

〈研究ノート〉 近代日本における「人形」の再編成とジエンダー —「フランス人形」を中心にして—

吉良 智子

一 はじめに

今日、「人形」は、主に女児向けの「玩具」として認識されることが多いが、前近代においては、「女児のアトリビュート」として特殊化されたものではなかった。明治初期以前にも女性のライフサイクルに関わる「雛人形」なども存在したが、それは同時に公家や武士階級あるいは富裕な町人が、その社会的なステータスを示す事物でもあり、「女児の文化」だけに還元されない意義も備えていた。また、祭礼などに使用される「山車」や「菊人形」などは、むしろ成人向けの娯楽産業として成立していた。

しかし、人形は、明治以降の近代的な教育制度や教育観の普及とともに、幼児教育という視点から論じられる傾向が強くなり、明治後期には玩具としての人形という認識が形成された。⁽¹⁾

一方で、近代化にともない流入した西欧の概念にそつた「美術」が形成された結果、「美術」「美術工芸」「工芸」などのカテゴリーが成立した。しかし、人形は分業体制などの制作工程が「近代的芸術家像」と一致せず、職人的な「伝統工芸」という位置づけをされ、「美術／芸術」の枠組みから外された。

このパラダイムの転換を決定付けたのは、一九二〇年代末に始まる「人形藝術運動」だった。藝術としての人形の地位獲得を目指した人形師とコレクターによって始まった人形藝術運動は、数々の研究団体や同人展の開催、人形師とアマチュア作家の技術的交流などを経て、一九三六年の官展進出によりその目的を果たした。この運動は、人形に対する社会的な関心の高まりのほかに、当時女性の間に流行していた人形創作の意欲を巻き込みながら展開したことが、これまで指摘してきた。⁽²⁾

「手芸」の概念に関して、山崎明子氏は、明治期に制度化される以前は広範囲な手仕事をきていたが、制度化以降、女性がつくるものが「手芸」として捉えられ、さらに明治二十年代からは次第に家庭内装飾品を制作する「手芸」に変化したこと、「手芸」は藝術のカテゴリーにおいて「美術」や「工芸」の概念から切り離されたことを明らかにした。⁽³⁾

山崎氏の理論を借りるならば、ジエンダー規範の確立により、さまざまな種類の人形が存在するにもかかわらず、人形というカテゴリーそのものが家庭内装飾品としての「手芸」に位置づけられた結果、人形は「美術」はおろか「工芸」とも見做されず、昭和になるまで官展に参入できなかつた遠因の

ひとつとなつていたと考えられる。⁽⁴⁾

本論文では、近代に再編成された「人形」の概念を踏まえ、「人形をつくる女」のイメージを、文学テキストや挿絵などの表象を探る。特に「フランス人形」に着目しながら、人形全般におけるこのジャンルの位置づけについて考察する。

二 「フランス人形」の流行と人形芸術運動

是澤博昭氏は、人形芸術運動には、大別すると三つの大きな流れがあると指摘している。つまり既成の人形師を中心とする勢力、鹿児島寿蔵や野口三四呂に代表されるアマチュア作家群、堀柳女（一八九七—一九八四）、高浜かの子（一九一一—一九九二）らの女性作家の勢力である。特に女性作家が輩出された背景として、手芸家上村露子（一八九三—一九八〇）らにはじまるフランス人形作りや女学校での手芸の一環としての人形制作を挙げ、人形による自己表現は、女性の社会参加の道が制限されていた時代に、その芸術上の意欲を發揮できる数少ない場であり、女性の活力を取り入れたことは、この運動の大きな特徴であつたと分析している。⁽⁵⁾

それは的を射ているが、女性の作る人形がどのような技法や手法で制作されたのかという点に関して、もう少し詳細に考察する必要がある。

堀は桐塑や木目込の技術を用いた「衣裳人形」と称される人形、高浜は紙塑や桐塑の技術を用いた人形を制作している。これらは、今日では一般に「創

作人形」と呼ばれる「工芸」の一ジャンルを占めている。

それに対し、「手芸家」上村のつくる人形は、針と糸、布で制作された「フランス人形」だった。上村は、婦人参政権運動に関わった人物でもあり、大正末期にフランスから持ち帰った人形を元に、今日「さくら人形」「すみれ人形」とも称される和製のフランス人形を制作した。この人形の特徴は、ジョーゼットをプレスしたマスクにある。素材や技法の面で一般人にも扱いやすく、手芸店で制作キットを購入できることから、昭和初期に女学生や中流階級の女性の間で、流行した。⁽⁶⁾ 戦後にもフランス人形は再流行し、贈答品・装飾品として一般家庭の居間などにガラスケース入りで飾られることも多かつた。

今日、東京国立近代美術館工芸館の所蔵作品中に、堀や高浜の作品はあるが、上村の作品はない。これは、前者が「工芸」、後者が「手芸」と認識されている結果にほかならない。人形芸術運動の結果、帝展に進出したのは、「フランス人形」以外の人形だと考えられる。堀や高浜など創作人形に近い作家らは、帝展に取り込まれたが、上村をはじめとしたフランス人形に携わった女性たちは、「美術／芸術」の枠組みからは除外されたのである。女性作家の勢力として前者と後者をひとまとめて語ることはできない。もう一步踏み込むならば、近代化以来広く人形に付与してきた女性性は、フランス人形をはじめとした主に女性が携わる手芸としての人形に残されたのではないだろうか。言い換えるならば、帝展に参入した人形はその女性性を拭い去ることによつてはじめて「芸術」としての人形、つまり創作人形となることが可能となつたのである。

三　『細雪』にみる「フランス人形をつくる女性」

のイメージ

「手芸」として位置づけられたフランス人形は、前述のように多くの女性を巻き込んだ社会的なブームとなっていた。たとえば、谷崎潤一郎による『細雪』⁽⁸⁾（一九四二—一九四八）には、「人形作り」を行なう女性が描写されている。

『細雪』は、大阪船場の大商家である岡田家の四姉妹——「婿取り」をして本家を継いだ「鶴子」、同じく「婿取り」をして分家し今は夫・娘とともに芦屋に住む「幸子」、未婚の「雪子」と「妙子」——を中心に阪神間モダニズム文化を描いた作品として知られる。本作では、主に三女雪子と四女妙子を中心にお話は展開される。姉妹で「一番の美人」である雪子はなぜか「縁遠」く、幸子夫妻が見合いの取り付けに奔走するもなかなかうまくいかない。一方妙子は奔放な性格で、「駆け落ち事件」を起こすなど周囲の手を焼かせている。雪子と妙子の容貌に目を向けると、妙子は姉妹のうち「一番西洋趣味」⁽⁹⁾で、顔立ちは「一番円顔で目鼻立ちがはつきりしてい、体もそれに釣り合つて堅太りの、かつちりした肉づきをしている」、「大概洋服を着」⁽¹⁰⁾て、隠れて煙草を吸うと描写されていて、雪子が「一番日本趣味」、「いつも和服」と表現されるのとは対照的に、そのモダンガールぶりが強調されている。

この妙子が熱心に取り組んでいたのが人形作りだった。「妙子は女学校時代から人形を作るのが上手で、暇があるとよく小裂を切り刻んでいたずらしていたものであつたが、だんだん技術が進歩して、百貨店の陳列棚へ作品が出

るようになった。彼女の作るのは仏蘭西人形風のもの、純日本式の歌舞伎趣味のもの、その他さまざまで、どれにも他人の追随を許さない独創の才が閃いていたが、それは一面、映画、演劇、美術、文学等に亘る彼女の日頃の嗜みを語るものでもあつた⁽¹¹⁾というように、妙子のつくる人形は、彼女の持つ深い教養や多彩な趣味に裏打ちされた作品であり、もはや家庭内における装飾品の域を超えて、彼女自身に経済的な利益をもたらしていた。また「彼女の手から生れる可憐な小芸術品は次第に愛好者を呼び集め、去年は幸子の肝煎で心斎橋筋の或る画廊を借りて個展を開いた程であつた」。そして独立して夙川にアトリエを構えて近隣に住むロシア女性をはじめとした幾人かの弟子をとるなど、実質的にはほとんどの職業的な人形作家となっていた。彼女のつくる人形に関して「仏蘭西人形風のもの」「純日本式歌舞伎趣味のもの」とあるように、いわゆる創作人形ではなく、フランス人形やさくら人形の範疇だつたことがわかる。

妙子は、人形制作でもつて社会的・経済的な成功を収めているが、それはあくまでも結果であつて、制作はアマチュアとしての延長線上でもつて語られる。たとえば、妙子の人形制作の成功について、「本家の兄は妙子が職業婦人めいて来ることには不賛成であつたし、殊に部屋借りをするのはどうかと思つたのだけれども、（中略）過去のちよつとした汚点（駆け落ち事件のこと⁽¹²⁾引用者註）を持つ妙子は、雪子以上に縁遠い訳であるから、何か一つ仕事をあてがつておく方がよいかも知れない」というように、家長である本家の兄の意見として、もう手を挙げて賛成はしかねるが、生涯未婚でいることを見据えた、将来的な保険としては許容してもよいという一定程度の理解が示

されている。

また、後に妙子が交際相手である奥畑と別れるための口実として、フランスに留学して洋裁を勉強して将来のために「共稼ぎ」を目指すこと、人形は一時の流行かもしれないが、洋裁なら需要が絶えないため洋裁を学びたいことを奥畑に伝える。狼狽した奥畑は、幸子に次のように相談する。「何でええとこのお嬢さんが、そんなことしてお金儲けんならんのですやろか。（中略）僕が何ぼ甲斐性なしでも、まさかこいさん（妙子のこと—引用者註）にお金の不自由さすようなことせえしませんよつてに、職業婦人みたいなことはせんと置いてほしいんです。そらこいさんは手先の器用な人ですさかい、何か仕事をせざにはおれん云う気持は分かりますけど、お金儲けが目的でのうて、趣味としてやる云うのんやつたら、仮にも芸術と名の付くものの方が、どのくらい品もええし、人聞きもええか。人形の製作なら、ええとこのお嬢さんや奥さんの余技として、誰に聞かれたかて耻かしいことあれしませんけど、洋裁は止めてほしいんですね。恐らくこれは僕ばかりやない、本家や此方でもきつと僕と同意見に違ひない（^{〔14〕}後略）。

「ここでは、洋裁」「職業婦人」、人形制作「ええとこのお嬢さんや奥さんの余技」という図式が浮かび上がってくる。山崎氏は、近代日本における「手芸」は家庭内における無償の労働であり、「無償の愛」に基づいたその行為は、家父長制社会の女性規範のひとつとして奨励されたばかりではなく、家計維持者である夫や父親を失ったときの「保険」つまり、収入手段として想定されていたこと、流通価値を持たないものを生産し続ける行為を女性に許すということが、その女性を扶養している男性の経済力の高さや階級の証明であ

つたことを明らかにしている。^{〔15〕}妙子による人形制作はまさにこの「手芸」のひとつにほかならない。

人形制作と彼女の属する階級——阪神間モダニズムのなかのブルジョワ階級——は、密接に関係している。小説のラストにおいて、妙子は「三好」という「バアテンの男」との間の子を妊娠した。事実の露呈を恐れた幸子夫妻によつて妙子は秘密裏に出産するが、医師のミスによつて死産してしまう。退院後妙子は、三好と「兵庫の方に二階借りをして」「夫婦暮し」を始める。その後の妙子の仕事については語られないが、妙子の妊娠発覚後、三好が幸子の夫貞之助に初めて面会する場面において、三好が「こいさんもゆくゆく洋裁の方で身を立てて、夫婦共稼ぎをしよう」と云つておられますので、経済上のことについてもお宅の御迷惑になるようなことはいたしません」というように、人形制作をやめて洋裁でもつて収入を得ることを想定していることがわかる。このように、妙子の自身が属する階級からの「転落」は、人形制作から洋裁への転回によつても暗示されているのである。

四 中原淳一と「フランス人形」／「お人形」

中原淳一（一九二三—一九八二）のデビューのきっかけが「人形」だった

ことはあまり知られていない。一九三二年松屋銀座で「創作人形展」を開催し、これをみた『少女の友』の編集者が竹久夢二を継ぐ専属挿絵画家として中原を迎えた^{〔1〕}。

中原は一九一三年に香川県に生まれ、一九二八年に日本美術学校に入学して洋画を学んだ。戦後は、『それいゆ』（一九四六年）『ひまわり』（一九四七年）『ジュニアそれいゆ』（一九五四年）を発刊し編集長として携わるだけではなく、彼の考える理想的な女性のライススタイルを提案したことでも知られている。

一九三二年の展覧会の名称は「創作人形」となっているが、中原のつくる人形は、まさしくフランス人形【図1】にほかならない。彼は雑誌を通じて

少女たちにも人形の制作を提案するほか、実際に作り方の具体的な指南書も執筆したが、そこで少女たちに提示された人形は、彼がつくる人形とは全く異なるものだった。

中原が提案した人形の作り方を集めた『中原淳一人形集—すぐできるぬいぐるみ』（中原蒼二監修、国書刊行会、一九八六年）では、少女たちが作りやすい着せ替え人形やぬいぐるみなどが中心となっている。その表紙絵にも使われた【図2】には針と糸で人形をつくる理想的な少女が描かれている。

また『ひまわり』に掲載された挿絵【図3】にも針と糸で人形をつくる少女が描かれている。タイトルは「女らしい少女」とあり、「人形をつくること」＝「女らしい」ことであるということを、視覚的に表現している。両図とも描かれた少女がつくる人形は、フランス人形ではなく、着せ替え人形である

ことが画面から伺われる。

このように中原は、自身の作品としてはフランス人形を制作するが、少女が制作する人形としては、着せ替え人形を提示している。これはもちろん、少女が自身の作った人形を玩具として使用することも想定していると考えられる。しかし、フランス人形を主体とした中原の個展の社会的な成功を鑑みれば、フランス人形の制作が「ままごと」や「お遊び」ではなく、創作人形同様に、職業的・プロフェッショナルな位置にあるといえる。つまりフランス人形は少女のつくる「お人形」とは区別され、「芸術」としての創作人形と実質的には変わらないのである。

五 まとめ

フランス人形は人形芸術運動においては、作り手のすそ野の広さや流行の熱気が一方的に利用された。最終的には創作人形が「芸術／美術」に「格上げ」される一方で、フランス人形は、近代における人形そのものにまつわる女性性を引き受けさせられた。女性性を帯びたフランス人形は、「手芸」の一環として認知された。さらにフランス人形は、それに携わる女性に実質的な利益をもたらす可能性が示されたが、それは社会的には「創作の結果の範囲内」として受け止められた。最も重要なのは、フランス人形の創作が作り手の女性、すなわちブルジョワ階級の女性の地位を保証するということだった。中原は自身の作品としてはフランス人形を制作したが、少女には着せ

替え人形を提示したという事実は、フランス人形が、現実的には創作人形と同じものであることを示している。したがって、フランス人形は、主にブルジョワ階級の女性がその「女性性」を損ねずに多大な経済的利益をもたらす可能性のある創作物——「芸術／美術」と変わらないものでありながらそこからは排除されている——であるといえる。「創作人形」と「お人形」の間に漂うあわいとして、フランス人形というアリーナにはまだ検討すべき課題が多く残されている。

『日本人形玩具学会誌』第十四号、一〇〇三年、および「人形藝術運動」『鹿島美術研究(年報第三号別冊)』二〇〇五年十一月がある。

(3) 山崎明子『近代日本の「手芸」とジェンダー』世織書房、二〇〇五年。

(4) 註(2)吉良論文、一三一—一四四頁。

(5) 註(2)是沢論文、二九頁。

(6) 『日本婦人問題資料集成 第十卷』(ドメス出版 一九八〇年 五〇〇頁)によると、「一九一三年(大正十二年)五月十三日に婦人協会発会式(上村露子、山根菊子、深澤美恵子ら)」とあるが、上村の詳細な活動は不明である。上村の制作活動を合わせて今後の調査課題としたい。

(7) 田中圭子「日本における球体関節人形の系譜」(同志社大学人文科学研究所『社会科学』八〇、二〇〇八年、五七頁)、『あこがれのフランス人形』展図録(横浜人形の家、一九九九年)を参照した。

(8) テキストは『細雪』上・中・下(新潮文庫、一九五五年)を使用した。

(9) 註(8)、同書上四六頁。

(10) 註(8)、同書上二二頁。

(11) 註(8)、同書上十九頁。

(12) 註(8)、同書上二十頁。個展は一度だけではなく、「神戸の鯉川筋の画廊を借りて三日間開催され、阪神間に顔のひろい幸子の陰の運動もあって、第一日で大部分の作品が売約済になると云う成績を挙げた」(同書上一六頁)とあるように、複数回行なっている

(2) 是沢博昭「人形とナショナリズム——人形芸術の誕生・人形師から芸術家へ(Ⅰ)」『日本人形玩具学会誌』第三号、一九九三年、二八頁。本文論文には、人形芸術運動の発端から帝展進出までの経緯を一次資料に基づきながら、人形が「芸術」としての地位を確保するまで経路を分析している。人形芸術運動に関しては、沓沢耕介「池野哲仙ノート」

(13) 註(8)、同書上、二〇頁。

(14) 註(8)、同書中、十一十一頁。

(15) 註(3)に回し。

(16) 註(8)、同書下、三一七頁

(17) 中原淳一HPより (<http://www.junichi-nakahara.com/gallery/ningyo>)¹¹
○一四年二月七日閲覧。中原淳一に関しては山崎明子氏に「教示いただいた」。

〔図版出典〕

【図1】中原淳一『花束』一九三一年

【図2】中原淳一「お人形を作りましょっ」『らまねり』一九五一年三月号、
付録表紙

【図3】中原淳一「二月の言葉「女のしい少女」」『らまねり』一九五一年三

月

(千葉大学大学院人文社会科学研究科特別研究員)