いにはまず、彫塑から木彫という技法上の変化が指摘できます。そして何より大きな塊を彫り出したその像からは、生々しい情念の揺らぎが払拭されたようにも思われます。戦前の身もだえするような人形の仕草を、制作の道を探求して苦悩する作者の現身<sup>うつし</sup>としてみることも可能ですが、感情を一方的に吐き散らす状態では、それと同調しなければ、「こめかみが痛くなる」とはいって得て妙、ノイズ以外の何ものでもありません。この言葉をわざわざ著書に引用した時点で、柳女にはそのことが確かに納得できたのです。柳女の下絵を見ると、鉛筆でも筆でも簡潔な線でイメージを捉える力に驚かされ、描線そのものの魅力も抜群です。闇雲に走る勢いで創作に入り、それは「人形芸術」という造形分野を求める雰囲気とぴたり適合したものの、近視

眼的な喜びに留まる柳女ではありませんでした。戦後の柳女はしばしば江戸期や異国の風俗を主題としましたが、距離の介在は作品を生々しさから生き生きとみせ、情念直截な迸りを「情趣」へと置換させました。

そもそも人形は、情念の演者というより、情念を受け入れる器と考えることができなんでしょうか。《ピエロ》は余白で人の関与を誘いましたが、《瀟<sup>しょう</sup>》は作者自身や鑑賞者の想いをその身に湛えてアルカイックな表情を浮かべています。一方向に突出する感情を示さないからこそ、さまざまに変化する感情を投影することが可能になるのです。そしてこの境地において、本作では聖俗が瞬時に入れ替わる、きわめて日本的な文化の特徴が濃厚になったことを興味深く思います。遊女が一転普賢菩薩に化身する能の「江口」のように、

「実は〇〇」という仕掛けが日本の芸能ではめずらしくありませんが、人形というものも神霊の代わりから玩具、畏怖から慈しみの対象まで、変幻自在に意味内容を転化させます。そうして《瀟》を眺めると、極端に長い上腕に作者が衆生を救う菩薩を意識していたことが推察されます。実際、人形に心を慰められる人も少なくないでしょう。けれどもそこには宗教は介さず、もつと個人的な、そして日常的な抛り所としての姿であることが人形という存在の陰影を深めています。

(工芸館主任研究員)

註

- 1 「人形の帝展進出のは非(アンケート)」ほか、『人形人』建設社、創刊号、一九三五年。
- 2 堀柳女『人形に心あり』文藝春秋新社、一九五六年、九五―九六頁。
- 3 同書、一〇六、一一九頁。

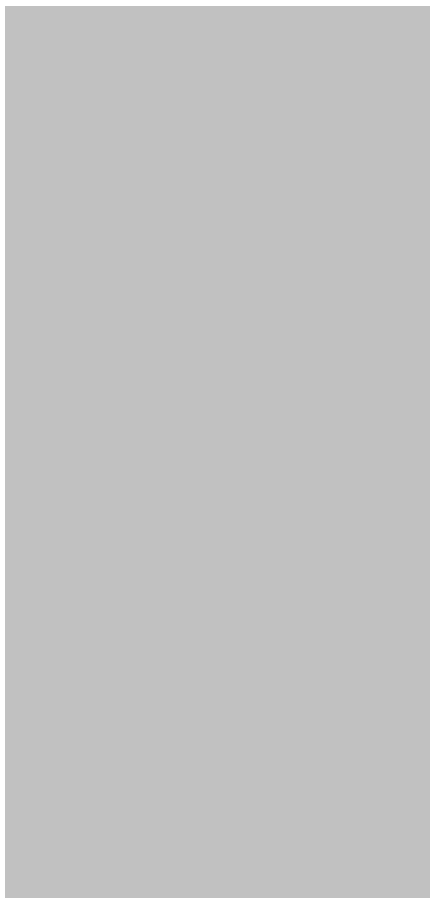


図2 堀柳女《瀟》1957年 東京国立近代美術館蔵

次号予告 2013年8-9月号 8月1日刊行予定

## 現代の眼 601

竹内栖鳳展 近代日本画の巨人

Review

フランシス・ベーコン展  
都市の無意識

2013年6月1日発行 (隔月1日発行)

現代の眼 600号

編集: 独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館  
美術出版社

制作: 美術出版社

発行: 独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館  
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1  
電話 03(3214)2561

東京国立近代美術館賛助会員  
(MOMAT メンバース)

SEIKO セイコーホールディングス株式会社

in 鹿島建物

三菱商事