

小さきものへ—小品から見る日本の立体表現の歩み

原 舞子

“私の作った木彫小品を彼女は懐に入れて街を歩いてまで愛撫した。”

—高村光太郎「智恵子の半生」¹

はじめに

近代日本を代表する芸術家・高村光太郎。江戸末期から明治にかけて活躍した木彫家・高村光雲を父に持ち、幼年期から伝統的な木彫の世界に慣れ親しんでいた彼は、東京美術学校彫刻科、続いて西洋画科に学んだ後、アメリカ、ロンドン、パリで学び、とりわけオーギュスト・ロダンの彫刻から多大な影響を受け帰国する。日本におけるロダンの紹介者の一人として知られ、詩人、評論家、画家としても活躍した高村光太郎であるが、本人はあくまで自身を彫刻家として位置づけていた。

彫刻家・高村光太郎の彫刻作品の中で一般的に知られているのは、本展にも出品される《手》(cat.no.34)、あるいは晩年に制作された十和田湖畔に立つ裸婦像であろうか。しかし、数ある高村光太郎論、あるいはこれまでに開催されてきた高村光太郎に関する展覧会において、必ずといっていいほど取り上げられてきたのは、むしろ、大正末年に制作された一連の木彫小品ではないだろうか。蟬、柘榴、桃、小鳥、鯰、栄螺…身近な動物や野菜などをかたどったこれらの木彫小品は、彫り跡を残しながらも対象の内面を的確にとらえた造形である点において前近代的な置物表現とは異なるものであり、これこそが東洋と西洋のせめぎ合いの中で彫刻の本質を模索し続けた高村光太郎の傑作であると評価する声も多い。

確かにそれだけの魅力にあふれた作品群であると感じられるのであるが、それは高村光太郎の木彫小品が持つ「生命感」や「小宇宙」と表現される存在感によるものなのであろうか。壮大な言葉ではなく、もっと率直に言ってしまうと、自らの手のひらの上へのせ、触れ、ときにはひっくり返して裏側も眺めてみたい—思わず手に取り触れてみたくなる感覚を鑑賞者に抱かせるからではないだろうか²。この感覚は高村光太郎の木彫小品に限らず、日本において作られてきた立体作品を鑑賞する上で外すことのできないものと捉えることができるのではないだろうか。本稿では、この「手で触れる感覚」を足掛かりに小さな立体作品に寄せる日本人の心の内を紐解き、日本の立体表現の特性の一側面を考察してみたい。

小さな立体の系譜

本展V章でも取り上げているように、私たち日本人は古くから小さなものを愛でる感覚を持ち、小

¹ 高村光太郎「智恵子の半生」『高村光太郎全集 第九巻』筑摩書房、1995年、281頁。以下、引用文では旧字は適宜新字に改めた。

² 高村自身も「彫刻とは元来触覚による造形美術であつて、彫刻家にとっては視覚も亦触覚として作用する」、「此の触覚感からの出発、もしくは触覚感への重点無くしては彫刻はあり得ない」と触覚への意識をはっきりと表している。以上、高村光太郎「現代の彫刻」『高村光太郎全集 第五巻』筑摩書房、1995年、39-40頁。

形の立体作品を愛好してきた。硯に注ぐ水をためておくための器である水滴³、香を入れておくための蓋付きの箱である香合⁴、あるいは巾着や煙草入れ、印籠などの提げ物の紐の端に取り付ける留め具の根付。硯に水を注ぐときや香を焚くときに手に取るため、あるいは提げ物を腰に下げて持ち歩くときに邪魔にならないよう、いずれも手のひらにおさまる程度の大きさであることが前提となる。実用も兼ねつつ、しかし単なる道具としてだけでなく、様々な材質を用いてかたちやデザインに趣向を凝らし、身边を彩るものとして愛玩してきた。動物や植物、器物、人物故事など題材はさまざま、ユーモラスな造形のものも登場するようになる。例えば根付は、煙草を一服するときの手慰みであったり、一種の装身具として人に見せることも想定されているためか、正面だけでなく背面や底面にも細工が凝らしてある場合が多く、手に取り、360度向きを変えながら触れて味わうことができる。ただ眺めるだけではなく、手のひらの上で触れて楽しむ感覚は、他のミニチュア彫刻にはみられない特徴といえるだろう。

これら小さな立体は、その流行とともに専門に制作する者があらわれ、代々制作を続ける家系や弟子をとる者も出てくるが、一方で高村光雲、石川光明、加納鉄哉などの彫刻家が手がけた例もあり、本展でも橋本平八が制作した香合 (cat.nos.102-106)、小形の人形 (cat.nos.141、142) が展示される。もちろん、個々の彫刻家がこうした小品を手がけたこと背景はそれぞれ異なる。橋本平八の場合、第一に生活の糧を得るための手段として制作したと考えられ、さらには郷里の伊勢地方が江戸時代後半期以降、全国から訪れる伊勢神宮の参拝客向けの土産物としてへ付けや一刀彫が盛んに制作されてきた土地柄であることから、橋本が故郷に息づいた伝統の中で彫刻家として育ったことも無視できない⁵。

冒頭に挙げた高村光太郎もまた、大正末年の木彫小品制作の背景には、貧窮した生活の中で収入を生み出すためという大きな理由があった。雑誌『明星』に木彫小品頒布会の公告を数号に渡って掲載、希望者を募って会費を集め、それに応じて小品制作を続けた⁶。橋本平八も高村光太

³ 水滴は日本では飛鳥時代にはおそらく存在していたと推測され、現存するもっとも古いものは法隆寺に伝来する。平安時代以後、水滴は硯箱に収められるのが主流であったため、高さが低めのものが多かった。中国では専用の硯箱を使う習慣がなく、机の上に直接置いて使用されたために造形は比較的自由であり、こうした中国の文房具が室町時代以降に書院の床の間の飾り置物として武家や僧の間で賞用されてきたことから、日本でも江戸時代以降、動物や植物、器物などをかたどった水滴が現れ始めた。以上、『水滴—動物や野菜をかたどった水入れ—』(東京国立博物館、2007年)を参照。

⁴ 香合は遅くとも12世紀頃には香炉とともに中国から将来されるようになったと考えられている。近世に入り、茶の湯の流行とともに香合は茶道と結びつきを強め、茶席を彩る重要な位置を占めるようになる。漆器、蒔絵、やきものなど素材はさまざまである。以上、『陶説』684号(日本陶磁協会、2009年3月発行)、『平成17年秋季特別展 茶の湯の香合』(茶道資料館、2005年)などを参照。

⁵ 「橋本平八の小品」『異色の芸術家兄弟 橋本平八と北園克衛展』(三重県立美術館、世田谷美術館、2010年、91頁)などを参照。

⁶ 『明星』(第2次)、1924年9月(第5巻第4号)、10月(第5巻第5号)、11・12月(第5巻第6号)、翌25年1月(第6巻第1号)、2月(第6巻第2号)に広告「木彫小品 鳥蟲魚介 蔬菜果 蓆を頒つ」を掲載、希望者を募った。この時期に制作された木彫は、現存する14点のうち制作年

郎も貴重な収入源として小品を制作するというやむにやまれぬ事情があったわけだが、いわゆる展覧会に出品するための作品として作っているわけではないという点は注目に値するであろう。展覧会洋の、いわばパブリックに開かれた作品としてではなく制作された近代の彫刻家の「掌中の美」にこそ、日本の、日本人の中にある彫刻の原質を考えるヒントがひそんでいるのではなかろうか⁷。

小さな立体の居場所

ここで、自ら根付を蒐集し愛好していた彫刻家・朝倉文夫の遺した文章を見てみよう。

もともと彫刻というものは見るだけでは物足りないから触ってみたいという所謂触感を誘うまでにその作品が出来ていれば、頗る傑作だということが出来るのである。目下の展覧会場ではこんな振舞いをやったらそれこそ大騒ぎになるが、われわれは、ただ見るだけではなく撫でて見たいと思った時には、自由に触れていいような彫刻をゆくゆくは諸君の前に提供したいと思っている。

(中略)

天神様の牛の彫刻とかおびんづる様などは、お参りする人が必ず撫でる形式になっている。これは日本民族の彫刻に対する鑑賞上の最も開放された境地であるが、(中略)実にわれわれの祖先は、立体に対して切実な感覚の持ち主であることが窺われる。丁度、我が子の頭を撫でて触感によってその愛情を表示するような純真さがあったのである⁸。

(括弧内、筆者)

朝倉も指摘しているように、展覧会に出品される作品はそもそも手で触れることは想定されていない。あくまで人の目に触れることが目的とされ、その相手は大衆である。大衆の前に提示される彫刻として最も象徴的なのは、明治 20 年代から 30 年代にかけて日本が近代国家体制を確立していくなかで制作された一連のモニュメントであろう。歴史的な人物や事蹟を顕彰するモニュメントは、記念性、象徴性という性格上、サイズは巨大で、さらに大掛かりな台座の上に置かれていることが多い。容易に触れることは叶わず、言葉通りただ見上げる存在である。

かつて批評家ハーバート・リードは、彫刻は「モニュメント(記念物)」と「アミュレット(護符)」というふたつの芸術のかたちから徐々に合体していったものと説いた⁹。建築と彫刻はそれぞれ明確に区別できるものとして存在していたわけではなく、モニュメントという統合的なかたちから進化してきたものであり、また別の芸術のかたちとして禍悪に対して身を守るもの、もしくは五穀豊穡を保証する

が不明な 3 点を除いて 1931(昭和 6)年までに集中している。

⁷ 佐藤道信は、個性、内面表現を追究した大正期の彫刻家たちが公的制作では人間像の彫刻を作る一方、私的な個々の表現では彫物的、愛玩的モチーフを選んでおり、彼ら個々人の中にも両者が並存していたと指摘する。以上、佐藤道信「彫刻の近代—西洋・日本、公と私」『国際シンポジウム The Study of Modern Japanese Sculpture』武蔵野美術大学彫刻学科研究室、2016 年 3 月 25 日。

⁸ 朝倉文夫「彫刻の見方」『朝倉文夫文集 彫塑余滴』大塚工藝社、1983 年、105 頁。

⁹ ハーバート・リード著、宇佐見英治訳『彫刻の芸術』みすず書房、1957 年、11-12 頁。

ものとして人間が身に付けた小さな携行しうる呪物であるアミュレットがあり、彫刻という特殊な芸術はこの両極端の中間にいつか発生したものであるというのである。

この説を取り入れるならば、これまでに挙げてきた水滴、香合、根付などは後者のアミュレットの系譜に属するものと位置づけることが可能であろうし、高村光太郎や橋本平八などの西洋近代の彫刻思想を学び、それを実践した作品を発表してきた彫刻家たちが一方で小品も手がけていたことは、彫刻の源流に触れる出来事と積極的にとらえることもできよう¹⁰。

また先の朝倉の言葉に戻るが、触感によって彫刻を味わう行為は、我が子の頭を撫でてその愛情を表すような、ごく親しく私的な態度といえる。掌中の小さき立体は、ときに人に見せることがあっても、それは大衆を対象としているわけではない。あくまで限られた空間、関係の中で、非常に近い距離感をもって楽しむものである。書齋で、茶室で、あるいは日常の傍らを彩る友として身近に置き、持ち歩き、私的に楽しまれてきた小さき立体は、時代が流れる中で起きた生活様式の変化によって需要が減少したこと、同時期に西洋でのジャポニスムの影響を受け海外からの求めに応じて輸出用のより大きな作品が制作されるようになったことが重なって¹¹、次第に居場所を失っていくこととなる。

また、近代以降の、美術作品は展覧会という場で鑑賞するものであるという鑑賞方法の変化も影響している。これは、かつて花瓶や香炉などの器物が「季節感や吉祥、権力などのある特定の“雰囲気”を演出し、顕在化するための象徴的空間である床の間の要」¹²としての役割を果たしていたが、近代に入り、閉ざされた空間である床の間から展覧会場という全く異質な開かれた空間に引き出され、大衆の前に姿をさらすことにより、近代的な造形芸術の一ジャンルである工芸へと否応なく転身していったという指摘とも重なり合う¹³。万国博覧会などを通して西洋から学んだ新しい展示の方法論は、明治 10 年代の内国勸業博覧会にもある程度引き継がれ、花瓶や香炉、皿などの器物は置物台なしで展示され、台の支えを必要としない自立した工芸への道を突き進んでいくというのである。一方で、明治 10 年代から 30 年代にかけて、人物や動物、鳥をモチーフとした立体造形物は等しく置物と呼称され、年代を追うごとに展覧会場の中で材質やモチーフなどの点から分類を繰り返されるものの、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に統括され、一部

¹⁰ 高村光太郎は自身の蟬の小品についてつづった文章の中で、古代エジプトでは永生の象徴としてスカラベのお守りが彫られていたことや古代ギリシアでは美と幸福と平和の象徴として蟬の小彫刻が作られていたことに触れている。以上、「蟬の美と造型」『高村光太郎全集 第五巻』筑摩書房、1995年、207頁。

¹¹ 高村光雲の回想によれば、1877(明治10)年の第1回内国勸業博覧会では高さ5~10センチ程度の牙彫作品が一般的で、最大でも15センチ程度であったのに対し、その4年後の第2回内国勸業博覧会では高さ30センチを超える作品が出てきたという。以上、高村光雲「明治初年の彫刻に就て 下」『國華』第36編第9冊、430号、1926年9月、254-255頁。

¹² 大熊敏之「近代置物考」『近代日本彫刻の一潮流—保守伝統派の栄光』、宮内庁三の丸尚蔵館、1996年、60頁。

¹³ 以下、工芸、置物、彫刻に関しては、前掲大熊論文の他、下記の文献を参照した。『細工・置物・つくりもの—自然と造型』(宮内庁三の丸尚蔵館、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』(宮内庁三の丸尚蔵館、2004年)。

の例外を除いて、オリジナルの置物台の上に載せて展覧会場に展示されていた。

変化を見せるのは、1900(明治33)年のパリ万国博覧会終了後の国内外の博覧会や展覧会においてである。パリ万博を契機として多くの日本人美術家たちが渡欧し、ヨーロッパで直接西洋彫刻を学ぶ若い世代が登場する。また、彼らを通じて西洋の彫刻界の状況をほぼ同時代的に身近に受け取った国内の作家たちもおり、こうした経験を通じて自らを彫刻家であると意識するようになった作者が「彫刻」であることを意図して制作したものは作品名の末尾に置物の二文字が付されることはなくなり、置物台をまったくもなわないか、西洋彫刻の台座に近いシンプルな形状の台に置かれるようになる。他方、陶磁や金工、牙彫の置物の作り手は凝った形の置物台に作品を載せて展示し続けており、明治末期までには作品の大小に関わらず、木彫、石膏、ブロンズなどを用いて彫刻家が制作した作品は彫刻であり、工芸家がかたちづくった立体物は置物であると考えられていくようになる。同じ鑄造の技法を用いる場合でも、鑄金は工芸家の、塑造は彫刻家の仕事と明確に区別されるようになるのである。1907(明治40)年に始まる文部省美術展覧会において、開設当初は日本画、西洋画、彫刻の三部門のみと定められ、工芸が外されたことは、制度の上で彫刻と工芸を分かち象徴的な出来事といえるだろう。

こうして展覧会場を中心として彫刻もしくは工芸という分類が確立していったことは相反して、日常生活の場で私的に愛好されてきた小さき立体はその分類からも漏れ、居場所を失い。近代彫刻史あるいは美術史の中できちんと位置づけられることが難しいままにその存在はどこかに置き去りにされてきてしまったようなのである。

日本の立体表現をテーマとした展覧会を美術館において開催する身としては、この点は非常に自覚的にならざるを得ない部分である。小さな立体作品にそなわった、手で触れ味わう醍醐味を、展示室という制限のある空間の中でいかに紹介すべきなのか。展覧会場で大騒ぎを起こさないために、作品保護の観点からという断り書きをつけてケースの中に展示するより他ない美術館学芸員の常識を軽やかに飛び越え活躍する、ある現代作家のことについて触れておこう。

展示室の片隅の壁際に、花が描かれた屏風の傍らに、ときには展示室監視員の椅子の下に、ひっそりと置かれた草や花などの植物。本物と見紛うばかりの精巧なつくりで見る者を驚かせる、須田悦弘の作品(cat.no.124)である。特徴的なのは、ただリアルさを追求し本物そっくりに仕上げていることではなく、むしろその展示方法にある。展示空間を自ら作り出す場合と、既存の空間に展示する場合とに分かれるが、特に後者の場合はどこに展示されているかが容易にはわからないこともある。これは作品を隠して鑑賞者に探させることが目的ではなく、鑑賞者を空間そのものと対峙させることにより、その空間の中で作品を見るという行為に鑑賞者の意識を向けさせることへとつながっていると考えるべきだろう。美術館というパブリックに開かれた空間の中で手のひらに収まるほど小さな須田の作品と出会ったとき、鑑賞者は自ら作品との距離を物理的にも心理的にも近づけていく。これはたとえ手で触れることは許されなくとも、かつて掌中の美を愛で味わった感覚を呼び起こさせる行為にはかならない。

おわりに

最後にふたたび高村光太郎へと戻ろう。《うそ鳥》(1925年制作)と題された木彫小品について、高村がつづった文章の一部である。

出来た結果は思の半分にも及ばないが、毎日懐に入れて持つて歩いた。飯屋でも其を出して見ながら飯をくつた。まだ健康だった頃の智恵子が私にも持たせてくれとせがんだ。¹⁴

台座を入れても15センチに満たない小さな鳥の木彫作品を、高村は自ら持ち歩き、眺めて愛玩した。妻の智恵子も夫が制作した木彫作品を愛し、懐に入れて街を歩いたと別の文章でも回想されている。作り手自らが、あるいは作り手とごく近い者が所有するという特殊な例ではあるが、小さな立体を手のひらの上にのせ、触れて愛する心が伝わってくる。

ロダン紹介の旗手としてその名を遺す高村光太郎が西洋の彫刻を模索しながらも、一方で父親譲りの伝統的な木彫技法・表現も実践したように、近代の作家たちは西洋的彫刻とその枠におさまらない前近代から続く立体表現という近代以降に生み出された二つの潮流を自身の中に取り込み、格闘し、両者を並存させながら制作を試みていた。例えば、佐藤朝山の《冬眠》(1928年制作)や佐藤の弟子である橋本平八の《鶴》(1935年制作)などの動物を題材とした小ぶりの作品では、通常の展示では確認しがたい底面にまで足が彫りこまれている。同じく橋本の《牛》(1934年制作)は牛に見立てた自然の石をモチーフとした木彫作品だが、やはり底面まで原石のかたちを丁寧に模している。ここには、作品をひっくり返し、360度向きを変えて種々の細工を味わう根付の楽しみに通じるものが感じられる。

二つの潮流とはすでに指摘してきたように、パブリックとプライベート、モニュメントとアミュレット、近代と伝統、大きなものと小さなもの、展覧会場で展示される大衆に向けた作品と個人に所有されることを前提とした小品、仰ぎ見る眼差しと掌中の触覚などと言い換えることもできよう。本展覧会において提示される作品はその優れた例であることは確かだが、特定の作品にのみこの流れを見ようとするのではなく、二つの流れの中で繰り返されてきた試行錯誤、両者を咀嚼しようと奮闘する作家の営みと思想の中にこそ、日本の立体表現なるものの確かな歩みをわれわれは見据えるべきなのではなからうか。

(三重県立美術館学芸員)

¹⁴ 「木彫のウソを作った時」『高村光太郎全集 第十九巻』筑摩書房、千九百九十六年、264頁。