

「再発見！ ニッポンの立体」

毛利伊知郎

はじめに

この展覧会は、筆者が抱いてきた日本の彫刻、日本での彫刻の受容に関する疑問が出発点となっている。その疑問とはおおよそ次のようなものである。その一、なぜ日本では近現代彫刻の展覧会はおしなべて集客が難しいのか、また一般の人々の間で「彫刻は分からない」という声がなぜ多いのか。その二、彫刻として紹介される作品とそうでない作品には明確な違いはあるのか。その三、なぜ日本近代彫刻史研究と仏教彫刻史研究との間には有機的な関連がないのか。その四、なぜ日本仏教彫刻史研究は近年まで室町時代以降の仏像を軽視してきたのか。そうした価値観はどのように形成されてきたのか。その五、西洋近代発祥の美術史学は日本の多様な立体造形作品理解にどこまで有効なのか。

こうした筆者の疑問に少しでも答えを出せないかと考えて企画したのがこの展覧会である。しかし、これらの疑問は直ちに回答を得るのが困難なものばかりである。まして、作品借用など制約が多い展覧会という形でこうした問題に迫ることには無理があるかもしれない。しかし、これまで注目されてこなかった作品も含めて、日本の立体作品が織りなす豊かな造形世界を紹介するだけでも無意味ではないと考えた次第である。

1. 仏像をめぐる

日本における立体表現は、1万数千年前の石器時代の石偶にまで遡る。それは小形の自然石を人体に見立て、頭髪や乳房などを線刻で表現した素朴な立体造形だった。その後縄文時代の土偶、古墳時代の形象埴輪などを経て、6世紀に日本の立体表現に大きな転機が訪れる¹。

それは仏教とともに仏像が伝えられたことだ。インドから中国、朝鮮半島を経て日本に伝わった仏教では、經典儀軌に仏菩薩天部など諸尊の体系と具体的な姿形(図像)が規定されている。それに基づいて礼拝対象としての仏像がつくられることになる。

日本で最初に仏像制作を担ったのは朝鮮半島から渡来した仏師(工人)で、表現も彼の地の像に倣ったものだった。以後も日本の仏像は折にふれて大陸文化の影響を受けて制作され、平安時代の定朝、鎌倉時代の運慶・快慶らのように歴史に名をとどめる大仏師もあらわれた。江戸時代には寺請制度とも関連して寺院数が増加し、数多くの仏像が造立された。京・南都(奈良)や江戸だけでなく地方でも多くの仏師が活動し、仏像は日本の立体造形史に大きな潮流を形成した。造仏の流れは絶えることなく、現在も数多くの仏像が造立され続けているのは周知のことだ。

¹ その起源において、日本の立体作品が豊穰祈願、死者鎮魂、除災など祭祀や信仰と関わって制作されていたことは、日本の立体造形の基本的性格と以後の歴史を考察する際に等閑視できないと考えられる。仏像はいかなれば異国の神々を造形化したものであったが、土偶・埴輪などは土着の信仰・宗教に由来するものだった。そういう意味では、人形はこの系統に属するものと見ることができよう。

造物の歴史を振り返ると、明治の廃仏毀釈は仏像を制作する工房(仏所)に大きな打撃を与えた大事件ではあった。しかし、その後も彫刻家養成の教育システムが整備されるまで、仏所は木彫家の養成機関でもあった。仏師・高村東雲に入門した高村光雲、その光雲が経営していた工房の主要な仕事の一つが造仏であったことは、この辺りの事情を示している。

古仏からインスピレーションを得る近現代彫刻家が少なくないように、日本の仏像は近現代彫刻とも深く関わっている²。木という素材に対する日本独特の愛着も、木彫仏に代表される木を素材とした立体造形の長い歴史があつてのことだ。

ところで、近代以降、仏像は古代ギリシア彫刻に匹敵する芸術作品として、研究や鑑賞の対象となった。明治時代に岡倉天心やアーネスト・フェノロサが果たした役割はつとに知られるところである。

近年まで日本彫刻史といえば、それはほぼ日本仏教彫刻史を意味していた。そして、その記述は飛鳥時代に始まり、おおむね鎌倉時代をもって終わることになる。室町時代以降の仏像についての記述があつても、そのウエイトは小さく積極的な意味が与えられることはなかった。

室町時代以降、特に江戸時代の仏像が仏教彫刻史の研究対象として認識されるようになったのは、近年のことである。今日では愛好家が多い円空仏、木喰仏が大きな注目を集めるようになったのも1960年代以降のことである。しかも、その調査研究は多くが在野研究者に負っていて、アカデミックな美術史学の研究対象とされることは今日も少ない。

こうした従来の日本仏教彫刻史の価値観は、どのように形成されてきたのだろうか。浅井和春氏の考証によれば、信仰の対象であった仏像を文化財、芸術作品とみなす動きはすでに明治時代初期に見られるという³。その動きは以後も止むことなく、仏像は日本を代表する彫刻芸術であるという考えが定着していった。そうした中で、室町時代以降の仏像は職人仕事で芸術性に欠けるといふ価値観が形成されていった。その価値観は、芸術家の個性や才能を重視する西洋近代思想によって裏打ちされていた。

しかし、考えてみれば、西洋とは異なる文化風土の中で生まれた造型作品を西洋近代の思想のみを拠りどころとして研究・鑑賞することには無理があるだろう。もちろん西洋近代の価値観に合致する作品も多いだろうが、そうでない作品が存在するのは当然のことだ。

このように仏像だけを取り上げても、明治時代に始まる西洋近代の価値観に裏付けられた美術史学は、日本前近代の立体表現を理解する上で必ずしも万能ではないといえるだろう。近年は各地の自治体で近世仏像の調査も盛んに行われるようになった。そうした動きはこのような問題意識の反映でもある。

² 2008年に小平市立平櫛田中彫刻美術館で開催された展覧会「仏像インスピレーション—仏像に魅せられた彫刻家たち」で、近現代彫刻と古仏との多様で深い関係が紹介された。また、平櫛田中は、自身の制作の参考とする目的もあつて仏像の収集も行っていた。また、本来ならば仏像とともに神像にも言及すべきだが、議論が多岐にわたるため、ここでは仏像のみに限定した。

³ 浅井和春「仏像と近代」『天平の彫刻 日本美術 456』至文堂、2004年。

2. 彫刻、人形、置物、その境界

仏像以外の立体造形作品で、古くから制作されてきたものに人形や動物形がある。平城宮址など各地の遺跡から出土した木製の素朴な人形や動物形、人形について記述する古典文学作品が示すように、地域や時代を問わず多種多様な人形がつくられてきた。人形も立体表現の大きな潮流である。しかし、人形は素材や構造が脆弱であるためか現存する古例はほとんどなく、仏像と比較すると研究の層は厚くない⁴。今日では人形といえば装飾用、愛玩用のイメージが強いが、もともと人形は除災除禍、繁栄、豊穡祈願など祭祀、信仰と深く関わっていた。

人形は文字通り人体をモチーフとする。仏像も人体によって仏菩薩たちを表現している。では、造型面で両者は明確に区別できるのだろうか。例えば、奈良・伝香寺の地蔵菩薩立像のように、鎌倉時代以降は裸体に実物の衣をまとわせる仏像が製作されるようになった。こうした裸形着像は従来から日本仏教彫刻史の研究対象とされ、当時のリアリズムと生身仏思想とから誕生したとみられてきた。

しかし、裸形着像が実際の衣をまとっている点は、裸形の人形と同じである。裸形着像の仏像を彫刻とみなすのであれば、その裸体表現の特質が議論されるべきである。

人形は人形師、雛師などと呼ばれる職人によって制作されてきた。明治時代になって美術学校で彫刻が教授されるようになって、人形工房は仏所と同じく時に木彫家養成の場ともなった。例えば、大阪の人形師・中谷省古のもので修業した平櫛田中、少年時代から博多人形師と関係が深かった山崎朝雲らのことを想起すればよいだろう⁵。

また、近代日本では彫刻家が人形を制作すること自体珍しいことではなかった。例えば、平櫛田中、山崎朝雲、橋本平八、木村五郎ら木彫家たちには人形の遺作も多い。荻島安二、建畠覚造、向井良吉らのようにマネキン人形を手がけた作家たちの存在も忘れることができない⁶。

このように見えてくると、日本では人形と彫刻との間の距離は小さいと考えるべきだ。いわゆる彫刻に対して日本で親近感を抱く人々は少数派である。しかし、それとは対照的に現代人にも親しい伝統的な人形だが、多くの若者たちがフィギュアに寄せる関心、近年の「ゆるキャラ」ブームもその現れといえるだろう。

それはなぜなのか。人形は前近代以来の長い歴史を持つ。日常的に身近に人形があることは多くの日本人にとって当然のことであった。しかし、人形と同じ人体を主題とする彫刻が明治時代に西洋から紹介された時、彫刻と人形との造形上の差異を日本人の多くは結局のところ理解できな

⁴ 岡本万貴子『裸形と着像の人形史』(淡交社、2012年)は数少ない近年の研究。また、本論執筆中にヨーロッパの人形を中心に日本の人形についても論じた香川檀『人形の文化史』(水声社、2016年)が刊行された。

⁵ 本論執筆中に大阪歴史博物館で開催された展覧会「近代大阪職人図鑑」(2016年4月29日～6月20日)では、大阪を中心とした人形など近代の美術史から除外された立体造形が幅広く紹介された。

⁶ 彫刻家たちによる人形制作の背景には経済的な理由もあったが、彼らの意識は彫刻と人形との境界を自由に往来していた。

かった。多くの一般の人々にとっては理解する必要もなかったのではないだろうか。そして、彫刻とは何かという基本的なことについて議論もなく、曖昧な状態のまま現在に至ったのではないだろうか。

それは鑑賞者だけではなく、制作者にもいれることだ。人形を制作する彫刻家、あるいは彫刻との差異を見出すことが難しい作品を制作する人形作家が少なくないことなどは、人形と彫刻の境界が曖昧であることを示している。

置物にも触れておこう。置物とは、ある空間を荘厳し飾るための形象表現が施された立体作品である。置物が飾られるのは、床の間、あるいは宗教儀式の空間などである。正倉院には東大寺大仏開眼供養会で使用された蓮華などのつくりものが伝来するなど、日本での置物は古代にまで遡り、現代に至るまで多種多様な置物がつくられてきた。

伝統的な日本家屋での置物は、通常は床飾りとして使用され、室町時代には唐物を尊重する一定の規範が取りまとめられてもいる。生活様式と住宅環境が大きく変化し、現代では床の間は姿を消しつつあるけれども、形象的な造形品を室内に飾ることは今も盛んである。

置物という概念は使用形態に由来するもので、彫刻、人形など作品の技法や内容を示す概念とは異なるカテゴリーに属している。しかし、人形や彫刻、実用的な工芸品が置物として飾られることも少なくない。いずれにしても、置物という概念とともに、工芸、彫刻、人形など前近代からつくられてきた立体造形品をどのように整理することができるか、改めて検討することが迫られている⁷。

3. 等閑視されてきた立体—大工彫刻、根付など

社寺建築をはじめとする日本の伝統的建造物には、大工彫刻とも呼ばれる様々な彫りものが施されてきた。古くは法隆寺金堂など古代寺院建築の雲斗、雲肘木もその一種だが、建築を装飾する彫物が盛んになるのは桃山時代以降で、社寺だけではなく、殿舎、霊廟をはじめ、祭礼の山車なども主に吉祥的テーマの彫物がほどこされた。これらの彫物を制作したのは宮彫師とも呼ばれる大工たちだったが、近世には江戸の他、井波、諏訪、上州等々、全国各地で専門家集団が活動していた⁸。

これら建築装飾の彫物は、建築史の対象として研究されることはあっても、立体作品として美術史的な調査研究の対象とされることはほとんどなかった。しかし、米原雲海、佐藤朝山らのように宮彫師のもので修業した後に木彫家になった作家も少なくないこと、高村光雲、橋本平八らのように欄間など建築関係の作品を残した作家の存在を見ても、大工彫刻の特質、近代木彫との関係など美

⁷ 置物、人形、彫刻などの境界が曖昧であることを指摘し、それらを総体として位置付ける作業が必要であることを指摘したのは大熊敏之で、宮内庁三の丸尚蔵館で『近代日本彫刻の一潮流 保守伝統派の栄光』(1996年)、『細工・置物・つくりもの—自然と造型』(2002年)、『近代日本の置物と彫刻と人形と—豊穰なる立体像の世界』(2004年)などの展覧会が開催された。

⁸ 写真家の若林純氏は、全国各地に残る大工彫刻を撮影した写真集の刊行を継続している。

術史的な観点から研究されるべき課題は少なくないを考える。

大工彫刻とは対照的な小型の立体作品に根付がある。根付は煙草入れ、印籠、小さな巾着などを帯から吊るすための留め具で、細かい形象表現が施されることが多い。明治以降、洋装が主流になると根付が日常的に使用される機会は失われ、その造形性と技巧が日本よりも海外で高く評価されるようになった。その結果、大量の根付が欧米へ渡った。近年日本国内で根付再評価の機運が高まるにつれて、それら在外根付を買い戻す動きも盛んになっている。

しかし、日本美術史研究において根付をはじめとして、形物香合、形象水滴などが研究対象として取り上げられることは近年になっても少なく、小型の形象愛玩品についての調査研究が愛好家たちに多くを負っていることは否定できない。

かつて欧米留学から帰国した高村光太郎は「根付の国」と題する詩で、根付を日本の後進性の象徴と見なした⁹。それは、芸術家の個性と自由を絶対視し、前近代以来の職人仕事を評価しない価値観であった。光太郎は欧米絶対主義の象徴でもあった。そして、それは根付、大工彫刻、人形、置物など前近代以来の豊かな立体表現の意義に眼を閉ざすものでもあった。

4. 日本近代化の限界

周知のように、欧米諸国に対抗できる国づくりを目指す明治政府は欧化政策を基本政策に据えた。文化財保護・芸術文化振興、芸術教育などが、これにそって行われたのは当然であった。時に日本の伝統文化を重視する国粋主義的動きが強まっても、日本近代の大きな流れは欧化主義であった。古代から江戸時代まで日本の範であった中国にとってかわって、欧米が全てのモデルとなった。

造形表現の分野を見ると、西洋絵画は画材・技法・画面形式、鑑賞法など伝統的な日本絵画と多くの点で異なっている。しかし、両者とも三次元の世界を二次元の平面に表現するという基本構造は共通している。しかも、西洋絵画の透視遠近法、陰影法、油彩画法などは、既に江戸時代中後期に蘭学の一環として日本に伝えられていたから、明治の人々が絵画とは何かという根本的な問題に直面することはなかった。

それに対して、「彫刻」、「彫像」、「彫刻家」などの概念は日本になかったから、明治の人々が当惑したことは想像に難くない。周知のように、欧文の「彫刻」(sculture, sculpture など)という言葉が伝えられた時、それは「像ヲ作ル術」と和訳された。しかし、その意味するところが関係者に理解されていたとは思えない状況が明治時代後半まで続き、彫刻と工芸との境界が揺れ動く事態が出現した¹⁰。

⁹ 「根付の国」は、1910(明治43)年12月16日の作。翌年1月の『スバル』に発表され、後に詩集『道程』にもおさめられた。

¹⁰ 明治期に於ける「美術」の概念をめぐる揺らぎについては、北澤憲昭『眼の神殿：「美術」受容史ノート』(美術出版社、1989年)、佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本のことばと戦略』(講談社選書メチエ、1996年)、『明治国家と近代美術—美の政治学』(吉川弘文館、1999年)などを参照。

西洋から伝えられた彫刻の本質を理解したのは、明治時代後半の荻原守衛や高村光太郎だった。ヨーロッパへの留学体験も持つ彼らは、ロダンの思想をもとに芸術の意義、彫刻の本質を日本で発表した。同時に日本の古仏の中に西洋の彫刻に通じる特質も見出していった¹¹。

さらに、大正期以降、昭和前期にかけて、白樺派の作家たち、和辻哲郎の『古寺巡礼』などを通じて、日本の仏像に対する価値観基準は形成されていった¹²。それとともに、人形、大工彫刻、根付、置物などは職人的技巧品、趣味的愛玩品として正統的な美術の範疇から除外されていった。

こうした明治・大正以来の美術史観は長期間継承され、変化が現れたのは1990年代に入ってからのことである¹³。この頃から明治時代における美術をめぐる制度史、美術概念の受容史についての研究が進められ、近代化過程で等閑視されてきた前近代以来の立体造形にも関心が注がれるようになった。そうした動きは、社会全体で西洋近代主義の限界が認識されるようになったことと無関係ではない。

こうした動きが起きてから既に四半世紀ほどが経過した。しかし、明治以来の美術研究や鑑賞の中で等閑視されていた飾りもの、人形、大工彫刻、根付、置物、近世の仏像、明治前期から芸術的価値が認められてきた古代中世の仏像、近現代の西洋風彫刻等々、多種多様な日本の立体表現を取り込んで、それらを有機的に関連させて全体像を提示した日本の立体造形史を私たちは未だ持ち得ていない¹⁴。

美術研究でも研究テーマ、専門領域の細分化は顕著である。それによって新たな知見が多くもたらされたことを否定することはできない。しかし、一方で時代やジャンルを超えて日本の立体表現を展望したアプローチも必要だろう。この展覧会では、時代とジャンルを超えた日本の立体表現の六つの特質を試行的に提示して展示構成を行っている。今回の試みがどこまで妥当か更なる吟味検討が必要であろうが、新しい日本の立体表現史構築に向けた一里塚になることを期待している。
(三重県立美術館顧問)

¹¹ 興味深いのは、荻原や高村が制作のヒントとしたのが必ずしも名作と言われる古代中世の仏像ではなかったことだ。例えば、父光雲工房にあった近世もしくは近代の仏像の手は高村の代表作《手》にインスピレーションを与え、鎌倉・成就院伝来の小さな《文覚像》を見て荻原は《文覚》を制作している。このことは、彼らの内面には前近代的な世界への共感が残存していたことを示しているといつてよい。

¹² 和辻の『古寺巡礼』などが果たした功罪等については、鈴木廣之「和辻哲郎『古寺巡礼』—偏在する「美」—」(『美術研究』379号 2003年)が示唆に富む。

¹³ 註10にあげた諸論文参照。

¹⁴ 2015年にイギリス・リーズのHenry Moore Instituteと武蔵野美術大学美術館で開催された「近代日本彫刻展」(A Study of Modern Japanese Sculpture)に伴って行われた国際シンポジウム(2015年7月17日、18日)では、日本前近代の造形と近代以降の彫刻との関係を含む様々な問題が日英の研究者によって議論された。