Osaka University Knowledge Archive

Title	1920～30年代における生人形と「人形芸術」をめぐって：「創造性」の再発見と「伝統」からの脱却
Author(s)	竹原, 明理
Citation	文化/批評. 2011, 3, p. 29-51
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/75764
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

1920~30年代における生人形と「人形芸術」をめぐって
――「創造性」の再発見と「伝統」からの脱却――

竹原明理

はじめに

生人形が、「美術」「大衆芸術」として、注目され、再評価されて久しい。生人形は、近代化の過程における、見世物文化受容の変化に加え、性やセクシュアリティの変容をも含み込んだ文化事象として取りあげられてきた。幕末から明治にかけての生人形を取り巻く状況は、猥褻に対する取締り、美術制度の整備など、江戸以来の見世物文化の土壌の変化と解体があり、近年の生人形研究も、その変容の前後を中心的に分析してきた。

明治以降、特に大正・昭和の生人形は、マネキン前史として位置付けられてきた。だが、生人形師の仕事の幅は広く、マネキン人形[1]のほか、祭礼の山車人形や菊人形の手足・頭なども制作するほか、纏といったさまざまな造形物を製作してきた。「人形師」とはいえ、人形にとどまらず、その制作活動は注文に応じて多岐にわたる。

生人形は、明治以降に進む「美術制度」の整備の中で、その枠外に位置付けられたとされ、その内省が昨今の生人形研究の発端となっている[2]。これまでに、幕末・明治の生人形、特に松本喜三郎や初代安本亀八といった「名人」とその興行が多く取り上げられてきた。一方、その後の大正～昭和初期頃の生人形は、あまり熱心にとりあげられてはいない。特に、マネキン人形としての生人形は、過去に隆盛を喫した見世物興行よりも「衰退した」ものととらえられ、現在に至るまでの間に、生人形と生人形師は「消滅」してしまったかのような印象さえ与える。しかしながら、近代化以降、明治・大正・昭和、そして平成と、生人形師と生人形は連綿と存在し続けてきたのである。

そこで、近代以降の生人形の歴史を追っていく中で、大正から昭和にかけて、人形界が「人形芸術」なるものに覚醒し、「美術制度の頂点」としての官展へ進出する前後で、生人形が頻繁に「美術」論上で取りあげられた様子がわかってきた。昭和初期の「人形芸術」に関する動向と議論は、いわゆる「人形芸術運動」と呼ばれる。この「運動」において、「人形とはいかなるものか」「人形とはいかなるものであるべきか」という議論が交わされる中、生人形は決して軽くはないキーワードであった。

この運動では、日本画家の西澤笛畝、人形問屋・吉徳の十代目山田徳兵衛、人形・玩具研究家[3]の有坂與太郎などの専門家のほか、久保佐四郎、平田郷陽、岡本玉水といった

人形制作者らも多く発言した。そこで散々交わされた議論が結果として、「美術工芸」としての人形の位置を確保させ、現在へとつながる一般の「人形観」の形成に通じるとしたら、当時生人形を巻き込んで展開された「人形論」からは、当時の生人形観が如実に表れているだろう。本稿は、昭和初期の「人形芸術」の萌芽が、どのように生人形という存在を認識し、その認識が、「人形」というカテゴリーの形成にどのようにかかわっていたのか、近代以後の生人形の在り方の一側面を考察したいと思う。

1．先行研究の整理と問題設定

1－1．先行研究の整理

1920～30年代に展開された「人形芸術」に関する一連の動きは、これまで「人形芸術運動」と呼び表わされてきた。特に、この活動の象徴的出来事として挙げられているのは、1936年（昭和11）の帝展（帝国美術院展覧会）に、人形が初めて入選したことである。入選者は、平田郷陽、鹿児島寿蔵、堀柳女、野口光彦、羽仁春水、野口明豊ら6名であった。本節では、帝展前後をめぐる「人形芸術運動」についての先行研究を整理する。

1927年（昭和2）[4]に、日米親善人形使節団の交流が行われたのをきっかけに、「玩具や人形に対する人々の注意が段々と高まつて、その研究会や陳列会がぽつぽつ出来はじめた者（ママ）である」[5]と述べたのは、「運動」の中心人物の一人、日本画家の西澤笛畝である。翌1927年（昭和3）に、西澤を顧問とし、平田郷陽、岡本玉水、久保佐四郎らを中心に結成された「白澤会」[6]は、今日における「人形芸術」の起点として位置づけられている[7]。これを皮切りに、人形制作の研究・発表の場が多く出来はじめたのが、この昭和初期という時期であった[8]。

是澤博昭「人形とナショナリズム―人形芸術の誕生―」（1992年）は、「人形芸術運動」が「それまで美術界から取り残されていた人形という一つの領域が、美術上の地歩を確立する」ものであったとして［是澤　1992：27］、人形の帝展進出までの動向を追ったものである。帝展入選までの人形界は、職人からの脱皮、作家意識の芽生え、美術工芸としての人形の認知など、「人形芸術の礎」となったことが明らかにされている。沓沢耕介「人形芸術運動研究」（2005年）では、人形の「作家主義（オリジナリティ）」に加え、人形の「装飾美」「永続性」「大きさ」なども重要な課題となったことが挙げられている［沓沢　2005］。

また、是澤の「平田郷陽と人形芸術運動―人形作家誕生の背景―」（2003年）では、「近代的な作家意識に目覚めた」人形師・久保佐四郎、平田郷陽を取り上げ、「人形芸術」への課題となった明治以降の職人の分業制からの脱却（佐四郎）や、写実性の美化による芸

術性の獲得（郷陽）について論じている［是澤　2003：29－30］。

「人形芸術運動」のとらえ方をめぐっては、白澤会結成を嚆矢として、「人形人」たちが「来るべき帝展進出の機会を虎視眈々とうかがっていたのである」［是澤　1992：29］とする意見に対し、入江繁樹「「人形」・「彫刻」・「工藝美術」のあいだ――九三〇年代における人形藝術運動をめぐって―」（2008年）では、白澤会の結成そのものは、帝展進出ではなく、「当時一般にみられた＜人形＝節句用品＞という社会通念の打破」［入江　2008：15］であり、「室内装飾品として＜人形＞を定着させる」ことを目的としていた［入江　2008：16］と異なった分析を提示している[9]。

以上のように、「人形芸術運動」自体のとらえ方はさまざまだが、「人形芸術」を覚醒した昭和初期の人形界の動向が明らかにされてきたと同時に、「玩具」「彫刻」「美術工芸」といった概念、区分によって、「人形とは何か」が大きく混乱し、迷走していた点も指摘されてきた[10]。特に、人形の帝展進出にあたり、第三部「彫刻」部門、第四部「美術工芸」部門のどちらに進出するかという議論がなされたことが、これまで紹介されてきた。

たとえば、有坂與太郎らが主催した雑誌『人形人』（1935～1937年、建設社）[11]の誌面では、この問題についてさまざまな意見が寄せられた。「人形の帝展進出運動批判号」と題された同誌の創刊号（1935年12月）には、人形の帝展進出そのものに対する肯定的／批判的意見が入り混じっていた[12]。結果的に、1936年以降、人形は、第四部「美術工芸」部門へ出品することで落ち着いた[13]。

こうした議論を概観した上で、入江は、「＜人形＞が工藝美術部門へと進出した背景には、美術制度の枠内にあって＜人形＞の存在感をできるだけ維持したいという、人形作者たちの思惑が潜んでいた」［入江　2008：22］とし、それまでに美術制度内で築かれていた「＜彫刻―人形＞間の理不尽な上下関係を断ち切」ることを意図していたと述べている［入江　2008：22］。

人形の帝展進出前後において、人形制作の現場では、作家意識や創作性の芽生えがあり、「人形芸術」の覚醒と帝展という概念と制度についての議論では、「美術制度」の力関係が浮き彫りになっていた。特に、制度内部の劣位に人形を置くのではなく、彫刻など既存の「美術」と同レベルでの位置を獲得しようとする画策があった。しかし、「人形とは何か」を議論すればするほど、「人形」という概念の曖昧さが露呈する結果となった。

以上のような「人形芸術運動」に関する先行研究の中で、もう一つ本稿に関わってくることは、「人形芸術」覚醒の中心人物として挙げられてきた平田郷陽への言及である。周知の通り、平田は、衣裳人形の人形作家として知られ、1955年（昭和30）に重要無形文化財保持者（人間国宝）に指定された。平田は、初代安本亀八の門弟であった父（初代郷

陽）を持ち、制作活動の初期には、生人形師の系譜を継ぐ写実的人形を制作した。生人形の制作技法を初期に学び、写実性を身に付けたことは、平田の独自性として、その評価に直結している[14]。

けれどもその一方で、平田の作品が、生人形を越えた「人形美」を獲得しているという見解は、平田に言及したほとんどの言説において共通している[15]。中でも、人形が初入選した1936年の帝展に出品された「桜梅の少将」がある。平惟盛が舞楽「青海波」を舞う姿を表したものである。この作品について、たとえば次のように述べられる。

これ（生人形：筆者）は人間そのものです。あくまでマネキンの部類に入ってしまいます。それと帝展にはじめて入選した「桜梅の少将」とを是非見比べてください。たしかに写実的ですが、そのまま人間をうつしたものではない。「生き人形」を超えて、それを「人形美」にまで昇華させた記念すべき作品です。口ではうまく言えない、微妙な一線があります。その一線を超えることによって人形作家平田郷陽が誕生したとぼくは思います。[是澤・芹川　2003：10]

是澤によると、当初、「桜梅の少将」には、「単なる人間の写しであり、創作的な価値が低い」とする批判もあった［是澤　2003：27］[16]。だが、「郷陽には、人間そのものの写しである生人形から抜け出て、人形美を追求しているのだという自信と誇りがあった」［是澤　2003：28］という。平田自身、同年12月の『人形人』第2巻第8号に寄せた「人形の特長」という文章の中で、「写実であつてはならぬが、それを美化して行く所に研究の余地があると思ふ」［平田　1936：36］と述べている。

「人形芸術」を覚醒した平田は、生人形師出身であることによって、嵯峨人形や御所人形などとは異なった、写実的人形を得意とした。けれども、彼の作品は、生人形的写実を越え、「脱生人形化」した「人形美」を獲得したものであるというところに、その「人形芸術」性が見出されてきた。以上の先行研究の整理を踏まえて、次節では、本稿の問題設定を整理する。

1－2．問題設定

平田の人形の基礎には、生人形の技法があった。平田の存在を含め、「人形芸術」のための議論は、生人形を避けては通ることが出来なかった。けれども、「人形芸術運動」と呼ばれる一連の「人形芸術」論が、生人形とどのように向き合っていたのかについては先行研究ではほとんど触れられてはいない。

生人形と平田の作品には、「微妙な一線」が存在するという。平田が獲得した、「脱生人形化」した「人形美」とはどのようなものか。その答えを明言化したものはないし、現時点で本稿も達成し得ない課題である。しかし、平田の「人形芸術」に生人形が大きく関わっているのは事実であり、「人形芸術」の議論を生人形という視点から考察することは、無価値ではないだろう。

本稿では、1920～30年代当時の生人形の状況を整理し、「人形芸術運動」の言説や平田の作品評などを参照しながら、生人形と「人形芸術」の関係性を再考したい。浮かび上がってきたキーワードの中で、特に注目したいのは「写実」である。

先行研究において、「人形とは何か」についての議論が迷走したこと、また平田の作品について「写実」の価値が問われたことなどが明らかになっている一方で、「人形芸術」と「人形の写実」についての一連の議論は、あまり取り上げられていない。先行研究の多くが資料として扱ってきた有坂與太郎主催の『人形人』を見ただけでも、当時、「人形芸術」について、人形制作者、専門家に加え、画家や彫刻家といったさまざまな人々が論じており、その多くが「写実」について論じている。

また、同誌では、生人形そのものについて言及したものも少なくない。「人形芸術運動」についての先行研究において、生人形は、ほとんど平田に関する議論の中でのみ言及されていたが、「人形芸術」全体の議論において、生人形は無視できない一項目であった。この点は、従来の研究ではほぼ言及されていないと思われる。「人形芸術」論における生人形への言及は、人形の「写実」についての議論に関連するとともに、当時の人形界が抱えていた「創造性」や「伝統」に関わる問題を浮き彫りにもしていたと考えられる。

また、「人形芸術運動」は、生人形史においても言及されていない。「はじめに」で述べたように、昭和初期頃の生人形は、マネキン人形として近代的展示施設の中に入り込み、当時の人々にとって依然として身近な存在であったといえるだろう。そして、このことこそ生人形と「人形芸術」の議論を結びつける事象であったと考えられる。

帝展という権威的な「美術制度」を意識しながら、昭和初期に展開された「人形芸術」論は、今日の「人形芸術」の価値観の礎となりながら育まれてきた。現在の官展である「日展」（日本美術展覧会）は、今や全国巡回展で50万人を動員すると言われる。その「美術工芸部門」で、「人形」は主要な出品領域の一つとなっている。そして、そこでの作品は、一般の観客に官展という「美術制度」の審美観を提示する。

今日の「美術制度」の一部としての「人形」の価値観形成には、昭和初期の「人形芸術」の形成が深くかかわっている。そこに、生人形はいかに関わっているのか。本稿では、生人形と「人形芸術運動」という二つの要素について、双方向からの検討を試みたい。

2．1920～30年代における生人形と「人形芸術」を取り巻く状況

2－1．展示装置としての生人形

陳列窓を飾る美しい貸人形　最新の流行の衣装で、行く女たちを立ち止まらせている飾り窓の人形たちはそのときどきに顔や容姿を変へるけれど、逝く春も来る夏も美しく一目をそそる。(『大阪朝日新聞』1926年5月30日付)

銀座街上の雑沓例年の如し。松屋呉服店窓飾りの活人形を看るもの堵の如し。
(永井荷風『断腸亭日乗』1925年12月31日付)［永井　1951：351］

上記の二つの引用は、1920年代の百貨店のショーウィンドーに飾られた、マネキン人形としての生人形の様子を伝える文章である。先述したように、「人形芸術」が覚醒される頃、1920～30年代の生人形の多くは、従来の見世物興行と異なって、実用的なマネキン人形として、近代的展示施設で多く活用されていた。

1925年（大正14)、京都に誕生した「島津マネキン」は、1928年（昭和3）には石膏から蝋製に、1930年（昭和5）にはファイバーマネキンの開発に成功した［日本マネキンディスプレイ商工組合　1996：49]。島津マネキンによるファイバーマネキンが普及する以前には、生人形師が百貨店と専属契約し、マネキン人形を制作していた。後には、東京の永徳斎など、会社としてマネキン人形を制作するようになったものもある。ディスプレイ空間の拡大は、マネキン人形として実用的な生人形の需要を拡大していったのである。

こうした動向は、明治の中ごろには始まっていた。たとえば、1903年（明治36）に大阪で開催された第五回内国勧業博覧会では、三代目安本亀八が制作した10体の台湾人生人形が話題となった[17]。そのほか、国内外のさまざまな博覧会・博物館での衣装展示やパノラマの装置として、生人形は多用された。本物の人間そっくりにできた生人形は、衣装の展示のみならず、男女はもちろん、民族や階層さえも表すことに役立ち、人類学の展示などに多く用いられた[18]。時には、衛生博覧会の展示のように、健康で正常な基準となる衛生的な身体に対して、病によって変形・変色した患部を見せたり、病者や老人を病原体として位置付けるなど、人間の身体を取り巻く衛生観念を可視化する装置としても役立った[19]。

どのような身体を表すにしても、マネキン人形としての生人形は、従来の見世物としての生人形の制作技法と変わらない。ただ、見せる場所が時代とともに見世物小屋から近代的展示施設にスライドし、用途や役割が変化することによって、それまでになかった政治

性が生人形に付随することになった。

また、博覧会、博物館とともに、百貨店は重要な生人形の市場であった。1890年代後半（明治20年代後半）には、呉服店の陳列窓（ショーウィンドー）に、着物をまとった生人形が見え始め、昭和初期には、洋装の生人形の姿が百貨店に並んだ様子を確認することができる。生人形がマネキン前史として位置付けられるのは、大半がこうした百貨店での衣装展示用人形に使用されたためだが、この後、洋装のさらなる普及にともなう輸入性の蝋製マネキンや、島津マネキンといった国内工場での大量生産による国産マネキンが主流となることによって、しだいに生人形は百貨店から姿を消す。けれども、時間軸で見ると、明治20年代から昭和初期まで、およそ半世紀ほどの間、生人形が当時の人々にとって身近な展示装置として、幅広く存在していたことは事実である。

そして、日本製マネキンとしての生人形は、当時の輸出品としても需要があった。先述したように、生人形は、海外の博覧会や博物館での日本展示の記録の中にも見つかる。日本製マネキンの輸出について、東京銀行（現・東京三菱UFJ銀行）の前身・横浜正金銀行の調べでは、次のように記されている。

> 日本製マネキン人形はデザインに於て未だ過渡期と見られて居るが表情の表現が近来頗る巧妙となり、細部に至るまで技巧が器用で且つ値段が仏蘭西、独逸に比し十分の一位と云ふ廉価供給可能な所から今や海外進出の気勢を高めて居る。（横浜正金銀行調査報告、第106号（1938年）、19頁）[20]

さて、こうしたマネキン人形としての生人形を手がけた代表格に、初代安本亀八の次男・三代目安本亀八がいる。彼は、人形制作について、次のように述べている。

> 初代亀八より三代の私の時代に至ります期間、―天保より昭和に至る―人形の容貌も異なり、姿態もこと変り、着つけも著しい変化を致してきた事であります。私自分の経験から申しましても、明治時代の御新造より、大正、昭和となりましての奥様風、桃割れの娘さんから、七三、断髪といふ目まぐるしい変遷は、作りますものに取りましても、興味あることであります。（中略）その人形は一見顔だけ見ても、これは軍人だとわかるやうなものを作らなければなりません。軍服を着せて初めてわかるやうな事では人形師として、芳しい事ではないのであります。［安本　2001（1929）：30－31］

見世物興行の時代から「当世風流人形」と呼ばれたように、同時代の世相を表すことが

生人形の一つの特徴・魅力であり、マネキン人形としての生人形もその延長線上に位置する。また、そうしたさまざまな人物像の造形は、衣服を販売する百貨店側からも求められた姿勢であった。1936年9月に発行された『人形人』第2巻第6号には、三越百貨店の社員「中里研二」による「百貨店装飾人形と商品の関係」という文章では、「マネキン人形はその顧客を考慮する時、自ら（1）都会向きの人形、（2）郊外向きの人形、（3）田舎向きの人形と分たれて作られるべきかと思ひます」［中里　1936：21］と述べられ、先述の亀八の言葉に加えて、顧客の地域性を考慮する必要性が述べられている。さらに、芸者や女優たちがモデルとして好まれ、時代の「美人」が体現され、展示空間を盛り上げていたことも忘れてはならない。「中里」の文章よりも10年ほど前の『大阪朝日新聞』（1926年5月30日付）では、次のように述べられている。

何といつても一等大切なのは頭、日本桐の中をくり抜いた木彫で、目と歯を中からくツ（ママ）ける、コツコツと華やかな造作を造り上げるのに四十日くらいかかるさうだ、芸者やキネマ女優がモデルになるが、死んだ富田屋八千代は木彫りモデルの筆頭だつた、今では代表的美人がいないので眼や鼻や顔の容をあちこちから引張りだして理想の美人を作り上げる。

顔が人形を特徴づけるのであり、「美人」人形の受容は高かった[21]。商品である衣装を、美しい人形が着ると一層映え、観衆の購買欲を刺激する。時には、美人マネキンのコンテストまで開かれた記録がある。1934年（昭和9）、銀座松坂屋で「人形美競」という美人マネキン人形のコンテストが開催された[22]。優勝したのは、東京・谷中にある「面六」の二代目・田口百太郎で、贈呈された優勝カップと推奨状が今も残る。「面六」のアルバム帖には、百太郎と優勝した百太郎作のマネキン人形が、それぞれ優勝カップと推奨状と共に写った記念写真が残っている【図1、2】。「推奨状」には、次のように記されている。

昭和九年四月於銀座松坂屋第一回マネキン人形競美会開催ニ当リ出陳ノ人形ハ何レモ製作技術優秀ニテ斯道ノ進歩向上ニ資スル所顕著ナルモノ有リ審査ノ結果茲ニ是レヲ表彰ス

審査委員
日本画家　伊東深水
技芸家　　花柳章太郎
舞踏家　　高田せい子

【図1】

【図2】

地方商工技師　　大宮秀次
文芸家　　久保田万太郎
洋画家　　藤田嗣治
声楽家　　佐藤美子
彫刻家　　清水三重三
審査委員長府立東京商工奨励館長
正五位勲■■　矢野恕

そうそうたるメンバーが審査員を務めている。1960年（昭和35）に人間国宝に選ばれた花柳章太郎は、若い頃非常に人形に傾倒し、伊藤深水や藤田嗣治らと交流があったことが知られている［川口　2010：2－3］。「人形芸術運動」の中心でもあった白澤会の作品集にも名を連ねている。個人同士の交流とそれぞれの松坂屋との交流によって実現したコンテストであろうが、なぜ彼らが選ばれ、どのような基準で審査が行われたのか、管見のかぎり資料がないために確認することはできない。だが、当時の「芸術家」たちが審査員として勢揃いしたこのコンテストは、マネキンにおいても、彼らの判断に基づいた、一定の「美術」の価値基準が設けられていたことがわかる。そして、「製作技術優秀ニテ斯道ノ進歩向上ニ資スル」とあるように、生人形を主体としたマネキン作りが広く受容され、「進歩向上」の期待が寄せられていたこともわかる。

だが、先に挙げた三越の「中里」の文章にもう一度目を向けると、後半には次のように述べられている。

商品にとつては、写実的の顔や目よりも非写実的な、漠然とした表情の方が宜いのです。（中略）衣装なり、洋服なりを着せ附けた時、人形そのものは伴奏ですから、先づ衣装の方に目を惹かれ、顔等は余り刺激を与へない事が適当なのです。［中里　1936：22］

顔の重要性がここでは否定されている。特に「漠然とした表情」が求められている。見世物小屋で見せたような喜怒哀楽豊かな表情とマネキン人形としての生人形はこうした点で異なる。顔立ちや髪形は、時代の「美人」であることが要求されながらも、それらに「感情」を持たせることを良しとしない、そうした生人形作りが、マネキン人形としての生人形の制作の根底に流れていた。消費者の目を、衣服＝商品に注目させるため、人形の顔に特徴を求めないことは現在でも聞かれる意見である[23]。マネキン人形としての生人形は、従来の「写実」の上に成り立ちながらも、時代に求められる人形は随分と異なっていたのである。このマネキン人形の顔と衣装展示の問題については、別稿で取り上げるとして、昭和初期のマネキン人形としての生人形の状況が、次の「人形芸術」の議論とどのように絡み合っていくのかだろうか。

生人形が、商業美術の一つであるマネキン人形として需要があった中、一級の「美術品」と商業美術装置との間に画された一線を「人形芸術」の議論は露呈していたといえる。「人形芸術運動」の中心人物となる平田郷陽は、その渦中にいた。生人形師出身の平田は、マネキン人形としての生人形もこの頃多く手掛けていた。だが、「人形芸術」論の渦中に身を置きつつあった彼は、装置としてではなく、作品として人形を制作することの魅力、もしくは活路を見出す。

2－2.「人形芸術」への覚醒

1938年（昭和13）頃に刊行予定であった、有坂與太郎監修の『人形講座』には、「マネキン人形の作り方（日本風）」の執筆予定者に平田の名前がある。「論説」「教育」「製作指導」「経済」という4つの項目に、40本ほどを収録しようとしており、「今日本の一流権威者総動員の大豪華版」と告知している[24]。平田のほかにも、同じくマネキン人形を手がけるようになっていた「永徳斎」の四代目・山川岩雄が、「マネキン人形の商業的価値」の執筆予定者として挙がっている。同書は、「人形芸術」だけでなく、あらゆる方向から、あらゆる人形を網羅しようとするものであったが、刊行は頓挫したらしく、その内容を知ることはできない。しかし、当然のことながら、執筆予定者の多くに、「人形芸術運動」で発言した専門家や人形制作者の名がある。

前章で見たように、一連の「人形芸術運動」につながる動きの起点として、1927年（昭

和2）の日米親善人形使節団が挙げられる。西澤笛畝が「ここに玩具や人形に対する人々の注意が段々と高まつて、その研究会や陳列会がぽつぽつ出来はじめた者である」［西澤 1934：4］と述べたように、「人形芸術」への覚醒には、西洋人形の存在とその認知があった。西洋人形の存在は、和装を中心としてきた生人形にも無関係ではなく、洋装の需要拡大によって、洋装マネキンの開発が迫っていた。先述の『人形講座』執筆予定にも、人形の着付け師「廣岡亨三」「マネキン人形の作り方（洋風）」が挙がっている。

また、同年の第八回帝展で第四部美術工芸部門が設置され、「美術」の中に新たな「枠組み」が編成されつつあった。先述したように、この「美術工芸」という部門が、1936年（昭和11）になって「人形」というジャンルを受け入れることとなった。

さて、周知の通り、日米人形使節団の翌年、生人形師出身の平田郷陽を中心人物の一人として、「白澤会」が結成された。先述のとおり、この白澤会結成が、今日に至る「人形芸術」のスタート地点として位置付けられている。顧問の一人であった有坂與太郎は、1936年に発行された白澤会の図録『新日本人形集』（1928年から1934年までに会員が制作し、白澤会主催の人形展に出品された作品が掲載された図録集）の「はしがき」で、白澤会のこれまでの歩みは、当時の人形界からは白眼視されながらも、「なにか目標を据え、或る主義の許に突進する」ものであったからこそ、「人形作家の集団として最高権威」を得たのだとしている［有坂　1936］。また、同書の編者であり、白澤会の中心メンバーであった岡本玉水と平田郷陽も、巻末に設けられた「編者の言葉」でそれぞれ以下のように述べている。

> 不言実行は我々の持つ信念であり、人形の芸術的確立こそ私達の生命を捧げた運動でございます。（中略）只管理想の実現に力一杯努力してきました。我々は其の目的の前には何等野心も利己心もございません。［岡本　1936］

> 人形の図録は集種既出されて居るが、其の多くは古代人形に関したものである、本集は白澤会の人形展に出品せる各人の代表作を、まとめたもので現代作品の人形集としては最初のものである。［平田　1936］

岡本の言葉からは、自分たちの活動を「人形の芸術的確立」のための「運動」と自覚していた様子がうかがえ、また平田の言葉からは、同書が人形の「現代作品」集の嚆矢となることの自負があったとうかがえる。人形の「芸術」と「現代性」への覚醒がここに表明されている。

また、同書に掲載された、久保佐四郎、平田郷陽、名川春山、池野鉄寛、岡本玉水、花柳章太郎といった白澤会に所属する人形制作者の作品からは、テーマの幅広さをうかがうことができる。特に、平田の作品は幅広い。従来の武士や歌舞伎役者のほか、芸妓、少女、花嫁といった和装に身を包んだ女性人形だけでなく、女学生やレビューの衣装をまとったダンサーなどのモダンガールにまで及んでいる。

こうした主題は、マネキン人形としての生人形を作ることでは達成し得ない。女学生やモダンガールを社会に生みだす商品としての衣服を販売するために、人形たちにさまざまな衣装を着せることはあっても、人形制作者自らがその衣装を選び、人形に色付けをしていくのは意味が違う。制作者の手を離れ、衣装や設定を誰かに決められるマネキン人形を作るのでは満たされぬことこそ、平田の「人形芸術」覚醒の始まりの一つにあっただろう。

また、生人形や菊人形は、しばしば一過性のものであると言われる。一定の目的を終えると、廃棄されたり作り変えられたりして、後に残るものは少ない。「作品」を後世に残すことの芽生えもまた、「人形芸術」に関わる「作家」意識の覚醒につながったといえるだろう。後年、『読売新聞』の取材に、平田は次のように答えている。

> すばらしい職人だった父の作品は、陳列が終わるとバラされたり、次の陳列用につくり変えられたり、あげくのはては燃されて、いまは一つも残っておりません。人形に銘を彫ることなど、決して許されるような時代ではなかったのです。父はよくグチをこぼしておりましたが、私は一本立ちしたら、きっと後世に残る人形を作ってやろう、と子供の時から決心しておりました。(『読売新聞』1971年1月10日付)

後世に作品を残すこと、生人形師であった父の姿を見て平田が抱き続けた思いは、新しい作品の創作意欲へと向かわせたが、その一方で生人形への憧憬も捨てることはなかった。特に、平田は、生人形師・松本喜三郎に、大きなシンパシーを寄せ、摸作をしたことが知られている。1969年（昭和44）の「文政童女」という三ツ折人形と、1943年（昭和18）の「元禄美人と鍾馗」の頭の摸作が有名である。こうした松本喜三郎作品の摸作は、平田の「研究」熱心さを表すものとしてしばしば取り上げられる。

> 模写、模造は先人の優れた技術や技法、感覚等を学ぶ最も有効な手段であるが、平田さんが選んだ松本喜三郎は（中略）初代安本亀八と並んで、幕末から明治にかけて名声をはせた活き人形の名手であり、平田さんにとっては、いわば大先輩にあたる人であった。[北村　1976：211]

平田は、松本の伝記である大木透『名匠　松本喜三郎』(1961年（昭和36）刊）刊行の際にも、「はじめに」を執筆している。平田は、松本喜三郎らが活躍した前時代の生人形に、制作技法の「伝統」を学びつつも、同時代では味わえない「創造」的な「人形芸術」を見ていたはずである。人形の「芸術」と「現代性」への覚醒は、木目込人形や御所人形、そして生人形など、制作者たちが足場を置く伝統技法に依りつつも、主題を自由に「創造」していくことにこそあった。「創造」は、人形制作者が自らを「作家」として自覚することであり、「芸術」を内面化していく過程であったと言えるだろう。

3.「創造」と「伝統」

3－1. 生人形と「人形芸術」

生人形師の系列を継ぐ平田に限らず、生人形は、昭和初期の「人形芸術」論全体の展開の中で取り上げられている。その扱いは、肯定的なとらえ方がある一方で、「美術」に昇格していこうとする「人形」とは別物として、批判的に位置付ける言説を再生産していくものもあった。本節ではまず、当時の人形界には欠けていた「創造性」を持ったものとして、生人形が肯定的にとらえられている様子を、雑誌『人形人』からとりあげてみたい。たとえば、人形師・佐久間珖甫は、松本喜三郎を次のように評している。

> 芸術的良心に立脚して制作した態度は実に尊敬すべき事であり、この正しい立派な芸術家松本喜三郎の作品をも美術界では、ポツトボイラーとして混同に見られて居るといふことは余りにも気の毒でならない。一派の作風を独創したその業績・・・それは偉大なるものであると私は敬服して居る。[佐久間　1936：35 － 36]

佐久間は、松本喜三郎その人とその作品を、すでに「美術界」が金もうけのための粗末なものとして劣位に置く状況を嘆いている。なぜなら、松本喜三郎は、「芸術的良心」を持った「立派な芸術家」だからである。同様に、彫刻家・山本稚彦の「雑感」では次のように述べられている。

> 名人喜三郎のあの霊妙な、ものをこなし得る腕を作り上げる為めに、或ひは生きものを見て其の研究にあらゆる方面、あらゆる角度から苦むで見る事は確かにいい事には違ひない。よく簡単に素描からやり直さねばならないと言はれて居るが、人形を作る本能を意識する事なく、自分の立脚点を失つてやり直したのでは薬にもならないで終るであら

う。其の本意を汲む事が肝腎だ。要は心の置き場所にある。[山本　1937：26]

山本は、松本喜三郎の観察眼と研究熱、そして制作における「心の置き場所」を高く評価している。また、批評家の黒田操山は、松本喜三郎と腕を競った初代安本亀八の次男・三代目安本亀八の講演を紹介している。黒田は、安本を写実人形の「日本一」、「天才」とやや興奮気味に評し、「新時代の新人」の出現を渇望している。

写実の人形制作に徹底されている事は誰が何と云つても安本氏は日本一である。日本の写実人形と云ふことになると、また、世界のNo1である。(中略) 天才出でよ・・・新時代の新人出でよと叫びたい。同時に「天才は刻苦の異名と云ふことが、真実であることも、当夜の講話から印象をいよいよ深むるのでもあつた。[黒田　1936：31 － 32]

以上の文章で取り上げられているのは、いずれも松本喜三郎と三代目安本亀八である。また、1937年（昭和12）2月の『人形人』第3巻第2号では、雑誌編集者の眞野律太が「活人形師安本亀八」と題して、初代亀八の足跡を紹介している。『人形人』に集った人々は、前時代の松本喜三郎と安本亀八にこそ、声高に叫ばれつつあった「人形芸術」を見ようとしている。つまり、当時の「人形芸術」にとって、生人形を肯定的にとらえることは、前時代の「名人」とその作品を再評価することであり、その制作精神に学ぶべき点を見出し、現代の人形界を問い直すことであった。人形師・川上南甫も次のように述べている。

明治前は当時盛んに芸術的価値ある、創作的人形が造られた様だ、そして技術に於ても、亦製作態度に於ても、今日のと全く精神を異にしていた。[川上　1935：44]

先行研究が示しているように、「人形芸術」への覚醒の一つの要素に、作家意識の芽生えがあった。人形制作者は、「芸術」論を知り始め、語り始め、作品は「伝統」よりも「創造」を追いかけ始めていた。その文脈の中で、幕末から明治の生人形と生人形師は、「芸術」と「創造性」にあふれた理想的な存在として取り上げられていたことがわかる。

その一方で、同時代の生人形＝マネキン人形の影は薄い。多くが展示施設の一部と化した同時代の生人形よりも、喜三郎や初代亀八が見世物として興行したような、大がかりな物語世界の再現、その「自由さ」にこそ、「創造的」な「人形芸術」が見出されている。前時代の見世物としての生人形のあり方が、当時の人形界にとっては「芸術」として魅力的に見え、松本や安本の制作に対する情熱に思いを馳せたのである。

3－2.「伝統」としての生人形

活き人形制作というものは（中略）写実だけを逐うものなので、芸術的とはいえないかもしれないが、人形作家としてのいわば解剖学を知り、デッサンを習うには好適の方法である。（中略）それだから、君の制作する人形は、いかに人形的デフォルメを加えても、基礎をしっかり掴んでいるからあぶなげがない。デッサンをうんと勉強した画家の絵と同じである。君の人形の強みと特色であろう。[山田　1976：199]

「人形芸術運動」に深く関わった吉徳十世山田徳兵衛による、平田の作品評である。この中で、生人形は、あくまで平田の作品の前段階、もしくは劣位に置かれている。このような認識も、昭和初期の「人形芸術」の形成によって育まれてきたといえる。

前節で、前時代の松本喜三郎や安本亀八に、「人形芸術」の「創造性」が見出され、肯定的な生人形の評価があったことを記した。その一方で、同時代の生人形の影は薄いと述べた。それは、「人形芸術」覚醒全体の問題と無関係ではない。特に、生人形師出身の平田郷陽は、自身が所属してきた生人形の現状に憤りを覚えていた。それが原動力となって、先行研究で明かされてきた白澤会の結成や帝展出品へとつながり、生人形を越える「人形美」の追求が実現したと説明される。諸先行研究でも引用されているが、今一度、平田が『人形人』に寄せた「人形の特長」という文章を引いてみる。

世の中のすべて実際そのままの写生には美は見られぬものである、この意味から写実は芸術価値がないと云ふのである。そんなこと今更云ふまでもないが私には人形作者として信念を持つて居る。即ち写実であつてはならぬがそれを美化して行く所に研究の余地があると思ふ、単純化することは、又別の道として絵でも彫刻でも写生的の作品はあるが人形の場合は一層実感が表現され写実感が強くなる性質を持つて居る。然してそれが又人形として他のものでは現はせぬ特長であり生命でもある（写実の特長は芸術的存在ではないと云はずに）その生命を生かし美化して行くところに又進む道があるのではないかと思ふ。[平田　1936：36]

この文章から、平田は自身の中に、「写実であつてはならぬ」ことを内面化していたことがうかがえる。けれども、「写実」を否定するのではなく、「それを美化して行く所に研究の余地がある」とつなげている。そして、帝展進出の際に起こった、次のような同業者の動揺も記している。

写実的人形も昨年帝展進出問題の起つた時当時、ある会のある集会の席上某氏の工芸としての人形の一節に人形に硝子の目を入れたり睫毛をつけたり髪の毛を植えたりする写実的人形は芸術でない、髪の毛なぞ青くとも赤くともよいと一番の槍玉に上つたもんだ、これを聞いた人達面喰つて自分で自分の仕事がわからなくなつた、と云ふ話を聞いたがそんなに自信が持てないとは情けないことだと思つた。[平田　1936：36]

この文章からは、「写実」を否定されたことによって、制作の行き先を喪失してしまった、おそらく生人形師を含む同業者に対する、平田の憤りを読むことが出来る。ここから、この時点で、生人形的な「写実」の造形は、「伝統」の踏襲と化していたように思われる。頭から足先・指先まで等身大で、人肌に塗られ、髪の毛には人毛を使い、義眼を嵌め、睫毛が加わる。俳優や女優に似せた顔。抽象化されていない人間像を作るという「写実」の基礎の上で、百貨店に重宝されたマネキン人形としての生人形たちは、「感情」の起伏少なく、ささやかな微笑みを浮かべ、似通った表情が並ぶ。だからこそ、前節で見たように、かつての見世物興行で、喜怒哀楽さまざまな表情をした生人形は、「創造的」な人形として再評価され、それを作った松本喜三郎や安本亀八も「芸術家」として見直された。

「人形芸術」に目覚めた平田は、「写実」という生人形の「伝統」に足場を置きつつも、それを踏襲することを制作の目的とせず、自らの「創造性」を求めた。平田の人形制作における「脱生人形」とも言える創作の在り方は、「伝統」からの脱却として解釈することもできるだろう。

ところで、生人形師出身の平田が自身に内面化していた「写実であってはならぬ」という言説と、「写実」に「芸術的価値」を置かない観念は、どこから来たのか。それはやはり、当時の「美術」の言説に由来し、それを人形界が内面化しつつあったと考えられるだろう。人形を「劣位」に置いてきた「美術制度」、特に「彫刻」の言説が、「人形芸術」論の形成過程で内面化されている。ここで、彫刻家・美術評論家の高村光太郎の言葉を引いてみる。

写真のやうに実物らしいといふのは、ほんの表面の、無価値な迫真に過ぎません。彫刻は表面を突き抜いたもつと奥に潜む真実を捉へるのです。活人形のやうな実物らしさは子供だましの興味です。物の真実に触れていないので、めくら写しの表面写実は実在性を感じさせません。彫刻家の力は此の奥に潜む写実を掴み出すところにあります［高村　1941（1920）：247］

また、別の文章では、生人形には「彫刻的にいふ立体感」がないとし、「極めて皮相な外面的迫真がその目的であり、（中略）真に迫れば迫るほど、似て非なる感、薄気味の悪い、無気味な感を人に与へ」るとも述べている［高村　1957（1925）：303］。「活人形のやうな実物らしさは子供だましの興味です」という高村の言葉は、明治以降の「美術制度」そのものの審美観を表しているだろう。西洋由来の高村の彫刻論は、回避し、脱却すべき立体像として、生人形を「彫刻」の対極に置き、自らの「美」を立証しようとする。「＜彫刻―人形＞間の理不尽な上下関係を断ち切りたい」［入江　2008：22］という意図があったとされる「人形芸術運動」における「写実」論も、この審美観にすり寄ることによって、「人形」という存在を語り、カテゴリーの枠組みを形成しようとしていたように思われる。例として、日本画家の山村耕花、彫刻家の建畠大夢、美術解剖学研究者の西田正秋らの言葉を以下に引いてみる。

> 人形に写実は不可である。（中略）線の美しさといふものは、写実のみでなくして、それを超したものでなくてはならぬ。（中略）人形が、現実を離れて現実を思はせる如きものでなくてはならぬ事は、絵画彫刻と軌を同じうする。［山村　1936：22 － 23］

> 芸術と云ふものは、かうした写真的低級な写実ではなくて、更に段階を進め高級な写生に近寄らなければいけない。つまり、いい意味の虚にならなければいけない。［建畠　1936：74］

> 如何に写実的に真に迫るやうに、本当のやうに、そつくりに、作つて見た所で、結局それは医学的な標本か、売買広告用の模型かの如く、真に迫れば迫るほど、一方では「動的効果」が段々遠くへ逃げて行くやうなことになつてしまふのである。［西田　1933：282 － 283］

山村、建畠、西田は、分野こそ違えど、東京美術学校で学び、「美術制度」の審美観を身に付けた人々である。そして、「写真的低級な写実」の否定は共通している。「人形界」は、このような既存の「美術」の概念を多分に取り込むことによって「人形芸術」を形成し、自らをその「制度」の内部へ進ませていったといえる。

その中で浮上した問題が、人形の「写実」であった。特に生人形の「写実」は、すでに「美術」にとって劣等なものと位置付けられており、「人形界」の現状としては「創造性を欠いた伝統」と化しつつあった。だからこそ、第1章で見たように、帝展入選当初、生人

形師出身の平田の「桜梅の少将」には批判的な声が挙がったのである。しかし、そこから独自の「創造性」を生みだした平田は、数度の官展出品など積極的な活動によって、「人形」と自らを「制度」の中に位置づけることができたといえるだろう[25]。

おわりに

昭和初期の人形界が「人形芸術」に覚醒する頃、生人形は衣装展示用のマネキン人形として、近代的展示施設に用いられていた。このため、当時、生人形というと、見世物興行で目にするものというよりも、百貨店や博物館などで目にするマネキン人形という認識が、人々の間では広く共有されていたと考えられる。そして、こうしたマネキン人形は、制作者をはじめとした「人形界」の人々には、幕末から明治にかけての見世物興行と比べ、「創造性」の薄いものととらえられていた。マネキン人形は、現代と同じく、男女、地域、階層などに違いを持たせたり、時には有名女優をモデルにしたりしたが、それは商品である衣服を販売したり、展示テーマを分かりやすくするための戦略の一つである。そうした商業やアカデミズムのための「装置」としてではなく、「作家」として、創造的な「作品」として、人形を手がけたいという欲望が、たとえば平田の「人形芸術」覚醒の一因であったと考えられる。

「人形芸術」に目覚め、それを議論する中で、前時代に活躍した松本喜三郎や安本亀八を取り上げ、その制作精神を賛美したのは、彼らの生人形に、当時の「人形界」が渇望していた「創造性」があったと考えられたからである。そこに「人形芸術」が見出されていた。だからこそ、平田郷陽は、松本喜三郎の人形にシンパシーを感じ、研究・摸作していたはずである。

その一方で、いざ「どのような人形を作るべきか」という問題になると、「写実は不可」という意見が主流を占めることになる。その典型として、生人形のような「写真的写実」は回避、あるいは超越すべき造形としてとらえられるようになっていく。それは、平田の動向を眺めてみれば気付くように、人形の造形が「創造性」を獲得するためには、生人形は越えねばならぬ「伝統」という壁となっていたからであろう。

そして、すでに「美術制度」の内部に地位を確立し、「人形」を劣位に置いていた「彫刻」に対して、「人形界」が違和感と反抗心を抱いた一方で、その審美観は極めて「彫刻」論に類似・近接している。つまり、「造形美」の獲得のためには、写実ではない造形こそを理想とするのである。結果的に、「人形芸術」の在り方は、帝展への参入によって、すでにそこで示されてきた「美」の在り方を享受し、再生産することになったのではないか。

昭和初期に語られた「人形芸術」論は、その始まりから数年で帝展に入選し、何度も官展での入選を経る中で、第四部「美術工芸」部門での位置を確固たるものにし、一般に対しても「人形芸術観」を提示してゆくこととなる。その提示された「人形芸術観」は、古くから人々が親しみ、手にとってきた「玩具」ではないし、生人形のように等身大で写実的な、あるいは現在のマネキンをさして言うものでもない。だからこそ、今日において、生人形の存在が再発見され再評価されたとしても、それは「人形」のうちの「亜流」「傍流」として眺められるのである。

昭和初期の「人形芸術運動」は、人形全般を「芸術」としてとらえるのではなく、人形の中に、何が芸術的人形であるかをぼんやりと、しかし、確実に境界線を引くことで、人形のヒエラルキーを成立させ、「美術制度」の議論を再生産していくものであったともいえるだろう。

本稿では、主に雑誌『人形人』から拾うことのできる言説を引用して論を組み立ててきた部分が強い。しかしながら、同誌は1937年に終刊し、後継の雑誌『人形・玩具』もほどなく終わりを迎えた。つまり、昭和10年代前半の言説を見るにとどまっている。かつ、本稿は、「人形芸術運動」をひも解くというよりも、生人形を中心とした言説を収集し、生人形史の中に「人形芸術運動」という項目を立てたにすぎない。その後の「人形芸術」の推移や、平田の活動と作風の変化の検証など、膨大な人形研究の中ではとるにたらない報告であると思うが、近代以後の生人形史を考えていく上では、重要な作業であったように思う。

「人形芸術運動」に関して今後の課題を挙げるとするなら、その「運動」の草創期における、他領域との関わりである。すでに指摘されているように、「人形研究」と「玩具研究」には、昭和に入るまでの間に密接な関係がある。それに加えて、山本鼎の「農民美術運動」や柳宗悦の「民藝運動」も近接した領域として認識されているが、それぞれが互いをどのように認知し、交流し、影響したのかについては、未だ研究の余地が多く残されている。「美術制度」のみならず、こうした諸領域との関わりによっても、「人形芸術」が形成されていったことを、引き続き考察していきたいと思う。

<付記>

本稿執筆にあたって、マネキン人形としての生人形については、「面六」（田口人形店）の五代目・岡本史雄氏とその御家族からさまざまな情報を提供していただいた。特に、1934年（昭和9）の銀座松坂屋での「人形美競」は、追調査が今後も必要だが、今回初めてその存在が明らかになったものである。

また、雑誌『人形人』については、吉徳資料室の小林すみ江氏と林直輝氏のご厚意によって閲覧することが出来た。貴重な資料を提供してくださった皆さまに、心より感謝の意を表したい。

注

（1）　マネキン前史としての生人形について、川井ゆうは、西洋風の顔立ちをした主に様相のためのマネキンを「洋マネ」と呼び、明治20年代～昭和初頭まで、百貨店に陳列された和装のためのマネキン（＝生人形）を「和マネ」と呼んだとしている［川井　1996：52］。

（2）　2010年10月に出版された田中修二編『近代日本彫刻集成＜第1巻＞　幕末・明治編』（国書刊行会）では、「彫刻」として生人形が取り上げられ、松本喜三郎といった生人形師も掲載されている。このことは、これまでの先行研究を踏まえて、生人形が、「美術」として、また今度は「彫刻」として完全に認知されたことの表れであると考えられる。

（3）　「人形芸術運動」の起こりは、大正期からの玩具研究によって、郷土玩具としての人形が注目されたことも一つ関係している。玩具と人形に関する研究は、本稿で挙げた先行研究などを参照されたい。

（4）　また、同年の第8回帝展において、第四部「美術工芸」部門が設置されたことは、「人形芸術」の帝展進出に大きな影響を与えた。

（5）　西澤笛畝『玩具叢書　人形図篇』　雄山閣、1934年、4頁。

（6）　1933年（昭和8）に、「日本人形社」と改称。

（7）　日本人形玩具学会は、2003年、学会誌『かたち・あそび』第14号にて、「人形芸術75年」として特集を組んだ。

（8）　一例に、「五芸会」（1928年、佐久間珖甫、野口光彦ら）、「童宝美術院」（1930年、西澤笛畝、山田徳兵衛、石川柏亭ら）、「甲戌会」結成（1934年、鹿児島寿蔵、堀柳女、野口三四呂、野口光彦ら）などがある。

（9）　さらに入江は次のように続ける。「つまり同会の目的は、＜人形＞をハレの領域（＝雛祭り・端午の節句等の諸行事）からケの領域（＝一般家庭の日常生活）へと引き戻した上で、その鑑賞形態を一過性のものから恒常的なものへと転換させる―いいかえれば、＜人形＞の潜在的な需要を発掘および拡大することにあったのではないか」［入江　2008：16］。

（10）　是澤は、北村哲郎による日本人形のもつ意味と目的の三つの分類（①信仰や祝いにもとづくもの、②子どもの遊びにともなうもの、③愛玩・鑑賞に資するもの）をひきながら、「分類②にどうしても止まりきれない部分が騒ぎ出し、「人形芸術運動」がはじまる」［是澤　2003：21］と述べている。これに関連して、今日においても、「人形」と「玩具」の間の未整理、混乱は生じていると考えられる［是澤　2003：20］。

（11）　『人形人』は、有坂が以前主催していた郷土玩具雑誌の後続で、以後、1937年までに14冊刊行され、終刊。その後『人形・玩具』誌に引継がれるが、ほどなくこれも終刊したようである。また、本誌では、人形研究家、人形制作者に加え、画家、彫刻家らも多く発言している。

（12）　人形が「芸術」として、やっと認められることを大いに歓迎する肯定的意見に対し、帝

展進出に批判的な意見には、次のようなものがあった。まず、本文でも述べている通り、人形が「彫刻」か、「美術工芸」か、「玩具」かという問題が曖昧なまま迷走していること、帝展云々よりも先に、人形専門の審査と批評の場が必要であるという意見、現状のままの人形では太刀打ちできないという懸念などである。

(13) 後述するが、この時点で第四部「美術工芸」部門に出品することが定まった以降も、「人形」「彫刻」「美術工芸」をめぐる議論は迷走し続ける。

(14) たとえば、平田郷陽と古くから親交を持った山田徳兵衛は、1976年（昭和51）に限定出版された平田郷陽の作品集『人形芸五十年』（講談社）に寄せた「畏友平田郷陽君」という文章の中で、「郷陽君の人形についてわたくしがいつも思うことは、君が活き人形から斯界に入ったことがたいへんよかったなということである」［山田　1976：199］。また、もう一例挙げると、平田の門弟である芹川英子は、「非常に写実的で、人間そのままのものを作るという素晴らしい生き人形の流れであって、その写実性という点が実に素晴らしい」と述べている［是澤・芹川　2003：5］。

(15) たとえば、前述の山田徳兵衛は、著書『人形芸術』（創元社、1953年のち1960年）「（郷陽の作品は：筆者）生き人形的になることから既に脱している」［山田　1960（1953）：109］と述べている。

(16) 批判的意見の一つとして、染織家・図案家の広川松五郎が『東京日日新聞』（1936年3月5日付）に寄せた文章がある。「模倣を目的とした精巧無比な手芸品である。（中略）如何に模写し高貴な実在を駆つて完璧になしとげられてもそれは創作玩具の域へ一歩も立ち入るわけにはゆかないであらう。腕を見せるだけの仕事は如何なる技芸に関らず無価値である」。

(17) その内容は、男女の通常礼装、男女の大礼装、女子の婚礼装、男女の喪服、僧侶の通常服装、道士の通常服装、苦力の通常服装、イ族婦人通常礼服であった。詳細は、［竹原　2009：69-89］で紹介した。

(18) たとえば、恵美千鶴子は、現・東京国立博物館の前身である東京帝室博物館歴史部の展示で用いられていた生人形の調査を報告している。その中には、1910年（明治43）に開催された「日英博覧会」で使用されたものもあり、博覧会の記録（『日英博覧会事務局事務報告』）からは、人形制作にあたって、時代、性別、階級、職業によって細かく年齢設定が行われていた様子が明らかとなっている［恵美　2007：67－68］。

(19) 詳細は、［竹原　2010：17－39］で紹介した。

(20) 国立国会図書館近代デジタルライブラリー（館内限定）所蔵。この文章は項目「7. マネキン人形」に記されたものだが、「玩具」の輸出項目についてまとめた第106号に収録されていることは興味深い。

(21) 1928年に発行された『現代漫画大観第八編 職業づくし』には、三代目安本亀八の息子・亮一が「人形師」と題し、挿絵と短い解説を寄せている。「ショウ・ウインドに飾られる美人の人形には人形師の方で、一人一人に「松子」「白子」などと人間なみに名前がつけてある。注文主の方でも「今月は丸子はもう出来ましたか」などと聞いてくる。売れつ子は方々から引つ張りだこ。中には、季節の半年も前からお約束のついてゐるのがある。」（232頁）

(22)　2010年2月に行った、活人形師面六の五代目岡本文雄氏とそのご家族への聞き取り調査より。

(23)　現・東京国立博物館の前身である、東京帝室博物館の歴史部の展示に用いられた生人形を調査した、恵美千鶴子によれば、昭和30年ごろまで生人形による衣装展示が行われていたという。しかし、その終盤になると、生人形の首を切って展示するという方向に変わっていたという［恵美　2007：72］。

(24)　この『人形講座』の広告は、『人形人』の終刊後、有坂が新たに創刊した雑誌『人形・玩具』（洋々社）の第2巻第3号（1938年3月）などに数度掲載された。

(25)　1936年の帝展で初入選したのち、改めて再編され、同年秋に開催された官展（＝新文展）にも、平田は「母と子」という作品を出品し、入選させた。その作品評は、平田の「写実」という性格を非常に肯定的にとらえている。たとえば、「一点一点間隙のない写実の徹底した精巧である。（中略）誰しもが、これが人形ですか？と一度は驚かずに居れないと云ふ写実徹底です」［黒田　1936：37－38］といったものや、「「母と子」と言ふより「姉と妹」に近い位に母親が、若々しく見える、写生人形の本質から言へば、当然ではあるがもう一歩進んで、現実の世界の「母と子」の方が、良いと思ふ。（中略）平田氏の作が、一番大衆に好かれている事は断言出来る」［広津　1936：42］、「モダンな今様の姿、特に母の、或は小児はなくとも、あのリンゴを剥いている手の、腕の、姿態のこなしとその調子には、躍動するリアルの一つが見へる。この実在感のリアルが、見へるものを通して見へぬものを確立するのが嬉しい」（工芸研究家・渡邊素舟『美之國』1936年11月号掲載、『日展史』12、529頁）といったものである。

引用・参照文献

入江繁樹「「人形」・「彫刻」・「工藝美術」のあいだ――九三〇年代における人形藝術運動をめぐって―」　日本人形玩具学会編『日本人形玩具学会誌　かたち・あそび』第19号、2008年。

恵美千鶴子　「東京国立博物館所蔵の生人形（東京帝室博物館歴史部の歴代服装人形）」東京国立博物館研究誌『MUSEUM』no.610、2007年。

川井ゆう　「服飾を支える肢体―第二次世界大戦までの日本における「マネキン」について―」日本風俗史学会『風俗』第35巻第3号、1996年。

川上南甫　「新帝展進出運動に就て人形芸術私見」『人形人』創刊号、建設社、1935年12月。

川口明代　「文京ゆかりの名優・花柳章太郎―その人と芸―」　文京ふるさと歴史館『文京ふるさと歴史館だより』第17号、2010年6月。

北村哲郎　「人と作品―平田郷陽―」　平田郷陽『人形芸五十年』（限定版）、講談社、1976年。

沓沢耕介　「人形芸術運動研究」　鹿島美術財団『鹿島美術研究』年報第22号別冊、2005年。

黒田操山　「講演会二つ」『人形人』第2巻第6号、建設社、1936年9月。

――――　「文展の人形」『人形人』第2巻第8号、建設社、1936年12月。

是澤博昭　「人形とナショナリズム―人形芸術の誕生―」　日本人形玩具学会編『日本人形玩具学会誌　かたち・あそび』第3号、1992年。

――――「平田郷陽と人形芸術運動－人形作家誕生の背景－」 日本人形玩具学会編『日本人形玩具学会誌　かたち・あそび』第14号、2003年。
是澤博昭・芹川英子 「芹川英子「師郷陽を語る」」 日本人形玩具学会編『日本人形玩具学会誌　かたち・あそび』第14号、2003年。
佐久間珖甫 「名匠松本喜三郎」『人形人』第2巻第6号、建設社、1936年2月。
高村光太郎 「彫刻鑑賞の第一歩」『美について』、道統社、1941年（1920年初出）。
――――「彫塑総論」『高村光太郎全集』第4巻、筑摩書房、1957年（1925年初出）。
田口鏡次郎編 『現代漫画大観第八編　職業づくし』、大空社、2010年（1928年、中央美術社からの復刻版）。
竹原明理 「生人形という言葉をめぐって」『文化／批評［culture/cretiques］』創刊号、2009年。
――――「展示装置としての生人形―衛生博覧会での展示をめぐって―」『日本学報』(29)、日本学研究室、2010年。
建畠大夢ほか 「人形芸術院座談会概要」『人形人』第2巻第5号、建設社、1936年8月。
田中修二編 『近代日本彫刻集成＜第1巻＞　幕末・明治編』、国書刊行会、2010年。
永井荷風 『荷風全集』第19巻、中央公論社、1951年。
中里研二 「百貨店装飾人形と商品の関係」『人形人』第2巻第6号、建設社、1936年9月。
西澤笛畝 「人形美術」 日本人形研究会編『人形読本』、雄山閣、1933年。
――――『玩具叢書　人形図篇』 雄山閣、1934年
西田正秋 「表情美」 日本人形研究会編『人形読本』、雄山閣、1933年。
日展 『日展史』12（改組編）、日展、1984年。
日本マネキンディスプレイ商工会 『マネキンのすべて』、日本マネキンディスプレイ商工会、1996年
白澤会編 『新日本人形集』（国立国会図書館マイクロフィッシュ）、1936年
平田郷陽 「人形の特長」『人形人』第2巻第8号、建設社、1936年12月。
広津博夫 「私の人形陣」『人形人』第2巻第8号、建設社、1936年12月。
安本亀八 「日本の陳列人形」 復刻版『現代商業美術全集　4　各種ショーウヰンドー装置』、ゆまに書房、2001年（1929年初出）。
安本亮一 「人形師」『現代漫画大観　第八編　職業づくし』、大空社、2010年（1928年初出）。
山田徳兵衛 『人形芸術』、創元社、1960年（1953年初出）。
――――「畏友平田郷陽君 「人形芸五十年」に寄せて」 平田郷陽『人形芸五十年』（限定版）、講談社、1976年。
山村耕花 「人形数々の談」『人形人』第2巻第4号、建設社、1936年2月。
山本稚彦 「雑感」『人形人』第3巻第1号、建設社、1937年1月。
横浜正金銀行頭取席調査課編 『横浜正金銀行調査報告　第100、102－107、109－118号』（国会図書館マイクロフィッシュ）、1936～1940年。