さいたま市

岩槻人形博物館

紀要

第１号

岩槻人形博物館
IWATSUKI NINGYO MUSEUM

さいたま市
岩槻人形博物館
紀要
第１号

目　次

岩槻に伝わる桐塑頭の製作技法
―原型作りから生地抜きまで―　……　岩田　明日香　2

岡本玉水の人形制作に関する一考察
―「宮詣」を中心に―　……　蟹沢　真弓　11

岩槻に伝わる桐塑頭の製作技法―原型作りから生地抜きまで―

岩田　明日香

はじめに

さいたま市岩槻区は日本有数の人形産地である。岩槻が人形産地として発展する要因として、人形の原材料となる桐の粉が入手しやすかったこと、その桐粉を用いた頭（かしら）作りの技法を身に着けた職人が多かったことなどがあげられる。桐粉を用いた頭作りの技術（桐塑（とうそ））は江戸時代から続くものといわれ、岩槻にもその技術が伝えられている。しかし、現在では石膏や陶器（白雲土）による頭作りが主流となり、桐塑頭の技が失われつつある。

本稿では、岩槻に伝わる桐塑頭の製作技術を記録することを目的に、桐塑頭の原型作りから生地抜きまでの工程を紹介する。原型作り・釜作り（釜いけ）は、頭の出来、ひいては人形全体に影響を及ぼす、人形製作において大変重要な工程である。

岩槻の桐塑頭製作については、『岩槻市史　民俗史料編』や埼玉県立民俗文化センターによる『埼玉県民俗工芸調査報告書　第6集　埼玉の雛人形』などでも取り上げられてきた（註1）。しかし、原型作り・釜作りについての記述がやや簡略であること、個々の職人によって使用する材料や工程が微妙に異なるため、より多くの職人の記録を残すことは意義あることと考える。本稿における桐塑頭の技法に関する記述は、岩槻の頭師である松口一栄氏からの聞き取り調査によるが、同じく岩槻の頭師・大塚正男氏やそのほかの職人からの聞き取りや記録類による場合はそれとわかるように記載した（註2）。

また、さいたま市岩槻人形博物館では、令和4年度に特別展『人形作りいろはの〝い〟―後世に伝えたい桐塑の技―』を開催し、桐塑頭の歴史や技法について紹介した。展覧会という性質上、イラストを用いたり、やむを得ず割愛した内容もある。今回は、可能な限り多くの写真を用いながら、展覧会で紹介しきれなかった細かな工程なども記していきたい。

＊岩槻の頭師について

① 松口一栄（まつぐち・かずえ）
昭和15年（１９４０）生まれ。さいたま市岩槻区出身。松口人形の2代目で、16歳で修業に入り、父である松口甚五郎のもとで頭作りの技術を習得。雛人形の頭を中心に製作している。「岩槻人形」伝統工芸士（頭部門）。

② 大塚正男（おおつか・まさお）
昭和18年（１９４３）生まれ。さいたま市岩槻区出身。大塚人形の2代目。父である大塚喜一のもとで修業し、頭作りの技術を習得した。雛人形の頭を中心に製作。桐塑頭の認知度向上・ブランディ

ングに尽力した。

1、桐塑頭と岩槻

（1）桐塑頭について

桐塑とは、桐のおが屑と生麩糊を混ぜて粘土状に練った素材であり、その生地を使って整形する技法のことをいう。桐塑生地を型抜きすることで同じ形状のものを複数作ることができ、基本的には量産する時に用いられる技法である。もともと、人形の頭は木彫りで作ることが主流であったと推測されるが、雛人形などの需要が高まるなかで、量産可能な技法である桐塑によって作られるようになったと考えられる。

素材としての桐塑の特徴は、柔らかく粘土のように成形しやすいという点であり、可塑性（力を加えて変形させても形がもとに戻らない性質）にも優れている。また、生麩糊が乾燥すると硬化し、その時点での形が永続するため、彫刻や着色、紙貼など、様々な加工が可能である（註3）。人形の頭や手足、木目込人形の胴のほか、つくねと呼ばれる小型の御所人形、鴻巣の赤物などの郷土玩具、創作的な人形制作においても使われている。

桐塑頭は、この桐塑の技法によって作られる人形の頭で、「練り物」「練り頭」などとも呼ばれてきた。「桐塑」という言葉は、昭和初期に人形研究や制作技術向上の機運が高まるなかで生まれたものである（註4）。本稿では現在岩槻で使用されている「桐塑」「桐塑頭」の語を用いる。

（2）岩槻における頭作り

岩槻における人形作りは、江戸時代後期にはじまったと考えられる（註5）。19世紀以降、岩槻の人形に関する記録などは散見されるが（註6）、頭作りについて文献上記されるようになるのは大正期に入ってからである。大正11年（１９２２）刊行の『埼玉県産業案内』には「岩槻町に於ては裸人形及雛人形の頭部を製するの技、特に巧妙を極むる」という記述があり、この頃には、岩槻が頭の産地として認識されていたことがうかがえる（註7）。国際情勢や景気の影響を受けて浮き沈みを繰り返していたものの、岩槻は日本有数の人形産地としての地位を獲得していった。

第二次世界大戦中には多くの職人たちが休業・廃業に追い込まれたが、戦後の立ち直りは比較的早かった。なかでも昭和29年（１９５４）の『埼玉新聞』では、岩槻産の頭が全国の人形の90％を占める（完成品は70％）と報じられており、頭の産地として全国的に優位な地位にあったといえる（註8）。また、「昭和39年度岩槻雛人形組合人名簿」（さいたま市岩槻人形博物館蔵）をみると、加盟者数２６５名のうち頭部会に１６４名が所属している。戦後においても、岩槻では頭の生産が盛んであり、頭師が人形関係者の大半を占めていたことが、人形産地としての特徴であったといえる。

しかしながら、昭和29年（１９５４）に石膏頭が開発されると（註9）、陶器など新たな素材により頭が製作されるようになっていく。桐塑頭は、その技術を習得するまでに少なくとも5～6年の修業が必要であり、松口氏も自信をもって頭を作ることができるようになるまで10年ほどかかったという。熟練した職人の技術を要するうえ、完成までに時間がかかることが桐塑頭の難点であった。これらを克服し、高度経済成長期の爆発的な頭の需要に応じるためにも、徐々に石膏頭が主流となっていき、白雲土など陶製の頭も多く作られるようになった。現在、桐塑頭の生産数は大幅に減少し、桐塑頭を用いた商品は全体の1割にも満たないという。

また、平成19年（２００７）に経済産業大臣による伝統的工芸品の指定を受けた「岩槻人形」は、木彫の頭あるいは桐塑頭であることが要件となっている。伝統的工芸品「岩槻人形」の産地として、桐塑頭の技術

を記録し継承してく必要があるだろう。

2、桐塑頭の製作工程―原型作りから生地抜きまで―

桐塑頭を作るためには、大まかに数えても完成まで20以上の工程があり、かつてはすべての工程を手作業で行っていた。桐塑生地で頭の形を型抜きし、胡粉を塗り重ねて凹凸や肌を仕上げ、顔を描いて髪を結いあげて完成する。ここでは、頭の形作りの工程である原型作りから生地抜きまでを述べる。

（1）原型作り

抜き型を作るための元を原型といい、タネなどとも呼んだ。どのような頭にするか構想を練り、木材から頭の形を彫り出して原型を作る【写真1】。原型には朴の木などを使用した。大塚氏によると、朴はささくれがなく、比較的軽いため扱いやすかったという。原型があれば釜を作ることができ、頭を製造することができるため、頭師にとって原型はとても大切な家の宝であった。

昭和後期の岩槻では、古くから家に伝わるものや師から受け継いだ原型を用いたり、あるいは抜き屋から桐塑生地を買っており、自分自身で原型作りを行った経験がない職人が多かった。そのため、昭和50年～60年代には桐塑頭の普及を目的に研究会が発足され、そこで原型作りや釜いけの講習が行われた。松口氏や大塚氏も原型作りは研究会で学び、自分自身で作るようになったという。

（2）釜作り

桐塑生地を量産するための抜き型を「釜」と呼ぶ【写真2】。その釜を作る作業を「釜いけ」という。土台となる釜木を刳り、そこに松脂、硫黄、樹脂などを溶かし入れて作る。それぞれの素材に特性があるため、職人は自分に合ったものを使っている。ここでは、松口一栄氏による硫黄釜の製作方法を中心に述べていく。

①　釜木の準備

まず、釜に使用する木材を用意する。木材は岩槻区内にある小瀬木工所に頼んで、頭の大きさに合わせて木材を切り出してもらったという。次に、木材を鑿で凹型に彫る。だいたい左右対称になるような位置に頭の形に合わせて彫る。底部に硫黄を流し込むための穴をあけておく。前側を後頭部側の釜とあわせるためのホゾは竹で作り、木材の角に穴をあけて竹を差し込む。ホゾは深めに作る【写真3】。

後頭部側の釜に油粘土を詰めて原型を据える【写真4】。前側の油粘土を詰めていない釜は、硫黄の注ぎ口に粘土で土手を作っておく。後頭部側の釜と硫黄に触れる部分に離型剤の油を塗る【写真5】。釜を重ね合わせ、首串部分にも粘土を詰める【写真6】。釜が浮くような時には釜の合わせ目も粘土で目張りしておく。

②　硫黄を溶かす

新しい硫黄と使わなくなった古い釜の硫黄の部分を混ぜて火にかける【写真7】。古い釜の破片を混ぜないと粘りがなく割れやすくなってしまう。鍋の底には、過去の釜いけの際に溶かした硫黄が残っている。鍋に溶け残った硫黄、古い釜の硫黄破片、新しい硫黄のほかには何も入れない。古いものが混ざると色が黒くなる。焦げ付いたりして使えない部分がでるかもしれないので余裕をもった分量で作る。

硫黄は人形材料を多く扱う岩槻区内の材料店・佐野屋で購入した。鍋は市販されているものだが注ぎ口を尖らせて釜いけ用にしている。現在はガスコンロで火にかけるが、昔は七輪・練炭を使用していた。昭和40年代頃までは七輪だったという。

硫黄を火にかけ、完全に液体状になるまでかき混ぜる。すべて液体になったら火を止めて、温度が下がるまで待つ。待っている間は絶対にか

き混ぜない。冷めてきたら表面に膜が張る【写真8】。途中、膜をつついて硫黄が棒につくかどうかを確認する。棒につかなくなったら、膜に2か所、あるいは広めに1か所穴をあけ、その穴から釜木に硫黄を流し込む【写真9】。温度が高いと沸騰して中がスカスカしてしまう。硫黄は釜の木の高さまで注ぐ。

硫黄が冷めたら注ぎ口の油粘土を外し、釜からはみ出た硫黄を鑿で取り除く【写真10】。後頭部側の油粘土を外し【写真11】、釜同士が接する面に離型剤の油を塗る。釜を重ねて首串部分の穴に粘土を詰め、もう一方の注ぎ口から硫黄を注ぐ【写真12】。硫黄が冷めたら釜を開き【写真13】、原型を外して、前側と同様に、油粘土、釜からはみ出た硫黄を取り除く。

③　素材による違い

松脂、硫黄、樹脂それぞれの特徴についても触れておきたい。古くは松脂を使っており、のちに硫黄や樹脂なども用いるようになったという。近年では硫黄か樹脂を使用することが多いとのことだが、職人それぞれが自分に合うものを用いている。

松脂は、ほかの材料に比べると形がやや甘い、すぐに固まってしまうので調整が難しいなどの特徴がある。岩槻の頭師・鈴木久雄氏は、硫黄はもろく、樹脂は生地が抜けにくいと感じ、松脂を用いているという。松脂は佐野屋で購入した。鍋に入れ火鉢で転がす【写真14】。1年ぐらい火を付けっぱなしにしておく。硫黄は離脱性に優れ、松脂が５００個程度であるのに比して１０００個以上の生地を抜くことができるというが、樹脂と比べると、ややもろい。大塚氏は、釜いけには樹脂を用いる。樹脂は、固まるまでに時間がかかるため、じっくり調整できる点が大塚氏に合っていたという。

（3）生地作り

桐粉と生麩糊で桐塑の生地を作っていく。桐粉とは、桐の木を製材するときに出るおが屑のことである。春日部・岩槻近辺は桐工芸の産地であったため、昔は近所の桐箪笥屋からもらってきたという話も聞くが、現在は佐野屋で販売されている。顔部分に使用する粒子の細かい面粉、後頭部側に使用するための、やや粒子の粗い中粉・荒粉などがあり、必要に応じて使い分ける。生麩糊は小麦粉でん粉から作る糊で、これも佐野屋で販売されている。

生地作りでは、まず、粉状の生麩糊に沸騰した湯を少しずつ加えてこぎ棒で混ぜる。ぬるいとダマができてしまうため手早く行う。生麩糊が餅状になったら【写真15】、少しずつ桐粉を入れて手でこねる【写真16】。

桐粉がよく混ざってくると、生地が手や容器に付かなくなり、指で押した時に「キュッ」と音がするようになる。生地がひと塊になるまでこね【写真17】、乾燥しないように湿らせたタオルなどにくるんでおく。松口氏は炊飯器の内釜を使用して桐塑生地を作る。保温性、形状が生地作りに適しているという。

（4）生地抜き

釜に離型剤として灯油を塗る。硫黄釜の場合、硫黄と木材の接合面あたりに特によく塗る。釜の頭頂部側を自分の方に向けて生地を詰める。顔面側には面粉で作った生地を、後頭部側には中粉などで作った生地を使用する。生地を詰めたら、頭頂部側から首側へ向けて親指でグッと余分な生地を押し出す。この時、生地の表面を整えることはしない。生地の真ん中を撞木で押し、くぼみを作る。前後の生地を合わせた際、このくぼみが空洞となり生地の乾燥を早めるという【写真18】。

次に、釜の前後をしっかりと重ね合わせ、釜の上に手を置きグッと押す。首串を挿し込んでいったん抜き、乾燥後に首串を挿すための穴を

作っておく【写真19】。後頭部側の釜を外し【写真20】、前側の釜の角を右手で持ち、コンコンと角を木片に打ち付ける【写真21】。そうすると、コロンと生地が抜けるので、左手でそっと受け止める【写真22】。後頭部側を受けるので顔も潰れない。柔らかいうちに余分なバリを手でとる。乾燥して硬くなると取れなくなるため、大きなバリは生地抜きのたびにとっておく。

（5）乾燥・バリ取り・首串付け

抜いた生地は縁側や庭先に出し天日で乾かす。夜は家の中に入れる。一週間ほどかかる。乾燥したら、（4）でとりきれなかったバリを取り、表面を整える【写真23】。バリ取りには小刀を用いる。この小刀をキリダシと呼ぶ。刃を買ってきて研ぎ、自分で好みの柄を付ける。五分刀など太いものと細いものを使い分ける。

バリ取りを終えると首串を付ける【写真24】。現在、首串は佐野屋でも販売しているが、昔は首串を作る人がおり、檜風呂を作るときの端材を使用して首串にしていたという。首串は柾目でなければいけない。松口氏は自分で削って作ることもある。頭の穴に首串を挿し込み木工用ボンドで固定する。ボンドを付けておくと胴に挿した時にも回転しない。手作りの串の場合は、きれいな円形ではなく回転しないため膠でとめておけば十分だという。首串を付けた頭は巻藁に挿しておく【写真25】。

（6）抜き屋について

生地だけを専門に作る抜き屋（生地屋ともいう）に釜を預けて生地抜きだけ発注したり、抜き屋の持っている釜で抜いた生地を購入する場合も多かった。

大塚氏の工房では、生地抜きは抜き屋に依頼していた。頭の釜を抜き屋に預けており、最盛期には一度に５００～７００個の生地を発注したという。乾燥した状態の頭の生地が戻ってくると、頭師はバリ取り・首串付けから作業に入ったという。釜に「大塚」などと依頼主（釜の持ち主）の名前が書かれているのは、抜き屋が職人たちから釜を預かって生地抜きを行ったためである。

おわりに

本稿では、岩槻に伝わる桐塑頭の製作技法について、原型作りから生地抜きまでの頭の形を生み出す工程を紹介した。同じ桐塑頭であっても、時代によって材料が微妙に異なり、職人や工房によっても様々である。現在、桐塑頭の全盛期を知る職人、その技術を身に着けている頭師も少なくなっており、技術の継承と記録が喫緊の課題となっている。今後も聞き取り調査や記録撮影を進め、伝統的な人形の製作技法である桐塑頭について、後世に伝えるべく努めていきたい。

〔謝辞〕 本稿の執筆にあたり、岩槻の頭師である松口一栄氏・大塚正男氏をはじめ、人形関係者の方に多大なご協力を賜りました。記して感謝申し上げます。

註

（1）『岩槻市史　民俗史料編』岩槻市役所市史編さん室、１９８４年。『埼玉県民俗工芸調査報告書　第６集　埼玉の雛人形』埼玉県立民俗文化センター、１９８８年。そのほか、桐塑の技法を紹介したものとして、創作人形作家の野口晴朗『人形の伝統技法』（理工学社、１９８７年）などがある。また、近年では、さいたま市岩槻人形博物館による展覧会図録『人形作り　いろはの〝い〟―後世に伝えたい桐塑の技―』（さいたま市岩槻人形博物館、２０２２年）や、神雅彦・福田蒼馬・星賢一「雛人形の桐塑頭（とうそがしら）に関する研究」（２０２３年度精密工学会秋季大会）などがある。

（2）岩槻人形博物館では、平成23年（２０１１）以降継続的に岩槻の人形関係者への聞き取り調査を行っている。本稿は、主に平成30年に撮影した映像記録及び令和4年（２０２２）に行った聞き取り調査の記録による。

（3）内田幸彦「桐塑を用いた人形作りの技―職人技の在処―」（『人形作りいろはの〝い〟―後世に伝えたい桐塑の技―』さいたま市岩槻人形博物館、２０２２年）

（4）昭和13年（１９３８）8月発行の『農村工業』５（８）には「人形木地の新名称…「桐塑」と決定」という記事がある。これによれば、従来人形の生地として使用されていた、桐の粉を生麩糊で練ったものを言い表す適当な名称がなかったため、ほかのものと混同されるなどの不便があったという。同年11月発行の『藝術』16（23）のなかで、人形作家の川上南甫が「人形研究会では人形生地を最近桐塑と命名して発表した、この名称は僕が生みの親である」と述べているが、平田郷陽は「桐固」、宇佐美弘業は「桐子」を提案しており様々な意見があったようだ。

（5）岩槻における人形製作史は、『百年誌　岩槻の人形』編纂委員会編『百年誌岩槻の人形』（岩槻人形協同組合、２０１７年）や、拙稿「概説　岩槻の人形作り」（『人形作り いろはの〝い〟―後世に伝えたい桐塑の技―』さいたま市岩槻人形博物館、２０２２年）などがある。

（6）浄国寺（さいたま市岩槻区加倉）の歴代住職の日誌である「浄国寺日鑑」には文化6年（１８０９）に「林道ひなや」、文化7年（１８１０）に「林道町ひなや平八」という人物が記されている（『岩槻市史　近世史料編Ⅱ　浄国寺日鑑上』岩槻市役所市史編さん室、１９８１年）。秋葉神社（さいたま市岩槻区仲町）にある文政13年（１８３０）の石灯篭には奉納者の一人に「雛屋幸蔵」という人物が見られる。このように、岩槻の林道町・横町付近で雛渡世を行っていたものたちが複数確認できる。

（7）『埼玉県産業案内』（埼玉県、１９２２年）、74～75頁

（8）『埼玉新聞』昭和29年（１９５４）6月18日「デフレ下の中小企業の實態　川口鋳物と雑貨生産　人形」

（9）『読売新聞』昭和29年（１９５４）11月18日「人形頭塗装に石コウ粉着色容易で傷もつかぬ」

※【写真】1、3～13、15～25、参考は、松口人形において平成30年（２０１８）に撮影したものである。2は松口一栄氏製作の硫黄釜、14は頭製造を行っている鈴木家で使用していた松脂鍋である。

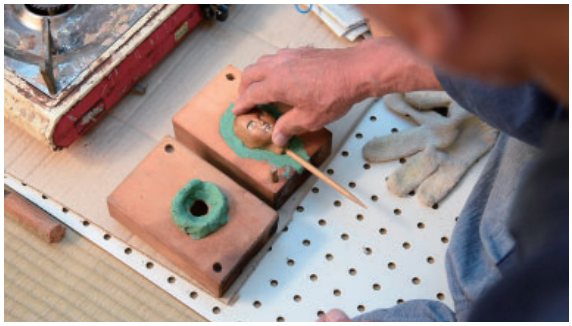
（いわた　あすか・さいたま市岩槻人形博物館学芸員）

【写真1】

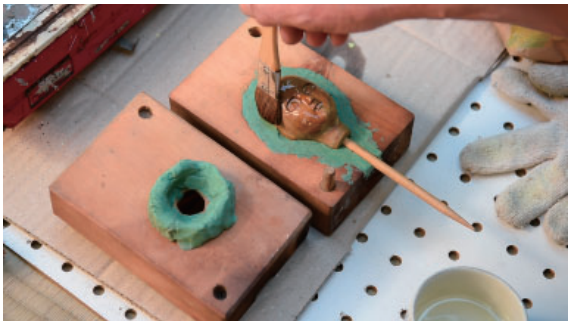
【写真2】

【写真3】

【写真4】



【写真5】



【写真6】

【写真7】

【写真8】

【写真9】

【写真10】

【写真11】

【写真12】

【写真13】

【写真14】

【写真15】

【写真16】

【写真17】

【写真18】

【写真19】

【写真20】

【写真21】

【写真22】

【写真23】

【写真24】

【写真25】

【参考】

岡本玉水の人形制作に関する一考察 ―「宮詣」を中心に―

蟹沢　真弓

はじめに

岡本玉水（１８９８～１９７２）は、代々人形師の家系を継いだ四代目で、御所人形の名手として知られている。昭和３年（１９２８）に平田郷陽（後の人間国宝）と共に、人形研究団体・白澤会を創立し、人形の芸術的価値の向上を掲げた昭和初期の人形芸術運動をけん引した。第二次世界大戦後も日展に出品を続け、昭和29年（１９５４）には第10回日展で北斗賞を受賞、翌年には審査員を務めるなど、人形界で活躍した人物である。

これまで玉水については、主に人形芸術運動の周辺でのみ語られてきた。人形芸術運動を扱った先行研究（註１）では、人形師側を代表する人物として玉水について言及されているものが多く見受けられる。それは、白澤会、日本人形社を創立し、人形師側の中心人物として斯界に影響力のある人物であったことに他ならないが、そのような人形芸術運動を語るうえで欠かせない重要人物であるにも関わらず、玉水自身やその作品についての研究は、ほとんどなされて来なかったといえる。玉水の当時の言動の真意を知るためには、玉水自身及びその作品について深く理解することが不可欠であろう。さらに玉水は、昭和初期以降も人形界に重要な足跡を遺しているが、それらについてもほとんど触れられて来なかったのが実情である。

そこで、令和５年（２０２３）にさいたま市岩槻人形博物館で開催した特別展「岡本玉水　人形芸術にかけた生涯―御所人形から玉水人形へ―」（註２）では、それまで知られていなかった玉水の作品を一堂に展示し、その生涯や制作の概要について、初めて明らかにした。展覧会図録に収載した本橋浩介氏による論文（註３）及び拙稿（註４）は、初めて玉水自身に焦点を当てた研究として、今後の玉水研究の基礎となることを期待するものである。しかしそこでは、個々の作品について考察を加える機会は十分には持てなかった。

そもそも、人形作品そのものについて美術史の観点から論じた研究は少なく、特に作品の具体的影響関係を示した先行研究としては、平田郷陽に関するものがいくつかあるのみである（註５）。人形の制作過程やその影響関係を知ることは、その作者及び作品を理解するだけでなく、当時の人形界全体の動向を探ることにもつながるものと考える。

本稿では、上記を踏まえ、玉水の人形制作の変遷やその背景等について、玉水が長期にわたって主題として取り組んだ「宮詣」の例を手掛かりに、考察を加えてみることとしたい。

岡本玉水の人形について

はじめに、玉水の人形についておおまかに確認しておきたい。玉水は代々人形師の家系を継いでおり、大正5年（１９１５）、18歳頃に若くして独立した直後から、宮中の御用も務めるなど、早くから御所人形の大家として活躍していた。玉水の初期作品はほとんど残されていないが、当時の雑誌などから、御所人形を中心に制作していたことが分かる。一方で、昭和3年（１９２８）の人形研究団体・白澤会の創立から日本人形社、日本人形美術院まで、浮世絵や日本画等に取材にした作品など、衣裳人形や木目込人形に属する人形も制作しており、御所人形だけを制作していたわけではないことが知られている。実際に、昭和15年（１９４０）、官展初出品となった「同胞（はらから）」（さいたま市岩槻人形博物館蔵）も衣裳人形であった。

第二次世界大戦後の昭和21年（１９４６）には、「玉水人形」（註６）の誕生を明言し、その後、玉水は御所人形の大家としての名声を保ちつつ、日展等の公募展に出品を続けるとともに、頒布会では簡易的な小型の人形も制作し、一般家庭への普及にも尽力した。さらに制作活動期の後半には、御所人形のほか、胴のやや長いすらりとした姿態の衣裳人形・木目込人形等も多く手掛けており、新たな作風も発表している。

主題では、全期間を通して、歌舞伎、能、狂言、源氏物語、浮世絵などの古典に精通し、それらを題材とした人形が多く見られるのが特徴である。

「宮詣」

ここからは、本稿の中心となる、「宮詣」について見ていきたい。昭和30年（１９５５）に制作された「宮詣」（さいたま市岩槻人形博物館蔵、図１）は、御所人形ではなく、やや胴の長いすらりとした姿態の人形に属するもので、サイズは高さ50センチメートルと大きく、淡い色調が優美な印象を与える作品である。平安時代の旅の装束を身に着け、市女笠に左手をかけて上方を見やる様子は、旅の一場面を表しているようだ。本作は、第11回日展に審査員として出品した作品で、美術評論家の大島隆一（１９０３～１９８４）から、「気品おのずと湧出、こういう仕事をさせると、他の追従をゆるさぬ」（註７）と評価されている。日展の審査員という、玉水が人形界での名声をより確かなものにした時期の作品であり、この時期の玉水の代表作の一つといえるものだろう。

そのような時期に作られた「宮詣」であったが、この制作の源には、実は第二次世界大戦より以前、昭和時代初期に、白澤会や日本人形社で切磋琢磨したメンバーの、当時の作品からの影響が多分に見られることが分かった。ここでは、まず「宮詣」の変遷を辿り、追ってその影響関係について見ていくこととしたい。

「宮詣」の変遷

この昭和30年（１９５５）の「宮詣」と同じ主題の作品は、それ以前から以後まで、玉水によってかなり手掛けられており、それを時代順に見ていくと表のようになる（表）。なお、作品名は異なるが、同様の主題と見なせる作品についても取り上げている。このように、現在把握しているものだけでも8点（同じ作品と推測されるものを除く）以上制作していることになり、玉水が「宮詣」というテーマを如何に好んで制作していたかが分かる。

画像を確認できる作品のなかで、最初に作られた作品が昭和15年（１９４０）の岡本玉水平田郷陽人形作品展に出品された②「宮詣」（図２。以下、丸数字は表と対応）である。なお、この前年の昭和14年（１９３９）にも①「宮詣」という作品を発表しており、同一の作品である可能性もあるが、現在のところ確定はできていない（註８）。②は、御所人形に近い頭身に衣装を着せたものであるが、身に着けた旅の装束や、左手を笠に掛け、上方を望むポーズは他の「宮詣」と同様である。

表　岡本玉水作「宮詣」の変遷

	作品名	出品展覧会・頒布会（会場）	会期・時期	備考
①	「宮詣」	岡本玉水平田郷陽新作人形展覧会（日本橋三越）	昭和14年（1939）10月20日～25日	※②と同じ作品か
②	「宮詣」	岡本玉水平田郷陽人形作品展（朝鮮京城三越）	昭和15年（1940）7月6日～11日	図2
③	「神もうで」	第2回日本人形美術院展覧会（上野・日本美術協会）	昭和17年（1942）11月12日～18日	図3
④	「宮詣」	第11回（あるいは12回）日本人形美術院展覧会（日本橋三越）	昭和28年（1953）12月21日～26日	図4
⑤	「宮詣」	岡本玉水氏近作江戸趣味人形頒布会（八重洲口大丸）	昭和29年（1954）10月	
⑥	「宮詣で」	岡本玉水新作展（八重洲口大丸）	昭和30年（1955）2月18日～23日	※④と同じ作品か
⑦	「宮詣」	第11回日展（東京都美術館）	昭和30年（1955）10月29日～12月1日	図1
⑧	「蝶」	玉水人形限定頒布会（大阪大丸）	昭和31年（1956）5月	
⑨	「春」	岡本玉水先生新作春秋五題玉水人形特別頒布会（大阪大丸）	昭和35年（1960）10月	
⑩	「宮参り」	岡本玉水作玉水人形頒布会（銀座松屋）	昭和35年（1960）10月～11月	

※玉水は個展に直近の過去作を出品することや、回顧展や名品展のなかで過去作を出品することがあるため、明らかに同じ作品と判明するものは除いたが、画像がなく判別できないものについては掲載した。

面貌表現や頭身に御所人形の要素を残しつつ、新たな衣裳人形にまとめあげた御所人形作家ならではの「宮詣」といえよう。

次に現れるのが、昭和17年（１９４２）の第2回日本人形美術院展覧会に出品された③「神もうで」（図３）で、②に比べ頭身がやや長くなり、右手に杖を持っているのが特徴である。タイトルこそ異なるものの、一見して両者が同じ主題をモチーフにしていることは明らかである。

それ以後はしばらく「宮詣」を主題とする人形は作られなかったが、昭和28年（１９５３）第11回（あるいは12回）日本人形美術院展覧会に再び④「宮詣」（図４）を出品している。こちらは③よりさらに頭身が伸び、あどけない少女を思わせながらも、優雅さをも感じさせる人形である。『月刊人形』7月号（通巻13号、１９５４年7月発行）の表紙にも採用された。

そして、昭和30年（１９５５）、審査員という特別な立場で参加した第11回日展で、さらに長身化し、すらりとした姿態の⑦「宮詣」（図１）を生み出したのである。

なお、表のうち、⑤、⑧、⑨、⑩は頒布品である。⑧「蝶」は、左手を笠に掛けないという違いがあるが、平安時代の旅装姿であり、「宮詣」と同じ主題と見なせる。また、⑨「春」も⑧と同じポーズであり、頒布会のリーフレットに「遠い王朝時代貴族の姫が守袋に市目〔引用者註：女〕笠で、薄絹に衣裳をつゝみ、春の野辺に蝶を追ってたわむれる風情が偲ばれる」（註９）と解説があり、「春」と「蝶」は同様のテーマであると考えてよいだろう。なお、⑩「宮参り」もほぼ同じポーズで、同様の解説が付されている。このように「宮詣」に類する頒布品が頻繁に制作されていたことからも、同主題が一般に需要のあったテーマであったものと考えられる。

玉水の場合、他の作家と同様に、評価を得た1点物の作品を簡易的に小型化して頒布することがよく行われており、「宮詣」の場合もそのパターンに属するものといえる。一つのテーマがどのように頒布品等に応用

されていったかをうかがい知ることができる。また、頒布品以外の作品では、一つのテーマをモチーフとしながらも様式が御所人形風からすらりとした長身に変化していく点は注目される。これについては後述する。

平田郷陽作「雲間の月（和泉式部）」

以上のように「宮詣」は、玉水自身の作品のなかで様々に変遷を遂げて、長期にわたり作られてきた主題であることが分かるが、実は玉水最初の作と考えられる②（あるいは①。以下同）の「宮詣」より以前に、平田郷陽が同様の作品を制作している。それが「雲間の月（和泉式部）」（図5）である。

この作品は、昭和14年（１９３９）３月（あるいは４月）の第２回平田郷陽個展（大阪松坂屋）に出品されたもので、タイトルの括弧書きにあるとおり、平安時代の女流歌人・和泉式部を表したものである。タイトルの「雲間の月」は、『新古今和歌集』に収載された和泉式部の和歌、「世の中になほもふるかなしぐれつつ雲間の月のいでやと思へば」（註10）に依ったものと考えられる。「和泉式部縁起絵巻」（江戸時代、京都・誠心院蔵）には仏法を求めた和泉式部が女官を連れて旅に出る様子が描かれているが、旅装姿の和泉式部はよく描かれた画題であり（註11）、それらと郷陽の「雲間の月（和泉式部）」のイメージの間には大きな矛盾はない。だが、より直接的なイメージソースとしては、菊池容斎の『前賢故実』が挙げられるだろう（図6）。『前賢故実』は、江戸時代後期から明治元年（１８６８）にかけて刊行された伝記集（全10巻20冊）で、神武天皇から始まり、明君・賢人・忠臣・烈婦などの歴史上の人物五百余人の肖像を描き、漢文でその略伝が記されたものである。明治時代以降に流行した歴史画制作のためのバイブルとして、多くの後進の画家に絵手本として重宝された。

この『前賢故実』の和泉式部は、懸守は身に着けていないものの、市女笠と旅の装束はもとより、左手を笠に掛ける仕草や、右腕を下ろして袖に隠れた右手、向かって左方向を向く顔、着物の裾から覗いた両足先の角度など、多くの点で郷陽の「雲間の月（和泉式部）」と一致する。この点から、郷陽がこの『前賢故実』の和泉式部から影響を受けている可能性は高いといえるだろう。ただし、『前賢故実』の和泉式部に付された和歌は、前述の和歌ではなく、「くらきよりくらき道にそいりぬへきはるかにてらせやまのはの月（山の端の月：引用者註）」であり、それを「雲間の月」に変更したのは、郷陽による何等かの意図があったものと思われる。

この『前賢故実』については、実は玉水も人形制作において参考にしていたと考えられる例がある。それは、昭和19年（１９４４）第４回日本人形美術院展覧会（日本橋三越）に出品された「楠正成」（図７）である。『前賢故実』の「楠正成」（図８）と比べると、左右反転であったり、弓や矢筒が省略されたりといった変更は認められるが、引立烏帽子に鎧姿で跪き、両手を地に付ける姿を前方横から捉える構図は、『前賢故実』のそれと一致している（註12）。制作当時の日本は、昭和12年（１９３７）の日中戦争や、昭和16年（１９４１）の太平洋戦争開戦を皮切りに、より一層戦時色が濃厚となり、軍国主義下において、戦意や国威の発揚のため、楠木正成や北条時宗といった、過去の偉人らが大いにもてはやされていた。そのため、絵画や彫刻などの芸術の分野でも、忠誠心や愛国心を象徴するような歴史的偉人をテーマとする作品が多く手掛けられていた。そのような時期にあって、人形の分野でも同様の傾向が見受けられるが（註13）、その際に、絵画や彫刻などの他分野においてすでに参考実績のある『前賢故実』が人形界でも用いられることは、何ら不思議な流れではない。このように郷陽や玉水の人形制作過程において、『前賢故実』が参考とされている可能性を見出せるが、『前賢故実』の人形界への影響は今後も追究していく必要がある。

さて、あらためて、郷陽の「雲間の月（和泉式部）」と玉水の⑦「宮詣」を見比べてみよう。この両者間の類似は一見して明らかであるが、

『前賢故実』にないもので、郷陽、玉水の人形に見られる要素として、懸守と市女笠から垂れて前で結ばれた紐、右手に持った扇等が挙げられる。これらは郷陽のオリジナルとみられ、玉水が仮に『前賢故実』のみを参考としていた場合には作られなかったものと考えられる。懸守や市女笠の紐は、玉水最初の②「宮詣」から見られ、よってこの「宮詣」は、先行作品である郷陽の「雲間の月（和泉式部）」に触発されて作られた作品である可能性が高いといえるだろう。

共に白澤会・日本人形社・日本人形美術院を創立し、深い親交のあった郷陽の個展において、当然玉水は実物を見ていたであろうし、加えて重要なことは、この郷陽の「雲間の月（和泉式部）」の絵はがきを玉水は自身の絵はがきアルバムに保管しており、生涯手元に置いていたということである（註14）。これにより、玉水がこの郷陽の「雲間の月（和泉式部）」の存在を明らかに知っており、かつその画像をいつでも参照できる状態にあったといえる。以上のことからも、郷陽の「雲間の月（和泉式部）」から影響を受けていた可能性は否定できないものといえるだろう。

絵はがきアルバムからの参照事例―「助六」と久保佐四郎作「夜桜」

玉水が自身の絵はがきアルバムに保管した絵はがきから人形制作のインスピレーションを得ていたことを推測できる他の作品として、玉水が昭和37～38年（１９６２～１９６３）に制作した「助六」（さいたま市岩槻人形博物館蔵、図９）が挙げられる。

「助六」は、昭和37年（１９６２）の十一代目市川団十郎の襲名記念に合わせて制作されたもので（註15）、本作が収められた木箱の蓋裏には、十一代目団十郎による直筆の句が認められており、玉水と歌舞伎界との交流を知るうえでも重要な作品である。本作の特徴として、衣装に施された、胡粉を盛り上げた上から金粉を塗って仕上げた豪華な海老が挙げられる。実際の助六の衣装にこの海老は付いていないが、果たしてこの表現は玉水の創作といえるものだろうか。結論からいうと、この海老は玉水自身の創作ではなく、玉水以前から用いられている表現である。

前述の玉水旧蔵の絵はがきアルバムには、久保佐四郎（白澤会同人）の「夜桜」（昭和４年〈１９２９〉）の絵はがきが保管されており（図10）、これを基に玉水が「助六」を制作したと考えられるのである。佐四郎の「夜桜」を見ると、玉水と同じく衣装には海老がはっきりと見られ、立姿や、傘や刀などの小道具に至るまで、類似していることが分かる。

では、佐四郎がこの衣装の海老のオリジナルかというとそうではない。この佐四郎の「夜桜」のさらに基を検証してみると、江戸時代の浮世絵師・奥村政信による「市川海老蔵の助六」の浮世絵が挙げられるだろう（図11）。白澤会では、昭和６年（１９３１）に「浮世絵風俗人形陳列会」（銀座松屋）などを開催しているとおり、浮世絵から題材を得た人形を制作することは旧来より行われていた。

なお、佐四郎の「夜桜」は、昭和４年（１９２９）白澤会が開催した劇趣味人形展覧会（上野松坂屋）に出品されたもので、当時の新聞などにも図版が掲載されていた（註16）。その後の作品に類似の作品を見出すこともでき（註17）、直接参考にしたかは定かではないが、佐四郎の「夜桜」がその後の周辺作家に何らかの影響を与えていた可能性は十分に推測できる。

以上のように玉水の「助六」が、自身の絵はがきアルバムに収められた、佐四郎の「夜桜」を参考としている可能性を見てきた。これにより、玉水が晩年に至っても、絵はがきアルバムを通して昭和初期の周辺作家の作品を制作の参考としていたことが推測され、前述の「宮詣」の例も同様である可能性がより濃厚となる。玉水は、晩年の作品であっても、過去の玉水周辺作家の作品からの影響関係を考慮する必要があるといえるだろう。

玉水人形のオリジナル性

「宮詣」、「助六」とも、いずれも自身が保管する絵はがきアルバムから、玉水周辺作家の過去作を参照して制作していた可能性を検証してきた。ややもすれば、他の作品を参照することはオリジナリティの欠如とも捉えられかねないが、玉水の場合、これらの作品がいずれもただ模倣していただけではない点について注意したい。

「宮詣」は先述のとおり、制作の度に意欲的に改良を加えていることが見てとれる。最初の②「宮詣」は、郷陽の「雲間の月（和泉式部）」からモチーフを得、それを自身のアイデンティティでもある、御所人形風の作品として発表した。御所人形という特殊なフォルムに宮詣のディーテイルを落とし込み、破綻なくまとめ上げている点は、御所人形作家としての玉水の腕の確かさを物語っているともいえる。その後も、頭は丸みを帯びた御所人形風の作風を保ちつつ、頭身を伸ばしたり、衣装を木目込風にしたりするなど、様々な工夫が加えられた。このように玉水の御所人形作家としてのオリジナリティが見られる「宮詣」が続いたが、⑦では、すらりとした長身となり、これまでとは一線を画す、雅さをまとった「宮詣」として昇華された。これは、御所人形という作風からさらに段階の異なる変化が加えられたものと考えられ、「宮詣」は「御所人形風」、「長身化」と2段階の変化が行われたものと捉えることができるだろう。

同じ主題に取り組み続けることは、玉水だけに限らず、多くの芸術家に見られることで、作品を自分のものとしていくために必要な過程であっただろう。その過程において、いずれの作品にも、その顔貌表現には玉水の特徴である面相が施されており、「玉水人形」としてそのオリジナリティが見受けられる点は評価されるべきである（註18）。

ちなみに、「宮詣」を自分のものとしていくその手応えは玉水自身も感じていたようで、昭和30年（１９５５）の日展審査員というここ一番重要な作品に再びこの「宮詣」をテーマに選んだことも、その表れであるといえるだろう。⑦「宮詣」に先立つ2年前に、同じく「宮詣」と題した④を第11回（あるいは12回）日本人形美術院展覧会（日本橋三越）に出品していることは前述したが、この作品は、同展の他の作家の出品作品が軒並み不調であったなか、美術評論家の大島隆一により評価された玉水3作品のうちの1作で、同展の展覧会評にも、作品画像が掲載されている（註19）。大島からのこの評価は、少なからず玉水に自信と安堵を抱かせたはずである。そこで日展審査員という重要な場に出品する作品について、2年前に大島に評価された「宮詣」の表現を再び採用しようと考えたと推測できる。そして実際には過去作をさらにブラッシュアップして昇華してみせた。

長身化

この⑦「宮詣」の大事な要素として、その「長身化」が挙げられる。これは御所人形の三頭身を基本としたフォルムからは真逆ともいえる作風である。長身化は、「宮詣」以外の他の作品でも見られるが、「宮詣」は玉水自身の作品のなかでは長身化の先駆けともいえる時期に制作されたものであり、その意味でも重要な作品であるといえる。

この長身化について、玉水がはっきりと言及しているものは現在のところ見つかっていないが、⑦「宮詣」を制作する前年の昭和29年（１９５４）、玉水は、「工芸としての人形」と題して、「私のように親代々人形を製作してきた者には、伝統的表現技術が基礎になつているので、日展へ出品することは作家として、苦悩が大であります」と述べ、さらに「日展は、年々新しいものへと進んでいつている。それと歩調をあわせて進むことは、他の工芸の作品と違つて、むづかしい問題をもつている」と述べている（註20）。日展に出品するにあたり、日展に合わせて常に新しい表現方法を追求し続けなければならないことへの苦悩を吐露している。実際に昭和25年（１９５０）第6回日展の展評では、第

4科美術工芸全体で、入選作品が「昨年よりも、新鮮味のある、いきいきとした作品が多くなつた」とされ、人形の分野では、「従来は、御所人形・木目込人形といつた、少々古めかしいカテゴリーに属するものが、幅をきかせていた」（傍点引用者）として、伝統的な御所人形や木目込人形があたかもやや時代遅れかのように捉えられている節があった（註21）。そのような風潮のなかで、玉水は、御所人形以外の作品を連続して日展に出品している（註22）。昭和初期より、官展であった日展へ挑み、入選回数を伸ばしていたこの時期にあっても、入選するにはどうすればいいかということを常に考えながら制作していた様子が読み取れる。また、「工芸としての人形」では、続けて、「人形も彫刻と同じように、空間と場ということを意識して作らなければならないと思う。人形も当然形に量的感覚をうつたえるものをもつていなければならない」とも述べており、これらはこの時期の玉水の人形制作・長身化を考えるうえでのヒントになるものと考えられる。

さらに当時の日展の入選作品の傾向をあらためて見てみると、第二次世界大戦前の昭和11年（１９３６）の人形の官展初入選以来、抽象化や単純化が依然として評価される傾向にあり、それらもやはり大いに影響しているものと思われる。実際、昭和25年（１９５０）第６回日展において郷陽の「茶」が特選を受賞したが、それはそれまでのリアリスティックな作風から一転したデフォルメが評価されたものであった（註23）。また続く翌年の第７回日展の特選は、五味文郎（１９１１～１９８０）の「藍」（図12）で、こちらは縦に細長い、女性の長身像で、11頭身はあろうかというすらりとしたフォルムである。文郎は、本業は医師であり、独学で人形を制作したいわゆるアマチュア側の人形作家で、それだけに従来の人形師とは違う、型にはまらない自由な作風が評価されていたが、本作も「写実をさけてデフォルメを志向。この作品もまたいい効果をあげえた」と評されている（註24）。さらに同年の入選作には、堀柳女の「ふり」や川上南甫の「童戯」をはじめ、女性のすらりとした立像が目立っていた。翌年以降もその傾向は続き、昭和27年（１９５２）第８回日展では、堀柳女の女性二人の立像である「彩雲」が北斗賞を受賞し、さらには、昭和28年（１９５３）第９回日展では、御所人形作家の野口光彦（１８９６～１９７７）ですらも「赫夜姫昇天」（図13）のような女性像を出品している（註25）。このように、伝統的な人形作家からアマチュア出身の作家まで、デフォルメされた長身の女性立像の入選が目に付く。そのような傾向にあって、玉水も当時日展に入選、さらには賞を受賞するために、様々な試行錯誤をしていたはずで、そのような流行についても敏感であっただろうし（註26）、その過程で玉水も長身化へのチャレンジを行ったのではないだろうか。

もっとも、玉水は御所人形以外の人形も当初から手掛けており、特に浮世絵や日本画に取材した作品は、絵画から抜き出て来たような頭身であるなど、比較的長身の人形も手掛けていたことはあるが（註27）、実際には、⑦「宮詣」以降に、浮世絵の作品では「おせん」（昭和32年〈１９５７〉頃）など長身のものが多くなり、その後も、「阿国」（昭和33年〈１９５８〉）、「角田川」（昭和33年〈１９５８〉）、「紅絵売り」（昭和34年〈１９５９〉、図14、註28）、「助六」（昭和37～38年〈１９６２～１９６３〉）など、多くの優品が生み出されている。このように、「宮詣」の長身化へのチャレンジとその成果が、その後の珠玉の作品群を生み出すきっかけとなっていったのではなかろうか。

なお、玉水の長身作品の特徴として、やや胴が長い傾向がある点が指摘できる。股下ではなく、肩から腰、腹部辺りまでに長さがあり、実際の人間の比率とはやや異なるが、それが玉水の長身作品のオリジナリティとなって表れているといえる。このやや胴の長いすらりとした姿態は、玉水の長身作品を考えるうえで重要な要素であると考えるが、詳細については別の機会にあらためて考察することとしたい。

おわりに

以上、本稿では、玉水の人形制作の変遷やその背景について、「宮詣」を中心に見てきた。玉水の人形制作にあたっては、「宮詣」や「助六」などのように、玉水の周辺作家の過去作からインスピレーションを得て制作している作例が見られること、また、「宮詣」は、御所人形作家としてのオリジナリティが見られる「御所人形風」の作品から「長身化」した作品へと2段階の変化が加えられていること、さらに、その変遷のなかでも重要な要素である「長身化」は、自身が伝統技術を基本とした人形作家であることと、日展に求められるものとの間に葛藤を抱きつつも、日展での流行を機敏に取り入れて昇華した結果であり、さらにそれがその後の作品にも応用されていることについて検証した。

このように、玉水の人形制作は、他の作品を出発点としながらも、そのアイディアソースに独自の解釈と改良を加え、ただの模倣で終わるのではなく、自らのものとして咀嚼していった過程が読み取れる。そのたゆまぬ研究心から生まれた成果が、玉水作品の根底にあるといえるのではないだろうか。そして、その昇華したなかにも、玉水の面貌表現によるオリジナリティを人形に巧みに組み込める、そのバランスが、玉水人形の魅力でもあるのではないだろうか。一連の「宮詣」の作品からは、そのような玉水の人形制作に対する苦悩と研鑽の過程をうかがい知ることができるのである。

玉水をはじめ、各作家の人形制作の変遷や背景等を明らかにすることにより、さらなる人形研究が発展することを願う。

註

（1）人形芸術運動を扱った主な先行研究として以下が挙げられる。是澤博昭「人形とナショナリズム（1）人形芸術の誕生―人形師から芸術家へ―」『日本人形玩具学会誌』第3号、1992年、是澤博昭「平田郷陽と人形芸術運動―人形作家誕生の背景―」『日本人形玩具学会誌』第14号、2003年、沓沢耕介「人形芸術運動研究」『鹿島美術財団年報』第22号別冊、2004年、入江繁樹「『人形』・『彫刻』・『工芸美術』のあいだ―一九三〇年代における人形芸術運動をめぐって―」『日本人形玩具学会誌』第19号、2008年。

（2）会期：令和5年（2023）10月7日～12月3日。展覧会図録は『特別展　岡本玉水　人形芸術にかけた生涯―御所人形から玉水人形へ―』さいたま市岩槻人形博物館、2023年。

（3）本橋浩介「宿命の人形づくり―岡本玉水の人形芸術」『特別展　岡本玉水　人形芸術にかけた生涯―御所人形から玉水人形へ―』さいたま市岩槻人形博物館、2023年。

（4）拙稿「岡本玉水―その生涯と人形」『特別展　岡本玉水　人形芸術にかけた生涯―御所人形から玉水人形へ―』さいたま市岩槻人形博物館、2023年。

（5）主な先行研究として以下が挙げられる。田中圭子「芸術としての人形―平田郷陽の挑戦―」岡林洋編著『パサージュ文化論―〈花・歌・人形〉の開かれた文化研究―』晃洋書房、2011年、本橋浩介「郷陽にとっての人形制作とはなにか―戦前・戦中期の活動から」坪井則子・本橋浩介編『歿後30年　平田郷陽の人形』佐野美術館・佐倉市立美術館、2011年、本橋浩介「平田郷陽の『切り返し』―官展出品作の作風の変化をとおして」『日本人形玩具学会誌』第22号、2011年、拙稿「平田郷陽の人形制作について―『権衡図』と『母性愛浮世絵集』を手掛かりに―」『特別展　こどものかたち―創作人形の力展～平田郷陽・野口光彦を中心に～』さいたま市岩槻人形博物館、2020年。

（6）玉水は、昭和21年（1946）に「玉水人形の観賞」というリーフレットを作り、「玉水人形の誕生」という文章を発表している。それによると、「今から生れる作品は世に問ふ私の御所人形」であるとして、「玉水

人形」とは、「詩あり歌あり夢あつて一作毎に生命のつながりを持ち見る人をして無我境に遊ばしめる内容ある作品」で、「永い研究の決算と技術の仕上げ」であるという（北澤七十八・岡本玉水『玉水人形の観賞』１９４６年）。「玉水人形」という名称は、御所人形だけではなく、玉水作のあらゆる人形に用いられている。

（7）大島隆一「工芸室をみる」『美術通信』２６６号、１９５５年11月20日、2頁。

（8）昭和15年（１９４０）の岡本玉水平田郷陽人形作品展（朝鮮京城三越）のリーフレットに掲載された「宮詣」と同じ写真が使用された絵はがきが玉水の絵はがきアルバムに残されているが、この絵はがきには「宮詣　岡本玉水個人展覧会」とのみ書かれており、どの年代の展覧会であるかは現在のところ特定できていない。

（9）『岡本玉水先生新作春秋五題玉水人形特別頒布会』（大阪大丸、１９６０年）リーフレットより。なお、昭和28年（１９５３）2月にも「現代人形美術展」（上野松坂屋）に「蝶」というタイトルの作品を出品しており、この作品も大島隆一により「岡本玉水の蝶という一作、比較的小品であるが、格調とみに高く、近来の好作」と評価されている（大島隆一「春の人形展」『美術通信』１８３号、１９５３年3月10日、2頁）。画像がなく詳細は不明だが、昭和31年（１９５６）に「蝶」（⑧）という作品があるとおり、この「蝶」も「宮詣」と同じ主題である可能性も考えられる。

（10）久保田淳校注『新古今和歌集上』新潮社、２０１８年、２０１頁。

（11）例えば、『女芸文三才図絵』巻2（明和8年〈１７７１〉刊）にも、和泉式部の熊野詣の様子が描かれているが、そこでも旅装姿であり、市女笠に懸守を身に着け、笠に手（本図では右手）を掛けている。さらに左手には杖を携えている。

（12）なお、『前賢故実』の楠木正成は、楊洲周延の浮世絵「楠正成図」（明治28年〈１８９５〉。署名に「倣容斎翁図」とあり、『前賢故実』を参考としたことが明らかな作品）などにも流用されており、玉水が『前賢故実』を基にした他の作品から影響を受けていた可能性も考えられる。だが、平田郷陽の「雲間の月（和泉式部）」の例や、後掲註13のように、人形界の周辺で『前賢故実』が用いられていたことが示唆されるため、可能性を否定できるものではないと考える。

（13）一例として、玉水の周辺では、昭和18年（１９４３）第3回日本人形美術院展覧会（上野・日本美術協会）において、「愛国百人一首課題作」として、当時流行していた「愛国百人一首」（昭和17年〈１９４２〉、国民精神作興を目的の一つとして、日本文学報国会と毎日新聞社により、柿本人麿から橘曙覧に至る愛国歌１００首が選定されたもの〈伊藤嘉夫ほか編『和歌文学大辞典』明治書院、１９６２年〉）に採択された歴史上の人物を人形化するという試みが行われていた。なお、この「愛国百人一首」は絵入りカルタも刊行されており、その絵は人形界にも影響力のあった日本画家で人形玩具研究家の西澤笛畝（１８８９～１９６５）が担当しているが、その絵札は『前賢故実』を参考としているものがいくつか確認できる。

（14）その絵はがきアルバムは岡本玉水旧蔵資料として、現在さいたま市岩槻人形博物館に所蔵されている。

（15）本作は歌舞伎座での襲名披露興行中、2階正面ロビーに飾られていたという（野間口満也「玉水人形の助六」〔掲載誌不明〕、１９８０年、17頁）。なお、「助六」制作当時、玉水は半身不随となっており、面相描きもままならない状態であった（小檜山俊「東雲斎―玉水（四）」『人形界二百年人形師の系譜（上）』日本人形協会、２００９年、４０１～４０２頁）。

（16）「劇趣味人形」『東京毎夕新聞』※１９２９年〔12月ヵ〕。※切り抜きで記事を確認したため、掲載紙名は不確定。

（17）昭和12年（１９３７）の日本人形社第2回展（上野・日本美術協会）では、吉田順光（白澤会同人・吉田永光の子息）が「江戸紫」というタイトルで同じく助六を出品している。順光の「江戸紫」は、傘はなく、右手を腰に差した刀に掛け、やや前傾の姿勢である点などが異なるが、衣

装の海老はここでも見受けられる。

(18) 玉水人形の面貌表現としては、家業である御所人形の特徴を受け継いだ、切れ長の目に小さな口、やや下膨れしたふっくらした頬などの特徴が挙げられるが、御所人形の作品に見られるような黒目の大きいパターンもある。これらの面貌表現が玉水人形のオリジナリティであり、型として認められるが、面貌表現について詳細を論じることは、別の機会に譲ることとしたい。

(19) 大島隆一「歳末の工芸展　人形美術院展」『美術通信』208号、1954年1月10日、4頁〔画像は3頁に掲載〕。

(20) 岡本玉水「工芸としての人形」『月刊人形』7月号（通巻13号）、1954年7月、13頁。

(21) 大島隆一〔作品評〕『第六回日展集』美術工芸会、1950年〔『日展史17　日展編二』日展、1987年、535～555頁に再録あり〕。

(22) 昭和25年（1950）第6回日展に「かぐや姫」、同28年（1953）第9回展に「菅公」、同29年（1954）第10回展に「弾奏」（北斗賞受賞）を出品しているが、いずれも御所人形ではない。しかし、最後の日展出品作となった、同31年（1956）第12回展の「ふり鼓」（個人蔵）は、箱書に「御所人形　鼕鼓」と墨書があり、御所人形を銘打った作品であった点は注目される（ただし、日展出品タイトルには「御所人形」の文字はない。またタイトルは「ふり鼓」と「ふり」が平仮名になっている）。右手でふり鼓を高く掲げ、右足を上げた動きのある作品だが、顔の輪郭や肉付きには御所人形の特徴を備えている。「ふり鼓」は前年度審査員として出品した作品であり、そこにそれまで日展での出品を控えていた御所人形を冠した作品を出品した意味は大きい。日展審査員を経験したことや、この頃興った「伝統工芸」の成立などにより、何か心境の変化があった可能性が考えられる。

(23) 大島隆一より、「いままでのリアリスティックな作風から一転してのこの作品、いささか観者を戸まどいさせるが、端正な姿態は他の追従をゆるさぬ。なにを手がけても器用な作家であり、すぐれた技術の所有者」と評されている（大島隆一〔作品評〕『第六回日展集』美術工芸会、1950年〔『日展史17　日展編二』日展、1987年、535～555頁に再録あり〕）。

(24) 大島隆一〔作品評〕『第七回日展集』美術工芸会、1951年〔『日展史17　日展編二』日展、1987年、574～576頁に再録あり〕。

(25) この第9回日展には、川上南甫が市女笠を被った長身の女性立像である「長閑」を出品している点も注目される。

(26) 平田郷陽も日展で評価を得るために試行錯誤をしていたことが指摘されており（前掲註5、本橋浩介「平田郷陽の『切り返し』―官展出品作の作風の変化をとおして―」、本稿でも取り上げた、昭和25年（1950）第6回日展で特選を得た「茶」がそれを象徴している。

(27) 例えば、玉水が昭和17年（1942）に手掛けた「弱法師」（さいたま市岩槻人形博物館蔵）が挙げられる。「弱法師」は、日本画家・下村観山の同名の六曲一双屏風「弱法師」（大正4年〈1915〉、東京国立博物館蔵、重要文化財）を基に制作されたもので、人物の表情や衣装の模様など、細部に至るまで忠実に表現しようとした様子が見て取れ、頭身は絵よりやや伸びた長身の作品である。このように、浮世絵や日本画の人形化などで、長身化に対する抵抗はそこまでなかったのではないかと考えられ、それにチャレンジする土台はすでに持ち合わせていたものと考えられる。

(28) 「紅絵売り」は、「宮詣」と同じく昭和初期より繰り返し作られた主題であり、御所人形風の作品や頒布品もあれば、晩年になって長身化も手掛けたパターンの作例として特筆しておきたい。

（かにさわ　まゆみ・さいたま市岩槻人形博物館学芸員）

図1　岡本玉水「宮詣」 昭和30年（1955）
さいたま市岩槻人形博物館蔵

図2　岡本玉水「宮詣」 昭和15年（1940）頃
所在不明 『岡本玉水平田郷陽人形作品展』
〔リーフレット〕（朝鮮京城三越、1940年）より

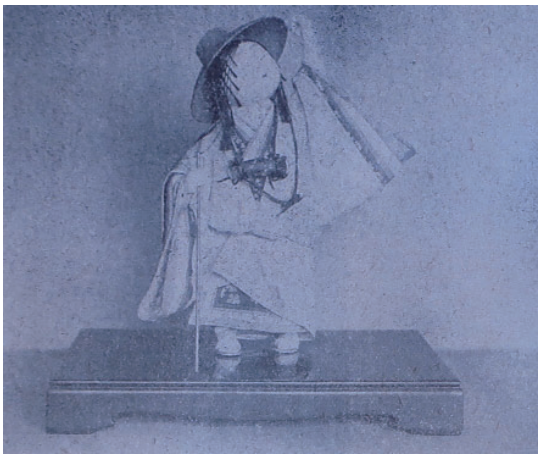


図3　岡本玉水「神もうで」 昭和17年（1942）
所在不明 『第二回人形美術院展覧会』
〔パンフレット〕（日本人形美術院、1942年）より

図4　岡本玉水「宮詣」 昭和28年（1953）
所在不明 『月刊人形』7月号（通巻13号）
（1954年7月）より

図6　菊池容斎『前賢故実』巻第五より
「和泉式部」 明治元年（1868）
国立国会図書館デジタルコレクションより

図5　平田郷陽「雲間の月（和泉式部）」
昭和14年（1939） 所在不明
絵はがきより

図8　菊池容斎『前賢故実』巻第九より
「楠正成」 明治元年（1868）
国立国会図書館デジタルコレクションより

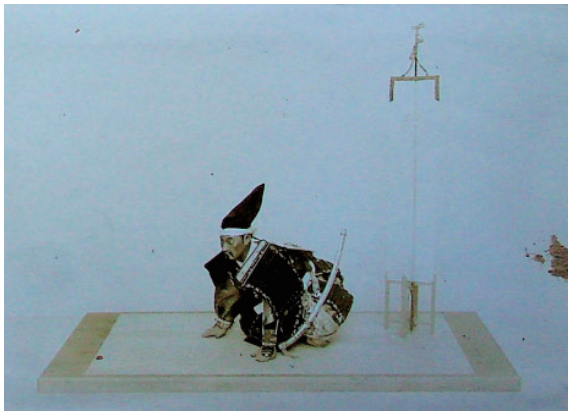


図7　岡本玉水「楠正成」 昭和19年（1944）
所在不明　絵はがきより

図10　久保佐四郎「夜桜」 昭和4年（1929）
所在不明　絵はがきより

図9　岡本玉水「助六」
昭和37～38年（1962～1963）
さいたま市岩槻人形博物館蔵

図12　五味文郎「藍」 昭和26年（1951）
国立工芸館蔵
Photo: National Crafts Museum / DNPartcom
撮影者：アローアートワークス

図11　奥村政信「市川海老蔵の助六」
江戸時代　東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

図14　岡本玉水「紅絵売り」
昭和34年（1959）
さいたま市岩槻人形博物館蔵

図13　野口光彦「赫夜姫昇天」
昭和28年（1953）　収蔵：皇居三の丸尚蔵館

さいたま市岩槻人形博物館　紀要　第1号

発　行　日　令和7年（2025）3月31日

編集・発行　さいたま市岩槻人形博物館
〒339−0057
さいたま市岩槻区本町6−1−1
電　話　048−749−0222
FAX　048−749−0225

岩槻人形博物館

IWATSUKI NINGYO MUSEUM