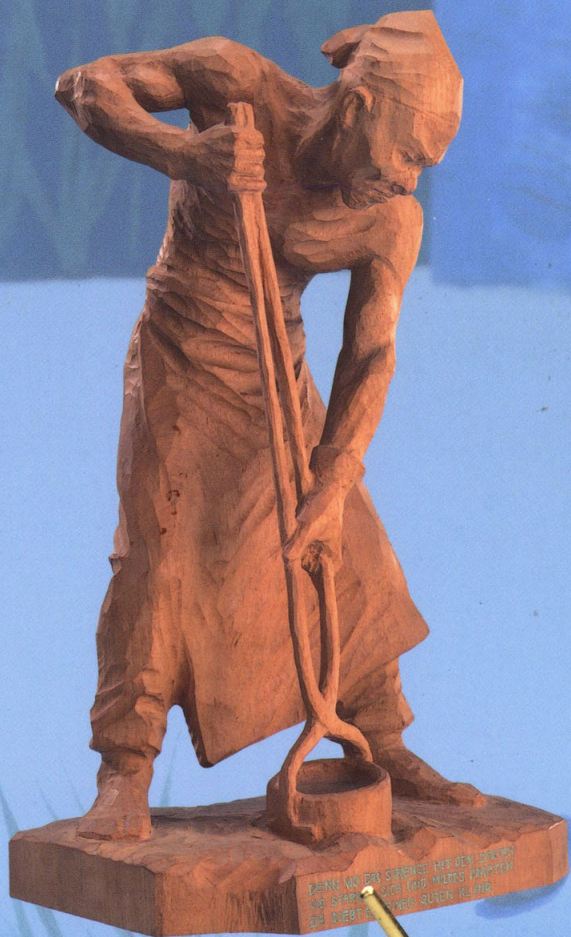


近代日本の

置物と彫刻と人形と

—— 豊饒なる立体像の世界 ——



近代日本の



置物と彫刻と人形と

— 豊饒なる立体像の世界 —

平成16年3月27日(土)～6月13日(日)

前期：3月27日(土)～5月5日(水)

後期：5月8日(土)～6月13日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	— あいさつ	
4	— 近代日本の立体像の諸相 — 置物と彫刻と人形と	大熊敏之
13	— I. 置物の時代 — 明治	
	The Era of the "Okimono"	
28	— II. 日本的「彫刻」表現の成立 — 大正と昭和前期	
	The Formation of Japanese Sculpture Expression	
39	— III. 生き続ける「置物」 — 大正と昭和	
	"Okimono" still created	
50	— IV. 人形の領域 — 明治と昭和	
	The Division of Dolls	
61	— 作品解説	
71	— 出品目録	
iv	— List of Exhibits	
iii	— Concerning this exhibition	
ii	— Foreword	

凡例

- 一、本図録は、平成十六年三月二十七日(土)から六月十三日(日)までを
会期とする宮内庁三の丸尚蔵館第三十四回企画展「近代日本の置物
と彫刻と人形と — 豊饒なる立体像の世界」の解説図録である。
- 一、図録掲載の作品のうち、作品番号が付されているものは、展示会場
の出品番号と一致する。
- 一、会期中、作品の展示替を行う。
- 一、各作品のデータは、作品番号、作者名、作品名、員数、制作年代、
分野、サイズの順で記載した。
- 一、サイズの単位はcmである。原則として、本体部分のみをD×W×H
で表示した。
- 一、出品No.12、13は当庁長官官房用度課の所管品であり、他は三の丸尚
蔵館の所蔵品である。
- 一、本展覧会は、三の丸尚蔵館学芸室主任研究官・大熊敏之が企画構成、
図録原稿執筆、図録編集をおこない、研究員・岡本隆志が図録編集
に協力した。
- 一、本図録掲載の写真は、当庁嘱託カメラマンの撮影による。
- 一、図録作成準備にあたって、佐藤洋一と幸坂勉の両氏の助力を得た。

あいさつ

古くから人間は、ひとや生きものの姿をさまざまな立体の像にかたちづくってきました。そして、これらは、今日ではあるものは彫刻、あるものは人形と呼ばれ、それぞれ親しまれています。

しかし、「彫刻」という言葉は、明治期以降にひろく使われるようになった新しい用語であり、明治初期には、人形以外の立体像のほとんどを「置物」と称していました。現在、三の丸尚蔵館に引き継がれている立体像のほとんどの作品名には、古くは「置物」という名称が付けられていたことがわかっていますが、これは、明治初期の日本人の立体像に対する考え方をそのまま反映してきた結果にほかならないのです。

これに対して、およそ明治のなかほどから、日本の美術界では西欧美術の考え方を受け入れることで、置物と彫刻を漠然と分けはじめるようになっていきました。

それでは、近代日本の置物と、西欧風の彫刻の違いはどこにあるのでしょうか。そして、両者を区別する考え方は、具体的には、どのような背景のもとで生みだされたものだったのでしょうか。実際には、近代日本の彫刻のなかには、置物と区別をつけることが難しい作品が少なくありませんが、これらは、どのように扱ったらよいのでしょうか。

本展は、こうした置物と彫刻をめぐる問題から出発しつつ、置物や彫刻と重なり合う分野の近代「人形」作品をも視野に入れて、近代日本の伝統派の彫刻作品の特質とその歴史的な意義を改めて考え直してみようとするものです。

平成十六年三月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第34回 近代日本の置物と彫刻と人形と一豊饒なる立体像の世界)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	伊部焼仙人吹貝置物	作者不詳	一点	江戸後期～明治初期 (19世紀)	p. 13
2	備前焼布袋置物	作者不詳	一点	明治期 (19世紀)	p. 14
3	鬼神置物	山田鬼斎	一点	明治22年 (1889)	p. 14
4	素銅彫蘭陵王置物	海野勝珉	一点	明治23年 (1890)	p. 15
5	矮鶏置物	高村光雲	一対	明治22年 (1889)	p. 16
6	銅鶏雌雄置物	和泉整乗	一対	明治期 (20世紀)	p. 17
7	銀岩上鶴鴿置物	加納夏雄・海野勝珉	一点	明治27年 (1894)	p. 18
8	各種馬	後藤貞行	五点組	明治23年 (1890)	p. 19
9	御馬「友鶴」置物	作者不詳	一点	明治27年 (1894)	p. 20
10	牙彫鷹匠置物	石川光明	一点	明治33年 (1900)	p. 20
11	牙彫宮女置物	旭 玉山	一点	明治34年 (1901)	p. 21
12	文使	高村光雲	一点	明治30年代前半	p. 22
13	山霊訶護	高村光雲	一点	明治32年 (1899)	p. 22
14	幼女置物	山崎朝雲	一点	明治33年 (1900)	p. 23
15	彫塑家トモデル置物	山崎朝雲	一点	明治39年 (1906)	p. 24
16	吹角	横田秀一	一点	明治39年 (1906)	p. 24
17	御供売り置物	作者不詳	一点	明治後期頃 (20世紀)	p. 25
18	鶴亀置物	高村光雲・竹内久一	一対	明治40年 (1907)	p. 25
19	鹿	石川光明	一点	明治40年 (1907)	p. 26
20	牙彫しゃぼん玉吹き置物	杉崎正利	一点	明治後期 (20世紀)	p. 26
21	牙彫玩具売置物	林芳山	一点	明治43年 (1910)	p. 27
22	牙彫小童弄金魚置物	木村龍章	一点	明治43年 (1910)	p. 26
23	一致	新海竹太郎	一点	明治44年 (1911)	p. 28
24	戦捷記念日	新海竹太郎	一点	大正元年 (1912)	p. 29
25	朝霞開宿霧	後藤 良	一点	大正4年 (1915)	p. 30
26	みなかみ	山崎朝雲	一点	大正4年 (1915)	p. 31
27	古代婦人	藤井浩祐	一点	大正12年 (1923)	p. 32
28	小憩	池田勇八	一点	大正11年 (1922)	p. 32
29	雪解	寺畑助之丞	一点	大正11年 (1922)	p. 33
30	鐘ノ歌	新海竹太郎	一点	大正13年 (1924)	p. 34

31	農夫	新海竹太郎	一点	大正14年（1925）	p. 34
32	水	森野圓藏	一点	大正15年（1926）	p. 35
33	男女	新海竹藏	一对	昭和3年（1928）	p. 36
34	母性	池田勇八	一点	昭和3年（1928）	p. 37
35	狩狼犬仔	藤井浩祐	一点	昭和3年（1928）	p. 37
36	秩父宮妃殿下立体写真像	資生堂立体写真像部	一点	昭和4年（1929）	p. 38
37	秩父宮妃殿下立体写真像	資生堂立体写真像部	一点	昭和4年（1929）	p. 38
38	萬歳楽置物	高村光雲・山崎朝雲	一点	大正4年（1915）	p. 39
39	陶製観音像置物	佐々木二六	一点	大正11年（1922）	p. 40
40	萩焼高砂尉姫立像置物	作者不詳	一对	大正13年（1924）	p. 41
41	童子乘牛置物	乗雲	一点	昭和初期（20世紀）	p. 41
42	鶏置物	作者不詳	一点	大正5年（1916）	p. 42
43	雁置物	狩野晴雲	一对	大正14年（1925）	p. 42
44	鶏置物	小林華光	一对	昭和3年（1928）	p. 43
45	青華磁隼置物	商工省所管陶磁器 試験場	一点	昭和8年（1933）	p. 43
46	猿置物	高村光雲	一点	大正11年（1922）	p. 44
47	羊置物	北原千鹿	一点	昭和3年（1928）	p. 44
48	兎置物	赤堀信平	一点	昭和24年（1949）	p. 45
49	牛置物	赤堀信平	一点	昭和24年（1949）	p. 45
50	柿置物	安藤縁山	一点	大正9年（1920）	p. 46
51	椿置物	作者不詳	一点	昭和前期頃（20世紀）	p. 47
52	菊折枝置物	大島如雲	一点	昭和3年頃（1928頃）	p. 47
53	陶製万年青鉢植置物	佐々木二六	一点	昭和3年（1928）	p. 48
54	天龍寺青磁桃置物	楠部彌弼	一点	昭和16年（1941）	p. 48
55	二人童児像置物	大橋時義	一点	昭和6年（1931）	p. 49
56	女兒讀書像置物	大橋時義	一点	昭和6年（1931）	p. 49
57	熊坂長範	森川杜園	一点	明治26年（1893）	p. 50
58	還城楽	森川杜園	一点	明治26年（1893）	p. 50
59	五位鷺を捕るの図	作者不詳	一点	大正初期（20世紀）	p. 51
60	人形	吉田白嶺	一对	大正13年（1924）	p. 52
61	狗子と童	山崎朝雲	一点	昭和3年（1928）	p. 53
62	萬歳楽	山崎朝雲	一点	昭和3年（1928）	p. 53

63	道成寺	後藤 良	一点	昭和19年 (1944)	p. 54
64	満洲人形	作者不詳	十五点	昭和前期 (20世紀)	p. 55-57
65	楽土	平田郷陽	一点	昭和15年 (1940)	p. 58
66	粧い	町野君子	一点	昭和19年 (1944)	p. 59
67	五月晴れ	作者不詳	一点	昭和期 (20世紀)	p. 59
68	こま	小原掬栄	一点	昭和期 (20世紀)	p. 60
69	鈴を持てる児	野口光彦	一点	昭和期 (20世紀)	p. 60

近代日本の立体像の諸相 — 置物と彫刻と人形と

大熊 敏之

I

明治期以降に宮中におさめられ、現在は宮内庁三の丸尚蔵館に引き継がれている近代の美術、工芸品のなかには、多彩な材質、技法による数多くの立体像作品が含まれている。陶磁製の仙人や万年青の鉢植、彫金をはじめとする各種の金工技法を用いてかたちづくられた舞楽の演者や各種の動物に鳥、漆工技法によるつがいの鶏、木材や象牙材を彫り刻んであらわされたさまざまな人間や馬の姿、ブロンズの人物像、それに衣裳人形というように、題材も多彩である。制作年代も日本の作品についていえば、明治期から昭和期までの近代各期にわたっている。そして、これらは、今日の一般的な美術館での分類方法にしたがうならば、大きくは「工芸」、「彫刻」、「人形」のいずれかのジャンルに振り分けられることになるのであろう。

しかし、こうした当館所蔵の各種立体像作品が収められたそれぞれの収納箱をみると、そこに記された作品名の大部分には、あきらかな人形作品の場合を除いては、末尾に「置物」という二文字が付されていることに気づく。もちろん、すべての箱が

必ずしも制作当初のオリジナルのものであるというわけではなく、後世に新しく作り直されたり、作品を別の箱に移しかえたものも少なくない。したがって、箱書や題箋に書き込まれている作品名がすべて作者自身の手になるということでもないわけである。実際、作品発表時の展覧会出品目録では作品名のなかに置物という二文字がみられないにもかかわらず、収納箱には『木彫 戦捷記念日置物』〔No.24〕と墨書されているなどの例が珍しくない。さらには海外のブロンズ(青銅)作品の場合でも、オーギュスト・ロダンの『うちひしがれたカリアティード』〔参考出品〕のように、箱に記された名称は、『女像置物』という日本語表示となっているものもある。このように作者自身が名付けていたわけでもなくとも、宮中におさめられて以降は、人形以外のほぼすべての立体像作品の作品名の末尾に置物という二文字を加える慣習が、明治から昭和にかけて一貫して続いてきた。つまりは、近代期の宮中においては、ほとんどの立体像は当初は、人形をも含む「置物」という単一の分野にまとめられ、その後に分類名が「置物・人形」と変更されたわけで、今日のわれわれに馴染みあるジャンル名の「彫刻」という名称が用いられることはなかった。このことは、残されたさまざまな文書

記録を調べることによっても、確認されることである。

このような近代期宮中独特と考えられる立体像作品の命名の歴史は、どのような背景にもとづくものだったのだろうか。いや、それをいうならば、そもそも置物とは、いったい何なのか。この問題については、筆者は以前にも論じたことはあるのだが〔註1〕、ここでは、やや整理したかたちで、いま一度、近代日本における置物と彫刻の関係に焦点をしばって、再考することからはじめることにしたい。

II

「置物」という言葉を今日の代表的な辞書で引くと、まず最初に見いだせるのが「神仏の前や床の間などに装飾として置く物」というような説明であり、そこから転じて、「ある地位についてはいるが、実権・実力のない者。飾り物」という意味でも用いられることが記されている〔註2〕。すなわち、置物とは室内を飾る品々一般というわけであり、そこに人物や鳥、動物などの生きものの姿をかたどったものという限定的な意味が込められているわけではないようである。日本史学の用語でも、置物とは「室内に装飾と実用を兼ねて配置する器具の総称」と記され、古くは、「寢殿造の殿舎では」、「手箱に納めた容飾具、唾壺・盥などの洗浴具、香炉・薫籠などの薫香具、装身用の服玩具、碁・双六などの遊戯具、紙筆墨硯などの文房具、卷子・冊子などの文書類、琵琶・箏・笙・笛などの楽器類、警固の太刀・弓矢の類」を意味したという〔註3〕。いうならば、古来の「置物」は、ほぼ調度品全般にあたるわけで、現在では工芸品と分類される品々と多くの部分で重なり合ってもいたのである。

だが、当館が所蔵する香炉等の工芸作品の収納箱や関連文書

を確認したかぎりでは、少なくとも近代期の宮中においては、これらのさまざまな形状、用途の品々を「置物」と称した痕跡はみられない。香炉はあくまでも香炉であって、床の間もしくは違い棚や飾り棚の上に飾られていたとしても、置物と呼ばれることはなかったのである。このことは、ごく一般のひとびとの日常生活でもいえることに違いない。われわれは、マントルピースや棚の上に箱や文房具、楽器を飾り置いていたとしても、それらを置物と呼ぶことは、まずないのである。

ところが、日本人は普段の生活のなかで、ある種の造型物を指して、置物という言葉をも、実は思ったよりもしばしば用いている。しかも、ある時には愛着の念を込めて、また反対に、ある時にはいささか軽んじたニュアンスのもとで、この言葉を発する。なぜならば、多くのひとびとがイメージする置物とは、庶民が比較的気軽に手に入れて、室内外のさまざまな場所に飾り置く卑近な品々であるからである。商店、飲食店の店先に置かれる陶製の犬黒様やタヌキの像、国内の観光地で見られる人物、動物をかたどった小さな木工品やこけし、インテリア・ショップで販売されている陶器の犬や猫の像、ガラス・ケースに収められた銀製のヨットのミニチュア、果ては、アミューズメント・パークの売店や若い女性向けのファンシー・ショップで販売しているようなキャラクター・グッズまでもが、置物という言葉で呼ばれる。実際、インターネットで「置物」という単語を入力して国内のウェブ・サイトを検索すると、オンライン・ショップの掲載商品にせよ、個人の蒐集品の画像を公開するホーム・ページにせよ、そこに登場するのは、とてもではないが「高級」な芸術品や美術品とはいえないような、こうした雑多な品々で占められているのである。生産地は何も日本国内にかぎる必要はなく、材質もたとえば合成樹脂であっても、かまわない。大量生産品であったとしても、そんなことは問題とはならない。要は、個人個人の趣味や美意識に合致して、そのひとが日常生活

III

を送る室内や玄関、庭に恒常的に飾り置いて眼を愉しませる比較的小型の愛玩品が、ひろく置物と称されるわけである。乗り物や建造物などをかたどったものが「摸型」ではなくて、置物と呼ばれることもあるが、置物のモチーフはおおむね、人物や鳥、動物が中心となっている。そして逆に、これらが「彫刻」と呼ばれることも、まずあり得ないことなのではないだろうか。

それでは、置物が調度品類のことを指すのではなくて、もっぱら「達磨、人丸、布袋等ノ人物又ハ牛、馬、猿、獅子等」^{〔註4〕}の「人物鳥獸などの作り物を置物に用いて形物と称」^{〔註5〕}するようになったのは、いつ頃からのことだったのであろうか。その正確なところは不明ではあるが、少なくとも江戸末期には、伝説的な歴史上の人物や民間信仰の対象となる人物、それに鳥、動物のつくりもの全般を置物と呼ぶことが普通になっていたものらしい。この状況は、高村光雲の回想録『光雲懐古談』からも具体的に知ることができる。高村は、十二歳の時にこれから奉公する仏師の高村東雲について、知人から「仏様だの、置き物だの、手間の掛かつた、品の好い、本当の彫物をこしらえる」人物であると教えられたことを回想し、奉公の初期の段階では、「大黒の顔」、「蛭子様」、「不動様」を稽古したことを述べている。ここで注目しておかなければならないのは、同じように信仰の対象であっても、「仏様」の「彫物」、すなわち仏像は置物とは一線が画され、あくまでも仏像であったということであろう。これは、のちに明治期以降に日本美術史の枠組みがつけられていくなかで、近世期以前の立体作品のうち、仏像や肖像といった「像」はどのような技法・材質によるものでも、原則的には「彫刻」として扱われていくことと無関係ではないと考えられるからである。

明治期に入ると、西欧から「美術」という新しい概念が移入されるが、このなかでは、「置物」という言葉は、どのように用いられることになったのだろうか。そして、その定義とは、どのようなものなのであろうか。そこで、国内で出版された現代の美術辞典や美学事典、美術理論や美術史、美学の概説書などを参照してみると、まことに驚くべきことに、「置物」という項目を見いだすことはできない。したがって、これらの既成の歴史、理論の記述を通じては、近代日本の置物の歴史を知ることがかなわないのである。

だが、そうであったとしても、明治期の日本の美術界から置物と呼ばれる造型品の存在がなくなってしまうわけではなかった。事実はまったく反対で、政府が関係した博覧会の美術部門でも、置物という言葉は公に用いられて続いていたのである。

まず、日本政府が初めて公式に参加した万国博覧会であった一八七三年(明治六)開催のウィーン万博規約文の訳文中にある「澳国維納府博覧会出品心得」をみると、その出品部門は全部で二十六区に分けられ、そのなかで、人物、動物、鳥などを題材とした立体造型品が出品されたことが、復元された目録の一部により確認される。それによれば、第七区(金銀銅鉄器)、八区(木器)、九区(石細工、硝子、陶磁器)、十区(象牙細工)の四部門に出品され、その際の品目名は、〈置物 青銅蝦蟇〉、〈置物 木彫彩色鹿〉、〈置物 斑石兎〉、〈置物 青地布袋〉、〈象牙置物 清正ノ彫〉というようなものであった。このほかに、「西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等」、いかえれば今日の芸術一般の訳語として生みだされた造語の「美術」の作品は、第二十二、二十四、二十五区の三部門にも出品されたわけであるが、そのうち二十二区は出品内容がまったく不明であり、残る二十

四、二十五区でも「像ヲ作ル術」に相当する作品については出品の形跡を認めることはできない。そのため、「像ヲ作ル術」、すなわち「彫刻」として出品されたかもしれない作品の名称に置物という言葉が付いていたのかいなのか、また付いていないとしたら、それらは第七、八、九、十区にそれぞれ出品された《置物》とはモチーフや技法・材質などの何らかの点で区別されていたのかを正確に知ることは、残念ながら不可能なのである。

ただし、十九世紀の西欧では、彫刻とはまず第一に人体像を、ついで、それよりもランクが落ちるものとして動物像を指していたことと、技法・材質としては、ほぼブロンズ彫塑と大理石像に限定されていたことから、ここでの「像ヲ作ル術」に対応するであろう日本の美術品は、神仏像や肖像であったと推測される。また、ウィーン万博の三年後の明治九年（一八七六）に設置された、日本初の官立美術学校の工部寮美術学校でイタリア人「彫像教師」ヴィンチェンツォ・ラグーザが「彫刻学」として指導したのは、額縁を装飾するための浮き彫り「草花ノ彫刻」と建築装飾のための「造家学ニ用スル動物彫刻」のほか、「肖像彫刻」というような、イタリアの伝統的な彫刻技法であり、ここでの立体彫刻作品は、あくまでも塑像を中心とした人物像にかぎられていたことがわかる。明治十六年の同校閉校までに生徒たちが制作した作品名がこのことを裏づけており、そこには置物という言葉は登場しないのである。

以上のことから、明治初年代の日本では、立体像作品を示す専門用語として、「置物」と「彫刻」の二種類が公の場で用いられ、そのうち後者は、主として洋風の技法による人物像ないしは、それに相当すると思われる日本の古美術品のみを指していたことがわかる。

ところが、農商務省が明治十年に第一回内国勸業博覧会を開催して以降、この「置物」と「彫刻」の区別はたちまち曖昧なものとなってしまふことになる。同博の美術部門である第三区

には第一類として「彫像ノ術」が設けられてはいたが、ここには、作品名の冒頭が末尾に「石像」、「銅像」、「木像」、「象牙像」、「人形」、「置物」など多彩きわまりない言葉が付されて出品されている。それらは、現存する作例に加えて、関連する文献記録等を参照し、総合的に判断するならば、「人形」以外は特にモチーフの別によって呼称が分けられていたというわけではなく、作者や出品人が感覚的、恣意的に名付けたものに過ぎなかったのである。そればかりか、「置物」と称された作品の材質も青銅、木、象牙というように多様であり、それらがおの「銅像」や「木像」、「象牙像」と具体的にはどう異なるのかというと、明確な相違点はどこにもみられないのである。そして、明治十四年の第二回内国勸業博覧会の彫刻部門にあたる第三区第一類（彫鏤）では、あらゆる立体像の作品名は、「置物」という呼称でひとくくりに呼ばれることになる。

その後、各種の立体像は、明治二十二一年までの間に日本美術協会美術展や東京彫工会彫刻競技会をはじめとする各種の展覧会を通じて、材質やモチーフなどの点から分類が繰り返され、呼称も微妙に変遷する。しかし、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会を境として、置物のうち、石と金属を素材としたものは「彫刻置物」、人物を題材とした木彫は「木彫像」、動物や鳥を題材とした木彫は「木彫置物」、人物と鳥獣を問わずに象牙材を用いたものは「牙彫置物」と四種類に大別して呼び分けられることになる。このほかには、同博に出品された工部美術学校出身の洋風彫刻家・大熊氏廣の作品が例外的に「塑像」と位置づけられたのははじめ、翌二十四年にはイタリアでアカデミックな彫刻技法を学んで帰国した長沼守敬が、彫刻を技法・素材別に象型（粘土、石膏、蠟等）、彫像（石）、截工（木、象牙）、金工（金銀等）、鑄工（鑄造物）、石工（宝石類）の六分野に分類するイタリアの考え方を紹介したり^{註⑧}、さらに二十七年には、それまで日本の美術界ではひとくちに彫刻と呼ばれてきた洋風の

立体像を、素材を彫り刻む技法による「彫刻」と粘土で原型をかたちづくっていく「塑像」のふたつに分けたうえで、両者を「彫塑」と総称することを大村西崖が提唱する^{〔註7〕}などの注目すべき動向がみられたが、それでも置物を「彫刻置物」、「木彫像」、「木彫置物」、「牙彫置物」の四種に分類する考え方は、基本的には明治三十年代を通じて変化することはなく、日本の美術界での共通認識となり続けていった。

作品名の末尾が「置物」であろうが「像」であろうが、工芸的な技法でかたちづくられようが、彫り刻んだり、粘土で整形するなどの彫刻の手法で生みだされようが、立体像作品はすべてが置物であり、それがそのまま、大村の論じるところの西歐的な「彫塑」の概念と対応するものと理解されていたわけである。実際、一九〇〇年パリ万博出品作品の第二回鑑査結果を報じる雑誌記事^{〔註8〕}をみると、今日では彫刻と受け取られる作品もことごとく置物の名のもとで総括され、ここでは、長沼守敬の《老人の頭》さえも、岡崎雪聲ら金工家の作品と同じく「銅彫置物」として扱われているのである。

冒頭で述べたように、近代期の宮中で立体像のほとんどを長く置物と呼び続けてきたのは、実のところは、こうした明治期に確立した考え方をその後も昭和期にいたるまで踏襲した結果にほかならなかつたのである。

IV

そうだとすれば、明治期の置物の造型的な特色とは何なのだろうか。自作を西歐の正統的な「塑像」とみなし、それを置物として扱われることに不満を抱いていたであろう長沼などを例外とすれば、明治期の立体像作品の作者は、まず何よりも、自

作を完成納品する時点か、展覧会、博覧会の出品に際しては、ほとんどの場合、オリジナルの置物台を用意して、その上に作品本体を載せていたということが指摘できる。そうでなければ、塑像ではちょうどジアマに当たる像の基底部を円形等に整えて、さながら本体と置物台もしくは置板が一体化した形状で作品を完成させている。加えて、題材が人物であった場合には、その身振りや作品全体のあらわすテーマが、きわめて物語性、演劇性の強い性格を示したものが多くということがいえよう。いうならば、置物台あるいは置物台風の像の基底部は、像の主人公が物語を展開するための「舞台」になっているわけである。それゆえに、たとえば高村光雲の《山霊訶護》(No.13)や木村龍章の《牙彫小童弄金魚置物》〔No.22〕のように、像の基底部に場面状況を説明する環境描写のモチーフがあらわされているのである。

また、どのような技法・材質によるものであっても、作者は最高度の技巧を駆使して作品に取り組み、その結果ほとんどの場合、少なくとも外観上は、細部にいたるまで意が尽くされた精緻な写生的造型を実現しているということが、いえるに違いない。

しかし、一九〇〇年パリ万博終了ののちに、日本の立体像のありようは、少しずつ変化をみせはじめることとなる。国内外の博覧会や展覧会向けの作品では、自身を彫刻家である意識する作者が「彫刻」であることを意図して制作したものについては、《母子》のようにモチーフ名だけが作品名となり、末尾に置物の二文字が付されることはなくなる。それと同時に、置物台をまったくもなわなないか、本体が台の上に載せられたとしても、その形状は西歐彫塑での台座に近いシンプルで目立ちにくいものになっていくのである。

これは、陶磁や金工、牙彫の置物の作り手が依然として脚付きもしくは脚状の底部をそなえた凝った形の置物台に自作を載

せ続けていたのとは、まさに対照的な方向性であった。その結果、明治末期までには、作品の大小にはかかわらず、木彫、石膏、ブロンズなどにより彫刻家が制作、出品した作品は彫刻であり、一方、「工芸家」がかたちづくった立体像は置物であると考えられていくのである。したがって、たとえ同様の鑄造の技法で制作がすすめられていったとしても、鑄金家Ⅱ工芸家の作と、塑像家Ⅱ彫刻家の作は明確に区別されて評価されることとなる。そして、ここには、絵画と彫刻の二分野で構成される「高級」で「芸術的」な純粋美術の枠組みから装飾造型品である工芸を外し、美術と工芸は別の範疇の造型ジャンルであると考ええる、十九世紀末西欧でのアカデミックな保守的美術観の色濃い影響がうかがわれるのである。

今日の日本人が日常生活の場に飾り置いて愉しむ手軽な愛玩立体像を芸術であるとか、美術であるとか、彫刻であるとかは考えず、置物としか呼びようがないと感じている理由も、まさにここに出発点があったのだといえるだろう。

V

やがて明治四十年に文部省美術展覧会(文展)が開設され、国家が公認する近代美術の分野が「日本画」、「洋画」、「彫刻」の三つに限定されることとなったが、その「彫刻」の枠組みのなかで、木彫家と塑像家は、それぞれの材質や技法の特色を生かした近代にふさわしい立体像創出のありかたを摸索していくこととなる。そこで何よりも求められたのは、作家各人の個性的表現の確立と、旧来の置物づくりにみられた外面的な写生を追求して、密度は高いがごちゃまじりとした作品世界を完結させることに終始する、職人芸的な造型意識からの脱却であった。だ

からこそ、美術雑誌や新聞に掲載される文展の展覧会評で、特定の彫刻作品に対して「置物のような」と形容することは、彫刻家をもっとも貶める表現として、しばしば用いられることになったのである。

こうした日本近代彫刻が成立しようとする初期の時代に、日本の若い彫刻家たちに大きな刺激を与えたのは、ロダンの細部の再現描写にこだわることのない、外面的には一見荒々しいが、そのなかに生命感があふれた印象主義的な主観表現であった。そのうえで、彫塑制作に携わる日本の作家は、西欧の彫刻技法を十分に消化しながらも、単なる西欧彫刻の模倣に終わることのない、日本の風土に根ざした独自の立体表現をいかに確立させるかという課題に挑戦していくのである。

一方、木彫家たちも、塑造の技法に触れる機会を自らも持ち、塑像家と交流することも稀ではなくなってきた時代状況のなかで、木彫の伝統のうちに息づく日本の美意識と、対象にそなわる内面的実在感の豊かな量感表現をどのように融和させ、新時代にふさわしい日本ならではの近代的造型を生みだしていくべきなのかという課題に、常に迫られることになっていく。西欧彫刻と日本のブロンズ彫塑という、二者と否応なく対比され続けていることを意識せざるを得なかったという点では、木彫家を取り巻く状況は、彫塑家よりもいやまして厳しかったといえるのかもしれない。それに対するひとつの答として、岡倉天心が山崎朝雲「No.26」ら木彫家たちに鼓舞したのは、高村光雲などが実践してきた写生風の伝統的木彫表現には欠如しがちであった、内側から発するような精神的充実感を木彫像のなかに込めなくてはならないという、東洋的な一種の精神主義であった。この考え方はやがて官展系の木彫家たちにも少なからず影響を及ぼし、主に古代の人物像をモチーフとした、神話的物語性を帯びた木彫表現の流れを大正期から昭和初期にかけて形成していくこととなる。本展出品作家のなかでは、後藤良「No.25」

や新海竹蔵「No.33」などが、これに当たるだろう。

それとともに、必ずしもロダンの直接の受容というわけではなくとも、西欧近代の塑像にみられる大づかみな印象主義的作風を木彫で実現しようとする試みも、さまざまになされている。「No.29、32」。その先駆的な作家として、ここでは、新海竹太郎の名を挙げておこう。ドイツで西欧の古典主義的彫塑を学んだ竹太郎は、端整な造型美を旨とする制作の一方で、主に明治40年代前後には、やや荒削りながらも、内的生命感の表出が感じられる作を試みている「No.23、24」。このほかに、明治期までの置物とは性格を異にした、實在感に満ちた動物彫刻があらわれるようになったのも、やはり大正から昭和前期にかけてのことであった。

このような日本近代彫刻の摸索、隆盛のなかにあつて、それでは置物という表現形態は、もはや存在意義を失ってしまったのだろうか。決してそういうわけではなく、むしろ大正から昭和前期の間には、自らを彫刻家とは別個の、しかし同格の造型作家たる工芸家であることに自覚的なひとびとによって、置物は、近代的造型感覚をそなえた、工芸における新たな立体表現の可能性を切りひらける領域として、改めて注目されるようになったのである。そこでは、ひとの姿であつても、あえて現実的な人物像を題材に選ぶことはないし、明治期の場合以上に、人物よりも鳥や動物にモチーフが特化されていく傾向がみられる。だが、それとともに、この時期の置物の多くにみられる特徴とは、ひとつは、細部にいたるまでの写真描写には拘泥しない量感表現を求めようとしていることであろう。その点では彫刻のありようへの追従と映るかもしれない。だが肝要なのは、そうでありながらも、あえて各工芸分野特有の素材感を前面に打ちだそうと意図していることなのである。そしてこれこそが、新しい置物の注目すべき最大の特質だったのである。また、明治期の置物では試みられることがなく、彫刻の分野でも出現す

ることがなかった植物の立体像の表現「No.50、54」が、新時代の置物を創出しようとする流れのなかで完成した姿をあらわすようになったのも、この時代ならではの特筆すべき動向であった。

VI

これまでみてきたように、日本近代美術史のなかでの「置物」と「彫刻」の関係は、単純に工芸史内部での問題として完結させることはできないし、他方、彫刻史の流れを視野に収めただけでもあきらかにし得ないことが、理解されるのではないだろうか。明治期以降の置物の歴史は、「彫刻」と「工芸」のふたつの分野にまたがる立体像表現の歴史のなかでこそ、浮かびあがってくるのである。

だが、それと同様ではあるが、いつそう考察が困難な、立体像表現をめぐる課題がいまひとつ残されていることを、最後に指摘しておく必要がある。それは、「彫刻」と「人形」の関係についてである。

先に触れたように、明治十年の第一回内国勸業博覧会では、第三区第一類の「彫像ノ術」のなかで、「人形」も出品対象とされ、実際に岩瀬武右衛門〈各種人形〉、岩科小三郎〈人形〉、安本亀八〈京人形〉、後藤竹次郎〈腰折人形〉などの諸作が展示され、論評されていることが確認できる。人形はこの時点までは、「置物」の一種であり、「美術」品とみなされていたのである。しかし、早くも十四年の第二回同博では、人形作品が一切、彫刻Ⅱ置物のセクションから姿を消したばかりか、以後、美術部門のどこにも出品が許されることはなかったのであった。その理由はまったく不明であるし、あれほどまでに多彩きわまり

ない造型作品の展覧を許容してははずの明治二十年以降の日本美術協会美術展覧会でも、人形が扱われることはなかったのである。現在では代表的な産地人形のひとつとして名高い「博多人形」がはじめて内国勸業博覧会で好成績をあげたのは、明治二十三年の第三回でのことであったが、その際にも出品の場となったのは、生産品の部門だったのである。

平田郷陽ら独創的な近代作家意識をそなえた人形の作り手や、その理解者である西澤笛畝たちがグループを結成して展覧会活動を開始し、それと並行して「人形美術」、「彫塑について」、「工藝とはどんなものか 工藝としての人形」等々の人形美術論、人形彫刻論、人形工藝論を相ついで発表するようになったのは、それよりもはるか前の、昭和三年（一九二八）から十年にかけての出来事であった。その結果、創作人形作品が、昭和十一年の改組第一回帝国美術院展覧会第四部（美術工藝）で初めて入選することとなり、以後、人形は官設展のなかで大きくは「美術」、より限定すれば「工藝」の一角を占めることになるのである。したがって、たとえば本展出品作のなかでも平田ら昭和期の人形作家による人形〔No. 65〕69は、制度的な観点からいえば、単純に「工藝」の一分野の問題としてのみとらえられないのだと、映るかもしれない。

しかし、舞台となる置板のうえで、演劇的な所作をみせている点や、環境描写の小道具が加えられている点などには、あきらかに明治期の「置物」との表現方向の共通性がかがえるわけだし、平田や野口光彦の作のように人物の造型手法に彫刻的な性格が色濃いことを考えると、「彫刻」と「人形」の関係を検証することは、きわめて意義深いことではないと思われるのである。そして、この想いは、さらに、奈良一刀彫りの人形師としても、近代の彩色木彫の先駆者としても、どちらの側からも論じられることのある森川杜園（No. 58、59）をはじめ、彫刻家でありながら、木彫人形にかぎりなく近接した、あるいは人形

そのものを生みだしてしまった山崎朝雲や吉田白嶺、後藤良たちの作〔No. 60〕63に触れることで、いっそう強まることとなる。近代日本の立体像表現の歴史を今後詳細に検討するためには、「彫刻」と「人形」の問題は、とりわけ重要なポイントとして浮かびあがってくるのではないかと考えられるのである。

このたびの展覧会は、本稿で概観、検証してきた「置物」と「彫刻」と「人形」の三分野にまたがる興味深い関係を、実作品を通じて看取していただける、またとない機会である。本展を契機として、近代日本の立体像表現の厚みのあるひろがりを知っていただければと、強く願っている。

（おおくま・としゆき／当館学芸室主任研究官）

註

- 1 〔近代置物考〕『近代日本彫刻の一潮流』展図録（平成八年、宮内庁三の丸尚蔵館）
- 2 〔新村出編〕『広辞苑』（岩波書店）
- 3 〔鈴木敬三〕『有職故実大事典』（平成七年、吉川弘文館）
- 4 〔木材の工藝的利用』（明治四十五年、農商務省）
- 5 〔高村光雲〕『光雲懷古談』（昭和四年、萬里閣書房）
- 6 〔象型〕『日本美術協会報告』第三十七号（明治二十四年一月）
- 7 〔彫塑論〕『京都美術協会雑誌』第二十九号（明治二十七年十月）
- 8 〔巴里博覧会彙報（四） 第二回の鑑査探定〕『日本美術』明治三十二年十二月号

I. 置物の時代—明治

The Era of the “Okimono”

明治10年代から20年代にかけての日本の美術界では、人物や鳥、動物をかたどった立体像は「置物」と呼ばれることが一般的であった。陶磁や金工、漆工といった工芸の技法により制作されたものであろうと、木や象牙、石を彫り刻むという彫刻の手法でかたちづくられたものであろうと、立体の造型品は、すべてが置物だったのである。その特徴は、まず第一に、作者の高度な技巧が存分に発揮されていることと、それを受けて、多くは、細部にいたるまで写実的な表現が追求されているという点に

ある。だが、それ以上に重要なのは、ほとんどの作品が、制作当時は専用の置物台をともなっていたということであろう。置物は、台の上に飾り置かれて鑑賞されるからこそ、置物だったわけである。

その後、明治20年代後半以降には、日本でも木を彫り刻んだり、ブロンズで鑄造する立体像を「彫刻」ととらえる西欧美術の概念が紹介されるようになる。だがそれでも、ほぼ明治期を通じては、「置物」と「彫刻」の違いを明確に区別して考えることは少なかったのである。



1— 作者不詳《伊部焼仙人吹貝置物》
江戸後期～明治初期 陶磁



2— 作者不詳《備前焼布袋置物》
明治期 陶磁



3— 山田鬼斎《鬼神置物》
明治22年(1889) 木彫



4—海野勝珉《素銅彫蘭陵王置物》
明治23年(1890) 金工



5— 高村光雲《矮鶏置物》一対
明治22年(1889) 木彫

No. 5の高村光雲の木彫と、No. 6の和泉整乗の鍍金による作品は、どちらも同じようにつがいの鶏を題材としている。また、素材や制作技法に違いはあっても、鶏の特徴を細かなところまでリアルに写しているなど、表現傾向にも強い共通性がみられる。

今日では、前者は「彫刻家」が手がけた作品だから彫刻、後者は「金工家」によるものだから工芸ととらえがちかもしれないが、そもそも明治期には、そのように両者を分けて扱うこと自体が、考えにくいことだったのである。



6—和泉整乘《銅鶏雌雄置物》一对
明治期 鑄造



7—加納夏雄・海野勝珉《銀岩上鶴置物》
明治27年(1894) 金工



置物台・部分

置物台の表面から側面にかけて清涼な水面が描かれ、表面中央には芦が点在する白砂地の洲浜があらわされている。また、三つの脚部には、水辺の芦の上を舞飛ぶトンボの群れが描かれている。そのような台の上につがいの鶴鴿をモチーフとした置物が飾られることで、実は、作品全体が日本の国造り神話を主題としていることが、明確に表現されるわけである。置物と置物台は不可分な関係にあり、両者が合体してこそ、はじめて作品として完成されるということをもっともよく伝えてくれる一点である。



8-③ 貨車用黒鹿毛



8-④ 乗車用鹿毛



8-⑤ 農用鹿毛斑



8-① 競争用栗毛

8— 後藤貞行《各種馬》五点組
明治23年(1890) 木彫彩色



8-② 乗用葦毛

9— 作者不詳《御馬「友鶴」置物》
明治27年(1894) 鑄造



石川光明は、江戸期には、象牙材で煙草筒などを製造する職人であった。それが、明治期以降、人物や動物をモチーフとした置物を手がけて成功し、牙彫の第一人者と目されるようになる。そして、明治24年からは、東京美術学校(現・東京芸術大学美術学部)教授として、木彫を中心とした伝統的彫刻技法の指導にあたった。その生涯はまさに、「工芸」と「彫刻」がまだ渾然一体としており、しかも「置物」と「彫刻」が同一視されていた時代状況を一身に体現したものであったといえよう。

10— 石川光明《牙彫鷹匠置物》
明治33年(1900) 牙彫



11—旭 玉山《牙彫宮女置物》
明治34年(1901) 牙彫



12—高村光雲《文使》
明治30年代前半 木彫

明治30年代に入ると、伝統的保守派の木彫家たちも西欧の美術理論に触れるなかで、しだいに自作を愛玩品としての置物などではなく、西欧のブロンズ彫塑と同様の意味での「芸術的」な彫刻作品であると、位置づけるようになった。その意識の変化は、作品名の末尾に「置物」という言葉を付けなくなりはじめた点からもうかがえる。しかし、実際には、やはり専用の置物台を用意したり、本体と置物台が一体化した形態で作品を仕上げるという従来の置物づくりの発想からは、なかなか抜け切ることができなかった。



13—高村光雲《山靈訶護》
明治32年(1899) 木彫



14—山崎朝雲《幼女置物》
明治33年(1900) 鑄造

15—山崎朝雲《彫塑家トモデル置物》
明治39年(1906) 鑄造



明治後期には、山崎朝雲のように、西欧の彫刻技法をも深く学んで、実在感の豊かなブロンズ彫塑の制作を試みる木彫家が見られるようになった。しかし、それでも明治期の山崎の彫塑作品の多くには、置物制作の手法が色濃く影を落とし続けている。ここで紹介するのは、そうした、日本的な「置物」と西欧風の「彫刻」が分離しようとはしはじめた過渡期の表現傾向を典型的に示す、興味深い例である。



16—横田秀一《吹角》
明治39年(1906) 鑄造



17—作者不詳《御供売り置物》
明治後期頃 牙彫・魚骨彫彩色



18—高村光雲・竹内久一《鶴亀置物》一対
明治40年(1907) 木彫彩色



19—石川光明《鹿》
明治40年(1907) 牙彫

20—杉崎正利《牙彫しゃぼん玉吹き置物》
明治後期 牙彫



22—木村龍章《牙彫小童弄金魚置物》
明治43年(1910) 牙彫



21 — 林芳山《牙彫玩具売置物》
明治43年(1910) 牙彫

II. 日本的「彫刻」表現の成立 — 大正～昭和前期

The Formation of Japanese Sculpture Expression



木彫の伝統のうちに息づく日本の美意識と、対象にそなわる内面的実在感の豊かな量感表現を主眼としたロダン風の彫塑の制作方向をどのように融和させ、日本ならではの近代的造型を生みだしていったらいいのか。これこそが、ブロンズ彫塑と常に対比、評価されるようになった大正期以降の木彫家が、何よりの課題としたことであった。

一方、彫塑制作に携わる作家もまた、西欧の彫刻技法を消化したうえで、いかに日本の風土に根ざした独自の立体表現を確立させるかという挑戦を重ねていくことになる。

参考—オーギュスト・ロダン 《うちひしがれたキャリアード》(旧御物名:女像置物)
1880～81年 鋳造



23—新海竹太郎 《一致》
明治44年(1911) 木彫



24—新海竹太郎《戦捷記念日》
大正元年(1912) 木彫



25—後藤良
《朝霞開宿霧》
大正4年(1915)
木彫彩色



26—山崎朝雲《みなかみ》
大正4年(1915) 木彫

27 — 藤井浩祐《古代婦人》
大正12年(1923) 鑄造



28 — 池田勇八《小憩》
大正11年(1922) 鑄造

29—寺畑助之烝《雪解》
大正11年(1922) 木彫



30—新海竹太郎《鐘ノ歌》
大正13年(1924) 木彫



31—新海竹太郎《農夫》
大正14年(1925) 鑄造

32— 森野圓藏《水》
大正15年(1926) 木彫



33 — 新海竹藏《男女》一对
昭和3年(1928) 木彫彩色

34—池田勇八《母性》
昭和3年(1928) 石彫(大理石)



35—藤井浩祐《狩狼犬仔》
昭和3年(1928) 鑄造



36—資生堂立体写真像部《秩父宮妃殿下立体写真像》
昭和4年(1929) 鑄造(銀)



37—資生堂立体写真像部《秩父宮妃殿下立体写真像》
昭和4年(1929) 鑄造

古今東西、写実的表現を追求することは、肖像彫刻の課題であり続けている。しかし、写真技術を応用して制作されるこの立体写真像のように、モデルの顔かたちの外見的な相似性を極限まで突きつめた金属「彫刻」は、従来の近代日本の造型の歴史では先例のないことであつた。それは、あたかも、幕末から明治初頭にかけて隆盛をみたりアルキマリない活人形づくりの精神が、近代科学の技術を得て復活したかのような出来事にもみえる。その意味で、立体写真像もまた、さまざまな方向で近代日本特有の立体表現の摸索がなされた時代ならではの、もうひとつの「彫刻」の出現であつたと、いうことができるのではないだろうか。

Ⅲ. 生き続ける「置物」—大正～昭和

“Okimono” still created

彫刻家が自作を「置物のような」と批評されることを嫌う風潮が高まりだした大正期以降は、高村光雲などわずかな例を除けば、彫刻家が置物を制作することはほとんどなくなってしまう。しかし、置物そのものが姿を消してしまったわけでは、もちろん

なかった。むしろ、この時代に工芸家たちは、器や調度とは別種の存在感に満ちた、個性的な工芸表現の可能性を求めて、置物という造型形態に改めて目を向け直すようになったのである。



38 — 高村光雲・山崎朝雲《萬歳楽置物》
大正4年(1915) 鑄造



39 — 佐々木二六《陶製観音像置物》
大正11年(1922) 陶磁



40 — 作者不詳《萩焼高砂尉姫立像置物》一对
大正13年(1924) 陶磁



41 — 乘雲《童子乘牛置物》
昭和初期 金工



42 — 作者不詳《鶏置物》
大正5年(1916) 漆工



43 — 狩野晴雲《雁置物》一對
大正14年(1925) 金工



44 — 小林華光《鶏置物》一对
昭和3年(1928) 金工



45 — 商工省所管陶磁器試験場《青華磁隼置物》
昭和8年(1933) 陶磁



46 — 高村光雲《猿置物》
大正11年(1922) 木彫



47 — 北原千鹿《羊置物》
昭和3年(1928) 金工

ことに人物像を得意とした赤堀新平は、近現代の彫刻家としては珍しく、動物をモチーフとした小型の木彫置物にも真摯に取り組んでいる。その作品は、単に外面的な相似性のみを求めるのではなく、本格的なブロンズ彫塑の制作を通じて培われた、豊かで張りのある量感表現に満ちたものとなっている。

48 — 赤堀信平《兎置物》
昭和24年(1949) 木彫

49 — 赤堀信平《牛置物》
昭和24年(1949) 木彫



50—安藤緑山《柿置物》
大正9年(1920) 牙彫色染

西欧においても、日本においても、植物の姿をかたどった写実的な彫刻作品というものは、生みだされることがなかった。写実性のある濃い彫刻とは、まずは人間を、ついで動物や鳥といった、動く生きもののかたちを造型化し、その姿を長く残すことを第一の制作動機としているからである。

しかし、この彫刻の歴史の欠落を補うかのように、20世紀に入ると、国内外のさまざまな工芸家たちが、植物をモチーフとする写生味のまさった作品を制作するようになりはじめた。それは、これまでにはない、新たな主題の可能性を求めようとする工芸家たちの挑戦の足跡であったといえよう。ここで紹介する5点は、そうした植物の立体像のうち、日本で制作された優品の数々なのである。



51 — 作者不詳《椿置物》
昭和前期頃 牙彫色染



52 — 大島如雲《菊折枝置物》
昭和3年(1928)頃 鑄造



53—佐々木二六《陶製万年青鉢植置物》
昭和3年(1928) 陶磁

54—楠部彌弌《天龍寺青磁桃置物》
昭和16年(1941) 陶磁

西欧では、マントル・ピースの上などに飾り置く、人物や動物をかたどった可愛らしい小像をオブジェ・ダールと呼び、独創性や内面表現を追求する彫刻作品とは区別してきた。

この2点は、日本製の例である。このような造型品もまた、新時代の置物の一種といえることができるだろう。



55—大橋時義《二人童児像置物》
昭和6年(1931) 石膏



56—大橋時義《女兒讀書像置物》
昭和6年(1931) 石膏彩色

IV. 人形の領域 — 明治～昭和

The Division of Dolls



人形は、ごく一般的には、彫刻とは別種の造型分野と考えられている。しかし、明治期以降の日本では、奈良一刀彫りの森川杜園による木彫彩色人形のように、木彫家が手がけた彩色小彫刻と区別することが難しい性格のものが少なくない。

さらに大正期から昭和前期にかけては、山崎朝雲が博多人形師との交流の成果を生かした作品を制作したり、人形をモチーフとする彫刻作品を残した吉田白嶺のような木彫家があらわれるなど、ますます人形と彫刻のふたつの分野が接近することにもなった。

一方、彫刻や置物の研究を通じて鑑賞性の高い、近代感覚あふれる人形作品を生みだし、人形を美術の一分野に高めようとする活動を展開した作家も、この時期から多く活躍するようになるのである。

57 — 森川杜園《熊坂長範》
明治26年(1893) 木彫彩色



58 — 森川杜園《還城楽》
明治26年(1893) 木彫彩色



59 — 作者不詳《五位鷺を捕るの図》
大正初期 木彫彩色



60 — 吉田白嶺《人形》一對
大正13年(1924) 木彫彩色



男雛・部分



女雛・部分



61 — 山崎朝雲《狗子と童》
昭和3年(1928) 木彫彩色



62 — 山崎朝雲《萬歳楽》
昭和3年(1928) 木彫彩色



63—後藤良《道成寺》
昭和19年(1944) 木彫彩色



64—作者不詳《満洲人形》十五点
昭和前期 木彫彩色、素焼彩色ほか

これら15点のなかでも、制作当時の中国東北部の風俗を写した木製や泥人形の多くは、現地在住の日本人が日本からの観光客向けの土産品として、創出したものであったと考えられる。



64-③



64-②



64-①



64-⑦



64-④



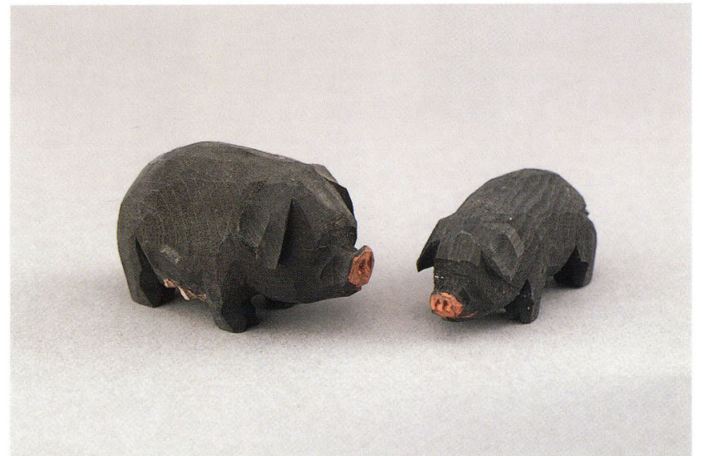
64-⑧



64-⑤



64-⑨



64-⑥



64-13



64-10



64-14



64-11



64-15



64-12

65 — 平田郷陽《樂土》
昭和15年(1940) 紙塑彩色



66 — 町野君子《粧い》
昭和19年(1944) 木彫胡粉塗(衣裳人形)



67 — 作者不詳《五月晴れ》
昭和期 木彫胡粉塗(衣裳人形)



68—小原掬栄《こま》
昭和期 木彫胡粉塗(衣裳人形)

69—野口光彦《鈴を持てる児》
昭和期 木彫胡粉塗

作品解説

I. 置物の時代—明治

1 作者不詳《伊部焼仙人吹貝置物》

江戸後期～明治初期 陶磁 H三八・〇

「伊部焼」は備前焼のことであるが、地元では、備前の国伊部の地で焼かれた焼物という意味で、この呼称を用いることが多い。

中世期以来、備前では主に日用雑器を生産していたが、その一方で、天正年間頃からは、雲谷派の粉本にもとづいて、布袋や大黒、唐獅子などの置物づくりもはじめられていたという。しかし、備前で近代の塑像作品にも劣らないほどの精巧で大きめの置物が盛んに生みだされるようになったのは、室町時代末期から同地の主要な生産品目となっていた茶陶の需要が衰えはじめる、江戸中期以降のことであった。

本作は、仙人が法螺貝を吹く姿を表情豊かにあらわした一点で、江戸後期から明治のごく初頭の時期のものとして推定される。型物による成形のため体部の内側は空洞であるが、その底を塞がないままにして仕上げているのは、この時期の備前焼置物の特徴のひとつである。一八七三年(明治六)に開催されたウィーン万国博覧会の第九区(石細工・硝子・陶磁器)には、岡山県産の陶磁置物も出品されているが、おそらくその作風は、本作のようなものだったのではないだろうか。明治二十六年に献上された作で、付属の置物台は、その際にあつらえられたものと考えられる。

2 作者不詳《備前焼布袋置物》

明治期 陶磁 H七二・〇

笑みをたたえた布袋が月を見上げる姿をかたどった、いわゆる月見布袋像である。このモチーフは、備

前焼の置物ではしばしばみられるものであるが、これほどまでに大型の作は珍しい。No.1の作と同じく、複数の型を接合して全体がかたちづくられている。おおらかで量感豊かな作風を特徴としており、このことから、おそらくは明治期の作と推測される。

3 山田鬼斎《鬼神置物》

明治二十二年(一八八九) 木彫
二〇・〇×二〇・〇×三三・〇

代々仏師の家系出身の山田鬼斎(一八六四—一九〇一)は、明治期を通じて伝統派の木彫家として活躍し、明治二十九年(一八九六)からは、東京美術学校の教授をつとめた。

本作は、明治二十二年の日本美術協会美術展覧会に「木彫置物鬼神ノ図」の題で出品され、その折りに御買上を受けたものである。観音像を頂きに据えた三重塔を右手に支え、周囲を睥睨する、忿怒の形相の阿像を刻みあらわしている。擬古的な趣の色濃い作風を示しているが、その背景には、制作の前年に宮内省臨時全国宝物取調局の一員として近畿地方の古社寺宝物調査に赴き、奈良で古仏を実見した体験が反映されているのであろう。作者が二十五歳の時の作で、小像ながらも内側からみながら若々しい気迫に満ちた、明治前期の木彫置物の代表的一点である。

4 海野勝珉《素銅彫蘭陵王置物》

明治二十三年(一八九〇) 金工
二八・〇×三三・〇×三三・五

本作は、明治期の金工界で指導的な役割を果たした海野勝珉(一八四四—一九一五)による置物作品の傑作のひとつで、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会に出品された際には、出品人(林九兵衛)と作者がともに妙技一等賞を受賞している。雅楽の演目「陵王」の中曲を舞う演者の姿をモチーフとしており、高度な金属の着色加工や、象嵌、打ち出しなど多彩な金工技法を駆使して全体がかたちづくられている。装束の内側にいたるまで文様が施されているほか、頭頂部に龍をいただいた面は着脱可能であり、しかも実際の舞で演者

が用いるものと同じく、顎の部分は動くようになっていた。そればかりか、面を取り外すとその下には、演者の端正な素顔が刻みあらわされているのである。江戸期以来の細密工芸の流れを受け継ぎつつ展開、成熟した、写実性の追求という明治工芸の特色を典型的に示す一点である。

5 高村光雲《矮鶏置物》

明治二十二年(一八八九) 木彫
雄二〇・〇×二〇・〇×三三・〇
雌二二・〇×三三・五×二二・〇

仏師出身の高村光雲(一八五二—一九三四)が写生を重視するようになったのは、西欧美術の迫真的な再現描写力に感嘆したためであったが、実のところは、高村の写実性とはあくまでも、江戸期以来、主に花鳥を題材に日本でもつちかわれていた、外面的な相似性の追求という域内にとどまっていた。それゆえに、高村が手がけて成功した写実的な作品の多くが、現実感のある人物の像ではなく、鳥獣像であったといえる。本作は、そうした高村の鳥獣像のなかでももっとも完成度の高い一点である。羽毛が一枚ずつ細かく彫出されているほか、羽根、鶏冠、足はそれぞれ彫法に変化がつけられ、異なる質感が表現し分けられている。また、眼の部分には、仏像での玉眼の技法が用いられている。作者の職人としての手技がきわめられた、明治期木彫置物の傑作である。

6 和泉整乗《銅鶏雌雄置物》

明治期 鑄造

雄一一・五×二〇・〇×三三・〇
雌九・〇×一七・〇×一八・五

前出の高村光雲の作とモチーフや写実性の追求という制作態度の点で、きわめて強い共通性がうかがわれる一作である。作者の和泉整乗は、神田区十四番地に在任していた鑄金家で、東京彫工会や日本金工会、東京鑄金会に所属していた。明治四十年(一九〇七)当時には東京鑄金会で常務委員をつとめていたことが確認される。

7 加納夏雄・海野勝珉《銀岩上鶴鴿置物》一点

明治二十七年(一九〇四) 金工
一六・四×三・二×一九・〇

本作は、加納夏雄(一八二八—一八九八)と海野勝珉という、明治期を代表するふたりの金工家による合作である。苔むした岩上につがいの鶴鴿が休むさまが、総銀でかたちづけられている。全体をまず鑄造で成形し、その後海野が岩を、加納が鶴鴿を分担して彫金技法で細部を整え、最後に部分的に鍍金を施して仕上げている。また本作には、洲浜をかたどった専用の美しい置物台が付属しており、作品本体をこの置物台に載せて一体化することで、はじめて、全体の主題が日本の国造り神話にもとづいていることがみてとれる作となっている。このことから、本体と置物台はともに、置物台裏面に名が残されている図案家の前田香雪が意匠構想を担当したものと推測される。また、台の裏面には、台の製造者である福岡卜斎と、彩色を担当した大和絵画家の在原重壽(古玩)の名が記されている。明治二十七年の明治天皇御大婚の奉祝品として、「東京革商組合」が献上した。

8 後藤貞行《各種馬》

五点組

明治二十三年(一九〇〇) 木彫彩色

- ① 競走用栗毛 ……二〇・〇×六〇・〇×六一・〇
- ② 乗用茸毛 ……二〇・〇×六〇・〇×六五・〇
- ③ 貨車用黒鹿毛 ……二〇・〇×六〇・〇×五四・〇
- ④ 乗車用鹿毛 ……二〇・〇×六〇・〇×六三・〇
- ⑤ 農用鹿毛斑 ……二〇・〇×六〇・〇×六〇・〇

明治期に馬の彫刻家として名をはせた後藤貞行(一八四九—一九〇三)の傑作で、第三回内国勸業博覧会出品の折りには、「馬種ヲ選出シテ、其専用ヲ示ス、體貌骨格形状表範ト為スニ足ル」との評価を得て、動物を題材とした出品作のなかでは唯一、高位の賞(妙技三等賞)を受けている。各頭とも内刻りした各部分を接合することで、体部がかたちづけられている。五頭の馬種それぞれの体部各所の特徴は、綿密な解剖学的観察にもとづいて、きわめて精緻にとらえられており、驚かされる。毛並みや外皮などを写実的に再現する手段として、彩色の顔料には油絵具が用いられた。

9 作者不詳《御馬「友鶴」置物》一点

明治二十七年(一九〇四) 鑄造
一七・五×三六・〇×四四・五

明治二十七年の御大婚の奉祝品として高官一同が献上した作品で、明治天皇の御愛馬をモデルとしている。馬の躍動感ある姿がよくとらえられてはいるが、台座部分の形状がいかに屋外に設置される銅像の台座風のものであるため、全体として、銅像をミニチュア化した記念品といった印象を与えるものとなっている。

10 石川光明《牙彫鷹匠置物》一点

明治三十三年(一九〇〇) 牙彫
一一・七×三・〇×四一・一

宮彫大工の息子として生まれ、はじめ木彫を、ついで牙彫を学んだ石川光明(一八五二—一九二二)は、江戸期には煙管などをつくる牙彫職人として活動していたが、その後、明治期に入ってから、本格的な彫刻作品を数多く手がけて、牙彫界の第一人者の地位を不動のものとした。この作品は、明治三十三年に開催された一九〇〇年パリ万国博覧会に石川が出品した五点のうち的一点で、古式の衣装をまとった鷹匠が獲物に向かう姿を主題としている。精悍な身体つきの鷹匠の顔には凛とした表情が浮かび、鷹はいまにも飛び立ちそうな動きをみせている。彼らの生氣と緊迫感があますことなく表現されている。明治期牙彫置物の水準の高さをよく示す作である。

11 旭 玉山《牙彫宮女置物》一点

明治三十四年(一九〇一) 牙彫
三九・〇×五二・〇×五九・〇

本作は、いくつもの牙材を接合して制作された、明治期の牙彫史上でも類の少ない大作である。宮廷に仕える女性が身につけている十二単の衣紋は細かな浮き彫りによりあらわされ、檜扇や鏡、髪なども細部にいたるまで、きわめて丹念な彫技で写実的に彫り込まれている。それでいながら、全体としては、いたずらな奇功に走ることもない、優美で均整のとれた古典的な

女性像を雅に表現することに成功している。西洋風の科学的な写実主義を基調として、近代牙彫置物の可能性を追求した旭玉山(一八四三—一九二二)の最高傑作である。

12 高村光雲《文使》一点

明治三十年代前半 木彫
一一・八×三二・三×五二・〇

古代の朝服姿の青年が緊張した表情を浮かべて、重要な文書が収められている柳筒を捧げ持つ姿を主題とした作。細部まで写生的な観察態度がいきとどいた、丹念な彫技による完成度の高い一点ではあるが、西欧の人物塑像と比較した場合には、豊かな量感の表出という点で、やや物足りない印象を受ける。だが、それは、決して本作が小像であることや、素材が木であることに起因するわけではない。本質的な理由は、本作が唯一無二の芸術品としてではなく、あくまでも、宮中の室内に常時飾り置かれることを目的として制作された、一種の装飾美術品であることに求められるのである。その意味では、本作は、西欧の室内装飾用小像であるオブジェ・ダールにきわめて近い性格を示しているといえるだろう。

13 高村光雲《山霊詞護》一点

明治三十二年(一九〇九) 木彫
三二・〇×四二・〇×六七・二

一九〇〇年パリ万博の開催にあたり、帝室(皇室)および宮内省は、完成後は作者個人の資格と責任で同博に出品することを条件として、帝室技芸員を主要メンバーとする計二十三名の美術家や工芸家に資金を提供して「御用品」の制作を命じた。本作はそのうちの一点で、山中に棲む妖怪の山姥をモチーフとしている。パリ万博の第二部第九類(美術・彫塑)に出品され、農商務省が制作資金を補助した《盲人渡河》とともに銀牌を受賞した。

本作は、当初は『木彫山姥之置物』の名称で制作がすすめられていたが、その後、完成直前の明治三十二年八月に高村自身の希望により、現在の作品名に変更

されることになった。高村がこのように「山姥」という即物的な題名を廃して、「山霊護」に改めた理由としては、「此作の主体は擬人法にして」、「野兎山猿等の小獣を今にも掠め去らんとして空中より飛び来る鷲鳥」に対する「山姥の瞻視と小獣の怖畏とを以てこれを示したり」と自ら説明しているような象徴性の強い創作動機をそのまま作品名とすることで、自身が従来の守旧的な日本の木彫置物作者などではなく、西欧近代の彫塑家と同格の、近代性に支えられた彫塑家であると、国内外に表明したかったからではないかと考えられる。事実、本作は、細部にいたるまでの執拗な外面的写生の追求にのみ終始せず、それまでの自作や同時代の他の作家による伝統的な木彫作品とは一線を画すかのような、強い内的生命感の表出に成功しているのである。その結果、作品全体には、十九世紀末西欧の彫塑作品にも通じる、一種象徴主義的な雰囲気や濃密に立ちこめることになった。ただし、山姥が立つ地の部分には、像本体とは様式感の異なる細工物風の笹葉が配されており、高村が意気込みとは裏腹に、置物づくりの発想から完全に抜けだすことはできなかったことを端的に示している。

14 山崎朝雲《幼女置物》

明治三十三年(一九〇〇) 鑄造
一八・〇×二七・〇×六三・〇

一点

高村光雲に師事した山崎朝雲(一八六七—一九五四)は、一般には木彫家として知られるが、西欧風の彫塑技法の研究に熱心であった明治三十年代には、木彫のほかにも十数点のブロンズ作品を集中的に制作している。本作はそのうちの一点で、明治三十四年の春期日本美術協会美術展覧会で二等賞銀牌を受賞するとともに、宮内省の買い上げを受けている。前掛けをつけた幼女が右手を胸にあてて笑う姿を写實的にあらわしているが、全体としては、洋風のブロンズ彫塑とも、日本の伝統的な写生風木彫作品とも異なる性格を示している。その理由は、第一には、幼女のポーズが動きを感じられない様式性の強いものとなっていることにある。また、身体各部のなかでもひとときわ写実性が色濃く、個性的な容貌表現に優れた頭部は、作品全体のな

かでも突出した印象を与える。結果として、本作は、西欧的な人物彫刻というよりも、活人形や蠟人形などの人体頭部の再現描写にこだわった造型物に近づいたものとなってしまうのである。さらに、作品本体と一体鑄造されている足元の薄めの円盤状置板が、この作品にそなわる置物風の趣をいっそう強調しているといえる。洋風彫塑と置物が区別されることなく、渾然としていた時代の作風を典型的に示した作品である。

15 山崎朝雲《彫塑家トモデル置物》

明治三十九年(一九〇六) 鑄造
三五・〇×三五・〇×六六・〇

一点

明治三十九年の東京彫工会第二十一回彫刻競技会で金賞牌を受賞し、さらに宮内省の買い上げを受けた作者自身と考えられる彫塑家が、彫刻の制作台の下に腰掛けたモデルの子供をみながら、子犬を抱く子供の像を制作している姿をあらわした、画中画のような趣の作品である。前出の《幼女置物》と比較すると、個々のモチーフの形態把握は、西欧近代の彫塑に学んだ堅固な造型意識に裏づけられたものとなっている。しかしながら、円盤状の置板の範囲内いっばいに全体が無理やりおさめられているため、立体像としての量感豊かな実在性には乏しく、西欧のオブジェ・ダールのようなこぢんまりとした印象を与える作となってしまう。

16 横田秀一《吹角》

明治三十九年(一九〇六) 鑄造
三〇・〇×四八・五×六五・〇

一点

東京美術学校彫刻科を卒業したのち同鑄金選科にも学んだ横田秀一(一八七九—?)は、明治三十二年結成の《彫塑会》に参加する一方で、日本金工協会や日本美術協会で金工家としても活動した人物であった。その横田が明治三十九年の第三十九回日本美術協会美術展覧会に出品した本作は、日露戦争当時の世相を反映して、ラッパを吹く喇叭卒をモチーフとしている。写実描写が徹底された、小品ながらも実在感のある作で、彫刻作品として出品された折には「姿勢ソノ人ヲ見

ルガ如シ工作殊ニ健氣アリ」(『日本美術協会報告』第一六六号)とそのリアルな造型と技術力が評価されて、技芸銅賞牌を受賞、宮内省の買い上げを受けた。その点からすれば、本作は近代彫塑としての条件をそなえたもののようにみえるが、そう断言するには、どこか違和感が残る。その理由は、なによりも右足を支える、一体鑄造された円形の薄い台座にある。この形式の台座は、あきらかに置物や日本人形の置板を想起させるものである。そのため、いかに本体部分の造型は彫刻的であっても、本作を洋風の近代彫塑作品というよりも、置物と感じさせてしまうのである。

17 作者不詳《御供売り置物》

明治後期頃 牙彫・魚骨彫彩色
九・四×二・三・一×九・四

一点

菱餅やお正月用の丸餅などのお供えものを売る大道商人の姿をかたどった置物である。象牙や魚骨を着色することで、それぞれのモチーフの質感が巧みに表現し分けられている。江戸期の細工物の伝統と明治期にはじまる写生味ある牙彫置物の技法が融和することで生みだされた一点である。

18 高村光雲・竹内久一《鶴亀置物》

明治四十年(一九〇七) 木彫彩色
一八・四

一对

本作は、華族一同が明治四十年に献上した九代伊藤平左衛門《桑木地飾棚》の付属品のひとつである。新春を言祝ぐ能楽の演目『鶴亀』を舞う子方の姿をモチーフとしている。檜材に彩色を施した鮮やかな作で、鶴を高村光雲、亀を竹内久一(一八五七—一九一六)という、ともに東京美術学校で伝統派の彫刻を指導した木彫家が分担制作した。

19 石川光明《鹿》

明治四十年(一九〇七) 牙彫
一一・〇

一点

No.18と同じく、伊藤平左衛門作の飾棚の付属品であ

る。靈芝をくわえて横たわる白鹿の姿を巧みな彫技でいきいきとあらわしている。独立した置物としても鑑賞可能であるが、鎮子の用途をそなえた作である。

20 杉崎正利《牙彫しゃぼん玉吹き置物》 一点

明治後期 牙彫
三・二×四・三×一・〇

近代日本の牙彫界の様相が急激な変化を示すようになったのは、明治十年代前半のことであった。牙彫工らの彫刻技術の向上にともない「平彫ヨリ隆彫」、「隆彫ヨリ全彫」が一般技法として確立普及したためであり、これにより、牙材のみによる「丸彫ノ人物」像を自由に彫り刻むことが可能となつて、主に欧米人向けのスーベニールとして当時の「下賤ノ風俗」、「俗間ノ卑態ヲ寫出」した置物が数多く生みだされ、「遂ニ東京府下ノ一産物ト」なつたのであつた(『明治十四年 第二回内国勸業博覧会報書』)。この牙彫置物の隆盛は、やがて明治二十年代になつてからの写生写実を奨励する美術、工芸界の風潮と結びつくことで、より熟練した技術とリアルな描写を特色とする石川光明や旭玉山らの觀賞性の高い作品を生みださせる背景となつていく。だが、その一方で、ほぼ明治末期にいたるまで愛玩品としての風俗ものの制作も絶えることなく続き、きわめて数多くの作品が、国内外の博覧会や展覧会に出品されたのであつた。

本作は、東京彫工会で活動した牙彫家の手になるが、残念ながら伝来は不明である。しゃぼん玉の吹き筒を売り歩く玉屋の姿と、しゃぼん玉を見上げる童児の様子がユーモラスな表情をたたえて、あらわされている。

21 林芳山《牙彫玩具売置物》 一点

明治四十三年(一九一〇) 牙彫
九・四×一・〇・八×二・九・四

本作は、子供向けのお面などの遊具を売り歩く大道商人の姿をモチーフとした、写生的な性格の色濃い一点である。明治四十三年の日本美術協会第四十五回美術展覧会(秋季)に出品され、出品人の金田兼次郎が第二部三等賞銅牌を、作者の林も同部技芸賞銅牌を受賞、

あわせて御用品として御買上を受けた。商人の身のこなしや表情がいきいきと活写された佳品である。明治期に牙彫の大家として活躍した金田が出品人をつとめていたことから、林は、おそらく金田の工房につとめていた弟子であつたと推測される。

22 木村龍章《牙彫小童弄金魚置物》 一点

明治四十三年(一九一〇) 牙彫
九・〇×九・六×一・四・七

金魚鉢を取り落として壊してしまい、ただただ泣きじゃくる幼女と、そのかたわらで一匹の金魚を手にくい上げながら、幼女の様子を意地悪そうな笑みを浮かべて見上げる童児の姿をあらわした、きわめて演劇的な性格の色濃い作である。このように複数の人物を置板状の台座部分に配し、その台座を舞台として、一場の芝居さながらの情景を表現する物語性の優れた小型丸彫像は、主として明治三十年代以降に多く制作された。それは、明治二十年代後半を境として、輸出用工芸品としての牙彫置物の欧米での人気が衰え、牙彫界全般が危機的状況に陥つたため、これを打開するために新しく工夫された制作形態であつた。しかし、かえつてそのことが、日本の牙彫置物は芸術的彫刻作品などではなく、オブジェと同等の玩弄物に過ぎないとの認識を欧米にひろめてしまうことになつたのである。本作は、こうした新傾向の牙彫置物のもつとも末期に制作された一点で、No.21と同じく、明治四十三年の日本美術協会第四十五回美術展覧会に出品されている。作者の木村が第二部技芸賞一等を、出品人の金田兼次郎が褒状一等を得るとともに、会期中に皇太子殿下の御用品として御買上を受けている。金田が出品人をつとめていたことからわかるように、木村は金田の工房に所属する弟子のひとりであつた。

参考 オーギュスト・ロダン

《うちひしがれたカリアテイド》
(旧御物名…女像置物)

一点

一八八〇〜八一年 鑄造

二二・〇×二五・〇×四三・〇

本作は、近代フランスの代表的な彫塑家ロダンが一八八〇年に制作をはじめた大作《地獄の門》を構成する一部分にあたる。《地獄の門》の向かって左側の柱頭上の壁龕内に配されているが、石の重みに耐え続けるこの女の姿の大部分は、布地をかたどつた重厚なヴェールに覆われているため、《地獄の門》を見上げた際にも、その存在に気づくことはほとんどないだろう。しかし、ロダンは、このように大作中の構成人物を洞窟のような窪みのなかに閉じこめて表現することが珍しくはなかつた。それは、完璧な形態の肉体にみざる内的充足感、閉塞された状況のなかでこそ強調されると、ロダンが考えていたためではないかといわれている。

カリアテイドは、本来は古代ギリシア、ローマの西洋古典建築で柱の代わりに用いられた女人像を指すが、ロダンの本作では、建造物の梁を支える役割は担わされておらず、肩にかぶさる石の重荷に打ちひしがれているようにみえながらも、絶望するのではなく、過酷な運命をひたすら耐え忍んでいる単独の女性像として、かたちづくられている。それは、詩人のリルケが評しているように、見果てぬ夢を抱くのと引き換えに自らの重荷を背負い、しかも、そこから逃れることができない人間の生き方を象徴的にあらわしているものだからなのである。その意味では、本作は、ロダンが彫刻を通じて表現し続けた、運命と闘う悲劇的な人間の姿というテーマをもつとも典型的に造型化した一点であるといえよう。

《地獄の門》の完成後、そこに組み込まれた人物像のなかから有名な《考える人》などが自立した彫塑作品として鑄造されることになるが、《うちひしがれたカリアテイド》も同様の経緯をたどり、ヴェールから歩みだして独立した作品として扱われることとなつた。当

II. 日本的「彫刻」表現の成立―大正(昭和前期)

館が所蔵するのはそのうちの一体であり、大正十年（一九二二）に「佛國巴里在留日本人會」から献上された。

23 新海竹太郎《一致》

一点

明治四十四年（一九一七） 木彫
一九〇四・四五・〇七・二七・〇

新海竹太郎（一八六八—一九二七）は、後藤貞行に師事したのち、ベルリンでドイツのアカデミックな古典主義的彫塑の制作手法を学び、帰国後は太平洋画会彫刻部を主宰したほか、明治四十年（一九〇七）の文部省美術展覧会（文展）開設以降は、官設展を主な活動の舞台とした。西欧の理想的古典主義の造型美と、仏像研究を通じて深く感得した日本の美意識の融和をはかる、端正な造型の作風を確立したことで知られている。しかし、その一方では、早くからパリでロダンの作品に触れて感銘を受け、日本での印象主義彫刻の可能性を摸索するなど、幅ひろい制作活動を展開した。

この作品は、その新海が明治四十四年の第五回文展に出品した三点のうち的一点で、夫婦が「共同一致」して、稲穂を積み上げた荷車を動かすさまを主題としている。作品全面にあえて刀痕を残した大づかみな量感表現を特色としており、小品ながらも、ブロンズ彫塑の大作に引けを取らないほどの実体感を獲得することと成功している。第五回文展開催に先立つ明治四十四年一月、新海は『朝日新聞』に「日本彫刻に於ける印象主義」と題する論考を寄稿しているが、同文で新海は、彫刻制作において、誰にでもわかりやすい日常的な主題を選択する場合には、対象に寄せる作者の主観的印象の有無が出来ばえを左右するため、結果として作風は型にしばられない自由なものとなり、そこから新鮮な美が生まれるのだということを論じている。おそらく本作は、その実践例として制作、発表されたものなのであろう。

24 新海竹太郎《戦捷記念日》

一点

大正元年（一九一七） 木彫
一三・〇〇・一九・〇七・一〇

松葉杖を付きながらも誇らしげに立つ軍人の姿をあらわした作で、新海が大正元年の第六回文展に出品した三点のうちの一点である。前出の《一致》と同様に、日本での木彫によるロダン風の印象主義的彫刻表現を試みたものであろうが、《一致》と比べると、モチーフがより具体的なものとなっているため写生的な性格が色濃くなつてしまい、表現の深みに欠けてしまったことが指摘できる。

らわした作で、新海が大正元年の第六回文展に出品した三点のうちの一点である。前出の《一致》と同様に、日本での木彫によるロダン風の印象主義的彫刻表現を試みたものであろうが、《一致》と比べると、モチーフがより具体的なものとなっているため写生的な性格が色濃くなつてしまい、表現の深みに欠けてしまったことが指摘できる。

25 後藤良《朝霞開宿霧》

一点

大正四年（一九一五） 木彫彩色 H七五・〇

（後藤貞行の次男である後藤良（一八八一—一九五七）は、東京美術学校で木彫を学んだのち、日本美術協会美術展覧会や官設展を発表の場とし、昭和後期は日展で活動した、伝統派の木彫家である。）

この作品は、大正四年の第九回文展に出品され、褒状を受賞した後藤の初期の代表的一点で、たおやかな表情の神話時代の古代婦人像が、優美な曲線美をそなえて量感豊かにあらわされている。発表時に洋風彫塑家の戸張孤雁から「舊来の木彫と同一系に属するものであるが木彫の内へ優れた作である。直線的の所は少ないが、物を豊かに見た点において他の木彫より優つてゐる」（『中央公論』大正四年十一月号）との好意的な批評を受けている。

26 山崎朝雲《みなかみ》

一点

大正四年（一九一五） 木彫
二一・〇〇・二四・〇二・八・五

絶えることなく流れ続ける水を擬人化した女性像で、前出の後藤良の作品と同じく、第九回文展に出品された。岡倉天心の指導のもとで東洋、日本の神話や歴史、文学に取材した精神主義的テーマの木彫制作を摸索していた時期の作で、日本的な情感美にあふれた、柔らかな古典的造型が試みられている。

27 藤井浩祐《古代婦人》

一点

大正十二年（一九二二） 鑄造
一九・五三・〇・四六・五・〇

東京美術学校で彫刻を学んだ藤井浩祐（一八八二—一九五八）は、文展に第一回展以降、九回まで出品を重ねたのちに再興日本美術院に転じて、大正五年（一九一六）から昭和九年（一九三四）まで同人として院展で発表を続けた。しかし、十一年に院を退会して、再び官設展を発表の舞台とするようになった。生涯を通じて裸婦像を中心とした女性美の表現を追求し続けた彫刻家として知られている。その藤井が、大正十一年から翌十二年にかけては、本作にみられるような、優美な曲線美にかたどられた古代婦人の立像の制作に集中的に取り組んでいる。藤井がなぜこの時期に、作歴全体を通じても特異ともいえる、古代趣味に彩られた古典的作風を試みたのかはあきらかではない。おそらくは、当時の院展彫刻部を席卷していた表現主義的作風に対する、静かな抵抗の意図があったのではないだろうか。

28 池田勇八《小憩》

一点

大正十一年（一九二二） 鑄造
一四・〇〇・五一・五三・〇・〇

動物彫刻を得意とした池田勇八（一八八六—一九三六）は、とりわけ馬に深い愛着を寄せ続け、一般には「馬の彫刻家」としてひろく知られていた。本作は、大正十一年の第四回帝国美術院展覧会（帝展）に無鑑査出品されたもので、細部にはこだわらない大づかみな形態把握や粗めの仕上げが、西欧の近代彫塑作品とはまったく異質な、日本の木彫表現の趣を生みだしている。小品ながらも興味深い一点といえよう。しかし、当時の美術界では、池田の作風は、山崎朝雲や米原雲海の木彫などとともに古めかしいものとして批判的な評価を受けがちであり、本作も展覧会評で話題となることはなかった。

29 寺畑助之丞《雪解》

一点

大正十一年(一九二二) 木彫
一九〇〇×一八・七×五一・〇

大正十一年から朝鮮総督府の主催で開催された〈朝鮮美術展覧会〉の第一回展出品作である。同展第二部(彫刻)では八名の彫刻家による計十一点が発表されており、そのうち寺畑助之丞の作品は、本作と《Y君の顔》の二点であることが確認される。整理された形態把握により、東洋風の象徴主義的表現が試みられた、興味深い木彫作品である。

30 新海竹太郎《鐘ノ歌》

一点

大正十三年(一九二四) 木彫
二〇・〇×二七・〇×四七・〇

木彫により、ドイツで学んだ端正な新古典的作風とロタンに触発された印象主義的作風を融和させることを試みた、新海の意欲作である。鋳物師が坩堝を大鉢で引き上げるさまをモチーフとしている。昭和天皇の御成婚の奉祝品として貴族院議員有志が献上した作品で、台座の前面には、ドイツの文学者ハウプトマンの小説『沈鐘伝説』から引かれたドイツ語の「なぜなら、厳固なるものが繊細なるものと、力強きものが柔軟なるものと対となる時、良き響きが生まれるのである」という語句が、祝意を込めて、刻まれている。

31 新海竹太郎《農夫》

一点

大正十四年(一九二五) 鋳造
二〇・〇×三三・〇×四五・〇

No.23の《一致》にみられるように、新海は日本の日常生活や社会風俗に題材を得た制作も試み続け、これらを自ら「浮世彫刻」と命名した。その多くは、後年の作ほど、諧謔的な風刺味に満ちたものや、歌舞伎や浄瑠璃に題材を得た日本趣味的なもので占められるようになるが、そうしたなかで本作は、《一致》での作品世界をそのまま継続展開させたような、真摯な制作態度を基調としている。

32 森野圓蔵《水》

一点

大正十五年(一九二六) 木彫
六七・〇×日六一・〇

大正十五年に財団法人・聖徳太子奉賛会が開催した第一回聖徳太子奉賛美術展覧会の出品作である。驢馬を引き連れた少女が水辺で水を汲む様子をあらわしている。大胆に鑿跡を残した、細部の再現描写にはこだわることのない大づかみな量感表現のありかたは、日本の木彫というよりも、西欧の大彫石彫刻を想起させるものとなっている。しかし、同展彫刻室の木彫作品では、高村光太郎が出品した《なまず》が美術界の話題をさらってしまい、本作のような、比較的新傾向の木彫表現の試みが注目されることはなかった。

33 新海竹蔵《男女》

一对

昭和三年(一九二八) 木彫彩色
男・一八・五×二三・五×五三・〇
女・一八・二×二三・五×四八・〇

新海竹太郎の甥にあたる新海竹蔵(一八九七-一九六八)は、文展、帝展に出品を重ねたのちの大正十三年(一九二四)に発表の場を院展に移し、昭和二年(一九二七)に院同人となった。抑制された品格の高い作風により、東洋、日本趣味の優れた木彫の制作に取り組んだが、戦後は乾漆技法の研究と制作に力を注いだ。本作は、こうした作者の昭和初期の作風をもっともよく伝える一点で、整理された無駄のない形態把握が、全体に清新な趣を生みだしている。昭和天皇の御大礼奉祝品として、山形市から献上された。

34 池田勇八《母性》

一点

昭和三年(一九二八) 石彫(大理石)
四九・〇×三二・三×三二・二

多くの日本画家や彫刻家が洋犬を競ってモチーフに取り上げるようになるのは、富裕な都市生活者の間でモダンなライフ・スタイルが定着しはじめた、およそ大正十五年(一九二六)から昭和七年(一九三二)前後にかけてのモダニズムの時代のことであった。本作は、ちょうどこの時期にあたる昭和三年に制作されてはい

るが、作風は、池田の本来の資質をよく生かした、穏健で誠実なものである。ただし、大理石彫刻であることや、写実味が優れた形態把握が試みられている点は、池田の作歴のなかでは珍しい。

35 藤井浩祐《狩狼犬仔》

一点

昭和三年(一九二八) 鋳造
一三・八×四三・九×四六・〇

スタイリッシュな姿かたちを特色とするボルゾイ種の犬は、モダンな主題を求める日本画家や彫刻家に好んで取りあげられた。本作もその一点で、犬好きで知られた藤井が、生後六ヶ月の仔犬をモデルに制作したものである。外面的な特徴や表情がよくとらえているばかりではなく、いきいきとした内的生命感に満ちた量感豊かな優品であり、犬の肖像彫刻と評しても許されるほどの高い完成度を示している。首には動かすことのできる鈴が付けられている。御大礼の折りに香淳皇后より贈られた品である。

36 資生堂立体写真像部《秩父宮妃殿下立体写真像》

一点

昭和四年(一九二九) 鋳造(銀)
一七・五×二〇・八×三六・四

37 資生堂立体写真像部《秩父宮妃殿下立体写真像》

一点

昭和四年(一九二九) 鋳造
一七・五×二〇・八×三六・四

立体写真像は、盛岡勇夫が「彫刻の手法を用いずして、出来上がりは、従来の塑像と同様の形態で、而も實物に酷似な立体像を機械的に製作する方法」(「立體寫真像の發明に就て」『アサヒカメラ』第四卷第四号)を求めて研究開発をすすめ、昭和二年(一九二七)に完成させた技術で、現在では世界十一カ国で特許を得ている。その発明当時における制作過程とは、次のようなものであったという。まず、作業は五秒で一回転する椅子に座った被写体に一本の光線を当てて、椅子の回転中に被写体に対して三十度の角度からカメラで撮

影し、約五百本の曲線をフィルムに記録することからはじまる。その後、現像したフィルムから原寸大に引き伸ばし、さらには、被写体に対して三十度の角度から記録された曲線を九十度の角度からの曲線に整形したかたちで作成したプロマイドを薄い亜鉛板に貼り合わせる。ついで、板を曲線に沿って正確に裁断し、それらの断片を撮影の順番にしたがって中心から放射状に三次元に並べ、この立体像をパラフィン溶液で固定することで原型を完成させるわけである。

このような画期的な新技術は、世界の写真界でたちまち大きな話題を呼び、昭和四年に開催された第四回日本写真美術展覧会の第二部第四科(写真工芸品・写真応用工芸品)に盛岡が《翁の像》を出品した折には、「彫刻像としての藝術品に迫るもので写真とは思はれぬ位であり第二部の粹であらう」(『日本写真美術年鑑昭和四年度(2)』大阪毎日新聞社)とまで絶賛された。また、発明の発表直後に高松宮殿下から注文を受け、昭和三年に殿下をモデルとした最初の銅像制作が行われることとなり、それを機に現在の立体写真像株式会社の前身である資生堂立体写真像部が活動を開始することになったのであった。

このように立体写真像は、写真業界や写真史では写真の一分野である写真工芸と位置づけられているものであるが、完成作のみに接するかぎりでは、極限まで写実性を追求した近代期の新たな立体像表現の出現として、造型史の観点からもとらえられるため、本展で紹介することにしたわけである。

Ⅲ. 生き続ける「置物」——大正〜昭和

38 高村光雲・山崎朝雲《萬歳楽置物》 一点

大正四年(一九一五) 铸造
四八・〇×五〇・〇×六三・〇

舞楽の演目「萬歳楽」を舞う若い演者の一瞬の所作をとらえた作で、大正天皇の御大札の奉祝品として、貴族院議員一同から献上された。高村光雲と山崎朝雲

の師弟による合作で、明治期の細部写実にこだわった置物とは性格を異にする、清新で堅固な造型感覚をうかがわせる作品となっている。野口龍起が铸造を担当し、洲浜型に蝶鳳凰文様の螺鈿蒔絵を施した豪華な専用置物台の制作には、金沢の漆工・由木尾雪雄が携わった。

39 佐々木二六《陶製観音像置物》 一点

大正十一年(一九二二) 陶磁
一一・〇×一五・〇×四五・〇

佐々木二六(一八五七—一九三五)は楽風軟陶窯の二六焼の創始者で、独特のヘラの手細工の技法を駆使して、人物や動植物をモチーフとする数々の写実的な陶磁置物を制作したことで知られる。本作は、大正十三年(一九二四)の昭和天皇御成婚の奉祝品として献上されたものである。顔や手の細部にいたるまで丹念な手技が尽くされている。小像とは思えぬほどの重厚な存在感をそなえた、大正後期の佐々木の傑作である。

40 作者不詳《萩焼高砂尉姫立像置物》 一对

大正十三年(一九二四) 陶磁
翁・日三八・〇 姫・日二九・〇

江戸中期以降に生産がはじめられた萩焼の置物は、鳥獣像と人物像の二分野からなるが、そのうち人物像では、武将や仙人が主なモチーフとなってきた。これに対して本作は珍しく、吉祥の高砂図が主題として選ばれている。萩町が昭和天皇御成婚の奉祝品とするために制作されたという、特別な事情によるためであったと考えられる。翁と姫の手には、それぞれ竹製の熊手と箒が付されている。

41 乗雲《童子乗牛置物》 一点

昭和初期 金工
一一・〇×三〇・〇×三二・七

牛の背に童児が乗るといふ、中国以来の伝統的な主題による作であるが、ここでは、童児は書を読む姿であらわされている。丹念な観察にもとづく写生味がう

かがわれる一方、金属の質感をよく生かした、どっしりとした量感表現を重視して制作されている。この点は、明治期の置物づくりとはあきらかに異なる性格を示しているといえるだろう。

42 作者不詳《鶏置物》 一点

大正五年(一九一六) 漆工
四〇・〇×八三・〇×六〇・五

43 狩野晴雲《雁置物》 一对

大正十四年(一九二五) 金工
雄・日二八・九 雌・日一三・八

44 小林華光《鶏置物》 一对

昭和三年(一九一八) 金工
雄・日二六・四 雌・日一六・四

45 商工省所管陶磁器試験場《青華磁埴置物》 一点

昭和八年(一九三三) 陶磁
D一一・〇×H三〇・〇

大正から昭和にかけての置物の表現傾向が、超絶技巧を駆使して、細部にいたるまでの迫真的な写実描写にこだわった明治期の置物とは異なる性格をみせているということは、鳥をモチーフとしたこれら四点の作品をまとめてみることで、より理解しやすいのではないだろうか。もちろん制作にあたっては、蒔絵、金工、陶磁のそれぞれの分野での最高度の技量が発揮されていることは、いうまでもない。その点では、明治期の場合となんら変わることがないと映るかもしれない。しかし、注意しておかなければならないのは、これらの作品では、各工芸分野特有の材質感が隠されることなく全面に押し込まれ、生かされることで、存在感のある、しかし彫刻とはまったく別種の、工芸でなくてはかたちづくれない立体像が試みられていることなのである。同じことは、No.47の北原千鹿(一八八七—一九五一)の《羊置物》のような、動物をモチーフとした作品についても指摘できることであろう。

46 高村光雲《猿置物》 一点

大正十一年(一九二二) 木彫
二八・〇×三九・〇×四一・〇

鳥帽子と袖無しを身につけた猿が、右手に鈴、左肩には御幣をかついで能楽の『三番叟』の舞を真似る芸は、正月の祝福芸として親しまれたものであった。本作では、縄を外されて、教え込まれた芸を一心に演じる猿の瞬の姿がとらえられている。剽軽な動きとは裏腹に、顔には諦観の表情が宿されている。丹念な彫技による写真描写の追求や演劇的な主題設定という特色は、明治期以来の高村の置物づくりのありようをそのまま継続させたものである。だが、高村が本作では、単なる外面的な相似性よりも対象の内面的な心理描写にまで注意を払い、実在感ある作品を生みだそうと意識を変化させるようになっていたという点には、注目しておく必要があるだろう。

47 北原千鹿《羊置物》 一点

昭和三年(一九二八) 金工
二七・〇×四六・五×二五・〇

48 赤堀信平《兔置物》 一点

昭和二十四年(一九四九) 木彫
八・二×二・二・〇×二・四・四

49 赤堀信平《牛置物》 一点

昭和二十四年(一九四九) 木彫
七・九×三・二・一×一六・〇

50 安藤緑山《柿置物》 一点

大正九年(一九二〇) 牙彫色染
二二・四×二七・七×二二・九

51 作者不詳《椿置物》 一点

昭和前期頃 牙彫色染
一一・三×二五・六×二二・八

ロダン風の彫塑表現こそが彫刻芸術の真髄であるという風潮が高まるなかで、牙彫置物は美術品とはみなされなくなり、とりわけ大正から昭和前期にかけては、

国内では一部のかぎられた好事家のための愛玩物と位置づけられてしまうことになる。しかし、そうしたなかで花開いたのが、ここで紹介する二点のような、着色技術と写真描写の粋をきわめた、本物と見まがうばかりの果菜花卉置物の分野であった。そのうちNo.50は、果菜花卉置物づくりの第一人者であった安藤緑山(一八八五—一九五五)が、持てる技巧のかぎりを尽くして生み出した傑作である。

52 大島如雲《菊折枝置物》 一点

昭和三年(一九二八)頃 鋳造
二〇・三×二八・七×二五・七

近代日本を代表する鑄金家の大島如雲(一八五八—一九四〇)が精緻な蠟型鑄造技法により制作した一点。二枝の菊花が、花弁や葉の細部にいたるまで細密かつ写實的に表現されている。花弁には、黄色味を帯びた地金を用いる工夫もなされた逸品である。

53 佐々木二六《陶製万年青鉢植置物》 一点

昭和三年(一九二八) 陶磁
D三九・〇×H四六・〇

江戸から明治にかけて盆栽として流行した万年青を陶土により写實的にあらわした作である。万年青本体と盆器は別々につくられていて、万年青を盆器上の土にそのまま置くようになっている。写実味の優った置物制作を得意とした佐々木の作歴のなかでも、最高傑作に数えられる一点である。

54 楠部彌式《天龍寺青磁桃置物》 一点

昭和十六年(一九四一) 陶磁
W一九・五×H二二・五

天龍寺青磁と呼ばれる、濃い黄緑色の青磁の色合いが美しい一作。釉薬の研究に優れた楠部彌式の技量が、存分に発揮されている。桃果の赤みは、辰砂釉によるものである。

55 大橋時義《二人童児像置物》 一点

昭和六年(一九三一) 石膏
一〇・三×一九・〇×三三・〇

56 大橋時義《女兒讀書像置物》 一点

昭和六年(一九三一) 石膏彩色
二二・〇×二六・五×三五・五

IV. 人形の領域—明治—昭和

57 森川杜園《熊坂長範》 一点

明治二十六年(一九三三) 木彫彩色
二一・〇×二五・〇×三一・五

58 森川杜園《還城楽》 一点

明治二十六年(一九三三) 木彫彩色
二二・〇×二二・〇×三〇・〇

森川杜園(一八二〇—一八九四)は、一刀彫りの奈良人形の制作を重ねるなかから、氣迫のこもった、表現力豊かな独自の彫芸を築きあげた作家であった。この二点は、その森川の最晩年作であり、ともに宮内省からの御用を受けて制作された。No.57は義経伝説に登場する盗賊の姿を、64は、雅楽の舞楽曲の一場面を主題としている。いずれも、大胆な刀法が生み出す確かな量感表現をなよりの特色としているが、それとともに、相貌や手などには丹念な彫技による細やかな表情が込められており、鮮やかな彩色とあいまって、いきいきとした動感と力感をよく伝える作に仕上げられている。高雅な精神性がうかがわれる秀作である。

59 作者不詳《五位鷺を捕るの図》 一点

大正初期 木彫彩色
W四二・〇×H四二・〇

ユーモラスで親しみやすい顔つきの公家が、五位鷺を捕らえようとしている情景を彫りあらわした作。公

家の顔や手の描写は表情豊かで、作者の彫技の確かさをうかがわせる。収納箱には「木彫人形」と記されているが、演劇的な性格が色濃い点では明治期の置物の流れを継承しているともいえるし、いきいきとした動感や内的充実感が人物描写から感じられる点からは、同時期の再興院展系の彫刻家による彩色木彫に近い性格がうかがわれる。人形と置物と彫刻の三つの領域の境界線上に位置しており、特定の分野に分類することが困難な点である。

60 吉田白嶺《人形》

一対

大正十三年(一九二四) 木彫彩色
各W三〇・〇×H二六・〇

はじめ洋風彫塑を学び、その後、木彫に転向した吉田白嶺(一八七一—一九四二)は、文展に出品を重ねたのち、大正三年(一九一四)の第一回再興院展に入選して、翌四年から院同人となった。展覧会場で「芸術品」として鑑賞されるのではなく、日常生活のなかで生かされる彫刻づくりを求めて農民美術運動に参加したほか、理念の実践として、鳥の小彫刻づくりに取り組んだ。本作は、その吉田が雛人形をモチーフとして制作したという、きわめて特異な一点。木彫家が人形を手がけたというのとは事情が異なり、人物や鳥、動物などの現実の対象と同格の事物として、人形を観察、写生して制作したものである。できあがった作品は、人形としか呼びようがないものではあるが、個性的な風貌の描写や人物にそなわる量感表現には、木彫家ならではの堅固な造型感覚がうかがわれる。人形なのか彫刻なのかを判断すること自体が不可能な作である。昭和天皇の御成婚の奉祝品として、中央美術協会から献上された。

四八・〇×六七・五×六〇・〇

No. 61は、昭和天皇の御成婚を奉祝して文武官一同が献上した二基の飾棚のうち、香淳皇后のために制作された《鶴桐時絵螺鈿飾棚》用の棚飾り品のひとつである。犬を抱きかかえた装束姿の童の相貌や姿態は柔らかな表情でとらえられており、古拙な人形の趣が強い。一方、No. 62は、昭和天皇の御大礼の奉祝品として、学習院が献上した作である。雅楽を舞う演者の一瞬の姿が、抑制された動きのなかにも華やかさをたたえて表現されている。装束の形状や紋様の考証も正確である。だが、演者の顔の表現や濃厚な彩色の手法には、博多人形を想起させるところが少なくない。実際、博多で職人の息子として生まれ育った山崎にとっては、博多人形は幼少時から親しんだ身近な存在であったし、彫刻家として活躍するようになってからは、山崎は早くから白水六八郎、小島興一、原田嘉平ら博多人形師と深く交流し、彼らに石膏型取りの技法を指導してもいたのであった。そうだとすれば、反対に、山崎が博多人形の制作手法や造型美から何らかの触発を受けていたと考えると、不思議はないだろう。

63 後藤 良《道成寺》

一点

昭和十九年(一九四四) 木彫彩色 H三五・八

後藤は、大正末期頃からしだいに能に強くひかれるようになり、やがて能楽に題材を得た制作をへて、「能彫家」と称して、能面や能楽の演者をモチーフとする木彫彩色人形などを多く手がけるようになっていったという。本作は、後藤が「能彫」を深く追求しはじめた時期の一点である。昭和十九年に日本美術統制協会から御買上との伝来が残されている。

俗を活写した木彫人形や土製人形の大部分は、小倉平が、日本人観光客向けのお土産として創出したものであった。

65 平田郷陽《楽土》

一点

昭和十五年(一九四〇) 紙塑彩色 H三三・六

初期には伝統的な節供人形を手がけていた平田郷陽(一九〇三—一九八二)は、新時代にふさわしい創作人形を展開する場として昭和三年(一九二八)に白澤会に結成に参加し、十年に同会を発展解消して日本人形社を創立、さらに十六年には同社を解散して日本人形美術院を創立するが、この間に平田が主要な課題として続けたのは、「実際そのままの写生に美はみられないが、それを美化して行く所に研究の余地がある」という信念に支えられての、精緻な写実的表現の追求であった。

その平田が、徹底した写実をへて、単にリアルなだけの描写に終始するのではなく、自己の独自の様式をかたちづくり、それを問うかのように一度に十八点もの意欲作を発表したのは、昭和十五年一月開催の第五回日本人形社展でのことであった。そのなかには、《明鏡》のような、以後の昭和前期に展開させることになる写生衣裳人形の出発点となった作も少なくはなかった。しかし、その一方で、本作のように、極力説明的な要素を省いていこうとする新たな表現傾向のものも含まれていた。それは、昭和後期におしすすめられることになる童児人形の先がけであったといえる。また、本作は、当時の時代状況をそのまま反映した、いわば「時局人形」となっている点でも注目される。昭和十九年に作者により秩父宮家に献上された。

66 町野君子《粧い》

一点

昭和十九年(一九四四) 木彫胡粉塗(衣裳人形)

H二三・八

化粧をする女性の姿を主題とした写実的な衣裳人形としては、平田郷陽が昭和六年(一九三一)に発表した《粧ひ》が名高い。だが、本作はむしろそれよりも、顔立ちやポーズなどの点から、昭和十年代の平田の作風を想起させる点がある。作者の町野君子は、町

61 山崎朝雲《狗子と童》

一点

昭和三年(一九二八) 木彫彩色
一〇・三×三・二×二五・五

62 山崎朝雲《萬歳楽》

一点

昭和三年(一九二八) 木彫彩色

野英彦が平田に制作を依頼し、昭和十六年の第一回人形美術展で公開された肖像人形《町野氏像》の戦後の所蔵者であったことが確認される人物である（平田郷陽人形展出品目録）昭和二十九年二月、銀座松屋。また本作は、前出の平田の《葦土》とともに秩父宮家に献上されている。これらのことから、おそらく町田は、平田の門下生だったのではないかと推測される。

67 作者不詳《五月晴れ》

一点

昭和期 木彫胡粉塗(衣裳人形) H一七・八

68 小原掬栄《こま》

一点

昭和期 木彫胡粉塗(衣裳人形) H一九・八

これら二点の作品の正確な来歴や、作者の経歴などは、残念ながら不明である。あるいは専門の人形作家の手になるものではないかもしれないが、手慣れた技巧が随所にうかがわれる。旧秩父宮家の旧藏品である。

69 野口光彦《鈴を持てる児》

一点

昭和期 木彫胡粉塗 H三一・五

稚児を題材とする御所人形の制作で知られた野口光彦（一八九六—一九八四）は、鈴を持った右手を天に向かって大きく振りかざすポーズの作品を、昭和期に好んで制作している。昭和十七年（一九四二）の第五回新文展出品作の立像《歡喜童児》や、二十五年頃の座像《鈴を持てる児》（東京国立近代美術館工芸館蔵）のほかにも、未完成作を含めて、制作年不詳の同主題作数点の現存が確認されている。本作はそのうちの一点で、野口の個人様式を典型的に示す丹念な秀作である。また、童児の上着には「光彦作」との手書銘も記し残されている。しかしながら、やはり制作年は不明なのである。ポーズは昭和十七年の作によく似てはいるが、それ以上のことは判断できない。秩父宮家に伝えられた経緯もつまびらかではない。

出品目録

番号	作者	作品名	員数	制作時期	分野	サイズ	展示期間
I. 置物の時代―明治							
1	作者不詳	伊部焼仙人吹貝置物	一点	江戸後期～明治初期	陶磁	H三八・〇	前期
2	作者不詳	備前焼布袋置物	一点	明治期	陶磁	H七二・〇	後期
3	山田鬼斎	鬼神置物	一点	明治二十二年(一八八九)	木彫	二〇・〇×二〇・〇×三二・〇	前期
4	海野勝珉	素銅彫蘭陵王置物	一点	明治二十三年(一八九〇)	金工	二八・〇×三二・〇×三三・五	前期
5	高村光雲	矮鶏置物	一对	明治二十二年(一八八九)	木彫	雄：二〇・〇×二〇・〇×三二・〇 雌：二二・〇×三二・五×二二・〇	後期
6	和泉整乘	銅鶏雌雄置物	一对	明治期	铸造	雄：一一・五×二二・〇×三三・〇 雌：九・〇×一七・〇×一八・五	後期
7	加納夏雄・海野勝珉	銀岩上鶴鴿置物	一点	明治二十七年(一八九四)	金工	一六・四×三三・二×一九・〇	前期
8	後藤貞行	各種馬	五点組	明治二十三年(一八九〇)	木彫彩色	①競走用栗毛 二二・〇×六〇・〇×六一・〇 ②乗用葦毛 二二・〇×六〇・〇×六五・〇 ③貨車用黒鹿毛 二二・〇×六〇・〇×五四・〇 ④乗車用鹿毛 二二・〇×六〇・〇×六三・〇 ⑤農用鹿毛斑 二二・〇×六〇・〇×六〇・〇	全期
9	作者不詳	御馬「友鶴」置物	一点	明治二十七年(一八九四)	铸造	一七・五×三六・〇×四四・五	後期
10	石川光明	牙彫鷹匠置物	一点	明治三十三年(一九〇〇)	牙彫	一一・七×二二・〇×四二・一	前期
11	旭 玉山	牙彫宮女置物	一点	明治三十四年(一九〇一)	牙彫	三九・〇×五一・〇×五九・〇	前期
12	高村光雲	文使	一点	明治三十年代前半	木彫	二一・八×二二・三×五二・〇	後期
13	高村光雲	山靈訶護	一点	明治三十二年(一八九九)	木彫	三二・〇×四二・〇×六七・二	前期
14	山崎朝雲	幼女置物	一点	明治三十三年(一九〇〇)	铸造	一八・〇×二七・〇×六三・〇	後期
15	山崎朝雲	彫塑家トモデル置物	一点	明治三十九年(一九〇六)	铸造	三五・〇×三五・〇×六六・〇	後期
16	横田秀一	吹角	一点	明治三十九年(一九〇六)	铸造	三〇・〇×四八・五×六五・〇	後期
17	作者不詳	御供売り置物	一点	明治後期頃	牙彫・魚骨彫彩色	九・四×一三・一×九・四	前期
18	高村光雲・竹内久一	鶴亀置物	一对	明治四十年(一九〇七)	木彫彩色	H一八・四	後期
19	石川光明	鹿	一点	明治四十年(一九〇七)	牙彫	H一一・〇	前期
20	杉崎正利	牙彫しゃぼん玉吹き置物	一点	明治後期	牙彫	三二・二×四三・三×一一・〇	前期

21	林 芳山	牙彫玩具壳置物	一点	明治四十三年(一九一〇)	牙彫	九・四×一〇・八×二九・四	後期
22	木村龍章	牙彫小童弄金魚置物	一点	明治四十三年(一九一〇)	牙彫	九・〇×九・六×一四・七	後期

II. 日本的「彫刻」表現の成立―大正と昭和前期

参考	オーギュスト・ロダン	うちひしがれたカリアティード (旧御物名・女像置物)	一点	一八八〇〜八二年	鑄造	二二・〇×二五・〇×四三・〇	全期
----	------------	-------------------------------	----	----------	----	----------------	----

23	新海竹太郎	一致	一点	明治四十四年(一九二二)	木彫	一九・〇×四五・〇×二七・〇	前期
24	新海竹太郎	戦捷記念日	一点	大正元年(一九一三)	木彫	二三・〇×二九・〇×七一・〇	後期
25	後藤 良	朝霞開宿霧	一点	大正四年(一九一五)	木彫彩色	日七五・〇	前期
26	山崎朝雲	みなかみ	一点	大正四年(一九一五)	木彫	二一・〇×二四・〇×二八・五	後期
27	藤井浩祐	古代婦人	一点	大正十二年(一九二三)	鑄造	一九・五×三三・〇×四五・〇	前期
28	池田勇八	小憩	一点	大正十一年(一九二二)	鑄造	一四・〇×五一・五×三三・〇	前期
29	寺畑助之麩	雪解	一点	大正十一年(一九二二)	木彫	一九・〇×一八・七×五一・〇	後期
30	新海竹太郎	鐘ノ歌	一点	大正十三年(一九二四)	木彫	二〇・〇×二七・〇×四七・〇	前期
31	新海竹太郎	農夫	一点	大正十四年(一九二五)	鑄造	二〇・〇×三二・〇×四五・〇	後期
32	森野圓蔵	水	一点	大正十五年(一九二六)	木彫	W六七・〇×H六一・〇	前期
33	新海竹蔵	男女	一对	昭和三年(一九二八)	木彫彩色	男:一八・五×二三・五×五三・〇 女:一八・二×二三・五×四八・〇	後期
34	池田勇八	母性	一点	昭和三年(一九二八)	石彫(大理石)	四九・〇×三二・三×三二・二	前期
35	藤井浩祐	狩狼犬仔	一点	昭和三年(一九二八)	鑄造	二三・八×四三・九×四六・〇	後期
36	資生堂立体写真像部	秩父宮妃殿下立体写真像	一点	昭和四年(一九二九)	鑄造(銀)	一七・五×二〇・八×三六・四	前期
37	資生堂立体写真像部	秩父宮妃殿下立体写真像	一点	昭和四年(一九二九)	鑄造	一七・五×二〇・八×三六・四	後期
III. 生き続ける「置物」―大正と昭和							
38	高村光雲・山崎朝雲	萬歳楽置物	一点	大正四年(一九一五)	鑄造	四八・〇×五〇・〇×六三・〇	前期
39	佐々木二六	陶製観音像置物	一点	大正十一年(一九二二)	陶磁	一一・〇×一五・〇×四五・〇	後期
40	作者不詳	萩焼高砂尉嬢立像置物	一对	大正十三年(一九二四)	陶磁	翁:日三八・〇 嬢:日二九・〇	後期
41	乗雲	童子乗牛置物	一点	昭和初期	金工	一一・〇×三〇・〇×三二・七	前期
42	作者不詳	鶏置物	一点	大正五年(一九一六)	漆工	四〇・〇×八三・〇×六〇・五	前期
43	狩野晴雲	雁置物	一对	大正十四年(一九二五)	金工	雄:日二八・九 雌:日一三・八	後期

44	小林華光	鶏置物	一对	昭和三年(一九二八)	金工	雄: H二六・四 雌: H一六・四	後期
45	商工省所管陶磁器試験場	青華磁筆置物	一点	昭和八年(一九三三)	陶磁	D 二一・〇×H三〇・〇	前期
46	高村光雲	猿置物	一点	大正十一年(一九二二)	木彫	二八・〇×三九・〇×四一・〇	前期
47	北原千鹿	羊置物	一点	昭和三年(一九二八)	金工	二七・〇×四六・五×二五・〇	後期
48	赤堀信平	兎置物	一点	昭和二十四年(一九四九)	木彫	八・二×一・二〇×一四・四	前期
49	赤堀信平	牛置物	一点	昭和二十四年(一九四九)	木彫	七・九×二・二×一八・〇	後期
50	安藤緑山	柿置物	一点	大正九年(一九二〇)	牙彫色染	二二・四×二七・七×二二・九	前期
51	作者不詳	椿置物	一点	昭和前期頃	牙彫色染	一三・三×二五・六×一三・八	後期
52	大島如雲	菊折枝置物	一点	昭和三年(一九二八)頃	鑄造	二〇・三×二八・七×二五・七	前期
53	佐々木二六	陶製万年青鉢植置物	一点	昭和三年(一九二八)	陶磁	D 三九・〇×H四六・〇	後期
54	楠部彌弍	天龍寺青磁桃置物	一点	昭和十六年(一九四二)	陶磁	W 一九・五×H 一二・五	前期
55	大橋時義	二人童児像置物	一点	昭和六年(一九三一)	石膏	一〇・三×一九・〇×三三・〇	前期
56	大橋時義	女児読書像置物	一点	昭和六年(一九三一)	石膏彩色	二三・〇×二六・五×三五・五	後期
IV. 人形の領域—明治—昭和							
57	森川杜園	熊坂長範	一点	明治二十六年(一九一三)	木彫彩色	二一・〇×二五・〇×三一・五	前期
58	森川杜園	還城楽	一点	明治二十六年(一九一三)	木彫彩色	二二・〇×二二・〇×三〇・〇	後期
59	作者不詳	五位鷲を捕るの図	一点	大正初期	木彫彩色	W 四二・〇×H 四二・〇	前期
60	吉田白嶺	人形	一对	大正十三年(一九二四)	木彫彩色	各W 三〇・〇×H 二六・〇	後期
61	山崎朝雲	狗子と童	一点	昭和三年(一九二八)	木彫彩色	一〇・三×一三・二×二五・五	前期
62	山崎朝雲	萬歳楽	一点	昭和三年(一九二八)	木彫彩色	四八・〇×六七・五×六〇・〇	前期
63	後藤 良	道成寺	一点	昭和十九年(一九四四)	木彫彩色	H 三五・八	前期
64	作者不詳	満洲人形	十五点	昭和前期	木彫彩色、素焼彩色ほか	H 七・〇×一四・〇	全期
65	平田郷陽	楽土	一点	昭和十五年(一九四〇)	紙塑彩色	H 三三・六	後期
66	町野君子	粧い	一点	昭和十九年(一九四四)	木彫胡粉塗(衣裳人形)	H 二三・八	後期
67	作者不詳	五月晴れ	一点	昭和前期	木彫胡粉塗(衣裳人形)	H 一七・八	前期
68	小原掬栄	こま	一点	昭和前期	木彫胡粉塗(衣裳人形)	H 一九・八	前期
69	野口光彦	鈴を持てる児	一点	昭和前期	木彫胡粉塗	H 三二・五	後期

近代日本の置物と彫刻と人形と
— 豊饒なる立体像の世界

三の丸尚蔵館展覧会図録No.34

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成16年3月27日

Modern Japanese Ornamental Artifacts, Sculpture, and Dolls

— the fruitful world of three dimensional figures

Sannomaru Shōzōkan Exhibition Catalogue No.34

Edited by the Museum of the Imperial Collections, Tokyo

(Sannomaru Shōzōkan)

Printed by Tokyo Bijutsu Co., Ltd.

Translated by Hiroko Yokomizo

Published by Imperial Household Agency, Japan

Issued on March 27, 2004

Copyright ©2004, The Museum of the Imperial Collections, Tokyo

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に出典を明記してください。また，図版を出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は，宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお，図版を営利目的の販売品や広告，また個人的な目的等で使用することはできません。

近代日本の置物と彫刻と人形と
— 豊饒なる立体像の世界
三の丸尚蔵館展覧会図録No.34

編集 宮内庁三の丸尚蔵館
制作 株式会社 東京美術
翻訳 横溝廣子
発行 宮内庁
平成16年3月27日

Modern Japanese Ornamental Artifacts, Sculpture, and Dolls
— the fruitful world of three dimensional figures
Sannomaru Shōzōkan Exhibition Catalogue No.34

Edited by the Museum of the Imperial Collections, Tokyo
(Sannomaru Shōzōkan)

Printed by Tokyo Bijutsu Co., Ltd.
Translated by Hiroko Yokomizo
Published by Imperial Household Agency, Japan
Issued on March 27, 2004

Copyright ©2004, The Museum of the Imperial Collections, Tokyo

46
Takamura Kōun
Monkey
1922
carved wood
28.0×39.0×41.0

47
Kitahara Senroku
Sheep
1928
metalwork
27.0×46.5×25.0

48
Akahori Nobuhira
Rabbit
1949
carved wood
8.2×12.0×14.4

49
Akahori Nobuhira
Cow
1949
carved wood
7.9×22.1×18.0

50
Andō Rokuzan
Persimmon
1920
carved and dyed ivory
22.4×27.7×12.9

51
artist unknown
Camelia
Early Showa period
carved and dyed ivory
13.3×25.6×13.8

52
Ōshima Joun
Chrysanthemum branch
c.1928
cast metal
20.3×28.7×15.7

53
Sasaki Niroku
Clintonia
1928
ceramic
D39.0×H46.0

54
Kusube Yaichi
Peach
1941
ceramic
W19.5×H12.5

55
Ōhashi Tokiyoshi
Two children
1931
color on plaster
10.3×19.0×33.0

56
Ōhashi Tokiyoshi
Girl reading a book
1931
color on plaster
23.0×26.5×35.5

IV. The Division of Dolls

57
Morikawa Toen
Kumasaka Chōhan
1893
color on carved wood
21.0×25.0×31.5

58
Morikawa Toen
Genjōraku
1893
color on carved wood
22.0×22.0×30.0

59
artist unknown
Catching a heron
Early Taisho period
color on carved wood
W42.0×H42.0

60
Yoshida Hakurei
Doll
1924
color on carved wood
W30.0×H26.0 each

61
Yamazaki Chōun
Child and dog
1928
color on carved wood
10.3×13.2×25.5

62
Yamazaki Chōun
Manzai-raku dance
1928
color on carved wood
48.0×67.5×60.0

63
Gotō Naoshi
Dōjōji
1944
color on carved wood
H35.8

64
artist unknown
Manchurian dolls
Early Showa period
color on carved wood
H7.0~14.0

65
Hirata Gōyō
Paradise
1940
color on paper-mache
H32.6

66
Machino Kimiko
Making up
1944
gofun on carved wood
H23.8

67
artist unknown
A fine day in May
Showa period
carved wood with *gofun*
H17.8

68
Obara Sukue
Spinning a top
Showa period
carved wood with *gofun*
H19.8

69
Noguchi Mitsuhiko
Child holding a bell
Showa period
carved wood with *gofun*
H32.5

II. The Formation of Japanese Sculpture Expression

Reference exhibit
François Auguste René Rodin
Stricken Caryiatid
1880-81
cast metal
22.0×25.0×43.0

23
Shinkai Taketarō
Unison
1911
carved wood
19.0×45.0×27.0

24
Shinkai Taketarō
Memorial day of war victory
1912
carved wood
23.0×29.0×71.0

25
Gotō Naoshi
Women of an ancient era
1915
color on carved wood
H75.0

26
Yamazaki Chōun
Water goddess
1915
carved wood
21.0×24.0×28.5

27
Fujii Hirosuke
Women of an ancient era
1923
cast metal

28
Ikeda Yūhachi
Rest
1922
cast metal
14.0×51.5×30.0

29
Terahata Sukenojō
When snow melts
1922
carved wood
19.0×18.7×51.0

30
Shinkai Taketarō
Song of the bell
1924
carved wood
20.0×27.0×47.0

31
Shinkai Taketarō
Farmers
1925
cast metal
20.0×32.0×45.0

32
Morino Enzō
Water
1926
carved wood
W67.0×H61.0

33
Shinkai Takezō
Man and woman
1928
color on carved wood
man : 18.5×23.5×53.0
woman : 18.2×23.5×48.0

34
Ikeda Yūhachi
Maternity
1928
carved stone (marble)
49.0×31.3×32.2

35
Fujii Hirosuke
Borzoï (Russian wolf hound)
1928
cast metal
23.8×43.9×46.0

36
Shiseidō Stereoscopic Photograph Section
Stereoscopic photograph of Princess
Chichibu
1929
cast silver
17.5×20.8×36.4

37
Shiseidō Stereoscopic Photograph Section
Stereoscopic photograph of Princess
Chichibu
1929
cast metal
17.5×20.8×36.4

III. "Okimono" still created

38
Takamura Kōun and Yamazaki Chōun
Manzai-raku dance
1915
cast metal
48.0×50.0×63.0

39
Sasaki Niroku
Kannon (Avalokitesvara)
1922
ceramic
11.0×15.0×45.0

40
artist unknown
Old man and woman in Takasago drama
1924
ceramic
old man : H38.0 old woman : H29.0

41
Jōun
Child riding cow
Early Showa period
metalwork
12.0×30.0×22.7

42
artist unknown
Rooster
1916
lacquer work
40.0×83.0×60.5

43
Kanō Seiun
Goose
1925
metalwork
gander : H28.9 goose : H13.8

44
Kobayashi Kakō
Rooster and hen
1928
metalwork
rooster : H26.4 hen : H16.4

45
Shōkō-shokan Tōjiki Shikenjō (Ceramic
Laboratory of the Ministry of Commerce and
Industry)
Peregrine with cobalt underglaze
1933
ceramic
D12.0×H30.0

List of Exhibits

I. The Era of the "Okimono"

- 1
artist unknown
Hermit blowing shell, Inbe ware
Late Edo to early Meiji period
ceramic
H38.0
- 2
artist unknown
Hotei, Bizen ware
Meiji period
ceramic
H72.0
- 3
Yamada Kisai
Ogre god
1889
carved wood
20.0×20.0×32.0
- 4
Unno Shōmin
Bugaku dancer, Raryō-ō
1890
metalwork
28.0×32.0×33.5
- 5
Takamura Kōun
Bantams
1889
carved wood
rooster : 20.0×20.0×32.0
hen : 12.0×22.5×21.0
- 6
Izumi Seijō
Rooster and hen
Meiji period
cast metal
rooster : 11.5×20.0×33.0
hen : 9.0×17.0×18.5
- 7
Kanō Natsuo and Unno Shōmin
Wagtail on rock
1894
metalwork
16.4×23.2×19.0
- 8
Gotō Sadayuki
Various horses
1890
color on carved wood
① chestnut racing horse : 20.0×60.0×61.0
② gray riding horse : 20.0×60.0×65.0
③ dark brown wagon horse :
20.0×60.0×54.0
④ fawn colored riding horse :
20.0×60.0×63.0
⑤ fawn dappled farming horse :
20.0×60.0×60.0
- 9
artist unknown
Horse
1894
cast metal
17.5×36.0×44.5
- 10
Ishikawa Mitsuaki
Falconer
1900
carved ivory
12.7×22.0×42.1
- 11
Asahi Gyokuzan
Court lady
1901
carved ivory
39.0×51.0×59.0
- 12
Takamura Kōun
Messenger of important letters
around 1900
carved wood
21.8×22.3×52.0
- 13
Takamura Kōun
Mountain witch
1899
carved wood
32.0×42.0×67.2
- 14
Yamazaki Chōun
Girl
1900
cast metal
18.0×27.0×63.0
- 15
Yamazaki Chōun
Sculptor and model
1906
cast metal
35.0×35.0×66.0
- 16
Yokota Shūichi
Soldier blowing a horn
1906
cast metal
30.0×48.5×65.0
- 17
artist unknown
Seller of offerings
late Meiji period
colored carved ivory and fishbone
9.4×13.1×9.4
- 18
Takamura Kōun and Takenouchi Hisakazu
Crane and tortoise
1907
color on carved wood
H18.4
- 19
Ishikawa Mitsuaki
Deer
1907
carved ivory
H11.0
- 20
Sugisaki Masatoshi
Child blowing soap bubbles
late Meiji period
carved ivory
3.2×4.3×11.0
- 21
Hayashi Hōzan
Toy seller
1910
carved ivory
9.4×10.8×29.4
- 22
Kimura Ryūshō
Children trifling with goldfish
1910
carved ivory
9.0×9.6×14.7

Concerning this exhibition

Toshiyuki Ohkuma

Head Curator, the Museum of the Imperial Collections, Tokyo

In recent years, reconsideration of modern Japanese art history has been attempted actively among the Japanese art world. Noteworthy among these attempts is the rise of reconsideration on the formation of the division referred to as “kogeï” (ordinarily translated as crafts), and the establishment of an outline of this division, through various articles and exhibitions. Within this interest towards the history of “kogeï” by scholars, the matter of “okimono” has always been observed yet not clearly defined until the present day.

The Japanese people commonly refer to a certain type of art objects as “okimono”. At times this term is used with a feeling of fondness, and at times it is used with a touch of contempt. This is because most of the objects that are considered as “okimono” are not high quality works of fine art, but vulgar objects that common people can obtain easily as interior ornaments.

When searching the term “okimono” in Japanese web sites on the Internet, the result is almost always information on miscellaneous objects that by no means can be considered as fine art, whether they are products in an on-line shop or of personal collections. They are not necessarily produced within Japan, and their material may be anything such as plastic. Neither does it matter whether they are mass-produced objects. What is important is whether they suit the tastes of each individual, and are rather small in size to constantly adorn the owners’ room. These are what are presently called “okimono”. Motifs are mainly human beings or birds and animals, but occasionally artificial things such as vehicles and buildings are also referred to as “okimono” instead of models or miniatures.

However, when one attempts to consider the matter about just what “okimono” means within modern Japanese art history, he realizes that it is a quite difficult problem.

Observing actual objects and documents on the huge amount of “artistic” three dimensional objects created in Japan’s modern era beginning in the Meiji period, we find that a large number of them are referred to as “okimono”. Works of the Meiji era are often originally named including the term “okimono”, in records when they were created and on their original boxes.

However, many of the okimono made in the Meiji era were by ceramic or metal craftsmen, creating an issue troubling scholars. These ceramic and metal okimono are easily considered within the present concept of fine art as “kogeï”, making the okimono one of the forms of kogeï expression. At the same time, artists considered today as sculptors also created works originally titled as an okimono made of carved wood or ivory, or modeling, without any controversy. There are many examples of similar motifs and style of expression created with different techniques and materials, such as no.5 and no.6, created by “sculptor” Takamura Koun and metal “craftsman” Izumi Seijo. Is okimono also a form of expression within the sculpture division? If so, just what division is it to be defined? What is the difference between okimono and sculpture?

It is a surprising fact that none of the art or aesthetic dictionaries, nor introduction books on art theories, art history, or aesthetics published within Japan, include the term “okimono”, thus making it impossible to find its definition. The reason for this is as mentioned, that within the mentality of the present Japanese, “okimono” is considered as only an object to fondle, treated lower than artistic objects including crafts. Therefore, today’s authoritative art researchers and museum curators considering themselves elite, have attempted to omit the term “okimono” from the original title in their writings, and deal Takamura Koun’s works as sculpture.

Nevertheless, the category of “okimono” did exist in history. Meanwhile, the western concept of sculpture became established within modern and contemporary Japanese art. Furthermore, within the ordinary life of today’s Japanese,

we think these two categories do not overlap at all. However, strangely when we view three dimensional works at an exhibition, we feel that some are sculptures, and some are okimono. Just what is the reason for this?

In the English and French speaking worlds, there is a tendency to refer to small modern Japanese three-dimensional objects created by craft methods as “OKIMONO”, considering them as decorative arts similar to western objet d’art, but within Japan this matter is not so simple. This is because even after the late Meiji period when the division of sculpture by its western modern concept is said to have been established, wood sculptors continued to create okimono, even as their artistic works to enter in exhibitions. This is the difference between the modeling sculptors who tried to establish modern western-like modeling expressions by reception of Rodinism, parting from traditional Japanese sense of beauty.

What makes the matter more confusing is that since the Meiji era, it is difficult to find a clear difference between the consciousness of creators of wooden sculpture and wooden dolls. Spurring this confusion, sculptors such as Yamazaki Chōun and Yoshida Hakurei (no.60-62) who readily had relations with doll creators appeared from the end of the Taisho to early Showa eras. They included the formative features of painted wooden dolls within their sculptures. On the other hand, doll creators with a new consciousness emerged such as Hirata Gōyō, who were triggered by the new originality in expression among sculpture. In this way, not only the relation between okimono and sculpture, but also the relation between sculpture and dolls became a new matter within modern Japanese history.

As we have seen, the history of modern Japanese three-dimensional figures mainly with human figures, birds, and animal motifs has a quite complicated situation. There is a basic difference from the western idea distinguishing sculpture as fine art and decorative art. Therefore, in order to solve this problem, it is difficult to achieve results considering the sculpture, craft and doll divisions individually.

This exhibition was planned as a clue to verify the history of modern Japanese three-dimensional expressions. It is formed by 4 parts;

The 1st corner is titled *The Era of the Okimono*, introducing 22 objects from the end of the Edo period to the Meiji period. This is the era when the traditional “okimono” in Japan were considered equivalent with the western concept of sculpture within the reception of western concepts of art. Three-dimensional images with motifs of organic beings were considered as an okimono, whether made by craft or sculpture techniques. Furthermore, there were few that accurately grasped and actually practiced the western concept of sculpture. Just what was “okimono”? It featured a rather small size, a tendency of legend depiction, a base serving as the stage of the legend, and emphasis on a quite realistic exterior surface due from intricate craftsmanship.

In contrast, the 2nd corner titled *The Formation of Japanese Sculpture Expression* was an attempt of western impressionism in wooden sculpture since the reception of Rodinism. Among the wooden sculptors, we introduce works of those who attempted to capture a modern style. However, a trace of okimono is still often seen within them.

Meanwhile, were okimono no longer created since the concept and division of sculpture was commonly recognized among the public in the Taisho era? Of course not. Certainly, okimono works depicting actual human figures were no longer created, and though there were exceptions, only craftsmen continued to create okimono. To create okimono was considered a disgrace for sculptors as artists. However, the division of okimono still continued, and the creator attempted to include artistic sense within them. At the same time, three-dimensional works depicting plants were created, which was a motif that would never be depicted in the sculpture division. This situation is introduced in the 3rd corner, “*Okimono still created*.”

Last of all, in the 4th corner, we introduce *The Division of Dolls*, showing the relations between sculpture and dolls. It has a unique history of modern Japanese three-dimensional figure division that would never be understood within western art history or aesthetic concepts. We hope visitors will be able to understand this history, and the ample range of this division.

Foreword

Man has created various three dimensional figures of human and living beings from ancient times. These are now considered as either sculptures or dolls.

However, the term “sculpture” is a new term used widely since the Meiji era, and in the early Meiji period, almost all three dimensional figures other than dolls were referred to as “okimono”. We know that almost all of the three dimensional figures in the Sannomaru Shōzōkan collection had the term “okimono” in its title, which is the result of the concept of three dimensional figures during the early Meiji period.

However, since around the middle of the Meiji era, “okimono” and sculpture were divided within the Japanese art world along with the reception of western art ideas. If so, what is the difference between Modern Japanese “okimono” and western sculpture? Furthermore, just why was the idea formulated to discriminate the two? Indeed, there are many objects within modern Japanese sculpture that are difficult to distinguish between what is referred to as “okimono”, and how should these be treated?

This exhibition is an attempt to reconsider the historical significance and features of the modern Japanese traditional sculpture works, starting from matters of okimono and sculpture, and also modern dolls, which overlaps with these divisions.

March, 2004

The Museum of the Imperial Collections, Tokyo
Sannomaru Shōzōkan

*Modern Japanese Ornamental Artifacts,
Sculpture, and Dolls*

— *the fruitful world of three dimensional figures*

March 27 (Sat.) — June 13 (Sun.)



The Museum of the Imperial Collections, Tokyo
Sannomaru Shōzōkan