

よみがえる埴輪、「出土」するアイデンティティー  
——昭和戦前・戦後の日本美術における考古遺物モチーフ

花井 久穂

# よみがえる埴輪、「出土」するアイデンティティー

——昭和戦前・戦後の日本美術における考古遺物モチーフ

花井久穂

## 1 はじめに

1950年代の日本の美術作品には作家それぞれ活動するグループも分野も違えど、なぜか埴輪が多く登場する(口絵1-3、6)―このことに気づいたのは2015年、戦後70年をテーマにしたコレクション展の準備中のことである。(註1)

顕著なのは、戦後に抽象的な画風へと向かった洋画家たちの埴輪への偏愛ぶり、1951年のピカソ展をはじめ、欧米の美術を紹介する展覧会が国内で開かれるようになると、キュビズム風の埴輪モチーフが急増する(口絵1・2)。古代日本に自らのルーツを求める一方で、最先端の西洋美術に共鳴するという、いわば「未来志向の古代愛好」であり、西洋起源の油彩を用いる洋画家の敗戦後のアイデンティティーの複雑さを示している。こうした戦後の洋画家たちの古代への目覚めは、すでに美術史の文脈で言われてきたことでもある。戦後、岡本太郎やイサム・ノグチらが、考古遺物に「原始の美」を見出し、それまで「資料」としての価値付けでしかなかった縄文・弥生の考古遺物が「美的なもの」として美術展や美術館に展示されるようになった、という物語はすでに多くの方が知るところだろう。

しかし1958年に制作された森山朝光の《陽に浴びて》(口絵6)の存在は、筆者にひとつの疑問を投げかけた。水戸出身の森山は、帝室技芸員の山崎朝雲のもとで日本の伝統的な木彫技術を学んだ彫刻家であり、埴輪を担いだ若き古代人の姿を題材にした本作も仏像彫刻の流れを汲む一木造りで作られたものである。戦前から歴史人物を主題としてきたこの木彫家の「埴輪を担ぐ土師部の像」を、戦後の抽象表現と結びつけて考えることはむずかしい。これを「原始美の発見」という文脈のなかで、岡本太郎やイサム・ノグチの影響と捉えるには、あまりに飛躍があるように思われた。それと同時に、まったく無縁と思われるもの同士の、この奇妙な符合は一体何なのだろうかという新たな興味が沸いてきたのである。

いったい戦後、埴輪に何が起こったのか―そういった視点で戦後の考古学を繙くと、全く異なる見方が現われてきた。

敗戦は突然に日本考古学を社会の前面に引き出すことになった。日本歴史の第1ページに建国神話の神々にかわって、泥くさくて生ぐさい石器時代人が登場しただけでも、それを読む国民、とくに若い世代は驚嘆に似た感動をおぼえた。そして、それに拍車をかけるように、登呂遺跡の発掘のニュースが連日のように新聞紙面を賑わしたのである。(註2)

時おりテレビで流れる終戦直後の歴史映像のなかに、児童たちによる「墨塗り教科書」のニュースをみたことがある人も多いだろう。(註3)GHQ占領下、天皇を中心とする国の歴史、いわゆる皇国史観からの脱却と克服は重要な課題であり、古事記や日本書紀に基づく歴史教科書の建国神話は新たな歴史教科書の冒頭から姿を消すことになった。遺跡発見のニュースは、敗戦で歴史を失った国民に熱狂をもって受け容れられたという。一方で、戦後の古代ブームは、復興による道路や宅地の開発が大きく関わっており、都市のインフラ整備の需要が、全国各地での遺跡調査・発掘を推し進めた面が大

きい。1950年代は、「古代への情熱」と「経済成長」が表裏一体の関係にあった希有な時代であったのだ。

敗戦という精神的な土壌、急速に変わりゆく国土という社会状況と、美術における現象は無縁のものではないだろう。1950年代の日本の出土遺物への関心は、敗戦後の日本人のアイデンティティー再生に関わる、より社会的な広がりのあるものだったのではないだろうか。

しかし調べ始めて早々に、さらなる疑問に遭遇することになった。埴輪の称揚は、あきらかに戦中期にもあったのである。敗戦を挟んだ、ふたつの埴輪ブーム。戦後、皇国史観に替わって颯爽と登場した考古学と、戦中期に歴史認識をべったりと背負わされた埴輪は、一体どのように接続されるのだろうか。戦前から読み替えられ、戦後へ引き継がれたものは何であったのか。「原始美の発見」という戦後美術史の物語から一歩出て、調査の対象は、考古学・歴史・文学・教育・観光・出版という広い範囲に及ぶことになった。本稿は「出土」モチーフ(埴輪)の社会的背景と言説、その表現方法の変貌から、敗戦後、日本が新たな「自画像」を描き直す為の拠り所となった「出土」モチーフの「発見」の諸相を詳らかにすることを目的とするものである。

## 2 昭和戦前の美術における埴輪の位置

### (1) 天皇と埴輪

戦後、1950年代の美術に埴輪モチーフが増えるという現象を考えるにあたって、まずは戦前の状況をおさえておかねばならないだろう。明治以降、埴輪を描いた最も早い美術作品の例として考えられるのが、1916(大正5)年の都路華香の《埴輪》(図1)である。この作品は同年の文展で特選七席となっているが、2006年に開催された都路の回顧展の図録論文において、《埴輪》は「あまり例を見ない画題」(註4)として評価されている。この文展には、洋画部門において「古事記」の神武天皇の求婚譚に取材した安宅安五郎の《七媛》が出品されており(註5)、都路以外の作家にも古代への関心がみられる。しかし都路の《埴輪》が特異であるのは、それが日本神話や歴史画題ではないことだ。単なる古物への関心であれば、埴輪を描くだけで十分でありそうだが、さらにこの絵には、埴輪の制作者である土師部の翁と童子が、林立する埴輪の一群の中に描き込まれている。掘り起こされた古物としての埴輪ではなく、描かれているのはまさに埴輪を作っている最中というシチュエーションなのだ。

箇木清方による文展評を見てみよう。(註6)

都路華香氏の『埴輪』は他の作家と変わった例の超然たる趣きが画中の老翁に現われている。老翁と左方にいる子供とは、稍調子が合わないような嫌いはありはしまいか。埴輪も人も差別をつけぬような扱い方をすると、子供は稍生味が多いと思う。

清方の評は「人物画」についてのコメントであるが、埴輪という人の形をした造形物と、それを制作する生身の人間(土師部)を混在させる「埴輪も人も差別をつけぬような」描き方にいささかの戸惑いもみられる。

なぜ都路はこの埴輪と土師部をモチーフに選んだのだろうか。制作年代の周辺を探ってみると、ひとつの状況が浮かび上がってくる。大正の初め頃に興った最も歴史的な出来事といえば、1912(明治45)年7月30日の明治天皇の崩御に伴う伏見桃山御陵の造営である。新聞各紙では連日、御陵造営の進捗状況が報じられ(註7)、「桃山だより」という欄には、工事の竣工状況の他、「奉送上京者と旅館」

「大葬と外人の来朝」「帝国ホテルの新計画 タクシー自動車の設備」と題する記事が掲載されている。大葬は奉送のための旅客の宿不足が心配されたり、外国人向けホテルでは設備投資がされたりと、観光インフラを変えるほど、社会的に大きな関心事であった。1912(大正元)年8月22日の『読売新聞』朝刊3面の記事の中でとりわけ詳しく報じられているのが、御陵鎮護のための埴輪の制作である。

●御陵鎮護の神 △三宅博士が調査中

(前略)新設中の新御陵は過般来着々工事なるが御陵御宝壙中に鎮護の神として埋め申す埴輪は目下東京帝室博物館部長歴史部事務嘱託文学博士三宅米吉氏専ら主任となり調査に付き一兩日中に大喪使評議所に提出さるべしと

記事は「▲千年前の古式復興 △新意義の埴輪」「▲埴輪の玉垣」「▲馬が走る」と見出しが並び、埴輪が陵墓にとっていかなるものであったか、三宅米吉によって歴史的に解説されている。そして、今回の造営に際して制作する埴輪について、こう述べている。

▲古將軍の像

さて埴輪の事は千年以前も絶て来たものであるから、今日に至り全く昔の儘なるものを用いる訳にも行かぬ、いう迄もなく埴輪は垂仁帝の御宇殉死に代えられた制度であるが、今回は夫れと違い全く鎮護御陵の意味である其の形状は昔のものは破碎其他で判明せぬが今回用いるのは昔のものを参考にして歴史上風俗の正確に分かっている最も古い時代の將軍の像を作る筈である

ここで三宅は、埴輪は垂仁天皇時代に殉死の代用として始まったとする説を説き、しかし今回は天皇に殉ずる者としての埴輪でなく「御陵鎮護」の意味である断りを入れたうえ、「現在にあっては現在の武將即ち陸海軍將校の像にすればよさそうであるが、それでは敬虔の念が薄らぐ」ため、最も古い將軍の埴輪を参考にし、御陵の四方に地上に現さない形で設置するとしている。

同年の『読売新聞』9月8日朝刊5面には、「御陵鎮護の神將 純日本の精神と埴輪の新意義」という記事で続報が掲載されている。それによると、埴輪制作に際し、図案は帝室博物館の三宅米吉博士、和田千吉、関保之助の考証によって考案、彫刻家の吉田白嶺が制作に着手した。現代の軍装では殉死的意義のように誤解される恐れがあるため、桓武天皇が王城鎮護の為に埋めた木偶にならって、武装は平安朝のものを参考にし、大体の形式や顔については「上野国新田郡世良田村圓塚」から出土した「武装の土偶(現に和田千吉氏蔵品にて帝室博物館陳列)」に準拠したと報じている。

明治天皇の御陵造営に伴う埴輪制作については、「殉死的意義と誤解されては困る」と再三報じられたものの、その一方で1912年9月26日の『読売新聞』朝刊5面には、「自殺と道德(二)高橋潜淵」、「殉死の研究(上)今澤慈海」、「殉死物語(一)惺々生」と、殉死に関する記事で一面埋め尽くされている。明治天皇の崩御の同日、自決を図った陸軍大将・乃木希典の殉死は、賛美や是非を問う声で社会に様々な反応を引き起こした。森鷗外が『興津弥五右衛門の遺書』(註8)において、また夏目漱石が『こころ』(註9)において「殉死」をテーマに扱ったように、乃木の殉死は、明治という時代の終わりを当時の人々に深く印象づけた出来事であった。1914(大正3)年の昭憲皇太后の伏見桃山東陵造営に際しても、吉田白嶺の制作による御陵鎮護の埴輪が安置され(註10)、1916(大正5)年には、伏見桃山御陵の麓に乃

木希典を祭る乃木神社が創建されている。江戸時代は殉死が禁じられていた。埴輪が殉死の代用であるという説は、国定教科書にも掲載されていたが、天皇とそれに殉じる臣民(=埴輪)という関係性は、「殉死」に対する社会の高い関心の中で御陵造営のニュースと共に報じられ、一般の人々に広く認知されていた側面がある。

また一方で大正初めに行われた明治天皇の御陵造営は、この時代の人々にとって初めて経験する近代天皇制の復古的な大事業であった。読売新聞の御陵造営の記事(註11)の末尾はこう結ばれている。

斯くして千数百年間断絶したる埴輪の制は、明治天皇御陵鎮護の名の下に其復興を見しは新時代の芸術の為め洵に有難き限也。(傍線部筆者、以下同)

幸野椋嶺門下の四天王のひとりとして、すでに京都画壇の一角を占める存在であった都路華香は、《埴輪》制作の前年にあたる1915(大正4)年、大正天皇即位式に京都市が献上する奉祝記念画帖を揮毫する36名に選ばれている。華香が大正5年に《埴輪》を描いた動機の中に伏見桃山御陵の造営や、明治から大正へという時代の機運があったかどうかは、画家本人の言が跡づけられない以上、判ずることが難しい。しかし御陵へ殺到する拝観者たちの喧噪と熱狂の様子(註12)を京都にいる華香が目撃していたであろうことは想像に難くないだろう。「埴輪をまさに製作中」という場面を描いた華香の《埴輪》は当時の人々にとって、遠い古の場面を描いているようでありながら、ついこの間の出来事(今)と重ね合わせて見ることできる、きわめて時事的な主題であったように思われる。「埴輪も人も差別をつけぬような扱い方」と清方が評したように、この作品のなかでは、本来は人の死と隣り合わせの造形物であるはずの埴輪が、その作り手である土師部の老翁と幼い童子と交互に並んでどこか牧歌的な明るさを湛えて描かれている。埴輪があの世界へ送られることで人が生き存える。ひとつの治世の終わりに、新しい時代がやってくる。生きている者と死んでゆく者、新しい命と古い命が交錯する形で画面は成り立っている。「復古」とは、最も古いものを最も新しいものへと価値を転倒させる試みであり、都路の「埴輪」はそうした時代のなかで選択されたモチーフだったのではないだろうか。

## (2) 考証の知としての埴輪と帝室博物館

大正末期から昭和初期にかけて、歴史画制作のための考証に埴輪をはじめとする考古遺物が盛んに用いられるようになったということについては、近年めざましく研究が進んでいる。なかでも安田鞆彦(図2)の研究では、作品個々のモチーフのイメージソースが明らかにされつつある。(註13)鞆彦は「服飾概説」(註14)と題する論考のなかで、以下のように述べている。

時代風俗の本当の美しさを再現しようとするには、相当の用意が必要であることは云うまでもない。先ず各時代の文化相に就て充分の理解を持つことである。殊にその文化の所産である芸術を広く味わうことである。各種の遺物の中から、その時代の本当の生命を見出すことである。

さらに「古事記」、「日本書紀」に表われた日本の神代史上古史の服飾については、

此の時代の服装を知るには絵画としては僅少の原始的な作品があるが、大たいには、埴輪に拠るより外はない。従って、此の上代の遺品の埴輪をつぶさに研究する事が先ず大切な事である。

と埴輪による服飾考証の有用性を説いている。埴輪が有職故実の研究に有効だったのは、石や玉、金属製品の遺物は、原型をとどめて残ることが多い一方、布など有機物からなる遺物は長い年月のなかで腐食が進み、形として残らないからである。着装型式や髪型、住まいや家畜など、古代人の服飾や生活風俗を総合的に知る上で、埴輪は貴重な視覚資料であった。

勝山滋氏は、靱彦や速水御舟、前田青邨らの院展の作家のなかで大正末期から昭和初期にかけていわゆる神話時代への興味が生まれており、その背景にはいわゆる免田式土器の発掘が話題になったことや、昭和初期にかけて記紀神話が聖典視されたこと、1928年の昭和天皇の即位の礼が御大典の秋として執り行われたことがあると指摘している。そして考古遺物と彼らの接点になったのが、上野の帝室博物館で行われた展示や収蔵品に関する出版物であった。(註15)

近代の美術家たちに歴史的な視覚イメージを授けた場が帝室博物館であったとして、それはいかなる場であったのだろうか。当時の古墳保存行政と考古学のあり方も併せてあらためて考えてみたい。明治政府の古墳保存行政は、それが天皇の陵墓であるか否かの調査・治定に伴ってはじまっている。「万世一系」の天皇を頂点とする近代国家形成において、天皇系譜の体現が目指されたためである。天皇陵以外の皇族まで陵墓施策が拡大し、考証作業量も増加した。陵墓の見込みのある古墳から出土した遺物は届け出の後、考証作業を進めるために「古代の沿革を徴するもの」が選抜され、上野の博物館に遺物の買い上げ収蔵の権限が与えられた。1889(明治22)年に宮内省へ移管された帝室博物館は、埋蔵物として届け出られた古墳の出土品の中から優品を皇室財産として収奪することが可能になったのである。宮内省が必要ないと判断したものや、地方庁が提出を拒否したものだけが、郷土資料として地域に残された。日清・日露戦争以後、国内産業は活況を呈し、鉄道路線の拡張や道路網の整備、地域開発が盛んに行われた。これらの開発に伴う古墳の破壊など発掘が急増し、埋蔵物の発見が増加したという。(註16)

全国各地の古墳から出土した優品をこの時代の画家たちが眼にすることができたのは、こうした背景がある。「古代の沿革を徴するもの」が選抜収集されているのであるから、歴史画家たちがそれを考証の具として活用するのは、帝室博物館の存在意義に照らしても実に理に適ったことであった。また、昭和初期にはヨーロッパの型式学の影響で、日本における考古学の研究方法が整備され、出土遺物の「現状の把握」から「復原」へと考古学研究の関心が進み、博物館で出土遺物の模造・再現品が展示されたことも、画家達の古代イメージの創出を手助けしたと考えられる。(註17)

1935(昭和10)年に制作された木村武山《英姿》(口絵4)は神武天皇を描いたものである。昭和10年代に武山は神武天皇像を幾つも描いているが、1935(昭和10)年は「紀元二千六百年祝典準備委員会」が発足し、橿原神宮や陵墓の整備などの記念事業の計画がはじまった年であった。本作のなかで神武天皇は、古墳時代の短甲と冑を身に着け、剣を杖に武装した姿で描かれている。明治前期の近代画家たちにとって、図像の典拠となり、有職故実の教科書として多大な影響を与えた菊池容斎『前賢故実』の神武天皇像と並べると、その服装の違いが際立って見える。1929(昭和4)年に出版された『考古学講座第12巻 埴輪及装身具』(国史講習会・雄山閣発行)は帝室博物館の考古課長・高橋健自による解説書である。モノクロながら、帝室博物館の収蔵品の豊富な図版が装身具の種別ごとに収録されており、上代の服飾に関する総合カタログといった感がある。「備後国雙三郡吉舎村出土大字三玉出発掘短甲」や、「上総国根津郡清川村大字祇園発掘金銅冑」といった金属の出土品のみならず、それらの装身具を身に纏った埴輪(図3)も紹介されている。また1934(昭和9)年に刊行された末永雅雄の『日本上代の甲冑』(岡書院)は甲冑の破片を一枚ずつ図面におこし、復原するという緻密な研究成果をまと

めたものである。東京国立博物館には1932年に復原模造された「金銅装眉付庇青」(原品は福井県吉田郡永平寺町松岡吉野塚 二本松山古墳出土)が今も遺されている。武山の《英姿》は考古学の新知見が歴史画制作のための考証の知として、いち早く取り入れられた例といえるだろう。

### (3) 埴輪そのものを美的にとらえるのはいつ頃からか—発掘と流通、学問と趣味

靱彦らの埴輪への関心は「時代風俗の本当の美しさを再現し」「それに時代性をあたえ、更に近代感覚を盛ること」であって、それは「埴輪そのものの美しさ」を言っているわけではない。では、埴輪そのものを美的にとらえはじめたのは、いつのことだろうか。

考証の具としてではなく、考古遺物である埴輪そのものの美が称揚されるようになったのは、皇国ムードが高まりをみせる1940(昭和15)年の皇紀2600年頃ではないだろうか。前年の1939(昭和14)年2月に発行された骨董趣味の雑誌『茶わん』97号では埴輪特集(図4)が組まれている。冒頭頁には、「二千六百年を明年に迎ふべく埴輪美の探求を提唱す」と宣言されており、「日本は神国である」、「埴輪は如何に上古日本の姿を現前するものか」という語句が並ぶ。特集は巻頭のカラー図版に加え、豊富な写真と後藤守一(1888-1960)ら考古学者の文章で構成されている。

後藤守一は1940年代前半に埴輪に関する一般書を二冊出している。(註18)1888年、静岡県に生まれた後藤は、東京高等師範学校本科地理歴史部で学び、静岡中学校で英語の教諭を勤めた後、師範学校の先輩であった高橋健自の尽力で1918年に帝室博物館に入った。帝室博物館で関保之助の指導を受けることができた後藤は、武器・武具、古鏡、家形埴輪など個別の遺物の研究を有職故実の方法・知識を借りて進め、群馬県赤堀茶臼山古墳(1929年)、や同県白石稻荷山古墳(1933年)などの発掘調査にも携わっている。(註19)

『茶わん』埴輪特集の冒頭論文で、後藤は次のように述べている。

最近所謂専門学者以外の方々に埴輪が注意されて参り、その御見解の披瀝を新聞や雑誌の上で拝見する様になりましたことは、少なくとも埴輪の研究に志して参っております私共には愉快に堪ぬところで御座います。(中略)

昭和に入りまして関東地方の古墳を学術的に発掘すること数回、これが埴輪研究にも種々の好機を齎し、埴輪研究の場面が広く展開せられ、遺跡に即することも進められ、又遺物そのものから、埴輪の性質如何ということにも新しい考察を試み得る様になり(中略)

埴輪埋設の状態を遺蹟そのものについて研究することは今後益々盛んに試みられねばなりません。この方法が埴輪研究の上に、どれ程の力があるであろうかという事は、吾々の直接、間接関係した遺蹟そのものの研究によって見ても明白でありましょう。また藤原貞幹以後ずっと今日まで継続されて来ました埴輪によって服飾・家屋・器財の解釈ということもまだいくらか余地が御座います。なお次に述べます理由によって、埴輪人物像等を今日いう芸術品と申すことは出来ませんが、中世の美術品としてその点では同意味のものでありますから、これを上古時代の彫刻芸術の遺品としてながめることも、今後大いに盛んになることを切望する次第であります。(註20)

ここで後藤は、近年、一般の愛好家から埴輪が注目を浴び始めたことを喜びつつ、個別の遺物から古代の風俗や建築を解釈する有職故実的な方法に加えて、自身も携わった発掘調査の経験から「遺蹟に即すること」「遺蹟そのものの研究」—出土遺物の配列やその機能など、埴輪を遺蹟全体のコンテク

ストの中で解釈することの重要性を説いている。

1929(昭和4)年3月4日の『東京朝日新聞』朝刊7面には「群馬県下で完全なにはわ群を発見す 従来の学説を覆す貴い証左」という記事がある。群馬県高崎市の北二里箕輪町大字上芝(上芝古墳)にある竹藪の開拓の途中で、外周に円筒埴輪、その内周に武人埴輪・文人埴輪・女人埴輪や馬の埴輪の列がほぼ完全な形で発見された。これは、埴輪の配列状況から埴輪が死者とともに埋葬される「殉死の代用」という役割のみならず、墳墓の土留めの垣の機能を持っていたという新事実を考古学界に提供するものであった。この時発掘された《挂甲をつけた武人埴輪》、《杯を持つたすき掛けの女子埴輪》は帝室博物館の所蔵となり、現在も東京国立博物館にある。

先の雑誌『茶わん』は1930年、九州古窯址の発掘ブームを端緒に、全国の愛陶家のネットワーク形成のために創刊された趣味の雑誌で、主な読者層は発掘品の蒐集家たちである。この雑誌の広告欄には骨董・古美術商の宣伝が占めているが、既にこの号には「埴輪数十体を陳列して居ります／銀座方面御散策の折には、何卒お気軽にお立寄りください」という埴輪の写真付の広告(図5)が掲載されている。1934(昭和9)年3月19日の『読売新聞』朝刊7面に「中学生、悪の冒険 社宝を盗掘す」という記事が掲載されているように、1930年代中頃には埴輪などの考古遺物が金銭に代わる骨董として広く流通しはじめたことを物語っている。この20年ほど前の1916(大正5)年9月10日の『読売新聞』朝刊4面には「珍しくて有益な土産 下田歌子女史の新案—金銭を費やさない学術上の資料」という実践女学校の夏休みのお土産についての記事がある。夏休み明けには教師のもとに生徒が様々なお土産を持ってくる習慣がある。この弊害を除くため、生徒が帰郷する際、「地理学史学問わずその地方特有のもので、学術上の参考資料になるべきもの」を「金銭を費やさず」採取して持ってくるように注意を与えたところ、有益な珍しい資料が集まったため、女生徒たちが地元で採取してきた資料を歴史教諭の指導のもと「組織的に陳列」することにしたというものだ。その中には「茨城県筑波郡高祖村より発掘した埴輪」が挙げられている。大正の初め頃には生徒による「費用のかからない学術資料の採取」として推奨された埴輪の発掘は、昭和に入ってから「悪の冒険」という認識に変貌している。

埴輪のそのものの美しさを愛する者が増えるということは、発掘品が金銭で取引され蒐集家の間で流通するという現象を生む。出土した遺跡から文脈を引き剥がされ、埴輪が個体として美的に愛好される、あるいは出土地から遠く離れた帝室博物館に優品のみ選別されて収蔵されるという状況は、一方において後藤のいう「遺跡に即した」研究とは矛盾をはらむものでもあったことを示している。埴輪の評価が高まれば高まるほど、この乖離は大きく、このことは様々な視座において「考古遺物が芸術となる」ことの複雑さを投げかける。

愛好家たちはどのように埴輪を見ていたか。「埴輪の美」と題した編集人・小野賢一郎(1888-1943)は蒐集家の側からこう述べている。

私は曾て上古土器の美について聊か感想を述べたが実は今度の稿の埴輪が先であるべきであった。しかしあの頃は埴輪を蒐集しつつあり又紀元節に何とかいってみたい気がしたのであった。

昨年の夏は殆ど埴輪に没頭した。私は興奮しきって寝ても起きてもハニワで、七八九月の日曜は殆どこれが為めに所労した。朝五時頃に起きて汽車に乗った、多くは群馬県下であったが上古のおける利根川流域の文化というものは素晴らしかっただけに、東京付近ではどうしても群馬、埼玉県下でなければ良いものは手に入られなかった、それに信用のおけるところでないと古く発掘されたハニワを所蔵していない、新しく発掘されたものは法に触れようし、私の興味をひかない、古く発

掘されたものは矢張技術がよく夫れに空気に触れて時代がついていて趣味亦一段と上にある。私は考古学徒でもなく、ほんの趣味の上からで学問的に何も述べることは出来ない、併し土器と同じく考古学的にばかり考えられているだけではいけない、出土地をハッキリして趣味家が之を保存しなくてはいけない。考古学的にいいものも結構だけれど断片や首であっても仏教美術と同じように美しさを認め同時に保存しなければならない。好事家が仏像や書画を愛し且つ保存してくれているようにハニワも亦愛し保存してもらわねばならない—とそう切実におもっているのである。(註21)

紀元節を機に、小野は埴輪を仏像や書画と同様に日本美術の中に位置付けたいと思っている。一方で、小野は古陶磁業界における陶片愛好の仕掛け人であった。「断片であっても」、「出土地をハッキリして趣味家が之を保存」という小野の言葉は、当時古陶磁の窯址発掘によって出た陶片が「○○窯出土」と明記され、美術品として流通していく状況と重なっている。(註22)昭和初期は「趣味」の隆盛を背景に、文化財と美術品の境界をめぐる様々な問題が顕在化した時代であった。

この埴輪特集号の「録音」という無記名の欄では、日本画家の前田青邨や山村耕花、彫刻家の佐藤朝山といった著名な美術家たちの埴輪愛好や収集の逸話が盛り込まれており、学術誌にはけっして掲載されない埴輪の流通状況を伝えている。

考古学的にのみ喜ばれていたハニワを趣味的に美しくいいものとして見ようという熱は非常なものである、関西方面でも既に流行し一体千数百円の取引さえされている、東京でもこれまで持っていた杉山氏の如きは別として山村耕花氏が熱をあげ佐藤朝山氏、富永朝堂氏また前田青邨氏、小野氏など年来狙っていたものである。(註23)

#### (4) 埴輪と対外宣伝

この「録音」欄によれば、埴輪特集号の口絵に掲載された小野賢一郎所蔵の《武装埴輪》(図6)に先年、国際文化振興会から桑港(ニューヨーク)博覧会への出品要請があったという。国際文化振興会とは、1934年4月に設立された外務省の外郭団体であり、国策的な対外宣伝と海外における文化事業を担っていた。この団体設立の背景には、満州事変以来、困難な状況にあった日本の国際的な立場を改善し、悪化したイメージを回復させる必要に迫られていたということがある。(註24)

1939年のニューヨーク万国博覧会では、国際文化振興会の文化事業として、日本古美術展覧会が開催されている。展覧会準備には矢代幸雄や柳宗悦らが関わり、日本、朝鮮、台湾、琉球、アイヌの各文化圏から、絵画、彫刻、金工、陶磁器、民芸品、蒔絵漆器、染織品、風俗資料、印刷文化の各項目にわたり約400点が出品されたという。(註25)この展覧会には出品作品図録の他、日本の風俗や、伝統的な工芸品の製作工程を記録した文化映画が併せて製作されている。視覚的な宣伝効果を重要視した国際文化振興会の事業には、名取洋之助率いる日本工房の報道カメラマンであった土門拳や藤本四八の他、柳宗悦の民芸運動で文化財撮影を手がけた坂本万七らが参加している。

小野は結局、自身が所有する《武装埴輪》の出品を拒んでいるが、この埴輪がアメリカでの古美術展に出品を要請された背景を考えてみたい。1930(昭和5)年10月2日の『読売新聞』朝刊7面には、「我が秘宝の埴輪 アメリカへ身売り 世界にタツタ一つの「武装男子」学界に惜しみの声」の見出しが踊っている。同日の『朝日新聞』朝刊7面にも「米国に買はれるハニワ 売りたいくないと専門家反対」と、両紙とも埴輪の写真付の記事であり、注目度の高いニュースであったことがわかる。掲載写真から判断

すると、この埴輪は1926(大正15)年に速水御舟が描いた《供身像》のモデルになったといわれる挂甲をつけた武人埴輪である。この武人埴輪は1909(明治42)年に群馬県新田郡世良田村小角田の古墳から発掘されたまま地上に捨てられていたのを、帝室博物館の歴史係技手であった和田千吉が発見し、欠片を集めて院展の院友である彫刻家の吉田白嶺に委嘱して完全な形に継ぎ合わせたものという。吉田白嶺は、先述した明治天皇陵の埴輪製作者である。そして、明治天皇陵に安置された埴輪の像は「上野国新田郡世良田村圓塚」から出土したこの「武装の土偶(現に和田千吉氏蔵品にて帝室博物館陳列)」に準拠したものであった。明治42年に和田が持ち帰った武人埴輪の修理の経験が、後に吉田白嶺が明治天皇陵の埴輪製作者に選定された理由だろう。そして1930年、この明治天皇陵を鎮護する埴輪のモデルとなった武人埴輪が、アメリカに売られていこうとしていた。記事によれば、当時の帝室博物館歴史部長であった三宅米吉の勧告によって、博物館に陳列していたところ、ニューヨークのメトロポリタン博物館武器部長のディーン博士が来朝した折に関心を示した。その後、ディーン博士の後任のトーマス・フープ氏が来日した際、再び譲渡の打診を受け、和田は研究資金を捻出するため、いたしかたなく交渉に応じる構えであるという。海外流出を防げなければ、折しも帝室博物館表慶館において10月16日から30日まで開催される日本初の埴輪特別展覧会が最後の見納めになると報じられている。現在、この武人埴輪は天理参考館の所蔵となっているから、海外流出は免れたようだ。ともあれ、アメリカは1930年当時から武装した埴輪に強い関心を抱いていたことがわかる。1939年のニューヨーク万国博覧会に小野が所蔵する《武人埴輪》に出品要請があったのは、出土例のきわめて少ない挂甲をつけた武人埴輪であったからと推測される。国際文化振興会は日本文化に対するアメリカの関心のありかを的確につかんで出品しようとしていたのだ。

しかし、国際文化振興会の活動は、1940年以降は欧米における日本の地位回復を目指す内容から中国および南方地域での文化工作を意識したものへと移行していく。(註26)

日本軍の南部仏印進駐後の1943(昭和18)年には、国際文化振興会と仏印文部局内知的関係事務局の共同事業として、両国間の相互紹介誌『日本の認識 *Connaissance du Japon*』が発行された。同年1月8日の『東京朝日新聞』には「我国最高の技術をつくしてともに戦時下にはなお綽々たる豪華版」、「今日もなお新しき古代芸術の花形“埴輪”を日本芸術使節として野間清六氏が執筆、さらに保田與重郎氏が「海行かば」のこころを説いて日本民族の逞しき底流を説明している」と報じられている。フランス語に訳された野間清六の論文「LES PLUS ANCIENS MONUMENTS DE L'ART CÉRAMIQUE JAPONAIS, LES HANIWA」では、坂本万七撮影による10枚の図版(家形埴輪、帽子の男の埴輪、挂甲を付けた武人埴輪、彩色女人埴輪、踊る女人埴輪、太鼓をもつ埴輪、子を背負う女人埴輪、埴輪猿、埴輪鶏、埴輪犬)が掲載されている。身分や職業の異なる男女、子供、家から家畜に至るまでを網羅し、埴輪による古代日本の暮らしの姿を紹介しようという意図がみられる。

## (5) 戦争と埴輪—1940年、紀元2600年の周辺

### i 埴輪と愛国

1938(昭和13)年12月10日の『東京朝日新聞』朝刊7面には、小野が寄稿した「埴輪の美」という文章が掲載されている。

古事記や日本書紀等の文献から幾ら造像しようとしても造形的な物体を正しく作り上げるとはむづかしい。上代の方々の肖像とか風景は地中に埋まっていた土偶の類または正倉院に現存する遺物

に拠ることが多いと思う。(中略)

埴輪の類は考古学者の研究にのみ委ねておくべきものでなく芸術的にも改めて見直さねばならぬことを切に感ずる。文展の第三部に何と埴輪より抜け出た作品の多いことよ。而して其の現実感の何と弱いことよ。

われらは埴輪のもつ八紘一字といったような広い大きい美を先ず感じたい。又紀元に近い時代に今日においても困難とするあれだけの土を焼き固めている技術と精神力とに感激しなければならない。埴輪を単なる参考品にしたのでは意味をなさない。あの簡素な線と力の美が今日再生されなければならない。

紀元二千六百年を前にして埴輪を再検討することが美術家の心構えとしていいとしみじみ思う。

小野の埴輪賛美の背景には、前年の日中戦争の開戦と、それに続く紀元2600年を前にした国粹的な機運の高まりがあったことがうかがえる。古美術としての埴輪賛美のみならず、文展第三部(彫刻)には「埴輪から抜け出たものが多い」といい、「埴輪のもつ八紘一字といったような広い大きい美」、「簡素な線と力の美」が再生されねばならない、と同時代の彫刻家を鼓舞するような語り口である。実際に1938年10月の文展第三部には武人埴輪の甲冑を元にした松原岳南《古武士之像》(図7)をはじめ、佐伯量良《矢調べ》、森大造《療原》といった神代の武人像が出品されている。

小野の言葉と相前後するように、1939年の3月には、神武天皇ゆかりの地である宮崎県に、彫刻家・日名子実三(1892-1945)設計の紀元2600年奉祝記念塔「八紘之基柱」(図8)の建設が始まった。塔の四辺には信楽焼で作られた「四魂の像」が設置され、その装束には埴輪の甲冑が参照されている。日名子や齊藤素巖らが1926年に結成した国内初の在野の彫刻グループ・構造社の作家たちは、記念碑や商業美術、図案工芸など、社会の中での彫刻制作を展開し、スポーツ大会の記念メダルも数多く手がけている。土師部の祖であり、相撲の神とされている野見宿禰モチーフ(日名子実三、第7回明治神宮体育大会、1933年)や埴輪馬モチーフ(日名子実三、全日本軍用保護継走大騎乗、1930年)、挂甲の武人モチーフ(陽成二、第8回全国中等学校剣道大会、1937年)などをメダルに採用するなど、彼らは比較的早くから埴輪に注目していた。(註27)

また、小野と骨董蒐集仲間でもあった日本美術院同人の彫刻家・佐藤清蔵(1888-1963、朝山)は、1941年1月31日『東京朝日新聞』朝刊5面に「日本精神と彫刻(1)」という文章を寄せている。

われわれはこの日本精神の純粹なる理想の大彫刻、大表現をなさなければならない。わが祖先の長き尊き体験、蘊蓄の美、広漠たる世界古今の美を融合、わが国の精神を象徴、創造すべきが今後の日本彫刻精神の大使命でなければならぬ。(中略)

またわが彫刻史を按ずるにその原始彫刻として埴輪がある。遺存するこれら埴輪を仔細に観察すれば、それぞれ顔貌、姿態に特徴あってその肖像と思われ、これらを構成している造形意識が単純無雑なる直線と曲線と面の円筒形なる構成であり、これらより放つ温かく愛らしくなごやかに明るくして一点の陰惨なる影を見ることができない。(中略)

これらの埴輪を見る時に、私はただちに推古時代の最も代表的なる神品、中宮寺の如意輪観音木像が目に浮かんでくる。あの観音の御姿がもつ特性は全く埴輪の持つ風格に符節を合したるが如く一貫して底を流るる心の脈絡をみるのである。

埴輪の持つ単純な直線・曲線・面と円筒からなる構成は「愛らしくなごやかに明るく」、その風格は、中宮寺の観音像に代表される日本彫刻史の底に流れる心と同じであると、佐藤は埴輪を「原始彫刻」として日本彫刻史の源流に位置付けている。「直線と曲線と面の円筒形なる構成」という文言には、1924年に渡欧し、プールの師事した佐藤らしく、ヨーロッパの彫刻観との重ね合わせも見られる。佐藤は紀元2600年記念事業として、和氣清麻呂像建設に参加している。この「日本精神と彫刻」という文章を書く少し前の1940年10月、その像が国体擁護の神像として皇居外苑に設置されたばかりであった。

日中戦争の長期化と連動するように、埴輪賛美の声は高まってゆく。1938年4月、国家総動員法が公布され、総力戦遂行のため、国家のすべての人的・物的資源を政府が統制運用できるようになった。

1938年5月には「時局下に世人から開会を待望されている」(註28)戦争美術展が、朝日新聞社主催のもと帝室博物館で開催された。古代の大屏風、加藤清正の槍、黒田官兵衛の日本号の槍など、武具を全国から集めた展示であり、その中に武人埴輪も加えられている。

賛美の対象になったのは、武装した埴輪だけではない。1940年5月4日から22日にかけて「全文化を総合した文化史展」として、紀元2600年記念「日本文化史展覧会」が東京府美術館で開催されている。この展覧会は朝日新聞社の主催であり、同紙において「文化史展を観て」という連載も行われている。『東京朝日新聞』1940年5月8日朝刊5面の第1回目では「代々に伝わる姿 優しく美しい埴輪の顔」という見出しの下、女人埴輪が紹介されている。書き手は、女性劇作家の長谷川時雨(1879-1941)である。長谷川は女性作家の発掘・育成と女性の地位向上のため『女人芸術』を1928年に創刊(1932年廃刊)、1933年に『輝ク会』結成し、満州事変以後は戦争応援に傾倒した。1939年に長谷川は女性の銃後運動を統率する『輝ク部隊』を結成し、戦死者の遺族や戦傷者を見舞い、占領地や戦地に慰問団を派遣していた。(註29)長谷川による「女人埴輪」評を見てみよう。

我国の歴史を、文で読むばかりでなしに、生活に用いたありのままの实在品を見て遡るということは、今日という日に生きる上に、どんなに有意義なことだか知れない。(中略)こうした好機に、次の時代の人をおおしたる母たちは、半日の暇をつくって、ぜひ見ておく必要がある。(中略)たとえば埴輪の人物の兜が、近代科学戦に用いる鉄兜とどんなに似ているかということ。またそれらの軍人を乗せたであろう船の構造の立派さ。大小多くの機をつけた有りさまが想像される。女性の服装には、明日の非常時服の暗示さえ与えられる。

しかも、この、上代の埴輪に見る、うるわしいほどの優しい顔。この人々に我々の血はつながり、そして、世々の生活が営まれ、会場各室の芸術の花が咲き薫ったのだ。

長谷川時雨は、この2年前の1938年4月にも読売新聞の「働く女の着物」というコラムで二つの女人埴輪について取り上げている。《彩文の襷を装う女子半身像(上野国群馬郡発掘)》については、「玉の首飾りや金環の耳飾りや腕輪、青海波文様の袖なし上衣と同じ裳はモダンでさえある」といい、《埴輪腰かけている女子像(上野国大川村発掘)》は「上代での日常時の姿」と評している。その襷については、古事記を引きつつ、「後世のように袖をくくるためのものではなく、一生懸命な時、神に祈るときにしたものか」と想像を膨らませている。(註30)

それぞれ取り上げる女人埴輪の服装の違いはあるものの、1938年の時点では首飾りに耳飾り、腕輪とアクセサリーを身に付けた女人埴輪の「モダンな」装いを好意的にとらえていた長谷川の見方は、

1940年になると女人埴輪の装身具には言及せず、「明日の非常時着を暗示するもの」に取って代わっている。1940年の7月7日には奢侈品等製造販売制限規則、いわゆる七・七禁令が施行された。「贅沢は敵」の時代が到来したのである。男子の服装は国民服に定められ、銃後を守る女性の服装は、白い割烹着にたすき掛けが推奨された。華美な服装が禁じられるようになると、埴輪の女人もお洒落を控えなくてはならなくなったのである。

1943年7月に刊行された蔵原伸二郎(1899-1965)の詩集『戦闘機』にも「女人埴輪」という詩が収録されている(註31)。奥付には「配給元 日本出版配給株式会社」「出版会承認う 20374号」と記されている。出版統制が始まり、1941年からは一元的な配給が行われていた。紙価の高騰と材料不足のため用紙割当が厳しい最中であるにも関わらず、この詩集『戦闘機』は1943年の初版3000部に加え、さらに統制が進んだ1944年6月10日にもさらに3000部が再版されている。戦況はいよいよ敗色濃厚となり、皮肉にもこの詩集『戦闘機』重版の直後、日本はマリアナ沖海戦において空母を失い、西太平洋の制空権を完全に失っている。「み軍に従ひ奉らん」という詩の末尾には、「日のくのに翁よ媪よ丈夫よ少女らよ／いざや かへり見ずして／このいくさに従ひ奉らん」と結ばれており、この詩集全体が殉国の雰囲気で覆われている。戦意昂揚のための愛国詩のなかにも、埴輪は動員されたのであった。

戦況が厳しくなり、戦死者の報が届くようになると、その鎮魂に埴輪が寄り添うことになる。1943年2月15日の『読売報知』朝刊2面には「雄魂護る埴輪像 前田大将の遺志を完成」という記事が載る。前年にボルネオ沖で没した旧加賀藩主前田利為大将の墓所の周囲に、人垣として12個の九谷焼の唐三彩の埴輪が埋められたという。前田の生前に委嘱を受けた彫刻家・畑正吉の原型による「神代の防人」、甲冑に身を固めた「近代の防人」の二種の埴輪像であったと報じられている。

## ii モダニストたちの戦中期—自由美術家協会の「古典」と埴輪

戦中期に埴輪への愛を示したのは、愛国者ばかりではない。1940年前後に長谷川三郎(1906-1957)、難波田龍起(1905-1997)、村井正誠(1905-1999)、小野里利信(1912-1986、オノサト・トシノブ)ら、戦前から抽象美術を志向した自由美術家協会の作家たちもあきらかに埴輪への関心を示している。1939(昭和14)年に創刊された機関誌『自由美術』第1号の冒頭文「美術家の使命に就いて」に「即ち美術の現代性を把握すると同時に古典を極めなければならぬ」と掲げられているように、「古典」と「現代」をつなぐ回路を模索することが、「抽象」を探求する彼らに共通する理念であった。

1943年に武人埴輪を描いた《埴輪について(1)》(図9)を制作した難波田龍起は、1939年の創刊号に「古代藝術への憧憬」という文章を寄せている。

古代への憧憬は否定的な精神かも知れない。現代に生き得られない者の悲しい心かも知れない。しかし古代に憧憬れ古代の藝術精神を把握して私は健康になったと思う。そして現代に生きられる力を取り戻したように思う。(中略)私は殆ど無(ママ)中で古代ギリシヤの夢を見つづけてきた。私の制作もその夢の中で数多くなされた。(中略)事実、ギリシヤは山岳への思慕の結果に過ぎなかったのだ。私は再び山岳へ復帰するかも知れない。日本の山岳ほど美しい山岳は他の国にはないと思う。(中略)現代の藝術と古代藝術とを結びつけることが本質的に間違っているのかも知れません。現代の藝術は古代藝術、即ち自然を否定するところに始まって居るのかも知れません。しかし形式的にはどのように現代の藝術があろうとも作家自身の血の欲求はやはり自然につながっていると思う。(註32)

難波田は、「古代ギリシャ」と「現代の芸術」を繋ぎ合わせる際の媒介を「自然」という語を用いて説明する。同じ号で植木茂(1913-1984)は、「自然」について以下のように述べている。(註33)

或る物の形態に於て、その物体のもつ本質的な目的を追求し、無駄なものが取除かれ、物と物との関係が円滑に関係づけられ、必要なものだけが一番よい具合に配置され、合理化されて真の美が発揮しうるのであります。(中略)単純化する事は物象の枢軸に触れるに従って単純化に至るのであります。セザンが自然は球体、円錐体、円筒として取扱わねばならぬとっておりますが、勿論学ぶべきことであります。この事は自然対人間を考えて始めて行われるものであって人間の本質的な要求によって生れるのであります。

自然を球体、円錐体、円筒体に置き換えるというセザンヌ以後の「抽象」の考え方の本質に学ぶべきだと植木は述べているが、長谷川三郎は1940年5月発行の『自由美術』第2号のなかで、京都で見た庭園や茶道具のなかに抽象の原理を見出し、抽象美術はすでに日本にあった、とその関係性を逆転させる。

「古典は我々のものである。」

此の言葉を、今日、僕はいささかの躊躇もなく、心より吐くことができる。—今日迄五日間京都で過して来た日々の感激のお陰である。僕は幾つかの庭園を見た、多くの茶室に入った、沢山の茶碗や道具を見た。(中略) 西欧の先駆者達が、その尊い努力を以て、漸くここ二三十年に到達し得た、「抽象美術」の、その堂奥に、我等の先人達は、四百年の昔より、既に達しているのである。—僕の此の言葉を疑う者は、モンドリアンを、アルプを、或はル・コルビュジエを、モリ・ナギーを、拉し来って、此五日間に僕の見た美しい作品群を示して見よ。(中略)我々は昭和時代的なヒロイズムに堂々立って「抽象藝術の祖国は日本である。」否、真の「造型する精神」の祖国は日本である、と叫べばよいではないか。(中略)「古典」は曾て、「前衛藝術」であった。「前衛」たらずして、「古典」を語る者は「古典」を冒瀆する者である。古典は我々のもの、我々前衛藝術者のものである!!(註34)

彼らに一貫して見られるのが、古代の芸術のなかに形態の単純さというモダニズムとの共通項を見出そうという傾向であった。1937年2月の『みづゑ』375号に掲載された長谷川三郎の論考「前衛美術と東洋の古典」にも形態上の類似点を足がかりに古今東西の美術を繋げようとする志向がはっきりと見られる。

埴輪の美について直接言及したのは、村井正誠である。

我々の忘却の中に有る最も重要なものに埴輪土土(ママ)等の古代の美術が有る。これを考古学の中より引き出して我が国の美術史の源泉として再認識しなければならぬ。従来からの仏教渡来の影響による美術史も去るものながら、この新しい体係による美術史を樹立すれば現代の美術に必ず又新しい生命と方向とを与え得る。

歴史前石器時代或は土器埴輪の上代の精神は、仏教渡来によって乱され中世に到って大芸術家俵屋宗達がこの精神を再現した。イタリアに於けるパウロ・ウッチェロを宗達と見くらべる事は別のことであるが又面白い。(註35)

前半部分は、埴輪の美を日本美術史の源流と位置付ける小野賢一郎や佐藤清蔵(朝山)と共通するが、宗達が土器埴輪の上代精神を再現したというくだりはいささか唐突な感が否めない。宗達をイタリアルネサンスにおけるウッチェロとなぞらえることで、日本と西欧との通路を見出そうという心の動きが感じられる。

この文の最後、「紀元二千六百年の好機に我々は二千六百年記念展を開き作品を持って奉祝する事が出来る光榮に有る。我々は我々の二千六百年の時代を正しく後世に残し以って二千六百年の真の日本文化の一端を示して後世の人にうらみ少なからん事を望みたい」という文からは、時局と自由な制作のあいだの葛藤が垣間見える。

事実、機関誌『自由美術』はこの次の紀元二千六百年記念号(註36)から「自由」の文字が消えることになった。大政翼賛体制が始まろうとする社会情勢に圧されて「自由美術家協会」から「美術作家協会」に団体を改名し、機関誌も『美術創作』に改めたのである。記事のタイトルも「新体制下の美術運動の提唱」(難波田龍起)、「芸術と全体主義」(北尾淳一郎)と一気に戦時色が濃厚になっていく。小野里利信による「埴輪的精神」という詩が発表されたのも、この号である。

#### 埴輪的精神

「生涯身を立つるに懶く」良寛

芸術する精神は／我々の衝動の根本の気持をつかむことである／人間として如何に生きぬくか／生に対する意義の思索であり決定である／そのみが重要なのである／最も素朴な純粋な形において生命をつかむこと／それは説明もいらず／純粋なるが故に美しく／素朴なるが故に、常に本然の美に帰る／我々の芸術は大それたものではない／特別な意思によってつくられたものではない／自然に深く我々の心にしみているものの形である／自然さに帰れ、我々自身に帰れ／木葉に、青空に、人の姿に／どこに思い上がったもの他人に見せ様とするうそがあるか／人間はもっと美しいものである／美しい姿をもっているのである／我々自身の姿は「埴輪」である／他を眺めている人の姿、自分をみつめている人の姿／なんと「埴輪」ににていることか／我々の実体は素朴であり単純である／君の「ゑ」がどんなにみぐるしいものであっても、君の姿はそれ程ではない。それに帰ったらよいのだ。自分自身をみつめるのだ。／「埴輪の精神」である／真に立上る我々の大和魂は単純素朴である／単純素朴なものは難解である。難解でもよいのである。日本人らしく節操をまもるべし。／子供の様に生き、白髪の老人の如く死ぬ／新しい時代／子供のように生きる／単純にして素朴なる心／単純にして素朴なる体／まず自分に帰れ、自分の体に帰れ、犠牲的精神の美しさを知れ 昭和15年9月

「我々の芸術は大それたものではない」「特別な意思によってつくられたものではない」「どこに思い上がったもの他人に見せ様とするうそがあるか」「人間はもっと美しい」「君の「ゑ」がどんなにみぐるしいものであっても、君の姿はそれ程ではない」とたたみかけるような否定形の言葉は、小野賢一郎の言う「埴輪のもつ八紘一字といったような広い大きい美」といった直線的な埴輪賛美は異なる、屈折した物言いが感じられる。この前年に、小野里は《はにわの人》(図10)という油彩画を制作している。単純化された人体と円の構成であり、小野里は「人」の胴と腕のあいだの空間を「円」ととらえている。関節のない両腕を腰に当てる埴輪のイメージだろうか。描かれた「人」がもともと単純な形をした「埴輪」であることによって抽象と具象のあわいが、ぎりぎりの状態で保たれている。1940年に制作された《朱と黄の丸》(図11)にしても、円と方形の構成でありながら、白地に赤い円が多くを占めることで、

それは日の丸のイメージと重ね見ることも可能である。彼らの「結びつける力」は、抽象絵画に対する厳しい統制をすり抜ける方途でもあったように思える。抽象という自らの信ずる道のなかで、戦時下の社会に生きる彼らが見出したのが「古典」であり、「大和魂」であり、また生まれながらにして「単純素朴」な姿をした埴輪だったのではないかと思われる。

### iii グラビア化する埴輪—和辻哲郎と埴輪の「空なる」眼

1941年6月発行の雑誌『造形芸術』第3巻第6号「埴輪の研究」特集は、それまでの埴輪本とは一線を画するものであった。まず、冒頭頁の埴輪のグラビア(図12)である。陰影を強調し、暗闇に浮かび上がる埴輪の群像が、一枚の写真に収められている。続く10葉(埴輪7種)の図版でも黒い背景が採用されており、顔のクローズアップ、俯瞰構図、斜光による明暗と凹凸の対比、土の質感の強調など、さまざまな演出を凝らすことで、個々の埴輪の表情がドラマティックに捉えられている(図13)。照明とアングルの妙によって埴輪の眼と口のぼっかりと空いた穴が、多弁に語り出すよう意図的に撮られていることは明らかで、考古資料の形状や細部を正確に把握するための記録写真とは、明確に異なる撮影意図が感じられる。埴輪を美的に見る眼差しが、ここでは明白に提示されている。

編集発行人の藤本韶三(1896-1992)による編集余録(註38)には、この撮影の経緯が綴られている。

上野の皇室博物館の地階写真室で、私達は若葉の外気と半日を遮断して我国上代文化の遺品と暮した。舎弟四八は長年写真撮影に従っているが、報道写真を本業としてこうした美術品の撮影は初めてである。

そこで撮影角度の決定には本郷新、佐藤忠良両氏を煩わして補導の役を受け持って戴いた。お陰を以て最初として上首尾というほどではないが、今までに無い角度の埴輪の写真が出来た。よき補導の賜物である。

写真室の一隅に一点宛、鑑賞すると硝子を距ててケースの中のを観るとは別に、今まで思いもつかなかった美しさを発見する。

撮影者の藤本四八(1911-2006)は韶三の実弟であり、1937年に日本工房に入り、土門拳らと『NIPPON』など対外宣伝グラフ誌の撮影に携わった報道カメラマンである。1940年からは日本工房が改組した国際報道工芸の写真部長を務めていた。美術品の撮影は初めてのことであるため、この時の撮影には撮影角度のアドバイザーとして新制作派協会の彫刻家、本郷新(1905-1980)と佐藤忠良(1912-2011)が加わっている。

論文執筆陣には考古学者の後藤守一(1888-1960)、彫刻史家の野間清六(1902-1966)、哲学者の和辻哲郎(1889-1960)の名前が並んでいる。すでに埴輪研究の第一人者であった考古学者の後藤守一に加え、ここで彫刻史を専門とする野間清六が登場した意味は大きい。野間は東京帝国大学文学部美学美術史学科で学び、自由美術家協会の長谷川三郎(1906-1957)とは、同期の親友である。1930(昭和5)年に卒業後、皇室博物館の鑑査官補として入っている。1941年に後藤は皇室博物館を退職しているが、そもそも皇室博物館の蔵から埴輪を出して、このような新しい方法で撮影をするには、博物館側の人間の全面的な協力がなければ不可能なことであった。後藤と野間はその後、ともに埴輪ブームを牽引するキーパーソンとなっていく。

野間はこの埴輪特集号で、「埴輪における彫塑性の本質」と題して論じている。本郷や佐藤ら、新進

気鋭の彫刻家たちを撮影に立ち合わせたのも、古代日本の遺物である埴輪をいかに現代的に、かつ彫刻的に見せ、美術作品として位置付けるかということであった。

埴輪の明るい単純な珍しい姿は、日本の歴史を学び始めた幼な心にも懐古の情をそそったものとして、誰の心にもなつかしく追憶されるものである。この埴輪こそ日本の古代の遺品の中で最もよくその民族性を示し又古代精神をも語るものとして、国民にもっと深い理解と愛情を持たれてもよいものと思う。然るに一般の人々の埴輪に対する関心は僅かに幼き日の追憶の一遇にその姿を残しているにすぎず、埴輪に対する研究の如きも専ら考古学者の手に委ねられている有様である。近時日本の自覚と共に祖国が新しく反省され、ついに埴輪への強い関心が勃興して来たことは喜ばしいことであると思えば当然のことである。／埴輪には他のものには見られない或る彫塑的な美しさが存在している。(註39)

野間は、「埴輪の彫塑美」の本質の把握を、その用途と技法に求めた。まず、焼成という技術的な制約からくる空洞性を挙げ、さらに円筒形を基盤として、後から部分を付加して作っていくという、内部から外部へという工程の従順さ、墳墓に立てる用途からくる安定性、量産の必要からくる雑器の如き無造作の美、手慣れた工人たちの熟練の美をあげる。そして、これらを総合して、埴輪の彫塑性の特色は「単純性」にあると述べている。

埴輪の彫塑性に於ては単純性ということが亦一つの特色である。この単純性は埴輪が野天に於て眺められ、且つ近くで見ると寧ろ遠くから眺められることを念頭に置いて作られた関係もあると考えられるが、又迅速な製作が成るべく形態を単純化せしめたとも考え得る。殊に匳で剥っただけで表わした眼や口の形は単純化の好例である。

「剥っただけで表わした眼や口」。埴輪の面貌を特徴づけるこの「穿たれた眼」の美しさについて、早くから言及していたのが哲学者の和辻哲郎(1889-1960)である。

この埴輪特集号に掲載された和辻の「埴輪」(図14)という文章は、その著名な論文集『日本古代文化』の中に収録された「埴輪人形の眼」の改訂版から一部抜粋して掲載されたものである。和辻の『日本古代文化』の初版は1920(大正9)年であるが、1937(昭和12)年12月以降、改稿を繰り返して再版されている。日中戦争が開戦し、中国からの仏教伝来以前の「日本人の心」に日本文化の源流を求める動きが高まった時期であった。

この埴輪特集号に掲載された和辻の文章は、末尾に1939(昭和14)年1月の『思想』第200号記念号に掲載された改稿版「埴輪人形の眼」が抜粋されて付け足されている。藤本韶三による巻末の編集余録には、和辻が時間の都合で執筆ができず、これまでの論文から抜粋して再録したと記されている。

和辻は、埴輪の美術としての特徴について、部分に対する関心は細やかであるが、全体を統括する力は著しく欠けていると指摘する。埴輪は頭部に注意が注がれているが、手足は顧みられない。甲冑に注意を集中するが、中に包まれた肢体を顧みない。手足は等閑視されているが、装飾の玉は細かく描写されている。埴輪は著しく全体の調和を欠き、ただ断片としてのみ美しいという。和辻は埴輪の美を、その顔貌、とりわけ剥り貫かれた眼の「穴」に集約して語っているのだ。

この幼稚な彫刻に於ても、その顔面の表情は特別の注意に値する。眼と口はただ穴をすぎぬこの単純な顔面が、奇妙なことに一種独特な生々しさ、或は優しさを湛えている。(中略)このことは我上代人の天真な心の表現としてまたその心情の柔い潤いの表情として、特に注目さるべきである。(中略)これらの土偶はいかに新しくも推古時代以前のものであり、またその製作者は関東地方にも多数にその遺品を残している。従ってそれは仏教渡来以前の日本人の心を、(畿内地方のみならず全国に亘る日本人の心を、)現わすと認められる。

和辻は埴輪の表情を、仏教渡来以前の日本人の心を表わすもの、つまり大陸から影響を受ける以前の日本人の心の表現であるといい、その柔らかい潤いの表情は、上代から脈々と受け継がれる「清く」「明るい」天真な心の表現であるという。埴輪が古墳の外郭の垣根であることを知って以降、和辻は「ただ穴をあけたにすぎぬ」といった眼と口について考えを新たにす。埴輪の眼は遠くから眺められた「黒い生きた窓」であると、和辻はその空なる「眼」に積極的な意味と美を見出ししていく。

埴輪は人里離れた広大な高塚の木々の間に立ち並んでいるのである。従ってそれは通例かなりの遠距離から眺められる。その場合には「眼と口はただ穴をあけたに過ぎぬ」とは言われないのである。埴輪の眼は、相当の距離に於て見られた人間の眼を立派に現わしている。瞳や白目が区別されていたり、脛が細かく作られたりした眼は、近くの眼であって遠くの眼ではない。遠くの眼は眼全体が瞳として働くような、黒い生きた窓なのである。

若き日の後藤守一は、和辻の『日本古代文化』から強い啓示をうけたという。和辻の『日本古代文化』が初版されてまもなく、この本を『考古学雑誌』において紹介したのは、他ならぬ後藤であった。(註40)この「造形芸術」埴輪特集号への和辻論文の抜粋再掲には、後藤あるいは野間の、和辻の日本文化論に対する傾斜が反映されているかもしれない。藤本四八と彫刻家たちがこの時撮影した、顔貌表現にフォーカスした埴輪のグラビアは和辻が見出した埴輪美—その穿たれた眼の美を視覚的に再現したものであったのである。

#### iv 埴輪の表情をよむ—1942年の野間清六『埴輪美』と高村光太郎、坂本万七

「造形芸術」埴輪特集号の刊行から約1年半後、1942(昭和17)年11月には、野間清六による『埴輪美』が聚楽社から出版されている。坂本万七(1900-1974)撮影によるモノクロ図版が56葉収録された布張りの大型本で、戦時の出版統制の状況を考えれば、豪華な仕様である。本郷新と佐藤忠良という若き彫刻家が参加した、藤本四八撮影による埴輪のドラマティックな表情の捉え方に比べると、坂本の撮影した埴輪(図15)は、抒情性を湛えつつも、資料そのものの形状や質感、細部の特性を失っていない。坂本の埴輪写真には、野間との協働作業によって得た埴輪に対する理解が多分に反映されているといえるだろう。(註41)

野間がこの大型本『埴輪美』で目指したのは、「埴輪の美」を鑑賞するにふさわしい視覚イメージを世に送り出すことだった。野間の感ずる「埴輪美」とは何か。野間は「埴輪の外観の美しさ」として、「懐古美」、「素材美」、「構成美」、「表情美」の四つの要素を挙げているが、おそらく最も興味を抱いていたのは、「表情美」であったと思われる。野間による図版解説をいくつか挙げてみよう。

### 一 女子半身像

大きな鬘を斜めに結び双頬にあざやかに紅を差し、衿に絡めた紐も同じく赤く彩っている姿はなかなか華やかである。しかしこの像の美しさは何といても顔が中心である。円い顔にはあどけなさがあり長く引かれた眉には伸びやかさがあり、下脛を直線に近く引いた眼の形には明るい感じがあり、鼻や口の形にはつつましきがある。(以下略) (図16)

### 三 男女立像

大きく眼と口を開き片手を上げているのは、謳いながら踊る姿であろう。頭部は胴の延長したもので顎との区別がなく、そこへ頂から長い鼻を下ろし、眼と口とを円く大きく割った全く大胆な表現である。(以下略) (図17)

考古学的・歴史的な見地からの解説は殆ど省かれており、野間の埴輪への関心は、ほぼ「顔」に向けられている。野間は彫刻史の専門家であるが、その主だった業績としてあげられるのが『日本古楽面』(1930年)や『日本仮面史』(1943年)、つまり仮面の研究であり、顔貌表現に関わるものであった。野間の解説文は埴輪の表情を読み解くことに大半の労が割かれており、坂本万七による表情豊かな埴輪の写真図版は、それを補完するという役割を見事に果たしている。

坂本は、柳宗悦の民芸運動に関わる工芸品撮影や中国の遺跡調査など、文化財写真を手がけた写真家であり、1941年からは国際文化振興会の嘱託であった。坂本はこのときの撮影について、後年、こう述べている。(註42)

たまたまその頃野間清六さんの『埴輪美』の写真撮影のために埴輪と取組む事になり、その時はじめて写真というものがわかったような気がしたのです。写真でなくては掴めない世界が有ると。(中略)埴輪……この素樸な造形物がこんなにも面に変化が現れる事が不思議な位でした、それ迄に埴輪なんてものは考古学資料としての価値のないものだと思ってみていたのが、この時にはじめて驚く可き造型作品だと感動し同時に新しい美に対する眼を開いて呉れ、そして自分に写真的自覚を与えられた、正に僕にとって埴輪は恩人です。

坂本にとって「価値のないもの」であった埴輪が、照明を当てることで、全く異なる「表情美」をあらわしだす。その瞬間に、坂本は「新しい美に対する眼」を開かれたという。坂本撮影による『埴輪美』の図版はその後も広く普及し、その埴輪の表情をさまざまな鑑賞者がさまざまに解釈する、という状況を作り出していった。

『埴輪美』の冒頭には、高村光太郎(1883-1956)による序文が掲載されている。当時、高村は日本文学報国会の詩部会長となり、戦争翼賛詩を手がけていた事が知られているが、ここにもそうした傾向があらわれている。

日本に遺っている造型芸術の中で、埴輪ほど今日のわれらにとって親しさを感じさせるものはない。埴輪ほど民族の直接性を持っているものはない。それはまるで昨日作られたものようである。その面貌は大陸や南方で戦っているわれらの兵士の面貌と少しも変わっていない。その表情の明るさ、単純素朴さ、清らかさ。これらの美は大和民族を貫いて永久に其の健康性を保有せしめ、決し

て民族の廃頽を来さしめないところの重要因子である。世界の歴史に見る過剰文化による民族滅亡の悲劇が日本に起り得ないのは、国体の尊厳に基く事はもとよりであるが、又此の重要因子の作用するところも大きいのである。

古代も今も同じ清浄の美を見よ。今後の世界の美の源泉の一つとして埴輪の持つ意味は深い。これを未来に生かし得る者は当面世界文化の廃頽爛熟を匡正し得るであろう。造型芸術の基本たるものが此処にある。(註43)

和辻は埴輪の穿たれた眼を「黒い生きた窓」と表現したが、埴輪は眼球を持たないことによって、その表情が見る者の解釈に委ねられる。高村は、武人姿の埴輪(埼玉県北埼玉郡上中條村出土)(図18)の面貌に、戦線に赴く若い兵士の顔を重ね合わせ、「その表情の明るさ、単純素朴さ、清らかさ」を賛美する。(註44)

野間による埴輪の表情の解釈も、時代を色濃く感じさせるものが少なくない。例えば、1943年10月発行の『生活美術』第3巻第10号の「表情美」特集の中で、野間は、埴輪の《男子頭部》(群馬県多野郡美久里村出土)(図19)を「悲しむ男の首」という見出しをつけ、「目尻が下がっているのを見るとどうしても泣いている表情である。逞しいものの悲しみ、死者を哀悼する表徴としてこれほど適しいものはない。素朴な表現のうちに心懷を率直に吐露している態度には、今のものも何か教えられるところがある」と紹介している。古代の埴輪の表情を「今」の人間が読み取ること—そこには、戦時を生きる「今」の生活感情と「古代」への憧憬を結び付け、人々の共感を集めていったという側面がある。

#### v 後藤清一《玉》の空なる眼

野間は、1944年の『美術・工芸』1月号に「埴輪の芸術的価値」という文章を載せ、自ら取り組んできた「埴輪美」普及に対する反響について振り返っている。

私は色々と埴輪の美を求めその価値を探っては世に訴えていたのである。(中略)その反響を少し述べて見ると、先ず意外にも考古学者側に好感を得た。(中略)埴輪の価値を高めたことを喜ばれ、考古学者自身が更めて埴輪の芸術的価値を見直して呉れるようにもなった。次に美術史家仲間の反響になると(中略)多少の日本美術史観を反省せしめる点は認められたようである。陶器の鑑賞が上代土器へ進んだことも埴輪再認識の一つとして喜ばしいことである。作家側に対する反響については、こちらも関心を持っているので詳しく聞く機会が多かったが、この連中が一番よく共感して呉れたと云ってよい。殊に彫塑家は彫塑に於ける感覚も鋭く経験も多いだけに、寧ろ私以上に優れた価値を掴み出して、色々と教えて呉れたことは嬉しいことであった。(註45)

野間は、考古学、美術史学それぞれの分野から好反応を得たと自負している。確かに、1942年に「アルス文化叢書15」として出版された後藤守一の『埴輪』の表紙には、藤本四八の埴輪群像の写真が採用されており(図20)、最後の章に「埴輪と美術」と題する項目が加えられている。

また、美術史においては、東京文化財研究所の機関誌『畫説』において大口理夫と熊谷宣夫が「埴輪＝ルネサンス的／土偶＝バロック的」論争を繰り広げており、(註46)1944年9月の『美術』第8号の熊谷宣夫による「日本美術史(一)上古」は、「縄文土器及び土偶」から始まっている。その次号にあたる『美術』第9号(同11月)の表紙は、森田沙伊による埴輪と土器の絵(図21)であった。1944年1月の『美術・工芸』

第22号でも「黎明日本の美術」特集が組まれている。出版統制によって雑誌が統合され、出版数が縮小していくなか、1944年に至るまで、文学も含めて埴輪に関する出版が相次いでいる。1940年、紀元2600年奉祝を機に始まった埴輪ブームは、終戦までその勢いを失っていないのだ。

野間が提唱した「埴輪美」に最も共感を示したのが、彫塑家だったという。確かに『埴輪美』の序を担当した高村光太郎は、1942年の『婦人公論』7月号に「日本美の源泉」と題し、埴輪の美について述べているし、藤本四八の撮影を補助した本郷新と佐藤忠良も野間の周辺にいた埴輪に理解のある彫刻家だといえるだろう。

ここで、1944年10月の文部省戦時特別美術展覧会(以下、戦時文展と略称)に出品された後藤清一の《玉》(口絵5)という彫刻について考えてみたい。この作品は奇遇にも戦後70年にあたる2015年に個人の所蔵家から当館へ寄贈されることになった作品である。後藤清一(1893-1984)は水戸に生まれ、1915年に東京美術学校彫刻選科に入学し、竹内久一から牙彫を学んだ。美校の同級生であった清水三重三に誘われたことをきっかけに1928年から1943年まで構造社展に出品している。

1944年の戦時文展に出品された《玉》は、女人埴輪がモチーフになっていることが明らかな作品である。戦時文展は、戦局が厳しく、従来通りの形で文展が行えない状況の中、公募なしの形で開催された特別展である。出品には課題が設けられており、(イ)国体の精華、国土、国風を讃ずるもの(ロ)戦争を主題とせるもの(ハ)戦時国民の敢闘生活の実相を描けるもの(ニ)その他国民生活を明朗闊達ならしめ、戦意の昂揚に資するもの、この4つの目標に不相当と認められた作品は除外された。埴輪をモチーフにしたこの作品は、さしずめ(イ)の「国風を讃ずるもの」にあたるだろう。それまで後藤が作っていた裸婦像や仏像は戦時の展覧会の趣旨に合わなかった。後藤は、1940年10月の紀元2600年奉祝美術展に《上代香》(図22)という女人埴輪モチーフの木彫を出品しており、すでに埴輪は後藤の手がけるモチーフのひとつであった。この頃、後藤は佐藤朝山(清蔵)から日本美術院展へ誘いを受けたといい(註47)、この埴輪モチーフが朝山の目にとまった可能性もある。後藤の長男で彫刻史家の後藤道雄氏によれば、後藤は埴輪を自身で蒐集するほどの愛好家であり、道雄氏の手元には、清一が太田女子高校の菅井校長宛てに書いた埴輪を貰い受けたお礼の手紙があるという。後藤は、皇室博物館にもたびたび埴輪を見に通っており、野間とは親しい間柄で、野間の『埴輪美』も愛読していたという。後藤は、野間が述べたように「寧ろ私以上に優れた価値を掴み出して、色々と教えて呉れ」、「共感し」てくれた彫塑家のなかの一人だったのだろう。

戦時文展に出品した《玉》は、乾漆像であるという点で、非常に珍しい作品である。共箱の蓋裏には「文部省戦時下特別展覧会出陳／乾漆像／後藤清一作(印)」とある。石膏で原型を作り、ブロンズ鑄造の技法を応用して乾漆像にするという複雑な工程によるもので、道雄氏によると、後藤が乾漆像を制作したのは生涯のうち、この時に作った本作と《少女の顔》の2点のみとのことである。展覧会は10月のため、制作期間は夏であった。暑い盛りに漆を使ったため、道雄氏は家族中が漆かぶれに悩まされたことを鮮明に覚えているという。

なぜ、後藤はこの《玉》を乾漆像にしたかったのだろうか。まず、この像のモチーフのモデルとなった埴輪探しから始めてみたい。《玉》を特徴づけるのは、分銅形の島田髻、額の豎櫛、鉢巻きと首飾り、耳環、右前衿の上着と裳、リボン状の腰紐といった盛装である。身分の高さを示す、これほどの盛装をした全身像の埴輪は少なく、すぐにモデルは想定できる。野間の『埴輪美』にも収録された群馬県佐波郡殖蓮村出土の女子立像(図23)である。《玉》というタイトルから推測すると、後藤は日本神話の玉依姫を想定したのではないだろうか。(註48)1940年の《上代香》が埴輪特有のぎこちない腕と顔の輪郭

を持つものに対して、《玉》は曲線的な体軀と丸みを帯びた輪郭を持つ。モデルは単一ではなく、複数のイメージを参照したのかもしれない。ひとつ想定できるのがこの年、雑誌『美術』（戦後は『みづゑ』）で始まった「日本美術史」連載の図版である。9月号には熊谷宣夫による「日本美術史(一) 上古」、続く10-11月号では大口理夫による「日本美術史(二) 中古」が掲載されている。上古編には、先ほど挙げた群馬県佐波郡殖蓮村出土の女子立像の図版が収録されており、これは野間の『埴輪美』からとった坂本万七撮影の画像が使用されている。後藤は《弥勒》(1930年)など、1930年代から飛鳥・天平時代の仏像に影響を受けた作品も多いことから中古編の図版も参照している可能性がある。《塔本四方群像の内的一种 法隆寺五重塔》(図24)は両手を前に組み、膝を揃えて坐る少女のポーズや顔立ちが《玉》とよく似ている。《玉》が埴輪と大きく異なるのは、口が埴輪のように刳り貫かれた「穴」ではないことだ。《玉》の口元のアルカイクスマイル、扁平でほっそりとした胴の表現を見ると、あるいは中古編にも掲載されている《弥勒菩薩半跏像(土門拳撮影)》(図25)もモデルの一つであったとも考えられる。上古編が掲載された9月号には「文部省戦時特別展覧会に就いて」の出品要項が掲載されており、後藤が戦時文展に出品に際して、この号を目にした可能性は高い。なぜなら1943年の第二次出版統制以後、雑誌の統合が進み、当時出版された美術雑誌はこの『美術』が唯一の月刊美術雑誌だったからである。

さて、なぜ後藤はこれを乾漆にしたのか、という疑問に戻りたい。時局柄、ブロンズ鑄造が不可能であったのは当然のこととして、ひとつには、埴輪のもつ土の質感を乾漆で表わしたかったということが挙げられる。さらに、《玉》の顔貌表現を特徴づけるのが、「刳り貫かれた眼」である。道雄氏によれば、後藤は若いころから和辻に傾倒し、その初期の『ニイチエ研究』(1913年)や『ゼエレン・キエルケゴオル』(1915年)の頃から、和辻の著作を揃えて愛読していたという。像が中空となる乾漆技法は、この《玉》という女子の顔に「刳り貫かれた埴輪の眼」を与えるために、選択されたのではないだろうか。道雄氏によれば、後藤は「石膏では眼がうまく表現できない」ということを言っていたという。1940年に製作した木彫の《古代香》の眼も、刳って黒目で表現しているが、空洞ではない。乾漆となることで、《玉》は完全なる「空洞」の眼を手に入れたのだ。

そして、この空なる眼をもつ《玉》は1944年の「決起シテ美術報国ニ邁進スベキ秋」、「一般国民ノ士気高揚ヲ図リ」、「国民ノ戦時生活ヲ明朗闊達ナラシムル」(註49)ことを目的にした文部省戦時特別美術展覧会に出品されたのであった。

## vi 後藤守一『埴輪の話』—軍国教育と埴輪の顔

考古学者の後藤守一が1944年1月に出版した小国民選書『埴輪の話』(註50)のまえがきは、「西洋人はえらい、西洋の文明は進んでいる。それに比べると、日本人はすべてに貧弱である、文化が劣っていると、一にも二にも西洋の真似をしたのは間違っていました」という文章で始まっている。子どもたちに語りかけるような平明な口語体で書かれた戦時教養書であり、奥付では初版3500部となっているが、異本もあり、実際はもっと多く読まれたものかもしれない。

われわれ日本人とは、どんな国民であろうか。(中略)日本の国の歴史を知ることが、その一つであると思います。その歴史を知ることの一つとして、埴輪を見ることが、一番の近道であり、しかも正しい途であるというのが、私の考えなのです。

後藤は最後の章「埴輪の美」において、次のように述べている。

さて埴輪を見ると、どれもこれも、りっぱな美術品です。それというのも、一つは、前にお話ししたように、埴輪は、垂仁天皇さまのお情深い大御心に包まれ、殉死してまで御主人さまに御迷惑をかけまいといふ召使いの心がこもっているからでしょうが、もう一つはすべての古代日本人の心がまことにすぐれていたからでしょう。

埴輪を見ますと、男でも、女でも、その顔はまことに若々しい。老人の顔などは、殆どありません。それは、きっとその頃の人々の心が、若々しく、青年のようにはりきっていたからだだと思います。(中略)

その上に、埴輪の顔は実にやさしい。女かと思われる位です。これが古代日本人の顔かと思うと、なるほど、今、皇国の勇士が、あれほど物すごい戦果をあげているのに、一度、戦がやんで、後方の村へ帰ってくると、ジャワでも、マライでも、ビルマでも、又支那でも、小さい子供がよい遊び友達と喜んで迎えるのも、この古代日本人の子孫だからだと思えます。(中略)

決して下手な作ではない。これこそ日本美術としては、りっぱな作です。日本人は深い深い心を持って居り、こまかい心を持っていても、それを表面に出さないのを尊びます。

たった一人の子の戦死の報せを受けても、人の前では、涙もこぼさないお母さんこそ、日本人の理想です。(中略)もう一度、埴輪の顔を見ることです。つまり、埴輪を皆さんの心の鏡になさい。(註51)

「御主人様のお供をするために死ぬべき召使いの代わり」である埴輪は、「りっぱな美術品」である、と後藤は繰り返し述べている。そして埴輪は、若々しく、やさしく、子が戦死しても涙をこぼさない。後藤は、そんな日本人の理想像である埴輪を心の鏡になさい、と呼びかけている。第二次世界大戦末期になると、もの言わぬ「埴輪の顔」は、理想的な皇国民の姿として「小国民」すなわち、天皇に仕える小さな子どもたちの軍国教育にも使われていたのであった。

現在、子どもたちに高い人気を誇っている、東京国立博物館の公式キャラクター「トーハクくん」は《埴輪 踊る人々》がモチーフである。同館の魅力を伝える広報大使として活躍する「トーハクくん」と、そこから遡ること約70年前、子どもたちの「心の鏡」であった「埴輪の顔」と、両者間にはあまりに遠い隔たりが存在するように思われる。終戦後、一体「埴輪」に何が起こったのか。次章では、復興を経て高度成長期へと向かう1950年代、戦後社会の中でよみがえる「埴輪」の諸相を見ていきたい。

### 3 敗戦と埴輪—考古学とあたらしい歴史教育

#### i 古いものと新しいものを、どのようにつなぐか

GHQ占領下の1947(昭和22)年9月に初版され、修正翻刻を経て1949年11月に発行された社会科教科書『中学三年用 社会科13 文化遺産』(文部省著作権教科書、勝田守一執筆)は、戦後の社会科教育がどのような考えのもとに模索されていたかを示すものだ。奥付には文部省検定済を意味する「Approved by Ministry of Education (Date Sep.6.1949)」が入っている。冒頭の頁を以下、引用する。

(前略)古いものと新しいものを、世の中の生活にとって、たいせつな、役に立つものにするにはわれわれの努力にほかならない。古いものと新しいものとは、いつもいっしょになっている。新

しいものは古いものから生まれてくる。近ごろ、はやっているライターも古い昔から使われていた火うち石から生まれたものともいえる。(中略)われわれは古いものを、むやみにとうとぶようなことをしないで、それを現在や未来の幸福な生活のために、改めたり、あるいは思い切って捨てたりしなくてはならない。(中略)正しい判断ができるように、あなた方はなぜそうしなくてはならないかを自分でよく考え、自分で理解することが必要である。

## 文化遺産

この本を読みながら考えてみることに。

- I われわれが生活して行く上に、過去から何も受けつぐものがなく、何もかも新しく始めなければならぬとしたら、どうだろうか。
- II 自分が住み、世の中が望んでいる生活を送るには、どんなものが役に立ち、どんなものが邪魔になるだろうか。
- III 新しいものと古いものとは、どういう努力によって、われわれにとって最も価値のあるものになるだろうか。(註52)

「過去から何も受けつぐものがなく、何もかも新しく始めなければならぬ」としたら。これは子どもたちへ向けた教育のことばでもあるが、敗戦で歴史を喪失した占領下の日本人すべてにとっての進行形の問いだったのではないだろうか。この「文化遺産」の教科書では、法隆寺や奈良の大仏など、現在イメージされる「文化遺産」については一切ふれられておらず、また具体的な「文化遺産」を示す写真図版もない。すでに戦前から価値づけられた遺物の話ではなく、手とその延長としての道具や機械の話である(図26)。焼け野原からの出発という社会背景を反映するように、この「文化遺産」の教科書は、ロビンソン・クルーソーの衣食住にまつわる「生活」の冒険からはじまっている。文化遺産は、自分の生活のなかで自分の頭で考えてみつけていくもの—このメッセージが戦後、どのように解釈され、日本の人々の生活のなかで表現されていったかを、次に見ていきたい。

## ii 歴史の描き直し—皇国史観からの脱却と、実証的な遺跡発掘

敗戦で「歴史」を失った国民にとって、実証的な発掘調査による古代遺跡発見のニュースは、日本人のアイデンティティーを取り戻す明るい光であったという。敗戦から2年後、1947年から4カ年にわたった登呂遺跡の再発掘調査は、戦後日本考古学の出発点といわれる。戦時中に軍需工場の敷地で発見されていた弥生時代の東国の水田遺構を戦後、改めて発掘しようというものであった。登呂遺跡の発掘は、考古学者をはじめ、人類学・日本古代史学・地質学・動物学・植物学・建築史学・河川工学・農業経済学など各分野の学者が参加し、初の総合研究の形態をとった国家的プロジェクトであった。(註53)

発掘には、女学生を含む大学生、地元の教師や高校生、婦人会も参加し、新たな民主主義社会の姿を感じさせるものだったという。水田遺構が出土した登呂遺跡は、狩猟時代の争いをイメージさせない平和な農耕の時代を象徴するものとして、受け容れられた面がある。戦後、この登呂遺跡再発掘の中心となったのが後藤守一であった。後藤は、登呂遺跡にあらわれた日本の「平和な」性質についてこう述べている。

この弥生文化の人々は、決して心のあらい、戦のすきなというのではなかったようです。いったい、狩猟民と異なり、農業にあけくれている人々は、平和を好んでいるものです。これは文献には何も証拠だてるものはありません。この弥生時代人の生活を書いていると思われる文献は、古事記や日本書紀のような本には見当りません。しかし、世界的に見て農業人は平和を好むものです。日本人の血の中には、どこか荒々しいところもありますが、しかしこれらを包んでいるものは平和愛好者ということだと思います。(註54)

1948(昭和23)年にはGHQの招きで来日中であったハーバード大学のエドウィン・O・ライシャワー博士らによる視察(図27)が行われた。ライシャワーは「日本は文化国家建設のためにもこのような重要な遺跡を徹底的に調査し、完全に保存し、正しい古代史を国民に教えねばならない」と述べ、登呂を自然博物館化するよう強調している。(註55)戦前の皇国史観を克服する実証的な科学として、GHQは日本の考古学を後押しした。ライシャワーはその翌年、1949年に各国の共同資金による仁徳陵(百舌耳原中陵)の国際的発掘を提案している。これは現在も実現に至っていないが、日本国内に賛否の議論を巻き起こした。(註56)

登呂遺跡はその後、1951(昭和26)年に遺跡整備をはじめた。住居の復原によって「古代」が視覚化され、遺跡の観光地化(図28)が進められていった。戦前、軍需工場の敷地だった登呂は、修学旅行生や観光客たちの新たな旅の目的地となり、1951年の観光客数は年間9万人を記録している。出土品を展示する静岡考古館が開設された1955(昭和30)年には観光客数が年間25万人にまで増加した。1960(昭和35)年には東京国立博物館保管となっていた全出土品が静岡考古館に移管されている。

### iii 古代の階級闘争の姿をさぐる発掘

戦中期、考古学は記紀の叙述を跡づけ、神々の実在を強化するため学問である、つまり「史学の補助学」であるという考えに覆われていた。戦後はこうした歴史観への批判的な捉え直しが行われるようになる。1947年2月18日『読売新聞』朝刊2面には「成東のいも畑からハニワ 古墳に探る古代階級闘争の姿」という見出しで、千葉県山武郡成東村付近の豪族古墳発掘隊の成果が報じられている。東上総に埴輪はないという文献や学界の定説を覆し、馬頭、人体、家形、円筒、楯、サシバハニワのほか、ハニワ矢など新例のものが出土した。発掘を担った日本大学考古学会の門上秀観は「今度の古墳発掘は民族制度が崩壊し、農奴制が現われはじめた当時の階級対立の姿をさぐるのが目的で、古代の搾取階級の権威を象徴する貴重な遺跡」と語っている。

### iv 民衆による郷土史としての発掘

1953年、「飯岡村文化財保護同好会」が結成され、岡山大学の助手であった近藤義郎を中心に地域住民と教師、生徒らによって岡山県美咲町飯岡の月ノ輪古墳の発掘調査が行われた。同会では以下の3つの活動方針が定められている。(註57)

- (一) 今までの御用学者の略奪発掘に対して我々村民が団結して自分達の手で、自分達の自由な考えで発掘する。ゆがめられた歴史を正しい歴史へ。支配者中心の歴史を民衆の歴史にとりもどし、生きた郷土の歴史、我々の郷土の歴史を探ってゆくこと。従って古代の歴史だけでなく、原始社会から現代までの郷土史を探ってゆくこと。

- (二) 郷土史の研究が単に古い過去の事実を調べるのではなく、一つ一つが現在の生活にはね返り生きた指針となること、即ち教師や生徒にとって貴重な社会教育であり村人にとっても生きた社会科教育・歴史教育であること。
- (三) 自由で良心的な教育を押し進める村人達・教師・生徒一体となった運動であること。

月ノ輪古墳の発掘は、石母田正が提唱した国民的歴史学運動の成果のひとつと位置付けられている。同時にスライドや記録映画も製作され、「歴史を記述する主体としての民衆」の運動を目指したものであった。内部の対立から、1950年代半ばに国民的歴史学運動が衰退した後も、郷土史教育としての発掘は、学校の研究会やクラブ活動などで持続的に行われた。(註58)

#### v 家を出よ、「もの」を見よう―戦後の社会科教育と考古学

主権回復後の1950年代半ばの社会科教科書の冒頭はカラーに替わり、日本と世界の文化遺産の図版が交互に掲載(図29)されるようになる。冒頭に設けられた「なぜ歴史を学ぶか」の項では、考古学や民俗学の方法について説明されており、登呂遺跡での学生たちの発掘、博物館での学習の様子や、グループ討論(図30)による研究が図版付きで紹介されている。(註59)歴史を学ぶには、外へ出て実際にものを見る、そして自分の考えを他人と交換することが重要であるという価値観が示されているのだ。

1956年9月に発行されたポケットサイズのグラフ誌『岩波写真文庫199 子供は見る』は東京の中学二年生である山田興亜君が「カメラを通じて見た社会」である。山田君が一年を通して撮影した中学生の生活がモノクロ写真とことばで綴られている。夏休みと春休みは登呂遺跡遺跡と吉見百穴と昆虫の写真で、山田君自身による次のような解説付きである。

スライド 僕たちは休みになると何かレポートを出させられるので、今まで書いていた絵のかわりに写真を写してつけようと思って主任の原先生に相談したらぜひやるようにといわれた。春休みに社会科研究部の吉見の百穴調査に原、佐藤、芝田先生と一緒にいった／夏は社会研究部と静岡の登呂遺跡に行った。社会科の写真は、スライドにしたり、大きく伸したものは教室のかべにかけてある。／宿屋の御主人と近所のおばあさんから吉見の百穴の話をきいた(図31)

休みの日には自ら遺跡に行き、地元の人に聞き取り調査をするという子どもたちの学習や生活の様子が、1956年の中学生の写真からも見てとることができる。

戦後、少年少女に向けて書かれた考古学本における語りはどう変わったのだろうか。戦中、軍国教育に使われた『埴輪の話』を書いた後藤守一は、1947年に『私たちの考古学』の先史時代篇および古墳時代篇(註60)を出版している。その「はしがき」において読者である子どもたちに向けて後藤は、こう呼びかけている。

われわれ日本人の祖先が、この日本の地に住むようになったのは、いつ頃からだろうか。そして始めは、どんな生活をしていたろうか。

(中略)昔の人々も、いろいろと、このことを考えたのです。

そして、いつしか、神さまが住んでいたのだということを考えるようになったし、時がたつにつれて、実さいに神さまが住んでいたのだと信じこんだ人が多くもなりました。ところが近頃になっ

て、それはまちがい。ただ昔の人が、大昔のことを、そうだろうと考えていただけだということがわかってくると、物をきょくたんに考える人は、神さまだけでなく、人間も住んでいなかったのだと考えるようになりました。これもまちがいです。(中略)

家の外へとび出しなさい。野にまた山に、大昔の人々の生活のようすを知ることできる「もの」が、地面に散っており、また三四十センチメートルの地面下に横たわっているのです。それをよくしらべ、その「もの」から、日本人がいつ頃この日本に住むようになったか、またどんな生活をしてきたかということ、自分自身の目で見て、頭にしっかりと、しるしをつけなさいと、おすすめします。

1947年、ちょうど登呂の再発掘が動き出した頃の文章である。「神様が住んでいたということは間違い」であっても、東国の登呂で水田遺構が見つかったことは、そこで人が生きたことを実証するものだった。後藤にとってそれは、「否定されるべき戦前」から、戦後へと新たに進むための灯りであったし、それは多くの日本の人々にも共有されたものであっただろう。

直良信夫は、1952年2月に発行された『ぼくたちの研究室シリーズ 古墳時代の文化』(註61)のまえがきで、子どもたちを外へ、古墳へと誘う。

では皆さん、そろそろ出かけることに致しましょう。あおい―あの大空の下で、あの深い―森の中で、私達ご先祖の、たのしかった、その頃の生活を偲んで、今日の日曜日を、愉快地に過ごすことも、大変意義のあることと思います。

そしてあとがきにおいては、こう呼びかけている。

まず人間が、過去に於てどんなみちを歩いて、ここまで発達してきたかということ、よく知っておくことが大切なのです。ものの生い立ちを知らないと、物をそまつにするのと同じように、人間が人間の歴史を、正しくわきまえておかないと、どうしても、ひくつな人生をおくり勝ちになります。ですから、過去の人間の生活を知り、昔の人々の人となりのみこむためには、その人たちの遺したものを資料としなければなりません。(中略)

私たちは、ただ単に、自分たちの生まれた土地や国だけのものを大切にすればよいというものではありません。地球上に遺された人間のすべての文化財と、人間を育ててくれた地球面上のあらゆる天然記念物についても、同じ考えのもとに大切に取扱わねばならないと思います。

優しく子どもに語りかける直良の口調は、最後に一転、厳しいものになる。「ひくつな人生」をおくってはいけない。敗戦後、学者たちが抱えた喪失感とは、いかなるものだったのだろうか。その反映であるかのように、子ども世代に語りかける彼らの言葉には、アイデンティティーを再び構築しようとする強い希求が表出している。この『ぼくたちの研究室シリーズ 古墳時代の文化』は、主権回復まであと2ヶ月を控えた時期に出版されたものであった。

#### 4 「博物館」という装置—「接続」し、「発見」される場所

##### (1) 新しい国立博物館像—子どもは博物館の新しい鑑賞者である

1947年9月、帝室博物館は国立博物館へと改称し、皇室の美の殿堂であった博物館は国民の財産になった。9月1日に創刊された『国立博物館ニュース』第1号は「国民と博物館 古美術品は見直されなくてはならない」という見出しで始まる。(図32) GIと若い女性が展示室で作品を鑑賞している写真が象徴的である。「日本の過去の歴史は新しく書き直さなければならぬということが正しいとすれば、その材料となる古美術品は、新しい歴史家の眼によって更めて見直されなければならない」とある。(註62)

いったい「新しい歴史家」とは、誰をさしているのか。おそらくその答えのひとつは、次の世代を担う人たち、つまり「子ども」である。戦後、国民の博物館として再出発したこの館が新たに見出した鑑賞者が「子ども」であったことは改称後、初の秋の企画展「子供のための文化史展 住居の歴史」(1947年10月29日～12月20日)の案内文に見ることができる。

次の世代をになう若い人達には子供の時分から博物館にしたしみを持ってもらうようにしなければならない。新しい文化を築きあげる人達に、小さな頃から我々の祖先の生活をしっかりと頭の中に入れてもらおうという面で、博物館は極めて重要な役目を果たさなければならない。それにもかかわらず、いままではそういった仕事は殆ど考えられていなかった。というよりも、いままでの博物館では子供達はむしろ邪魔者扱いにされていた。(中略) まず子供達に働きかける仕事の手はじめとして、特に子供達を相手にした陳列室をつくることになった。(註63)

この住宅展の内容は、全体を過去・現在・将来の三部に分け、過去の部においては、「これまで日本人はどんな住居に住んできたか」「家を住みよくするためには、日本人はどんな工夫をしてきたか」「家を造るのに日本人はどんな道具を使ってきたか」という三つのテーマを扱うものであった。この問いの設定は、先述した『中学三年用 社会科13 文化遺産』の冒頭にあげられた「この本を読みながら考えてみること」(註64)の内容や語り方と非常に似ている。

何故、最初の生活展のテーマが「住宅」だったのだろうか。過去・現在に加えて、将来というテーマが意味するところは大きい。

過去の歴史とともに、将来の我々の住居がどうあるべきかといったことも、外国の住居との比較などを加えて、子供達に自分の問題として考えてもらうようにもってゆくつもりである。「歴史時代以前の生活」については代表的な住居あとを復原し、それと結びつけてその頃の人達がどんな生活をしてきたかを土器その他遺品を主にして説明する。いま子供達が最も大きな興味を持っているのはこの時代のことと思われるので、博物館としても大きな責任があり、また一方ならぬ苦心がいるわけである。(註65)

古代の農民や漁民や市民のいわゆる庶民の住居というものを出来るだけ多く持ってきたからであるが、上流住居にくらべて遥かに庶民住宅の遺構や文献資料の乏しい現状にあって(中略) 原始時代の竪穴住居やいま問題になっている登呂遺跡の原始住宅も加わることになっている。(註66)

第三部の「将来の日本住居」のところでは、これから平和な文化国家を形成していく上に、将来の日本住宅はどんなに工夫して行ったらよいか、火にも水にも、風にも地震にも侵されない、そして静かな平和な住居を作るにはどんな設計にしたらいいか、いわゆる住居の計画の問題をとりあげて、小さい人たちの真剣な明日の課題にして貰おうと考えている。(註67)

当時、博物館を出れば、まだ焼け跡にバラックや闇市が建ち並ぶ風景があり、それは全国の地方都市にも同じく広がる風景であっただろう。「原始の生活」は遠い昔のことではなく、今そこにある現実として差し向けられていたはずである。家形埴輪や竪穴式住居を紹介するこの「住居の歴史」展は子どもたちに大好評を博し、その後、大阪・奈良をはじめ全国各地から要望があるなか、「各種の悪条件を冒して」福岡市(西日本新聞社講堂)・熊本市(熊本県立第一女学校)・別府市(西尾百貨店)の九州各地を巡回した。(註68)

子どものための生活展はその後、シリーズ化され(註69)、第4弾「古代の生活展」は、埴輪や土器などの出土遺物と写真パネルを中心に、古代の衣食住を考えるという内容であった。この「古代の生活展」は、都心から遠い山手に住む児童のために、新宿三越百貨店(1948年5月1日～15日)で開催の後(註70)、大阪、神戸を巡回し、1949年に国立博物館で開催するという大規模なものになった。(註71)

焦土化した地域の人々を励ますため、1946年に昭和天皇の全国巡幸がはじまった。それに続くように、戦前は「古代の沿革を徴する」皇室財産であった埴輪が、戦後は国民の財産となって全国各地を巡回したのである。

戦中における埴輪の「戦争協力」が不問に付され、戦後もなお、魅力ある存在でありつづけたのは、おそらく様々な理由がある。

考古学という実証的な学問が、戦中の歴史観を修正し、反省を促すものであったこと。日本が焼け野原になり、その復興と開発のためにあらゆる場所が「発掘現場」になったことで、新たな「歴史」が地表にあらわれ出てきたこと。埴輪が日本人の原始の生活を知るための資料であったこと。そしてその原始の生活の知恵が、物資不足に苦しむ人々の戦後の生活を元気づけるものであったこと。「敗戦」という焦土の上に、こうした希有な幸運が積み重なって、埴輪は罪に問われることなく戦後も生き延びたのだった。

## (2) 埴輪は古く、新しい。埴輪は東と西を接続する。

1950年に入っても、埴輪にとって追い風が続いた。彫刻家イサム・ノグチの来日である。これが埴輪の「美術」における地位回復の転機となったのは、おそらくまちがいのないことだろう。1950年10月の『国立博物館ニュース』第41号では、ノグチのインタビュー記事が掲載されている。以下、引用する。

イサム・ノグチ訪問—日本の古美術に学ぶ—

彫刻家イサム・ノグチ氏は、日本の美術界に種々の話題を投げかけて、約二ヶ月の滞日生活を切り上げ、九月五日に飛行機で帰米の途につかれた。

記者は帰米を前にして多忙の氏に若干の時間をさいていただき、滞日期間中に感じられたことや、日本の博物館に希望されることなどについて話していただいた。氏は日本に来る前に世界一周の旅

をつづけ、フランス・ギリシャ・ローマ・ジャワ・バリなどを遍歴して来られた。そうした氏が、日本に来て、日本の古い美術を理解し、「美術は生活に結合すべきであり、芸術は総合されるべきだ」という氏の持論をどのように氏の芸術に生かして行くか興味が多い問題が後に残されていると思われる。

氏は次のように語られた。

「わたしハニワ(埴輪)が好きで、十九年前に日本に来たときも、京都博物館で見ました。今度来て国立博物館でハニワや縄文土器や弥生式土器を見て、とても面白いと思った。それから銅鐸大好きですネ。あんなに薄く、紙のような感じに出来ていて、色といいカッコウといい軽い気持ちが出ているのはスバラシイ。今度アメリカ帰るに際して、お土産に銅鐸ほしかったが、結局ハニワを持って行くことになりました。博物館の松原(岳南)さんのハニワの馬で、ほんとうにカワイそうな(ママ※カワイイの誤りか)馬ネ。(中略)※( )内は筆者補足

日本の古いものの中には、沢山習うべきものあるんじゃないですかネ。こちらのいいものを、絵かきも、彫刻家も、工芸家も、みんなよく見るんですヨ。見ればいい。ここにあるんですからネ。外国のばかり見ないで、ここに。日本に。ある古いものを、よく見るんですヨ。(中略)。イミテーションではなく、これから習い、学んだものを生かすんですネ。

昨日二科展見ました。展覧会場目あての大作が並んでいましたが、あれは展覧会場だけのもので、他は飾れない。わたしたちの生活の中には入れない画ですネ。そういうものはどうですかネ。」(鎌原記)(註72)

「見ればいい。ここにあるんですからネ」というノグチの言葉は、当時、国立博物館にいた野間清六らの心をどれほど勇気づけたことだろうか。実際、素晴らしい埴輪は文字通り、ほとんど「ここ(国立博物館)」にあり、「美術は生活に結合すべき」というノグチの持論も、埴輪のもつ「生活」という基盤とむすびつく。

ノグチが埴輪を「発見した」というのは、けっして間違いではない。ノグチの埴輪愛は、野間たちの中に燃え残っていた敗戦前からの「埴輪美」に対する思いを、再び呼び覚ましたのだ。

当然、野間の中に「埴輪の美」にまつわる、戦中のぬぐえない記憶はあっただろうと想像できる。戦中の「埴輪美」の背景には、皇紀2600年の昂揚があり、「埴輪の顔」は軍国教育にも使われたのだから、埴輪は戦犯になりかねなかった。戦後すぐ、埴輪は考古資料として脚光を浴び、野間が声高に自ら「埴輪美」を唱えることはなかった。しかしアメリカから来たノグチの発言は、その屈託を取り払う一打であったのではないだろうか。ノグチの発言は『国立博物館ニュース』に掲載され、親しい美術家の間だけではなく、公然のものになった。ノグチの言葉が野間たちを動かしたと素直にとるべきか、あるいは翌年に控えた「日本古代文化展」開催にあわせて、埴輪が好きだというノグチの談話を取りに行き、ニュースに載せたこととるべきかは分からない。しかしいずれにせよ、自由な時代における「埴輪美発見」の物語は、ここで出揃ったのだ。

ここから野間らによる「埴輪美」復活の様子を見ていこう。1951年4月に発行された『三彩』第52号では野間清六による「埴輪とその芸術性」が7枚の図版とともに4頁にわたって掲載されている。

今アメリカで尖端的な作家として名を知られているイサム・ノグチ君は、昨年来た時埴輪を面白がって見、埴輪にヒントを得た自作をもいくつか示し、また埴輪の本物も持って帰った。古いものと新しいものとであるが、何かそこに触れあうものがあるのである。また近頃外人の蒐集家の中にも埴輪に注目するものが増えてきた。これは少々心配であるが嬉しくもある。日本の美術に世界性がないと騒がれている時、最も日本的だと見られる埴輪がこの様に愛好されるのは、そこに何かユニバーサルなものがあるからである。私はその埴輪の本質的な造形美を十年ほど前から説いているが、多くの人の関心は埴輪のもつ風俗史的な面白さの方に外れて、その造形美はまだそれほど深く理解されていない。私は繰り返していう。埴輪は日本人の古代の生活を知らせるものとして貴重なものであるが、また彫刻としても日本の誇りとするに足る立派なものだ。(註73)

この『三彩』の編集人は、藤本韶三である。図版は『埴輪美』で坂本万七の撮影した写真が使用されている。戦中期、ともに埴輪の美を世に訴えた『造形芸術』と『埴輪美』での盟友が、ここで再び揃ったのである。ここで野間はさらりと告白している。十年前、つまり戦中に埴輪の造型美をすでに説いていたと。しかし、1941年の時と同じように、いまだに「考古(風俗)」資料としてしかみられていないが、「彫刻として立派なもの」であると繰り返す。戦中に自ら埴輪の美を訴え、考古学・美術史・彫刻家の各分野から好反応を得たと自負していた(註74)ことは、ここでは忘却されている。この冒頭の文に続く野間の論は、やはり埴輪の表情の美についてであり、「人間感情」、「個性表現」、「自由奔放」というように、ことばの表現を民主主義の時代に寄せている他は、ほぼ戦中と変わっていない。さらに文末で野間はこう結んでいる。

しかもこうした埴輪が、大陸彫刻の影響を受けず、日本で自然に育ったところが嬉しい。墳墓装飾のヒントは大陸にあっても、埴輪は壺や鉢を作っていた工人が、作り出したところに大陸の土俵に見ない特色も持っているのである。埴輪によって彫塑のもつ喜びを味う事が出来た、古代の日本人は幸福であったと思う。また埴輪によって古代の日本人の彫塑を持つことも、私たちの大きな幸福である。(註75)

大陸の影響を受ける以前の日本の心の追求も、戦中と変わっていない。和辻が『日本古代文化』で述べた「上代人」の「清さ」「明るさ」への憧憬がそのまま残っている。壺や鉢を作る工人による造形といて、生活の中の美や庶民の美を打ち出しても、全体を覆うナショナリスティックな気分がそこにはある。

戦争翼賛詩を書いた自責の念から7年間、彫刻制作を封印し、花巻の山荘に蟄居した高村光太郎にも、埴輪に関しては野間と同じような傾向が当てはまる。戦後、1955年の「埴輪の美と武者小路氏」という談話筆記の中で語られる内容も、戦前に『埴輪美』の序文や『日本美の源泉』で書いた埴輪は「清さ」「明るさ」の美であるという内容とほぼ変わることがない。

独特の日本の美は、支那のどこへ行っても見当たらないのである。この日本美の固有性の一つに、私は埴輪の美を挙げる事が出来る。現在では誰もが、埴輪の美を賞賛するが、昔は、眼を止める人すらいなかったものである。この美の発見を、私は、心から喜ぶのであるが、私にとって埴輪は、大和民族のもつ特色を端的に生かしたものと映るのである。その美は、清らかであり、単純であり、

そして楽天的でさえある。紛う方なき、現世肯定の芸術である。そしてその美には、殆ど疑問を差しはさむ余地はなく、たとえ疑問が自己の中から芽生えても、自ずと解消されてしまうものなのである。(註76)

昔は埴輪に誰も見向きもしなかった、というところも野間と共通している。彼らばかりではない。原始の美に言及する時、話者には常に「発見者」であろうとする自我が伴っているように見える。「原始」と「発見」はセットなのだ。彼らの「忘却」の出し入れが、戦後の埴輪の出現をある種、平面的な分かりやすい物語に変えた一面があるだろう。

1950年1月22日に執筆、1951年8月の『歷程』に掲載された谷川俊太郎の『埴輪』は野間や高村らが忘却した埴輪の「秘密」を物語るものだ。

### 埴輪

すべての感情と苔むして静かな時間とが  
君の脳に沈殿している  
眼の奥にある二千年の重量に耐え  
君の口は何か壮大な秘密にひきしめられる

泣くことも笑うことも怒ることも君にはない  
何故なら  
君は常に泣き 笑い そして怒っているのだから

考えることも観ずることも君にはない  
しかし  
君は常に吸収する そしてそれらは永久に沈殿するのだ

地球から直接生まれた君は人間以前の人間だ  
足りなかった神の吐息の故に  
君は美しい素朴と健康を誇ることが出来る  
君は宇宙を貯えることが出来る

藤本寿彦氏は、埴輪に対する皇国史観的解釈を、「二千年」「神」というタームによって仄めかしていると指摘する。そして日本の古典研究者と歴史研究者が、紀元二千六百年というフィクションに使役されたことが白日の下に曝される中、「神」／天皇制を、「神」／宇宙と読み替えることによって、埴輪が国家を相対化する「宇宙」を貯える器として、再発見されると解釈する。(註77) 谷川俊太郎の父である哲学者の谷川徹三は、1946年11月から1948年6月まで国立博物館次長を務めている。戦後、帝室博物館から国立博物館へという移行期の変革を担った人物であった。国立博物館ニュースには鑑賞者の声として中学生の谷川俊太郎の談話が掲載された記事(『国立博物館ニュース』第3号、1947年11

月、3頁)がある。俊太郎少年は、博物館の小さな観客であった。そして彼は、戦中から戦後にかけて、埴輪に対する語りが変容していくさまを見ていたのだ。谷川徹三は和辻と雑誌『思想』の創刊に携わり、戦時中の1939年、和辻の「埴輪人形の眼」が『思想』第200号(註78)に掲載されている。

野間の「埴輪とその芸術性」が『三彩』に掲載された翌月、1951年5月に発行された同館の機関誌『MUSEUM』2号はほぼ一冊、埴輪特集である。

目次を挙げると、原田淑人「世界原始彫刻における日本埴輪の地位」、野間清六「埴輪の彫刻性」、八幡一郎「埴輪の種類」、松原正業「埴輪修理について」、長谷川三郎「土と空気と」、三木文雄「埴輪猿」、増田精一「埴輪農夫像」、村井崑雄「腰かけた女像」。考古学、美術史、文化財修理、美術家と各分野から専門家を集めているが、原田や村井や三木といった考古学の専門家の短い文章にも埴輪の「美」について言及している箇所がある。

注目すべき点は、美術家・長谷川三郎の詩「土と空気と」(図33)を4頁にわたって掲載していることだ。創刊まもない頃といっても、『MUSEUM』は国立博物館の研究誌の位置付けであり、芸術家の詩作が載ることは特異なことである。長谷川は、自由美術家協会のリーダー的存在であり、彼らも戦中期において、埴輪をモチーフにしたり、その美に言及していたのは先述の通りである。以下、長文であるが長谷川の詩を引用する。(／は改行)

#### 土と空気と

ピカソの彫刻、それを見て、埴輪よ、おまえらは笑うだろう、だが、かれも、裸になりたいのだ！

長谷川 三郎

埴輪よ、なぜおまえは、そんなにも／アドケナイ、表情をしているのか？／埴輪よ、おまえらの中には、若いものもおれば老人もいる。／女も子供もいる、／それなのに、なぜ、おまえたちは、みな、あの、アドケナイ顔ばかりして、いられるのか？／埴輪よ、一体、おまえたちの人生には、かげはないのか？／暗さは？／埴輪よ、／おまえらは 明るすぎる／あゝ、／だから／おまえらは、はかない！／埴輪よ、千数百年がたった、／私は 今、／電燈の光の下で、おまえたちの写真を見ている、／そばでは、妻が、足袋をつづくっている、／ラジオが聞える、／ラジオが語るのは 「世界の危機」！／戦争の話だ、／戦争、戦争、そしてまた、戦争だ。／埴輪よ、／人間は一たい、何をしているのだ？／しかし、／今日でも、子供らは 明るい アドケナイ顔をしている、おまえらのように、／あゝ、／だから、かれらは、はかない、／おまえたちのように。／埴輪よ、おまえたちは、みな円い筒だ。／中は空っぽで、目は穴だ。／空気、空気、おまえたちの、中も外も空気だ、／それでいいのだ、／空虚、空虚／埴輪よ、おまえたちは、土でできている、／土でできていることを、すこしも、いつわろうとしない、／埴輪よ、／おまえたちを作ったのは、人間の手だ、指だ、／それをも、おまえらは、すこしもいつわろうとしない。／手でこねた土、指で紐のようにしたり、丸めたりした土が、ベタベタとくっつけてある。／竹か木の切れっぱしで、穴をあけたり、すじをつけたりしてある。／それでおしまい、／それでよい、／埴輪よ、／人間は、土のほかに、／木や石や金や、いろいろな材料で、像をつくった。／ホンモノか？人間の手で作ったものか？と疑われるように、じょうずにもつくった／そして、それが、いやになった、／シンから、いやになった／埴輪よ、歳月が流れても、人間の手は、いつも人間の手のかっこうをしている、その手で作ったことを／いつわってみても、馬鹿な話だ。／第一、人間は土の上に住んで、土から生えたものを食べているの

だ。／なつかしい土、なつかしい土、／そして、自分の手、自分の手、指、／それから、空気、空気、腹の中も、目の奥も、空気で一ぱい、／埴輪よ、おまえのすがすがしさ！／埴輪よ、／おまえらの中にも、武装しているものがある、／埴輪よ、／汽車ができ、汽船が、飛行機ができ、テレビジョンが生れ、原子力を使い・・・／おお埴輪よ、もう人間は武装のしようもないのだ、腹の中にも、目の奥にも、空気よりも高等なものつもりで、馬鹿げたものを一ぱいつめているのだ！／埴輪よ、／おまえのすがすがしさは、もう どこにもない、／埴輪よ、落ちぶれた人間共は、おまえにあこがれる、／埴輪よ、いまも、子供らだけは、おまえたちのようなアドケナイ表情の人物の絵を描く、／そして、いまの落ちぶれた人間共は、その 子供の絵にもあこがれる。／埴輪よ、出直した、出直した、／人間の出直した。／おまえたちを手本にして／ところで埴輪よ、／実はある学者が、おれに教えてくれた、／この国の古い言い伝えの書、古事記の、その序文には、チャント／老子 の言葉が使ってある、と。／そこでおれは、かつてに考えた／埴輪よ、／お釈迦様と孔子像とが 表玄関からはいつていらっしやるまえに／賢い老子様が、そっと 裏から、われわれの国にはいつていられたのだ、と。／埴輪よ、おれは、だまされない、／おまえの アドケナサは、ただの アドケナサではない、／東洋の、あのすぐれた叡智、／老子様の 虚無 が、／おまえたちの、腹の中にも、目の奥にもあるのだ、／埴輪よ、おまえは 返事をしない、／それでよい、／埴輪よ、／おまえとおれとの秘密、あの老子様は近ごろ、いろいろな横文字になって、世界のあちこちで、読まれている。／埴輪よ、おまえのように、明るい、はかない、腹の中も目の奥も空気で一ぱいで、すがすがしい、そんな人間になりたい奴らが、／みな、それを読むのだ、／アメリカの彫刻家、イサム・ノグチだとか、フランスの画家、タル・コオだとかそのほか、たくさんたくさんいるらしい・・・／埴輪よ、おまえは、尊い、／しかし／埴輪よ、おまえは もろい／ だが、もろいから 尊い のだろう／埴輪よ、おれは、おまえを 愛する

野間の文章が戦前と戦後で変化がないのに対して、長谷川は戦前からこの1951年までに埴輪が見てきたあらゆることを記述している。埴輪は変わらず「明るく」「アドケナイ」顔をしているが、その「空っぽ」の目は、「戦争、戦争また戦争」を見ている。今、ラジオから伝わる「世界の危機」とは、1950年の朝鮮戦争を意味しているのだろうか。「汽車ができ、汽船が、飛行機ができ、テレビジョンが生れ、原子力が使われ」る時代になった。「いつわることをしてない」埴輪は、戦時中何をしていたかを暴きかねない危うさがあり、長谷川は埴輪にまつわる様々な思いを語るには、詩という形を取らざるを得なかったのではないだろうか。この長文の詩には、「ピカソの彫刻(1934年作)」、「日本の埴輪(円筒埴輪部分)」、「ピカソの彫刻(1933年作)」、「先史土偶」の図版が配置されている。「出直し」の言葉に次いで、老子、イサム・ノグチ、タル・コオが登場し、東洋と西洋とが繋がっていくことを長谷川は示唆して詩を終えている。

長谷川はノグチの1950年の来日の際、2週間余りの旅に同行し、ノグチの日本文化への案内役をつとめている。(註79)また野間と長谷川は大学で美術史を学んだ友人でもあった。この年、国立博物館ではマクス展(1951年3月31日～5月6日)(図34)が開催されており、当時の博物館は、東と西、新しいものと古いものを接続していく、という展示者たちの欲求の中にあっただ。1951年の時点では、まだ国立近代美術館もブリヂストン美術館も開館しておらず、西洋の「モダン・アート」と日本の古美術を同時に鑑賞できる場は、東京ではこの国立博物館しかなかったのである。

『MUSEUM』第2号の埴輪特集は、「埴輪は考古遺物であり、そして美術でもある」というメッセー

ジを発している。そして、この号に携わった野間ら博物館のメンバーによって「日本古代文化展」(図35)が準備万端に整えられ、いよいよ1951年の10月に開幕する(註80)と、一斉に美術家や美術史家たちが土器や埴輪は新しい、東と西を接続する芸術である、と反応したのである。

猪熊弦一郎(1902-1993)は、戦前の1938年に渡仏し、マチスに学んでいる。また1950年のノグチの来日以来、彼と親しく交流した画家であった。猪熊がこの「日本古代文化展」を見た感想が『芸術新潮』第2巻12号に掲載されている。

私はいつも博物館に出掛けると、土器と埴輪が一番楽しいものになって居る。過日、日本に来て居たイサム・ノグチも、これ等を非常な感激を持って眺め続けて来た様である。イサム・ノグチの三越での個展を見られた人は、解ったように、彼の作品の底深くなされるものは、やはり、これ等の一番シンプルな日本古代の文化財からうけたものである。特に埴輪から、明らかにアンスピレーションを感じたと思われる作品に満ちて居た様に思う。彼が瀬戸に滞在して数多くの素焼を作った動機もここにある。

埴輪の美は、原因は別としてシンプルなものの美である。この中にこそ世界性があり、何処の国の者にも解し得る埴輪こそ我々が望んで居る近代最高の美ではなからうかと思われる。(中略)今これ等の作品のデタイユを眺めて居ると、少しも時代を感じる事が出来ない。今よりむしろ未来の作品をここで見せつけられて居るような、錯覚を持つのである。実に新しい。(中略)埴輪の美こそ、最後の美である。(註81)

猪熊は、1955年にニューヨークにアトリエと住居を移し、1956年に《HANIWA》のシリーズをニューヨークのウィラード・ギャラリーで発表している。《HANIWA I》(図36)は考古遺物の群像を水墨のようなタッチで抽象的にあらわし、出土現場を俯瞰で捉えたように描かれている。猪熊自身も埴輪を蒐集しており、埴輪馬と人物半身像が丸亀市猪熊弦一郎現代美術館に遺されている。(註82)

また1951年に国立博物館で開催されたマチス展の担当者であった嘉門安雄は、『国立博物館ニュース』第53号(1951年10月)の中で、同僚の考古学の専門家に日本の古墳とマチスとの類似性を教えられた、と記している。

#### 日本の古墳とマチス

現代美術における古代、あるいは原始美術との類似性は何も事新しいことではない。ピカソにおけるエジプト古代や黒人芸術との関係、ポール・クレーにみる原始絵画との相似、さらにイサム・ノグチの埴輪への関心。いうまでもなく、単純化を求め、本質的なものへの探求が、そのもっとも素朴な姿や理念を原始や未開のプリミティブな芸術に見出す驚きと喜びであろう。／また盛んにいわれているように、あまりにも複雑化された近代文明にたいするノスタルジャーという見方も、時と場合によっては許されるであろう。とにかく事実としては、紀元前一万数千年の作品に現代のポールクレーを見出したり、アフリカの土人の中にピカソを見出したりする。したがって、わが国の古墳芸術として名高い福岡県嘉穂郡の王塚古墳の装飾にマチスを発見することもあり得るだろう。ある日、勤め先を同じくしている考古学の専門家が、その王塚古墳の写真を持出して「どうだ、

日本だってマチスがいるだろう」と教えてくれた。

占領最後の年にあたる1951年の国立博物館は、東と西／古代と現代を結び付ける熱気の中にあつた。1952年2月に「四次元との対話 縄文土器論」を『みづゑ』第558号を上梓した岡本太郎が、縄文土器を「発見」したのは、1951年の11月と言われている。(註83)10月10日から11月11日は、この国立博物館は「日本古代文化展」開催中である。岡本が11月11日以降に来館したのであれば、この「日本古代文化展」が過ぎたあと、ということになるが、どうだろうか。いずれにしても、おそらく岡本が縄文土器を「発見」したのは、遺物たちがひっそりと眠るように置かれた展示ケースのなかにではない(図37)。古いものと新しいもの、東と西の間で、誰もが「発見者となる」欲望に満ちた空気のなかに置かれていたのである。

## 5 戦後、埴輪はよみがえる—再生される「埴輪の眼」

### (1) 戦後の埴輪本出版ブーム

：キュビズムとの結合、和辻哲郎「人物埴輪の眼」の戦後版書き直し

日本の風土のなかから、民衆の手によって誕生した埴輪は、日本人の理想像としてのムードをただよわせながら、いまここに新しい意味をもって、よみがえってきたのである。(註84)

これは、戦後の埴輪ブームを1962年の地点から回顧した考古学者・金谷克己の『はにわ誕生—日本古代史の周辺—』の中の一節である。1950年代の埴輪に関する出版物から、その再生の諸相を検証したい。

1951年から1952年にかけて美術出版社から刊行された『日本の彫刻』は時代別の6巻からなる彫刻写真集である。撮影は坂本万七、入江泰吉、土門拳、藤本四八、編集は岡鹿之助、今泉篤男、瀧口修造が担当した。

埴輪や土器が収録されている「上古時代」は1952年6月15日発行、撮影は坂本万七、図版解説が久野健、「埴輪」というエッセイは小林秀雄、「古代の彫刻」という解説文は野間清六によるものである。ソフトカバーを採用し、大型グラフ雑誌のようなこの写真全集は、頁1枚に写真1点という贅沢な造りながら価格が比較的安価(各巻320円)だったこともあり、ベストセラーになったという。1942年の『埴輪美』と撮影者は同じ坂本万七であるが、写真が大きくレイアウトされており、全身を写したカットよりも、顔のクローズアップの割合が多く、埴輪の表情が強調されている。文章量は少なく、随筆家の小林秀雄がエッセイを書いている。戦後の美術書は読む本から見る本へという流れがあった。(註85)

同じ美術出版社からは、1951年に子ども向けのみづゑ文庫から久野健の『土器とはにわ』が出版されている。みづゑ文庫とは、旧称少年美術文庫とよばれたもので、「目で見える美術の百科文庫」というのがキャッチフレーズであった。つまり、子どものための考古学書ではなく、子どもが「土器とはにわ」を美術として見る本なのだ。「図版の写真は主として坂本万七氏の撮影」とあり、『埴輪美』や『日本の彫刻』のミニチュア版のようだが、文章の分量は全体の半分くらいの割合で、子ども向けの解説にしては多い。子どもたちに対して、どのように「はにわは美術」であると説明しているのだろうか。「はにわの誕生」という章では、紐作りとよばれる成形法を説明したあとにセザンヌの言葉を引用している。

すべてのものを、円筒形の中に、たくみに形づくり、それに物それ自身が持っているいのちを、いきいきとふき込んでいるその巧みさは、ほんとうに、おどろくべきものがあります。ところが、これはピカソが主張している近代芸術の一派である立体派(キュビズム)の精神に通じるのです。立体派の根本的な理論になっている有名な言葉は、セザンヌが1904年にエミール・ベルナールに宛てた手紙の中に書かれています。

「自然は、球体、円錐体、円筒体として取り扱わねばならない……………」

はにわは、今からおよそ千数百年前に、すべてのものを、円筒体として、取り扱った彫刻なのです。はにわが、今日もなお活き活きとした彫刻として、その生命を持ちつづけているのは、少しも不思議ではありません。(註86)

著者の久野健は、仏像研究の専門家であるが、子ども向けの解説で、ピカソやセザンヌ、キュビズムと結び付けて解説する。『土器とはにわ』はよく読まれたものだったらしく、1955年10月に新装版が出ている。

1951年以降、埴輪の視覚的なイメージは様々な媒体に広がっていく。若山八十氏が編集・出版を手がけた『孔版』第83号(1951年9月号)(図38)は女人埴輪の表紙デザインである。モチーフの埴輪埼玉県児玉郡児玉町出土の《女人半身像》の上に、放射状の線をつなぎあわせてトレースし、幾何学形態で埴輪を認識しようという意図が見受けられる。後に岡本太郎が『日本の伝統』のなかで、構成主義のペヴスナーの作品と縄文土器を並べて論じているが、そうした視線に先行するようで興味深い。印刷業と孔版画家の二足の草鞋で活動した若山八十氏や清水武次郎(図39)は、1950年代から60年代にかけて、埴輪をモチーフにした抽象的な作品を制作している。清水は戦中期、小学校の教員であった。(註87)

また、埴輪の顔だけを取り上げたグラビアも増えてくる。1952年7月の『美術手帖』第58号には土門拳撮影による「埴輪の顔」(図40)が掲載されている。(註88)1956年1月の『世界』第121号(創刊十周年記念号)には入江泰吉撮影の埴輪の顔のグラビアとともに、和辻哲郎の「人物埴輪の眼」という文章が掲載されている。これまで和辻は、「埴輪人形の眼」というタイトルで幾度も改稿を重ねて発表してきたが、この号でタイトルを「人物埴輪の眼」に変更し、文章全体を書き直している。

神々の物語にしても、この埴輪の人物にしても、前に言ったようにいかにも稚拙である。しかし稚拙ながらも、あふれるように感情に訴えるものを持っていることは、否むわけに行かない。それについてまず第一にはっきりさせておきたいことは、この稚拙さが、原始芸術に特有なあの怪奇性と全く別なものだということである。わが国でそういう原始芸術に当たるものは、縄文土器やその時代の土偶などであって、そこには原始芸術としての不思議な力強さ、巧妙さ、熟練などが認められ、怪奇ではあっても決して稚拙ではない。それは非常に長い期間に成熟して来た一つの様式を示しているのである。しかるにわが国では、そういう古い伝統が、定住農耕生活の始まった弥生式文化の時代に、一度すっかりと振り捨てられたように見える。土器の形も、模様も、怪奇性を脱して非常に簡素になった。(註89)

和辻はこれまでの「埴輪人形の眼」では言及してこなかった縄文土器や土偶について取り上げ、怪奇であっても稚拙ではなく、成熟した一つの様式「古い伝統」だと認める。その上で、弥生式文化の

時代にそれらを捨て去って、非常に簡素になった、という。和辻は稚拙さをよしとするのだ。和辻のロジックは最初に弥生は稚拙だと言い放っておいて、縄文の成熟を持ち上げ、その上で弥生はそれを「脱却」したのだと持論を展開する。この頃、岡本太郎が「四次元との対話 縄文土器論」(1952年) (註90)、「伝統の再発見・縄文土器について」(1955年) (註91)、「縄文土器—民族の生命力」(1956年) (註92)と相次いで縄文土器論を展開していた。戦後版の「人物埴輪の眼」は、岡本の縄文土器論に対する和辻なりの反応であったと考えられる。それまで和辻は縄文と弥生をこのような対立構造ではとらえていなかったし、少なくとも戦中期の「埴輪人形の眼」の文章のなかでは、神々の話を持ち出してはおらず、それを稚拙とも言っていない。だからこれは、和辻の「埴輪の眼」の戦後的な書き換えといえるかもしれない。

埴輪人形の一番の特色は眼である。あの眼が、あの稚拙な人物像を、異様に活かしているのである。(中略)しかしそういう無雑作な穴が二つ並んであいていることによって、埴輪の上部に作られた顔面に生き生きとした表情が現われてくることを古墳時代の人々はよく心得ていたようにみえる。二つの穴は、魂の窓としての眼の役目を充分果たしているのである。

それでも和辻の「空なる眼」の持論自体は変わっていない。この雑誌『世界』は編集後記によれば、終戦後まもない1945年の9月頃、「大衆のための総合雑誌を作りたい」という岩波茂雄の希望から、安倍能成、谷川徹三、柳宗悦らを始めとする同心会のメンバーによって創刊された雑誌であったという。この号は戦後10周年、創刊10周年の記念号であり、和辻にとっては戦前に書いたままであった「埴輪人形の眼」の書き直しの機会であったのだと考えられる。折しも埴輪ブームが再びやって来ていた。そして1950年代半ば、和辻の書き直しによって、「人物埴輪の眼」はふたたび再生されたのである。

再来した「埴輪の顔」のブームは加速していく。1956年にはアサヒ写真ブックから『埴輪の美しさ』(註93)が刊行されている。著者は東京国立博物館考古課の文部技官・三木文雄。普及版のグラフ誌らしく、豊富な図版が特徴で、埴輪を種別ごとに分類し、さらに一点ごとにコメントを付け一般向けに楽しく読めるレイアウトになっている。「顔の表情」の頁は4項目に分け、見開き一杯に埴輪の顔を配置し、「口をいやな感じにまげた男」、「みみずく風の顔の男」など(図41)、埴輪の顔に対する語彙が一段と増えている。博物館の全面協力のもと、「修理から陳列まで」の項では、収蔵庫の様子や、展覧会の荷造りと梱包、荷解き、陳列までの写真によるレポートがある。陳列を待つ埴輪群の写真は、戦中に藤本四八が撮影した『造形芸術』の埴輪のグラビアを彷彿とさせる。

## (2) 佐藤忠良の「空なる眼」

ここで、1941年に埴輪の撮影に参加した彫刻家・佐藤忠良の1950年代のある作品群について考えたい。1950年の《たつろう》(図42)、1955年の《木曾》といった、眼が穿たれた顔の一群である。それらは1950年代前半の時期にはほぼ集中しており、それも幼い子どもか、働く日本の女性の顔に限られる。以下は佐藤による《たつろう》の解説文である。

モデルについて：達郎

1941年生まれの私の長男です。ラジオの軍歌を子守歌に、防空演習の警報で、眼をさまして育ったようなものでした。色は白かったけれども、子供らしく、ふっくらしたのを一度も見ずに、私は

1944年に戦争に出てしまいました。

《たつろう》は私がシベリヤから帰還して二年目に作った顔です。眼が一重で、あまり大きいとは云えない眼なので、この息子の眼を作るのには苦労させられました。後の、《少年》のときの眼の処理も穴ぼこにしてみました。(註94)

達郎が生まれた1941年、ちょうど佐藤は本郷新と共に、藤本四八の埴輪の撮影に立ち会っている。本人の言及がない以上、この経験と《たつろう》や《木曾》の眼の穴とを短絡的に結び付けることは難しい。しかし佐藤がシベリアから帰還してから2年後、1950年を境に埴輪の「空なる眼」が再び脚光を浴びだした状況があったことは、《たつろう》と埴輪を巡るひとつの可能性としてふれておきたい。

## 6 1950年代、埴輪はいかに展示されたのか。どのように鑑賞することを望まれたのか。

### (1) 埴輪をめぐる展示空間—群像と照明

1950年のインタビューで、イサム・ノグチはもうひとつ重要なことを言っていた。埴輪の展示方法についてである。

向こうのプレゼンテーション(展示)の仕方は日本と随分ちがいますネ。ガラスケースは殆どなく、壁の色、バックがちがいます。暗い部屋はどこからか照明のスポットをあてています。日本の博物館は一般に暗く、ケースが大きすぎますネ。

向うの展覧の仕方は物の来たキモチをよく出すようにしているですネ。例えばメトロポリタン美術館のカンボチャの部屋など、強い色の壁をバックに使っている。ビックリするですネ。新しくみえる。カンボチャの気持をだしてるですヨ。(註95)

ノグチは大いに埴輪に刺激を受けたこの年、三越百貨店での個展の会場デザインを建築家の谷口吉郎に任せている。谷口は、材質感を表現するため、瀬戸や信楽で制作したテラコッタを、古い大理石の床の上に配置した。(図43)

1954年のアサヒ写真ブック『埴輪の美しさ』には、考古資料としての陳列と、埴輪の美しさを見せる陳列の違いを図版とともに紹介している。

ケースの中に納めて見せるのが一番あたりまえの方法である。種類別に並べて研究の材料として埴輪の性質が見られるようにすることと、埴輪の美しさをよく見せようとする並べ方では違ってくる。

近頃のように埴輪の芸術的なよさがもてはやされてくると、どんな手段をつかってより良く見せるかに努力し、きまった陳列ケースをきらう。愛知県美術館では紫のビロードの波形の壁の暗室に白砂をしき、動物埴輪の群をおいてスポット・ライトをあてて遊んでいる効果をねらい、水をうった黒い玉石の中に高低をつけた白い台に人物をおき、砂山を作って古墳の形を思いうかばせながら人物埴輪の群を並べた。(図44) (註96)

美術としての埴輪の見せ方は考古資料としての見せ方とは違うという。平板に遺物をみせるのではなく、愛知県美術館では演出用の最新鋭のスポット・ライトも導入されている。各地で埴輪展が開催され、それがすぐにグラフ誌で紹介される。文字通り、当時埴輪はスポット・ライトを浴びていた。

1950年代、埴輪はいかに展示されたのか。また、どのように鑑賞することを望まれたのか。1954年の国立近代美術館の「現代の眼—日本美術史から」展と1958年のブリヂストン美術館「日本の美はにわ展」から埴輪の「明るさ」をめぐる議論をみていきたい。

### i 埴輪の部屋を明るく

1954年に国立近代美術館で開催された「現代の眼—日本美術史から」(1954年11月16日～1955年1月30日)は日本の古美術を「現代の眼」で見直すというものだった。展示デザインは建築家の谷口吉郎が手がけている。谷口は以前、イサム・ノグチの個展のディスプレイを手がけていた。谷口は、「おそらく、こんな埴輪の群像は初めてであって、見る人には特異なものに感ぜられるかも知れないが、埴輪に対する現代の愛情こそ、この展覧会の一つの顕著な焦点であると考えた」と述べている。(註97)

谷口は、埴輪を群像として展示し、その配置によって、さまざまな埴輪の表情や姿形の変化を見せるようにした。谷口はこれを「埴輪のヴァレー」と呼んでいるが、つまり埴輪を使ったインスタレーションである。ステージ部分には、黒と白の御影石を使用し、さらに赤煉瓦、灰色のセメントブロックなど新素材を加え、埴輪の土の古い質感と対比的にみせた。(図45)

谷口は部屋を暗室にし、埴輪に「人工光線」をスポットで当てて照明演出を狙った。しかし、残念ながらこれは一部の鑑賞者からは不評であったようだ。国立近代美術館ニュース『現代の眼』3号(1955年2月)の通信欄「こえ」には「埴輪の部屋を明るく」という鑑賞者からの投書が掲載されている。

#### 【こえ】 埴輪の部屋を明るく

埴輪の部屋をもっともっと明るくしていただけませんか。

あの時代、武蔵野や大和の野原で、明るい太陽の光りをあびながら、

そして耳がシーンというような全くの静けさのなかで、

はち切れそうな元気さであれらを作ったのだと思います。

現代の我々は、出来得るならば明るい自然光のなかで、

出来得る限り手間ははぶいて、そのものずばりと眼の前にし、

親しみ鑑賞したいと思います。

埴輪の部屋を、もう少し明るくしていただけるだけでも嬉しく思います。(一鑑賞者) (註98)

鑑賞者は、古墳に明るい太陽の光が降りそそぐ、自然光のイメージを抱いていたようだ。投書に答えて、陳列係長の本間正義は、

二階は照明効果を狙った暗調子に統一していますので、一部分だけ明るくすることは全体のトーンから無理になります。埴輪だけなら明るい自然光による陳列は同感です。唯、埴輪は墳頂遠く望まれるものでもありますから、サロン陳列のような接近鑑賞では、寧ろ光線を殺した場合も、歴史的眞を伝える点では半分の意味を持ち得るでしょう。古美術には各々歴史的な環境がありますが、環境そのままを再現することは必ずしも陳列の全てではなく、作品の美を抽象してみせることこそ

要訣と思います。自賛のようですが、ホモゲンホルツのバック、有孔ベニヤによる柔らかな燻んだ茶の雰囲気がかえって茶色の埴輪の肌を素直に生かしてはいないでしょうか。(陳列係長 本間正義)

元々置かれていた「歴史的環境」—古墳のイメージで埴輪を眺めたい鑑賞者と、スポット照明や異素材との組み合わせで「埴輪の美を引き出して」みせたい展示の側。この「現代の眼」展の要訣は、埴輪によるインスタレーションのような演出、すなわち「現代の眼」の働きかけによって、古美術品の中から新しい美を引き出す、ということであったから、両者の擦れは埋めがたいものがあった。坂本万七が「写真でなくては掴めない世界が有る」と感じ、「埴輪…この素樸な造形物がこんなにも面に変化が現れる事が不思議な位でした」と語ったように、埴輪はこれまで照明の光によって、その表情の美を浮かび上がらせてきたのだった。この展覧会の図録には、展示風景とは別に、暗がり強い光をあてて撮影した群像写真(図46)と、《踊る埴輪》の顔のズームアップ写真が添付されている。

## ii 埴輪を抽象彫刻として鑑賞する

その2年後の1958年、ブリヂストン美術館で「日本の美 はにわ展」(6月10日～7月19日)が開催された。1959年の『ブリヂストン美術館館報』(註99)によれば、関連催事として土曜講座が開かれており、6月14日は三木文雄「埴輪について」、6月21日後藤守一「埴輪の美」、6月28日河北倫明「埴輪と抽象美術」が開催された。7月5日は埴輪スライド、解説は三木文雄が担当。各日、記録映画「古代の美」も上映されている。これは1958年の短編教育映画で、東京国立博物館が企画・製作、岩波映画製作所が製作担当したものである。(註100)

講座の講師陣をみると、後藤守一の他は、国立博物館の三木文雄、国立近代美術館の河北倫明であり、両館の人々が企画に関わっていたと考えられる。

ブリヂストン美術館のこの年の運営委員には、委員長として団伊能、委員として伊原宇三郎、猪熊弦一郎、富永惣一、嘉門安雄、谷信一、石橋幹一郎が名を連ねている。ルオー遺作展、佐伯祐三没後30年展、ジャン・リュルサ展、野見山暁治展など、西洋近代絵画と現代作家展のラインナップの中で、「はにわ展」は異色だが、河北倫明の「埴輪と抽象美術」という講座名が示すように、この「はにわ展」は埴輪を抽象美術として見るという「新たな見方」の提示でもあった。この展覧会を見た難波田龍起が「新しい埴輪の発見」というタイトルで『三彩』第102号(1958年7月)に藤本四八の写真とともにレポートを寄せている。難波田は学生時代、近くに住む高村光太郎に薫陶を受けて美術を志し、戦中期はギリシャ・ローマの古典芸術への憧憬を示したシリーズの他、《埴輪についてI》(図9)という具象作品を制作していた。戦後になると次第に抽象化を試みるようになり、幾何学的な抽象絵画を手がけている。

埴輪には円筒埴輪と形象埴輪がある。(中略)僕はこの円筒という抽象の基本形に大いに興味を感じるのである。セザンヌは人間を含めた自然の基本形体を、円錐体、円筒体、球体の三つと考えたのであって、キュービズムの造形理論はそこに源を発するわけであるが、中で円筒体を人体の基本形と考えるのは、今日の常識である。レジェの人体の構成画は、いうまでもなく円筒の組合せで出来ている。古代人が円筒埴輪を作り出した時、人体から抽象された基本形の円筒を造形的に思考したかどうかはわからない。(中略)

僕は人体を円筒と解したところに古代人のすぐれた造形感覚を見出すのだが、どうだろう。確かに彫刻の基本が埴輪にあると考えてよいのだ。殊に現代の抽象彫刻家は埴輪を新しい造形の眼で見

直すのに違いないと思われる。(註101)

埴輪を抽象彫刻として見直す。この「日本の美 はにわ展」は特にその展示方法が話題を呼んだ。ディスプレイを担当した河野鷹思(1906-1999)は東京美術学校図按科卒業後、松竹キネマ宣伝部を経て、1941年に日本工房に参加し、広告デザインや舞台美術を手がけたデザイナーである。1958年6月25日『朝日新聞』朝刊12面に(隆)署名による記事が掲載されている。

会場はほの暗い。薄明のふんいきというのか、文化の夜明けを象徴しているというのか、思い切り会場を暗くして、スポット・ライトを浴びせている。その投射のさなかにハニワ一四十一点が、デザイナーの思いのままに“露出”展示だ。河野鷹思の手になったというのが、重要文化財指定の作品などつかってこんなに思いきった仕事をするのは、神経が疲れることだろう。

1959年の『ブリヂストン美術館館報』に掲載されている展示写真(図47)を確認すると、白いステージ状の台座の上に人物埴輪が群像で配置されている。暗室の壁にシルエットが浮かびあがるほど強いスポット・ライトを当てて演出しているのだ。犬や動物は展示台に一つ一つ彫刻のように並べられている。さまざまな自然素材と組み合わせて演出した谷口と異なり、河野鷹思は白い抽象的な空間に、光で埴輪の形を浮かび上がらせる。埴輪を抽象彫刻として見せる展示なのだ。光線が強すぎて、素材の質感が損なわれることに対して、彫刻家の向井良吉は「造られる素材や材質感を強調した、いわゆる今日的な造形に対しての的確な解釈による展示がなされていたならば、鑑賞者に対してより深い興味と理解とをもたらせることができたのでは」(註102)と否定的な感想を述べている。

この照明については、先ほど挙げた難波田龍起が「新しい埴輪の発見」の文章中でもその展示効果について、感想を寄せている。

やや暗すぎる感じはしたが、埴輪を立体的に浮かび上がらせている会場の効果は成功のように思われた。また埴輪展かと考えた人達も少くなかったであろうし、上野の博物館ですでに数多く接している人達は、そう触手を動かさなかったのに違いない。僕にしても同様に、珍しい埴輪があるという評判をきかなかつたら見逃してしまったかも知れないのだ。これまでの埴輪の概念を改めさせるような逸品が陳列されていたのには驚かざるを得なかった。埴輪を考古学的興味から取り上げる場合、他の国の美術に類をみない、極めて簡素な造形である日本的な特産物として考えられて来た。(中略)

ただ穴をあけただけの眼や口が巧まざる強い人間的な表現になっている。体や顔の表情は単純だが情緒があり、雅致に富んでいる。ユーモラスでさえある。決して暗さはんじられない。むしろ死者のお供にしては明澄すぎるおもむきがある。地獄、極楽など全く念頭になかった無宗教時代の所産だから、このように明るく楽天的であつたらう。

難波田の感想にも、もう少し展示が明るい方が良かったというニュアンスがある。「現代の眼」展の「こえ」欄投稿者にしても、この時代の人々は埴輪に明るさを感じ、またそれを明るい光のもとで見

たいという希望が感じられる。なぜだろうか。

## (2)「埴輪」と「土師部」モチーフの明るさ

### i 失われた歴史の再生—森山朝光《陽に浴びて》

《陽にあびて》というタイトルの埴輪モチーフの木彫がある。1958年制作の森山朝光(1897-1962)の《陽に浴びて》(口絵6)は、《ふり返る犬の埴輪》を担いだ若き古代人の土師部の姿をあらわした一木造の木彫である。前年にも森山は《土師部》(図48)という作品を日展に出品しており、埴輪と土師部というモチーフに取り組んでいたことが分かる。水戸出身の森山は、上京して帝室技芸員の山崎朝雲のもとで修業をしている。山崎朝雲は高村光雲の弟子であることから、森山は光雲の孫弟子である。筆者は当初、森山の《陽に浴びて》の犬の埴輪は、光雲の子である高村光太郎が序文を書いた野間清六『埴輪美』の図版を参照したのではないかと想定していた。しかし、森山の遺族のもとに残っていた埴輪関係の蔵書は、1954年のアサヒ写真ブック『埴輪の美しさ』であった。そして、この本の中からは、1958年6月25日『朝日新聞』朝刊のブリヂストン美術館「日本の美はにわ展」の切り抜き記事(図49)と、都路華香の《埴輪》(1916年)の第十回文部省美術展覧会出品画絵葉書(図51)が見つかったのである。『埴輪の美しさ』に掲載された《ふり返る犬の埴輪》(図50)は、このブリヂストン美術館の展示に出品されている。1953年に日展の審査員となっていた森山は上京する機会も多く、ブリヂストン美術館で《ふり返る犬の埴輪》を実際に見た可能性は高い。そして、この朝日新聞の展覧会記事(図49)に掲載された《食物を運ぶ女三人》(茨城県出土)の女人埴輪(註103)のポーズは、1957年の森山の《土師部》(図48)の土師部が手に持つ制作中の埴輪に近い。さらに、この土師部は、都路華香の絵葉書《埴輪》(図51)の画面左の土師部の翁の服装やポーズにきわめて似ているのだ。都路の絵葉書はおそらく1916年の第10回文展当時のものであるから、森山がいつ入手したものかは分からないが、『埴輪の美しさ』が刊行された1950年代半ば頃には森山は「埴輪づくりをする民」というモチーフに強い関心を抱き、参考資料を集めていたことが分かる。

気になるのが《陽に浴びて》という作品のタイトルである。森山は仏師の流れをくむ山崎朝雲門下であり、作品は観音菩薩や如来、あるいは歴史人物を主な主題とした彫刻家であった。作品名も《如来》《天女》や《藤田東湖先生》のように人名や像の種類をそのまま使うことが多く、その中で《陽に浴びて》というタイトルは森山作品のなかでは異色である。

森山の戦前の作品を見てみると、《応神天皇》(1926年)《神の使い》(図52)(1934年、第15回帝展出品)、《日本武尊》(1937年、第1回文展出品)など、建国神話を題材にしたものも多い。1936年は坑道を掘る兵士をモチーフにした《坑道》、1939年《錬武》、1941年《梅里先生》、1943年《会沢正志齋先生》など、戦時色が強まる頃には忠君愛国の精神を示すモチーフが多くなっている。森山は水戸の忠君烈士の末裔であった。『水戸勤王殉難志士名簿』(水戸勤王殉難志士忠魂塔保存会)には、水戸藩士・森山安二郎元孝の遺族として森山朝光の名前が載っている。(註104)神話や歴史人物を主題にしてきた森山にとって、敗戦による「歴史」の喪失は、制作すべきモチーフの喪失を意味していたのだろう。

戦後、森山が新たに取り組んだのは、歴史上の偉人ではなく、名もない労働者=土師部が埴輪を作る姿であった。《陽に浴びて》というタイトルには、地中に埋まっていた歴史が明るい光のもとに現われたという喜び、敗戦後の日本人のアイデンティティー再生への希望が託されていたのではないだろうか。それは、国立近代美術館「現代の眼—日本美術史から」展での「あの時代、武蔵野や大和の野原で、

明るい太陽の光りをあびながら、はち切れそうな元気さであれらを作ったのだと思います」という「一鑑賞者」の「こえ」と重なる。

## ii 明るい埴輪を描きたい—羽石光志、中島清之

森山だけでなく、1950年代に埴輪の群像を明るく描いた日本画家たちがいる。

羽石光志(1903-1988)は1952年に再興第37回院展に《古墳》(図53)、1955年に再興第40回院展に《土師部》(図54)を出品している。《古墳》は小高い墳丘の周りに埴輪たちが取り囲むさまを、遠くから望むように描かれている。青い空、ピンクの雲、赤土の丘に褐色の肌の埴輪というように、鮮やかな色彩のコントラストが、昼の日差しの強さを感じさせる。どこもない手足の埴輪たちが楽しげに、どこかユーモラスに配置され、顔の二つの穴がこちらを見ている。和辻のいう、遠くから見た埴輪の眼である。《土師部》は制作途中の埴輪が立ち並ぶ中に、三人の土師部がせわしげに作業に従事している。埴輪と人の形が折り重なるように配置され、工房の活気を伝える。黒目がちな土師部と埴輪の顔はよく似ていて明るく、労働は楽しげである。羽石光志の年譜によると、「1946年にGHQに武者絵を禁止される」とある。(註105)戦時中、《畑時能》、《阿部比羅夫》、《忠度》、《義明出陣》など忠臣を主人公にした歴史画題を描いてきた羽石にとって、埴輪は新たな歴史モチーフであり、戦後の人間像であったのだろう。

中島清之(1899-1989)は、1952年の再興第37回院展に《古代より(一)》(図55)、《古代より(二)》(図56)を出品している。《古代より(一)》は群馬県新田郡宝泉村出土の男子埴輪、女子埴輪は頭部は奈良県山辺郡櫛本村出土の女子頭部、服装は群馬県佐波郡殖蓮村出土の女子埴輪を組み合わせて参照していると思われる。背景には銅鐸と男子埴輪が線描で描かれている。《古代より(二)》は、東京都三鷹市出土の縄文土器、名古屋市熱田区高蔵寺出土の弥生土器、茨城県下館市女方出土の弥生土器などを描いたものである。

1952年から3年間、中島は東京藝術大学講師を務め、上野の国立博物館の「古代日本文化」展やマチス展の熱気を直接受けている。1952年の中島の日記から、この時期作家が何をみていたか、この作品の制作に関わる記述を以下、部分を抜粋して引用する。(一部現代仮名遣い、□は未解読文字)(註106)

- 3月16日 CIE図書館の仏蘭西名画鑑賞会に出席。ゴーギャン、ロートレック、ブラック、ユトリロの映画。仲々見応えのあるものだった。日本画の方でもこの様なものが出来ねばならぬ。
- 5月11日 上野博物館に土俗展
- 5月13日 新緑の上野は各地の学童旅行で賑わっている。
- 5月26日 世界美術展 毎日新聞主催、ルオー。ブラックが断然光っている。英国のニコルソンがよかった。日本も仲々よいのが並んでいた。
- 6月15日 洋画部で植村鷹千代氏、裕伊之助、岡本太郎氏等を呼んで近代美術に戦争の話聞いていたが 学生に喰い下がられて面白かった。近代絵画の理論体系など理論で形成する絵画のナレの果ては哀れなものと言ってよい。
- 6月17日 博物館古代部を視察、埴輪見る。
- 6月19日 博物館で埴輪の写生、午前中は参観人が稀れで写生はかどる。
- 6月21日 博物館にて土器の写生。学生多くてはかどらず。
- 6月22日 制作下図仲々決心つかぬ。最少し写生を揃えないことには駄目だ。

- 6月24日 博物館写生。学生多くて騒がしい。ニュース映画見る。連合軍大豊ダム爆ゲキとの事。  
平和来らず。
- 6月25日 写生不出来。壺の下図まとまらず。
- 6月26日 登校、博物館
- 6月27日 博物館埴輪写生
- 6月29日 下図仲々まとまらぬ
- 6月30日 雨にとごめられて「古きもの」下図に苦心する。直ぐ劳れるので横になったり気配にする。
- 7月1日 終日下図にかかったが仲々よい色が出て来ぬ。
- 7月3日 下図仲々難行也。
- 7月5日 下図仲々はかどらぬ。壺の方が嫌味無くてよい様に今日は思ふ
- 7月6日 下図大きいのへかかる。半ばな図と思ふ
- 7月7日 登校、博物館の模写を返へしに行った次手に野間氏に埴輪の件につき質問。  
二時十九分東京発湘南で大磯へ 安田先生に  
制作の見取図を見せる。先生健康はよろし  
中風とか何とか言ふうはさはデマである  
下図にかかり始めたが遅々として 今日ダリヤの絵割を少し描いてみた
- 7月8日 近代美術館に入って陶磁器展を見る。黒陶の素焼人形宋磁耳環石はすばらしいものだ思ふ。宋の花瓶で二個面白いのがあり、二三写生する、
- 7月9日 登校、博物館で発掘甕を一つ写生
- 7月14日 構図が定まらないと何となく せかせかと不安である、
- 7月15日 博物館で埴輪の写生、甕も一つ。
- 7月16日 胃の具合悪かったので博物館にてやっとう壺一つ写生  
松原岳南氏から埴輪の返事来る
- 7月18日 下図から大きく出来る
- 7月19日 下図埴輪の方かかり始める
- 7月20日 やっと夏らしく晴れる。埴輪下図続く。
- 7月21日 埴輪の下図 井上信道さん、神奈川の彫刻家が来たから来て呉れとの事  
ロダンの鼻かけと少女のブロンズの原形から取ったイミテーションを持って来て見せんとす
- 7月22日 博物館へは廻れなかった
- 7月23日 午後野間さんを訪れたが田沢さんが外出なので明日埴輪の写生をすることとす。
- 7月24日 博物館に田沢さんを訪ひ、埴輪を写生させて貰ふ 写真で出像して見られてすばらしい  
三面写生 松原氏も会ふ。
- 7月25日 博物館 埴輪三面写生
- 7月27日 下図仲々まとまらず、また異なったのを造る 壺、々、々仲々六ツカシケレバ
- 7月29日 下図仲々まとまらぬ。
- 7月30日 博物館で甕を写生、埴輪を一つ、学校へも寄る
- 7月31日 先生へ借りた写生を返へしに行く
- 8月1日 「古い壺」の方を描き始める。
- 8月2日 「古い壺」着彩し始出。

- 8月4日 バック良色出ぬ
- 8月5日 「古い壺」は漸く難所にかかって今一枚の集団になった 下絵をよしとする気持ち動く
- 8月6日 地塗を洗ふ、少し感じが出て来た、二枚描く必要もなさそうだ 大きな甕が解らないので午後博物館に 何でこうも(うつけ)かと思ふ程 認識不足でありし全然記憶が成って居ないのだ、写生してよく見る熟く見る、観る 得應軒へ黄土を買ひに行く
- 8月7日 「古い壺」描くに従ってだんだん暗くなる、あまりこまかい事はかまわんと置かふと思ひながらつついて仕舞ふ。矢張り力が不足しているのだと思ふ 縄文土器で手こづつてゐる
- 8月8日 「古い壺」だんだんつまらなくなる
- 8月9日 「埴輪」の方本描きにかかる、細心になって三、四度の地塗りとなる。
- 8月10日 「埴輪」を□□ては地塗りする  
絵はあまり写実にやらぬ様に仕様
- 8月11日 「埴輪」の構図が狂ってゐるので何うも気乗りせず 朱くしたり黄色にしたり迷つてゐる
- 8月12日 埴輪の色が一辺倒だな。二個の埴輪では何うしても間が抜けてゐる様で構図があまり同じ様に成るものだから無雑作なところでほうり出すことにするか。実はもの足りなかつたのであるが。
- 8月13日 地塗り又上ぬりして□□とす  
まだまだ甘いからな。
- 8月13日 博物館にて銅鐸を写生する。 埴輪の後へ銅鐸を描くのだが何んなものかね。
- 8月14日 地塗またかける そして洗ふ 一度出た良い調子へは帰へらない。ちがつた色調が現れて来た。黄土と朱の階調也。
- 8月15日 終戦記念日 もう七年にもなる。被害をたいして受けてゐない自分には大した憶ひ出も無いが疎開地それも魚鈴の中の間でひざをそろへて難解な天皇の言葉を聞いて推察したあの何ともハッキリしない感性だけは忘れられない。あの山奥に占領軍が今にもなだれ込んで来るかの様な気持ちは冷静になってからは何だか馬鹿らしさを思へる程である  
それから力道山の敗戦の後に興つた状態は戦争中の事よりは感情的に明るくなったものだった。戦争中は頭の上からおさへつけられた様な暗い気持は無い事だ (埴輪)は一射千里大体体裁調つたのだが少し早過ぎてこれでよいものかなと考へざるを得ない。少しからして置いて二三日様子を見よう。
- 8月16日 絵はもうすっかり手がつけられなくなった 美術館へ行って会場の様子を見て来ようと出かける 平和記念米国日本絵画展と云ふのがあつたので入つて見る。自分が出さなかつた。彫刻室は光線が強過ぎて絵がうすっぺらに見へる。  
博物館に薬師寺の水煙を写生に入つたが残念□□□陳列して無かつた。  
銅鐸を二つ写生する
- 8月17日 午前中無為、午後「甕」をいちりはじめて□□□手こづる。うずまきが何うもしっくりしないのだ。
- 8月18日 (壺)直すとだんだん平風になって来てつまらなくなる。例の様に地味な絵になって仕舞ふ。前列の右の壺を明るく出さねばならんことを気付く。
- 8月19日 右の上の甕が仲々調子よく出来上らない。

8月20日 縄文土器をいぢったのみで大体出来上がったこととするか。

まず、この日記でわかることは、《古代より》の制作のため、1952年の6月から国立博物館で埴輪や土器、銅鐸の実物写生をしていることである。この年の4月から始まった東京美術学校での講師の仕事の合間をぬって、連日博物館通いをしている様子がわかる。興味深いのは、6月15日に芸大洋画部で植村鷹千代、裕伊之助、岡本太郎を呼び、近代美術と戦争の話を聞いた、その2日後の6月17日に博物館の古代部を視察して埴輪を見に行き、19日からは写生に取り掛かっていることである。裕伊之助は日本洋画壇の大家であり、1951年の「マチス展」「ピカソ展」、1952年の「ブラック展」開催交渉の立役者であった。さらにフランスで前衛美術運動に参加した岡本、美術評論家の植村を呼んだ講話会は、西洋美術の最新の動向を聞くためのものだったと想像できる。そのことが、中島の《古代より》制作の動機になったかどうかは後述するとして、その2日後からはほぼ毎日の博物館通いと下図制作がはじまる。

中島の日記には上野の博物館について「学生多くてはかどらず」「学童旅行で賑わっている」「学生多くて騒がしい」という記述が何度も出てくる。これは戦後の社会科教育が「博物館や遺跡で実物を見る」ことを重視し、また博物館も国民のための文化施設として生まれ変わり、新たな鑑賞者として子供たちを歓迎するようになったという状況を示すものだ。今や上野に修学旅行生は当たり前の風景だが、戦争が終わったばかりの人々の眼には目新しく、とりわけ平和な明るい時代を感じさせるものだったのである。中島の日記はこうした時代の肌ざわりをすくい取り、活写している。

7月に入ってからは野間清六、松原岳南、田沢担といった博物館の専門家たちの名前が登場するようになる。中島は彼らに埴輪の質問をしたり、写真を見せてもらったり、写生させてもらったりと、専門家たちとの接触のなかで、考古遺物に対する関心を深めつつ制作を進めたようである。

7月7日、中島は師である安田靉彦を大磯に訪ね、制作の見取り図を見せて指導を仰いでいる。中島は外出用にポケットサイズの日記を携帯しており、二種類の日記をつけている。携行用の日記の記述を以下、引用する。

七月七日 七夕 安田先生談

埴輪の下図について 三つ共描いたらいいじゃないですか

僕「何うでせうこんな風な態度ですが間違っちゃいないでせうか きたんの無い所をおっしゃっていたゞきたいと思います」

先生 「間違ってるどころかこんな風に古いものゝ、かもし出す気持を並べていけば作者がそれに感じてゐる気持を盛り上げる やり方は新しい気持でよいと思ひますよ 四尺一寸大きい方がよかないかな あの床の間が柱の中心部から四尺五寸ですからあれ位か 少し小さい位がいいゝのじゃないですか」

ピカソ、マチス、新らしい、古いと言ふ事に就て 裕氏の言

大体むかふでは新らしい運動よりはむしろアングル一辺倒の感あり あの包紙の様な絵が本物は矢張りよいものらしいしアングルは大部分の者が支持してゐる様子

矢代氏の言 昔は知らず

今は日本の物が好きになってゐるが昔一緒にやっていた人たちはそれ―出世して方―の美術館

長なんかに成ってるがこの人達は大体新しい絵画を陳列してその支持者たるの態度を□かにして  
る

忌憚のない意見を求める中島に、安田鞞彦は「間違っているどころか、埴輪のような古いものの醸し出す気持ちを並べていけば、やり方(表現方法)は新しい気持ちでよい」、と中島の新しい挑戦を後押ししている。「間違っているどころか」という鞞彦自身も戦前から古代神話の人物を描くために、埴輪を研究していた。中島は「古代の沿革を徴する遺物」をこんな新しい表現で描いていいものか、それを鞞彦に相談してきたのだ。中島の日記中の「ピカソ、マチス、新らしい、古いと言ふ事に就て 裕氏の言」とは6月15日、芸大で裕と岡本・植村らを招いた講話の内容だろうか。新しいと古い、西洋と東洋といった議論に触発されてこの制作に取りかかったことが分かる。

「矢代氏の言」とは日本における西洋美術研究の第一人者である矢代幸雄のことであろう。中島は、CIE図書館の仏蘭西名画鑑賞会でゴーギャン、ロートレック、ブラック、ユトリロの映画を見に行き、ルオーやブラック、マチスなど、展覧会があれば必ず足を運ぶなど、西洋の近代美術の知識を吸収していたことが日記からも伺える。

これまで幾つもの歴史画題を扱ってきた中島にとって、この考古遺物モチーフは、ピカソやマチスなど、西洋美術の動向にも眼を向けた、新しい挑戦であったのだ。

中島は下図が決まると、今度は地塗りを試みてはやり直しを繰り返している。「得應軒に黄土を買いに行く」という記述があるが、相当の量が必要だったのではないか。埴輪や土器のモチーフの背景には、線描で銅鐸や埴輪が表わされており、岩絵の具を重層的に使用した厚塗りで、表現の上でも挑戦作であった。

中島が制作する上で、苦戦したのが色合いである。「古い壺 描くに従ってだんだん暗くなる」「だんだんつまらなくなる」「地味な絵になって仕舞ふ」「右の壺を明るく出さねばならんことを気付く」というようにスランプの原因は、描き込みが進めば進むほど、絵が「暗くなる」ことだった。中島は、素材のもつ質感の描写に長けた画家であり、この壺の風化した色合いや質感は、その腕をためすのに十分な魅力あるモチーフであったと思われる。しかし実際、土器の質感にリアルに迫れば迫るほど、画面全体が「暗くなる」。抑えがたい描写欲を制するように、「写実にやらぬ様に仕様」「無雑作なところでほうり出すことにするか。実はもの足りなかつたのであるが」。描き込みたい気持ちをどうにかやり過ごす様子が伺える。

なぜ、そこまでして中島は画面の明るさにこだわったのだろうか。

この作品の制作中、8月15日の日記には、7回目の終戦記念日を迎えた中島の感慨が記されている。中島の日記は、子供や家族の様子や、学校のこと、身のまわりの出来事をつづったもので、政治的な事柄の記述は少ないが、この日は比較的長く心情を吐露している。「戦争中の事よりは感情的に明るくなったものだった。戦争中は頭の上からおさへつけられた様な暗い気持は無い事だ」。敗戦から7年、戦時中の抑圧された暗い気持ちが無くなって、感情的に明るくなった、という実感が中島の胸に去来していた。中島がこの年3月16日にCIE図書館、すなわちGHQ/SCAPの民間情報教育局の施設に映画を見に行っていることから分かるように、1952年4月にサンフランシスコ平和条約が発効するまで、日本は占領下にあった。中島にとって《古代より(一)》、《古代より(二)》は、占領が終わり、日本が主権を回復した年の院展出品作なのだ。戦争は終わった、博物館は子どもの明るい声に溢れている。「明るい」は、戦後の社会を照らすローガンだった。子ども向けの社会科図書のなかにも(「社

会はどのように明るくなったか)、(註107)や百貨店のキャッチコピー(「明るい売場で楽しいお買物 高島屋」)にも「明るい」の言葉が並ぶ。

中島には、戦時中の1937年に制作した《古画》(図57)という作品がある。薄暗い博物館のガラスケースの前に立つモダンな装いの女性を描いたものだ。ガラスケースの中には鎌倉時代の仏画が飾られている。古きものと新しいものの対比は、戦前から中島が持ち続けたテーマであった。内山淳子氏の論考によると、1952年のある日、中島は当時すでに牛田雞村所蔵となっていた《古画》を手元に借り出してきて、あらためて見返し、「古画は真面目にやってあるが、もう一息大胆さに欠けていると思う。このごろの自分の絵にも(中略)伸び伸びとした気韻に欠けた感がある。小異を捨てねばならない」と日記に書いたという。(註108)「われわれは古いものを、むやみにとうとぶようなことをしないで、それを現在や未来の幸福な生活のために、改めたり、あるいは思い切って捨てたりしなくてはならない」。GHQ占領下の社会科教科書『中学三年用社会科13 文化遺産』には、こう書かれている。古いものを未来にどうつなぐか—それは、子どもだけでなく、日本の大人たちこそ直面した問題だったのだ。展示ケースの暗がりから、明るい陽のもとへ。皇国の「いにしへを徴する」ものから、国民の「生活史をあらわす」ものへ。博物館という場で制作された中島清之の二枚の絵は、奇しくも博物館という場の変容を映し出す。子どもたちのざわめく声の中で制作された「明るい埴輪」たちは、1952年の大人たちが望んだ陽光をいまなお、観る側に照らし返している。

### (3) 海を渡って「発見」される埴輪—ナショナルであり、インターナショナルなもの

「特集・古典と現代 東洋美術の場合」が組まれた1956年3月号『みづゑ』第608号(註109)には瀧口修造による「伝統の問題」という文章がある。

すくなくとも日本の伝統といわれるときには、そこに断絶のない純粋な民族性、異質なものを矛盾対立よりも同質のものとの調和と持続とがもとめられる。いわば「万世一系」的な伝統を尊しと考えられるのである。そして従来の美術史は多かれすくなかれそうした静的な史観によって価値づけられてきたように思われる。(中略)

埴輪の芸術的な評価は以前から意外に高かったが、ふしぎにもその彫刻的な構造の本質はたえて日本の現代彫刻に生かされたことはなかった。それは絵画のモチーフとしてとりあげられるのがせいぜいであった。(中略)

しかしわれわれは埴輪をよしとしたとしても、それは日本のひとつの美にすぎないであろうし、かりにそれを手本とする小さな古典主義が生まれたとしても現代の彫刻をふとらせることはできないにちがいない。とにかく伝統はかならずしも民族の純粋な継承の形でだけで創造力を発揮するものではないのだ。このことは世界の美術の大きな交流史にあきらかなことであるし、日本の美術がいかに大陸からの徹底的な移入と刺戟によって成立し発展したかはいうまでもない。しかもそれが交通の不便な時代にあつてそうだったのである。今日のような世界美術のはげしい交流の時代に、伝統ということも変えざるをえないのは当然ではなからうか。

和辻が「大陸からの影響以前」の日本人の心を求めたのに対する、真っ向からの否定である。日本の文化は万世一系ではない。戦後、芸術家たちが海外へ渡航し、世界とタイムラグのない交流が可能

になった。今日の伝統は世界との「交流」のなかにこそある、という瀧口の「伝統」観がここで提示されている。

戦後、海外に渡って《HANIWA》(図58)という作品を制作した抽象彫刻家がいる。建島覚造(1919-2006)である。1953年から1955年にかけてフランスに留学した建島は、現地でサロン・ド・メの作家たちと親しく交流した。帰国後は、日本におけるフランス抽象彫刻の紹介者でもあった。(註110)

《HANIWA》は渡仏後の1953年9月に制作した作品で、翌年1954年5月のパリのサロン・ド・メ展に招待出品された。そして、帰国後の1955年神奈川県立近代美術館で開催された「今日の新人・1955年」展にもこの《HANIWA》を建島は出品している。この時の座談会の要約が、先ほど瀧口の「伝統の問題」を掲載した『みづゑ』第608号「特集・古典と現代 東洋美術の場合 そのⅣ・伝統と創造について -新人の発言-座談会」に収録されている。

私が今度出品した作品は滞仏中制作したものから選んで出したのですが、ことに2点の木彫は今まで木をやった経験がないから、初めてあちらで木彫の経験をしたわけです。アトリエの横に転がっていた木を全然方法も何もしらないままに彫って見ましたが、異国に飛び出して見て何というか自分の体質の中に、日本人ということがはっきりしたという気がします。あの作品は日本的なもの、という意識で作ったつもりはないのですが出てくるものはそうなのですね。そういう点で芸術の国際性とか地方性についていろいろ考えたのですが、芸術自体がもっているその国の伝統は、作家が行動することによって必然的に生れてくるものであって、伝統を実践する場合、過去のをふり返って、その上に何か定着するということでなく、むしろ現代に生きている人間がそこで行動することによって、うけつがれた歴史の上に新しい伝統が現在につくられていくということを強く感じました。(註111)

建島の《HANIWA》は土ではなく、木を素材にしている。しかも、建島は日本で木彫を経験したことがなかった。日本的なものという意識で作ったつもりもないという。当初、筆者はこの《HANIWA》は何らかの実物の埴輪がモデルになっていると短絡的に考えていた。甲冑を着けた武士にも見えるが、どのような埴輪がモチーフになっているのだろうか、と。和歌山県立近代美術館には建島の遺した膨大なスケッチと資料が寄贈されており、そこに何か手がかりがあるのではないかと。2017年、二度にわたって同館へ調査に伺う機会を得た(註112)が、《HANIWA》の直接的なイメージソースとなる埴輪のスケッチは見あたらなかった。「haniwa」と書き込みのある年代不詳のスケッチが唯一あるのみで、それは頭に鳥をのせた女性像であり、実際にそのような出土遺物は確認できないことから、実物写生ではなく作家の頭の中でのアイデアスケッチと思われる。むしろその後の「鳥」のシリーズの方が、鳥形埴輪に造形的な類似が見られる、という程度であった。つまり、和歌山県立近代美術館に残る膨大なスケッチが示したのは、建島が具体的な「埴輪」から《HANIWA》を作ったわけではない、ということだった。もう一度、建島の「伝統を実践する場合、過去のをふり返って、その上に何か定着するということでなく、むしろ現代に生きている人間がそこで行動することによって」という言葉に戻って考えることにした。

私はヨーロッパに、美術館の見学や、各国の風俗習慣にふれて伝統ある美術を眺めにゆく、という気持ちではなく、むしろ、我々と同じような青年作家たちが、日々にを考え、なにを仕事を通

して発言しようとしているのか、そのためになにをなそうとしているのかを、彼等に直接会い、自分をそうした緊張した空気の中に入れて、知りたかったのである (註113)

建島が、フランスで出会った青年作家たちと会って見つけたものは何だったのか。「石膏の山、材木の山、ガラクタの山」が「ゴロゴロと無雑作に置かれた」エチエンヌ・マルタンのアトリエで建島と向井良吉が撮影した写真が『美術手帖』第98号 益子十志「〈人と作品〉エチエンヌ・マルタンとの対話」(註114)の中に掲載されている。83頁に掲載された(図59)は撮影者が記されていないが、建島か向井が撮影した可能性が高い。建島はマルタンのアトリエで、このような抽象的な人体の木彫を発見したのではないだろうか。そして「アトリエの横に転がっていた木を全然方法も何もしらないままに彫って見」たところ、「自分の体質の中に、日本人ということがはっきりした」、それが《HANIWA》であったのだろう。

座談会「サロン・ド・メュの彫刻を語る1954年」(註115)の中で、山口俊夫に「エチエンヌ・マルタンの仕事にも素材のもつ性格や力をかりて、その素材に自分の夢を移し植えて行く彼の立場が、はっきり出ている様に思われるのですが、どうですか建島さん、あなたの仕事もそういう立場なのでしょう」と問われて、建島は「素材の中に自分の生命をメタモルフォーゼするというのが、今度の僕の主題でした」と答えている。木という素材を発見し、「自分の生命」を移し植えたら、《HANIWA》があらわれてきた。—このことは、瀧口のいう「世界美術のはげしい交流の時代」のなかで伝統を動的なものとしてとらえる、その実践の姿であったといえるだろう。

ヨーロッパの文物を見聞する旅から帰って、埴輪を「発見」した新制作の画家に、三岸節子(1905-1999)(図60)、鳥海青児(1902-1972)らがいる。1956年9月25日の夕刊読売新聞3面には、文芸評論家の花田清輝による三岸のハニワ連作の評が掲載されている。

花田清輝評 「新世代に批評精神 一水会と新制作展をみて」

新制作のほうにも、おなじような日本の伝統にたいする関心がみうけられるが、どうやらこちらにはインターナショナルな観点からナショナルなものをながめようとする視野のひろさがあるようである。とりわけわたしは三岸節子の『ハニワ連作』に心ひかれた。そこにはマチスやボナールの延長線上でとらえられた日本の古代の土偶たちが森閑としずまりかえって不思議なうつくしさを発散していた。なんという柔軟な心情の持主だろう。おもうに、この連作が今度の新制作の最大の収穫であることに疑問の余地はない。

しかし、はたして今日におけるわれわれの伝統にたいする反省は、極度に洗練された、そういう感覚的世界に閉じこもり、古代のノスタルジアにふけていることを許すだろうか。岡本太郎は近著『日本の伝統』のなかで、ハニワや弥生(やよい)式土器などのうつくしさを重視するものの方見方に対立し、これまでだれからもかえりみられなかった縄文(じょうもん)土器のうつくしさを強調した。一水会には、新旧世代の対立など、薬にたくもみられなかったが、どうやら新制作のほうには、希望と同様、絶望もまた、イリュージョンにすぎないということを知った、あたらしい世代の胎動がきかれるようだ。(註116)

三岸は1955年7月、1年半のフランス滞在から戻って、1956年から「はにわ連作」シリーズに取り組んでいる。1957年10月に国立近代美術館ニュース『現代の眼』第35号には、はにわの連作に取り組む

三岸の文章が掲載されている。

#### はにわの制作 三岸節子

ルーブル美術館で閑散として無人に近い、看守の靴音だけの静かな部分に中近東素焼の室があります。／西洋合理主義文明の中にポツンと忘れられた此処には、素朴でもあたたかい、触れば人間のぬくみがあるような心地さえして、足しげく通いスケッチなども重ねました。(中略)私のアトリエにはアンダーソンの大壺やインカの逸物や、はにわが自然に集まってきて、画材は自然これらに制限されがちとなります。／はにわの連作を昨年春からつづけているのですが、(中略)制作過程において一瞬ひらめく影像を捉えがたく、もどかしい思いをくり返すに止まっております。(註117)

花田清輝が「インターナショナルな観点からナショナルなものをながめようとする視野」というのは、ここでは「マチスやボナールの延長線上でとらえられた日本の古代の土偶たち」ということになる。三岸はルーブルでひっそりと展示されている「西洋合理主義文明の中にポツンと忘れられた」「素朴であたたかい」中近東の素焼を「発見」する。そして帰国後、自分のアトリエを博物館のようにして「アンダーソンの大壺、インカの逸物、はにわ」など、国籍問わず素朴であたたかいものを集めていき、その中でも自らのルーツである「はにわ」をモチーフとしていく。西洋が「原始美術」を発見した過程をなぞるように、三岸はコスモポリタンの眼で「はにわ」を発見していった、ということだろう。

一方で、花田は三岸の「ハニワ連作」賞賛の後に、「はたして今日におけるわれわれの伝統にたいする反省は、極度に洗練された、そういう感覚的世界に閉じこもり、古代のノスタルジアにふけていることを許すだろうか」と自問してもいる。この1956年は、花田と親しい岡本太郎による『日本の伝統』が上梓されたばかりであった。成相肇氏によれば、岡本太郎の縄文土器論は1952年2月の「四次元との対話 縄文土器論」『みづゑ』、1955年12月「伝統の再発見・縄文土器について」『美術手帖』、そしてこの1956年の「縄文土器—民俗の生命力」『日本の伝統』の三つのバージョンがあるが、社会的といえるまでの広い波及があらわれたのは最後の1956年の『日本の伝統』であるという。(註118)

1956年時点では、岡本と近い間柄であった花田でさえも、文の前半で埴輪の美しさを「なんという柔軟な心情の持主だろう」と賛美しているのだから、曖昧な立場である。1957年の時点ではまだどこかほのぼのと、素朴な世界の遺物を集めて制作している三岸の言葉も、その後、1959年頃には変化があらわれる。三岸自身の回想のなかで、「正真正銘」の「日本発見」の度合いが増しているのだ。

#### 三岸節子 「はにわの世界」

最初埴輪を描き始めたのは欧州の旅から帰ってからでした。

丁度このころ博物館に雪舟展が開催されて大きな反響を呼んでいる時でした。

大体渡欧直前まで私の制作は静物か中心でした。それも永い間の習慣からフランスの好ましい作家の影響を多分に受けて、いわば日本人の眼ではなく、フランスの眼鏡で描いていたにすぎないのです。(中略)異質文明の環境の中に身をおいて、初めて私は驚きをもって日本を発見したのでした。(中略)つまりヨーロッパに行って逆に日本を発見して帰ったのでした。自己とはなにものか。このなにものかを掘りおこしたい。(中略)これこそまがいのない正真正銘の日本の民族性を探り出したい。埴輪という内側からこの秘密を嗅ぎとろうというこんたんでした。これを私は『埴輪の世界』と名づけて、模索を始めた次第です。果して私の望む民族性へ埴輪が媒体となり得るか、予測をゆ

るさぬ方へ発展逸脱するか、必死になって抵抗を試みているのです。(註119)

1959年の時点から1956年頃を遡った回想であるが、三岸は「まがいのない正真正銘の日本の民族性を探り出したい」と語気を強めて語り、最後は「果して私の望む民族性へ埴輪が媒体となり得るか、予測をゆるさぬ方へ発展逸脱するか、必死になって抵抗を試みているのです」と、岡本のような闘争的なことばで締めくくっている。その後、1960年に三岸は新たなモチーフ「火の山にて飛ぶ鳥」の連作へと移行していく。1950年代末、埴輪は「縄文」に追われ始めていた。

#### (4) 故郷へ帰って「発見」される埴輪

##### i 榎戸庄衛

モダニストとしての自我を持ちながら、海へ渡ることなく、故郷へ帰ることで「埴輪」と出会った作家がいる。榎戸庄衛(1908-1994)は茨城県西茨城郡西那珂村大字岩瀬(現・桜川市)に生まれ、衆議院の速記者として勤めながら太平洋画会研究所で油彩画を学び、大貫松三らと立軌社を結成。のちに創元会の創立会員として、戦前は具象絵画を手がけた画家である。戦火が激しくなった1944年に郷里に疎開し、終戦を迎えた。戦後の疎開で1948年までの約3年間を現在の常陸太田市馬場町で過ごし、榎戸はこの地で出土する埴輪に出会っている。常陸太田市は形象埴輪の焼成窯址が後に発見される地であった。畑などの境界線に卯の花(ウツギ)が植えてあり、その根元に畑仕事に邪魔になる土器破片など出土品が捨て置かれていたという。(註120)

昭和20年、私はここに疎開して三年間、周囲に散在する古い文化財や、割合多い古美術愛好家の仲間にとけこんで、敗戦の痛手をこれら精神的糧によって癒やそうとしたからで、謂わばここは第二のふるさとでもある。(中略)疎開当時、埋れた歴史が時折り日の目を見て、畑の片隅から、山峡の草むらから千数百年の眠りを覚まして顔を出す、あのあどけないうつろな眼なざし、素朴で温かい膚色、その埴輪の首や、弥生式土器など、古代人の平和な姿はきわめて強烈な印象を以て、当時さむざむとした私の心に反射した。茨城の埴輪は多様で面白い。(註121)

出土される埴輪の首や土器の「古代人の平和な姿」は、当時、榎戸の敗戦の痛手を癒すものだったという。「埋もれた歴史」が目の前にあらわれる喜びを、榎戸は疎開先で体験していた。榎戸は1948年の夏、渋谷区代々木大山町の画室に戻り、持ち帰った土器の破片や埴輪など出土品をモチーフにした作品を手がけるようになる。当初は1949年の《土器をもつK婦人》をはじめとする具象作品であったが、次第に埴輪や土器を用いた構成的な静物画へと移行し、1953年頃に抽象画にいたった。1953年には、今泉篤男が企画した国立近代美術館での「抽象と幻想」展(12月1日～1月20日)に《出土》(口絵1)を出品している。

私はプリミティブなものへのあこがれから、日本独特の芸術品である埴輪に心をひかれて、ここ数年、埴輪に取り組んでの作画に終始している。埴輪のもつ哀愁、素朴、単純、その表現における大胆、簡明さは、近代絵画に通ずるものがある。「出土」は発掘の際、一瞬歴史における時間の観念が消え去って先祖再会の感激が湧き上がってくるのをモチーフとした。(註122)

榎戸は、「埴輪のもつ大胆、簡明さは近代絵画に通ずる」という。榎戸のいう近代絵画とは、キュビズムを指す。1954年5月に刊行された『アトリエ 臨時増刊洋画技法シリーズI』では「心象スケッチ 写実から抽象へ」「埴輪と壺の組合わせと抽象化の実例」と題して、スケッチ(図61)から形を単純化(図62)し、さらに抽象化するという3段階の工程を図解してみせる。「自然は円筒と円錐と球でできている」というセザンヌの手紙の埴輪への援用であった。

1953年の「抽象と幻想展」に続き、1957年のサンパウロ・ビエンナーレ展の日本側参加者として選ばれるなど、榎戸は戦後の抽象画家として期待された存在でもあったが、その「敗戦の傷」からくるモチベーションと出土品への愛着ゆえに、評論家からは「手法的にはまえを向き、精神的に後ろ向き」、「逃避」と評価された。

#### 榎戸庄衛個展 (2.15-18 資生堂画廊)

永い間日展に出品していた人だが、戦後立軌会に移って以来、モダン・アートの方向に変化したという複雑な経歴をもっている。どの作品も色が甘く明るく、形がやわらかみをもっている。これは作者の資質ともむすびついているのだろうが、抽象作品をかくためには蔽いがたい弱さとなっているのではなからうか。やはり自然主義作品と同じ雰囲気が漂っている。しかし、概念的にまとめないで、自分の手で一々たしかめ乍ら描いている態度はいい。なかでも抽象形態のつよいものよりは、小じんまりとした抒情作品の方が身についているようだ。「はには童子」「化石は歌う」等は伝統的なアニミズム作品である。手法的にはまえを向き、精神的には後を向いている現在の作者の姿勢はデリケートなものだが、今後の転身の方向を注目しよう。(瀬木慎一)(註123)

#### サンパウロ・ビエンナーレ展に出品する作家たち

榎戸庄衛はハニワなどに暗示される埋もれた歴史に逃避するのではなく、それを現在に積極的にくみ入れることになれば作品がもっと強固になるだろう。(註124)

戦後、考古学の世界で「埋もれた歴史を発掘する」ことは是とされたが、1950年代後半の美術の世界では「逃避」ととられた。榎戸は1960年になると《縄文人》シリーズを手がけ、1961年からはじまる《原始》シリーズにおいては具体的なモチーフをもたない抽象へと移行していく。

## ii 敗戦の「自画像」—稲田三郎

稲田三郎(1902-1970)も1951年から1954年にかけての一時期、集中的に埴輪モチーフの油彩画を制作している。稲田は水戸市下市竹隈町の生まれで、14歳頃に上京、18歳の時、江端美俊の門に入り、彫金を学んだ。1928年に太平洋画会研究所に入り、本格的に絵画を学びはじめた。稲田が入学した前後には、鬯光、鶴岡政男、麻生三郎、井上長三郎、難波田龍起らがいた。1936年には中央美術展と二科第23回展に入選、1937年には二科第24回と新制作派第2回展にそれぞれ入選している。1941年には軍需工場に徴用され、1944年には戦災に遭って茨城県の瓜連町に疎開した。終戦後、1947年に再び東京に戻り、谷中三崎町に居を構えると同時に、この年復活した自由美術家協会の会員となって、作家活動を再開している。太平洋美術学校時代の知己である鶴岡政男らもこの年に自由美術家協会の再出発に際して会員となっており、稲田の同会への参加もそうした関係からと考えられる。(註

125) 稲田は1956年からは版画に転向、1959年に難波田龍起らと共に自由美術家協会を退会しているが、稲田が油彩で埴輪をモチーフとした時期は、自由美術展を主要な活動とし、またこれと並行して日本美術会主催の日本アンデパンダン展で作品を発表していた時期と重なる。1951年の《土》(第15回自由美術展)(口絵3)から1952年《出土器》(第5回日本アンデパンダン展)、1952年《埴輪》(第16回自由美術展)(口絵2)、1953年《コンポジション(はにわによる)》(第17回自由美術展)、1954年《エスキース》(第7回日本アンデパンダン展)へ至る一連の作品からは、具象からキュビズム風の抽象形態へと次第に画風が変化していく過程を見てとることができる。

1951年の《土》(口絵3)は、暗い褐色の色調の中に遺物が雑然と置かれ、人物らしきものが膝を抱えた状況から発掘現場を思わせる。1952年の《埴輪》(口絵2)には展示台と思われる立方体と、長方形の出口が描き込まれていることから、ここが室内であることを暗示している。埴輪の居場所が遺跡から展示室へという変化が見られるのだ。1951年には国立博物館で「日本古代文化展」が開催されており、暗い遺跡から掘り起こされて、照明を浴びる明るい埴輪の姿ととらえると興味深い。しかし稲田は1954年からは、埴輪でみられた幾何学形態の身体を《自画像》(1954年)に置き換えていく。1955年の《アトラス》(図63)は天球を双肩に担いで膝を曲げ、重荷に耐える男の像である。「支える者」「耐える者」を意味するアトラスはギリシャ神話に登場する巨神で、オリンポスの神々との戦いに敗れ、地の果てで永遠に天空を支えるという罰を科せられている姿で描かれる。さらに1956年の《枷》では、人間がひと括りの束にされ、枷に縛られる苦悶の姿を描く。1956年から稲田は版画家に転身したが、1950年代半ばの社会の変化が、稲田の制作にどのような変化をもたらしたか、検討する必要があるだろう。焼け野原から、明るい部屋に飾られた稲田の「埴輪」は、1950年代半ばに敗戦の自画像へと描きかえられていった。

## 7 観光と埴輪／外交と埴輪

### (1) 対外的な視線の中で「日本」をさがす

1950年代半ばに沸き起こった伝統論争にみられるように、1950年代は日本人たちによる「日本的なるもの」の探求が盛んに行われた。しかし、それはおそらく自国のアイデンティティーの再生という内発的な動機のみでは語るできない、複合的な動機を含んでいたであろう。戦後日本における「日本イメージ」形成が、対外的な視線のなかで慎重に検討されながら行われたことにも、眼を向けなくてはならない。

占領下の1952年1月の『MUSEUM』第11号には、「ヨーロッパ人に見せたい日本美術」という記事が掲載されている。著者のピーター・C・スワンは、1921年ロンドン生まれ、オックスフォード大学で史学を専攻後、海軍に服し、日本語を学ぶ。その後、オランダのライデン大学で中国語を学び、中国美術を研究、執筆当時はオックスフォード大学東洋美術館で研究中という人物である。

わたくしは、日本の学者たちが、わたくしがほんの短期間この土地に滞在しただけでこの問題について論評を加えるのを、せんえつであると考えないよう希望する。(中略)1935年から36年にかけて、イングランドのパーリントン・ハウスで、支那美術の大博覧会が開かれたが、これはヨーロッパの美術愛好家にとっては天の啓示であり、また支那美術の美術作品の研究および蒐集に、大きな刺戟となった。日本美術の展覧会をどうようのスケールで注意深く計画すれば、それはどうようの

効果を上げるものと信ずる。日本美術の研究は、ヨーロッパ、殊に英国において、長い間等閑にふされてきたが、いまや日本美術が再評価され、その功績がじゅうぶんに認められるべき時機がきている。しかしながら、しゅじゅことなる民族の嗜好はさまざまである。ヨーロッパ人はアメリカ人とはことなり、そしてもちろん、東洋人とは多くの点において相違がある。(中略)

日本美術のある部門は、他の部門よりも、ヨーロッパ人にとって理解しやすいという理由から、わたくしは、このような展覧会では、考古、彫刻、絵画ならびに陶器に重点がおかれるべきだともう。一般大衆は考古学的教育を長期間へてきている。殊に日本の考古学的出土品は、美術的にも価値のあるものなのだから、展覧会の大きな部分を、日本の考古学的な遺物にさくことを提言してちゅうちょしないものである。埴輪、縄文式ならびに弥生式土器、および古墳文化遺物は、けんちょうな興味をひくであろうし、特に埴輪や銅器には、ヨーロッパ人鑑賞者の誰もが喜ぶであろう。(註126)

この文章が掲載された『MUSEUM』は、今も続く国立博物館の研究誌である。イギリスから来た若き東洋美術研究者に意見を求め、博物館は「ヨーロッパ人に見せたい日本美術」を「調査研究」しているのだ。何が海外で好まれる「日本」なのか。またアメリカと欧州ではどのような好みの違いがあるのか。ここでも日本の埴輪や土器は、高い人気であるとの意見が出ている。

また、1957年11月の『美術手帖』第133号には読売新聞社文化部の和田伊都夫による国際ペンクラブ大会の随行記も掲載されている。(註127)

九月初旬、東京で開かれた国際ペン大会に世界各国から百七十名を超える文学関係者が集った。ペンクラブに参加していないソ連、中国などを除き、世界の各大陸から、小説家、詩人、文学者、編集者などがこんなに大挙して日本を訪れたのは、はじめてのことで、これからも、こういう機会はほとんどないだろう。(中略)そして、この僅かの期間に日本のジャーナリズムは、彼らから、日本についての印象めいたものを探り出そうと活発きわまりない活動をした。無理は承知の上である。

(中略)もちろん、彼らは極めて慎重で、核心を避ける。私たちがまた、(中略)断片的な感想をでも求めようと、あの手この手を試みたわけなのだが。

桂離宮や東大寺、法隆寺見物のときは、あまり語りたがらなかった人も、土産に和服を買う際になると、日本の色についてついこの実感をぼとり、語ってしまうようなことが、しばしばあった。

この随行記は、世界各国から来た文化人たちの日本観光を取材するなかで、一体彼らが何に興味を示したのか、何を買ったか、いくらのもなら買うのか。展示施設や土産物売り場での反応を逐一逃さず報告するというものだ。日本側の関心はひとつ。「世界で好まれる日本」とは何か。埴輪の人気ぶりを見てみよう。

シュタインベックは、買物に関しては、なかなか貴族的で、コケシなどは、ほとんど興味を示さなかった。(中略)そんな二人が、博物館の表慶館で埴輪を見たときに示した反応は、まるきり逆で、話し好きのドスパソスが、言葉少なに一つ一つに見入っているのにくらべ、シュタインベックは、ステッキを振り、喜々として笑い、埴輪の一つ一つを政治家や、銀行家、実業家や、学者、小説家になぞらえて得々とし「どうだ、その通りだろう」と合槌を強いられた。(中略)

この二人は、埴輪とメキシコ土器に共通性があるということを強調していたが、埴輪のデザインの複雑な、面白さに魅かれていた。(中略)

シュタインバックは関西へ行かなかったが、彼が行ったとしても、果して、埴輪の前で示したような生身な感想を現わしえただろうか。埴輪の前でだけで、私たちが、共通の感じ合いを持ったに過ぎないとしたら、モラビアの言う、日本のモニュマンについて、旅行者に納得のゆく説明をするのは不可能であろう。

世界にとって魅力ある「日本文化」とは何か。そこには当然、文化国家としての認識を高め、国際的な友好を築くという意味もあったであろうが、おそらく当時の日本にとってより切実なインパクトを持っていたのは「観光」という「見えない輸出」であっただろう。

1959年版の『少年朝日年鑑』(1958年11月発行)には、このように記述されている。

日本へ来る外国人観光客は、年とともに多くなり、1957年にはおよそ13万人にもなった。国別ではアメリカ人がおよそ50%で、中国人イギリス人がそれぞれ10%、ついでフィリピン人、インド人、ドイツ人、カナダ人の順になっている。これらの観光客が、日本で使ったお金は、6500万ドル(234億円)にもなって、ドル(外貨)の少ないわが国にとって、とてもありがたいお客さまなのである。観光収入の外貨は、主な輸出品の綿製品や鉄鋼製品のように、外国から原料を輸出したり、それに加工したりする必要がなく、そのままほとんど全部が収入になる。これを「見えない輸出」とよんでいる。(註128)

狭い国土、少ない資源で、多くの人口を養って行かなくてはならない日本経済は、長期にわたる戦争によって、貯えを失っていた。日本製品の輸出は好調であったが、原材料を輸入に頼る加工貿易であるため収益は少なかった。観光は割の良い「見えない輸出」なのだ。1950年に定められた「国土総合開発法」は自立経済を築くための国土と資源の利用を進めるもので、その中の「観光道路の整備」も重要な柱であった。17の国立公園の道路網を整備し、地方にも文化施設を作って海外からの観光客を集めるといった計画が進められていたのである。(註129)1951年に始まった登呂遺跡の整備と復原による歴史公園化は、こうした「観光」の流れと無縁ではない。遺跡が観光地となっていったのは、日本のアイデンティティーの再生という側面だけではなく、外貨獲得のための貴重な観光資源であったからなのだ。

1950年代半ばには『This is Japan』(朝日新聞社、1954年から年刊)(註130)、『Japan』(産経新聞社、1956年)といった海外向け観光雑誌や書籍が相次いで出版されている。

1954年に朝日新聞社から創刊された『This is Japan』は民芸風の捺染紙と焼印が入った木箱が付属する豪華版の総合グラフ誌で、日本の政治、文化、教育、観光情報が網羅されている。京都の舞妓や富士山、農村など、典型的な古き良き日本の観光イメージだけでなく、建設中の現代建築も紹介されるなど、モダン日本の姿も盛り込まれ、広告欄はカメラや自動車、造船、エンジン部品など日本の主要な輸出品や古美術、真珠、各地の名産品など、日本が誇るお土産品で占められている。巻末には毎回47都道府県別の観光スポットの写真が掲載されており、静岡県項には、登呂遺跡の復原住居(図64)が大きく取り上げられている。

この『This is Japan』は編集にあたって、海外からの観光客の日本に対する関心がどこにあるか、

十分に検討されたものであろう。例えば、1954年11月発行の第2号(『This is Japan』1955年版)の特集は桂離宮である。庭の敷石や縁側の写真が一行に並べられたレイアウト(図65)は、海外の人々の関心が奈辺にあるかを如実に示すものだ。矩形の組合わせと自然素材、簡素な美—これはイサム・ノグチが1950年の来日の際に桂離宮で撮影し、『美術手帖』第34号(1950年9月)に掲載された敷石の写真(図66)のアンゲルと重なる。1956年のノーマン・カーヴァー著『日本建築の形と空間』よりも、また1960年の写真家の石元泰博の写真集『桂』(1953年と1954年の来日の際に桂離宮で撮影、一部1954年の「現代の眼—日本美術史より」展に出品)よりも早い段階で、桂離宮のイメージは、日本と海外が相互編集するこうした観光媒体において醸成され、共有されていたものではないだろうか。

埴輪の登場も早い。1954年1月発行の創刊号『This is Japan』1954年版には「Lost Art Recognised 埴輪 by Yoshinori Sasamura」という埴輪の解説記事が4頁にも渡って掲載されている。さらに1958年9月発行の第6号(『This is Japan』1959年版)は表紙が女人埴輪の頭部である。「The Dawn of Japanese Art by Tetsutaro Kawakami」と題する記事では文芸評論家の河上徹太郎が埴輪よりもむしろ縄文時代の土偶に力点を置いて紹介している。

こうした海外からの視線に敏感に対応し、いち早く埴輪や桂離宮(図67)や竜安寺石庭のモチーフを手がけたのが版画家の斎藤清(1907-1997)である。(註131) 占領期に駐日したアメリカ人たちが斎藤清の版画を蒐集し、ここでのネットワークが、サンパウロ・ピエンナーレをはじめ、戦後日本の版画が国際的な評価を得る足がかりとなったこと、また斎藤自身がアメリカに招聘され、日米版画家の交流が生まれたことについては、桑原規子氏の論考に詳しい。(註132)

戦後、来日する海外の旅行者のために発行された英文美術情報紙「ART AROUND TOWN」には、斎藤や畦地梅太郎、棟方志功ら版画家スタジオの小さな囲み広告が載っている。編集発行人の中尾信の案内による「日本理解のためのツアー」として、4つのコースが企画されているものもある。丸の内ホテルからバスで出発し、半日ほどの版画家のアトリエ訪問というツアーがそのひとつだ。斎藤はアメリカ人から、彼らから見た日本の観光地の素晴らしさを教わるがあった。

アメリカ人が京都や奈良の素晴らしさをよく話してくれたのだが、あるときモンドリアンのシンプルな絵を見て、ふと障子をそこに感じて、それで京都に行ってみようという気になった。朝日新聞にいた頃だから、紹介されて桂離宮なども簡単に入れてもらえた。いろいろまわったが、竜安寺の石庭を見たときが一番強烈だったな。(註133)

斎藤は戦時中の1944年、朝日新聞社に入社し、1954年まで出版局員として表紙や文字、カットなどの仕事をしている。1947年9月、皇室博物館から国立博物館への改称とともに創刊された国立博物館ニュースの題字やカットを手がけたのが、斎藤であった。朝日新聞社時代の斎藤の仕事は、子ども向け教材や教養書も多い。(註134)

国立博物館、子ども、教育、出版、そして日本美術に対する海外の眼。斎藤は、戦後の埴輪ブームの震源地のもっとも近くに身を置いていた作家であったのだ。斎藤の制作に埴輪モチーフがあらわれはじめるのも、ちょうどノグチが来日した1950年の頃である。

この頃から上野の展覧会がモダンになってきて、抽象の作品が目立つようになってきた。具象絵画をやっているのはばかにされる風潮だった。それで雪では古くて、これではだめだと思って、“ハ

ニワ”をはじめたんだ。当時、国立博物館に知り合いがいて、国宝級の埴輪を手でもたせてスケッチさせてくれた。今ではとても考えられないが、当時はそんな時代だった。(註135)

「上野の展覧会がモダンになってきて」というのは、マチス展が準備されていた頃を指すのだろう。1953年に第2回サンパウロ・ビエンナーレに出品した《ハニワ》(図68)は、大型の版画で、二曲一隻の屏風装になっている。手前の埴輪は、栃木県芳賀郡真岡町出土の男子座像がモデルだろう。よく見ると、二体の後ろに足だけ見えている大きな埴輪が二体あることから、ここは博物館の展示室で、埴輪たちが群像で展示されている状況ということになる。しかし後ろの二体はシルエットのみで、奥行は感じさせない。円筒、円錐、球からなる前の二体の埴輪は、顔や体の影も入れ墨も同列に扱われ、平面に還元されている。本来は土でできている埴輪を白黒の隈取りで表現しており、素材の質感を取り去ることも斎藤の表現上の冒険であっただろう。

斎藤は『This is Japan』創刊号の目次の装画も手がけており、第8号(1960年9月)では「関西をみるアーティストの眼」と題して斎藤の京都・奈良シリーズが紹介されている。斎藤は「モダンで伝統的な日本」イメージを体現するアーティストとして、アメリカとの親しい交遊のなか、「日本」を発信する立場にあった。斎藤の中の「日本」のイメージもまた、彼らの視線との相互交換のなかで導き出され、深められていったのだろう。斎藤は1950年代を通じて埴輪モチーフに取り組んでいるが、後半は京都や奈良のシリーズに比重が移っていき、1960年代になると埴輪は一部のコラグラフ作品に登場するのみとなる。

## (2) 1960年の埴輪外交—旅する埴輪群像

1958年8月29日、日本とアメリカの文化交流について話し合うため、ジャパン・ソサエティ事務局長のD・オーバートンが来日、音楽、埴輪、日本民芸、いけばなの4つの分野の事業をアメリカの主要都市で巡回させたいと外務省に申し入れた。外務省は日米修好百年記念事業として、1960年のアメリカ巡回はにわ展を位置付け、準備が始まった。国際文化振興会が実施を担当し、東京国立博物館の野間清六と三木文雄が具体案を作成している。(註136)

会場は、ワシントン・ナショナルギャラリー(1月9日～2月22日)、ニューヨーク・アジアハウス(3月8日～4月15日)、シカゴ・アート・インスティテュート(5月2日～31日)、シアトル・アート・ミュージアム(6月24日～8月21日)、サンフランシスコ・デ・ヤング・メモリアル・ミュージアム(9月12日～10月16日)の5会場で、約10ヶ月の間、埴輪の一群はアメリカを旅することになった。

出品する埴輪は55点。アメリカにおける埴輪への関心が「考古学的資料としてよりも、その造型性にある」ので、それに応えるものを選んだという。(註137)アメリカが意欲的だったのは、そのディスプレイであった。ワシントン会場では、広い部屋の中央に大きな低いステージを作り、白い小石を一面に敷いた上に白と黒の円盤状の陳列台を配置し、群像形式で展示した。「日本の庭の飛び石」をイメージしたものであったといい、写真で確認すると、暗室にした空間に埴輪がスポットライトで照らし出されている。(図69)まるで「桂離宮の飛び石の上に、埴輪がのっている」ような「日本」イメージである。

展示に随行した三木文雄は、「われわれは、展示にさいして、土偶やハニワをアメリカ人におしつけるという態度をさけて、彼らがこれを見、何を感じ取じとるかということに期待をかけていた(中略)これらの人々は、平和にあたたかくほほえみながら、世界の人々に通ずる感情でかたりかけたハニワの素直さに、自らをうたがうほどのやすらぎをおぼえたことであろう」(註138)と述べ、ま

た野間は、「殊にこの会期は安保反対騒ぎの時に行われたので、悪化した対日感情を緩和するのに大きな役割を果たした」、「とも角も、古い素朴な日本を紹介した点である効果はあったと思う」（註139）と述べている。埴輪たちが海を渡ったこの年の6月、その対岸の日本では、安保をめぐる死者を出す激しいデモが行われていた。戦前においても、また戦後においても、「平和にあたたかくほほえむ」埴輪は、常に政治的なものと隣り合わせにあったのである。

このアメリカ巡回の前年、1959年8月26日の『読売新聞』朝刊9面の記事では、「仁徳陵の国宝鏡／米国に売られ50年 文化財保護委 見返り品で返還交渉」という見出しが掲載されている。明治41年にボストン美術館に買い取られたという伝・仁徳陵出土の「青蓋獣帯鏡」について、文化財保護委員の矢代幸雄が返還交渉にあたっているという記事である。文化財保護委員会では「一級品のハニワならば返還に応じてくれるだろう」と意見がまとまり、戦後“流出”した日本の文化財調査のため欧米各国へ出張中の矢代にボストン美術館側と交渉を進めるように依頼したという。記事には、文化財保護委員会の本間美術工芸課長の「仁徳陵は発掘という意味からはまったくの“処女”でそれだけに貴重な点からいったらこの鏡はトップ・クラスだ」、「すでに“見返り”のハニワさがしをやっているが、適当なものが見当たらなければ、こんな例はないが重要美術品の指定まで受けているものの指定を解除しアメリカへの“文化使節”にしてもいいとわたしは考えている」という談話が載っている。

実際、この交渉はうまくいかず、今もこの鏡はボストン美術館にある。2010年、宮内庁書陵部の徳田誠志氏の調査によって、これらが1906年に岡倉天心が奈良で購入した品のひとつで、陵墓からの出土品という記述はないことが明らかになった。また形状からも仁徳陵（大仙古墳）の時代とは年代が合わないということから出土地に疑義が呈されている。（註140）

当時、アメリカでの高い人気から、埴輪が“文化使節”に選ばれたものとしても、天皇の「秘宝」を取り戻すために、埴輪が身代わりとして選ばれ、海を渡っていかうとした事実は、埴輪が身代わりとして「殉ずる存在」という役割を、戦後もくりかえし担わされたことを物語っている。

## 8 土からビルへ、変わりゆく国土—掘り起こした後に何が建ったか

### (1) 「土」—原始美術のマチエール

1951年に子ども向けに出版された久野健「土器とはにわ」（註141）の最初の1章は「土」という章からはじまる。

#### I 土

私はときどき、ふっくらとふくれた畠の土に見とれてしまうことがあります。早春の頃など、真くろな土から、緑の芽がふきだしているのを見ると、あの土の中には、あの芽を私たちの背丈ほどにものびさせる、滋養分とあたたかみがあるのだと、一つの大きな力さえ感じます。ところが、なんと私たちの生活は、土から遠くなってしまったのでしょうか。都会に住んでいる人は、一日中土を踏まない日が何日もあります。まして、土の手ざわりなどは、全く忘れてしまっています。（中略）あまり機械文明が発達し、大地から離れてしまうと、誰も土が恋しくなるのでしょうか。古い時代には、どこの国の人々も、土に親しい生活をしていました。日本でも、この国土に人がすみ出すと、すぐに土で容れものや彫刻を造るようになりました。

戦後の復興が急速に成し遂げられ、すでに1951年の時点で「土」は懐かしいものへと変わっていた。

1953年2月発行の『少年朝日年鑑 1953年版』の「交通と産業」の項では、こう書かれている。

#### 国の復興は道路から

りっぱな道路は産業を盛んにする

昭和23年の11月27日のことでした。当時の連合軍最高司令官から、日本政府にたいして「日本の道路の5カ年計画」をたてるように、というめいれいが出されました。戦争のため破壊された日本の産業をたてなおすには、まず道路を、りっぱにすることからはじめなければ、日本の復興はできない、というのです。政府は、このめいれいによって、すぐに、それに必要な調査にかかり、戦後はじめての道路計画をたてることになったのです。(中略)これからの社会には、ことに産業にとっては、すべて自動車輸送が中心になり、自動車は増える一方です。その自動車が、じゅうぶんに働くためには、道路がよくなければなりません。(中略)道路がりっぱになれば、産業も交通も発達し、私たちの生活がうるおい、日本の復興をすすめるにちがいません。

戦後の埴輪ブームが起こった1950年代初めは、まさにこの道路5カ年計画のただ中にあり、日本各地の道が土からアスファルトへと変貌を遂げた時代であったのだ。

1954年に野間清六が美術出版社から出した本のタイトルも『土の芸術 土偶・土器・埴輪』である。64枚の写真の撮影者は、藤本四八と坂本万七。本のカバー装幀は斎藤清の《土器と埴輪》(1952年)である。巻末には野間の友人、長谷川三郎がかつて詠んだ詩「土と空気と」が再録されている。この本の冒頭を以下引用する。

日本各地の古い住居地や墓から、土で作られた色々な遺物が発見される。やわらかな土は原始民族にとって最も得やすい材料であった。日本の古代人もこの土を用いて色々な器物や彫刻を作ったのである。またそれらは土で作られたものであったからこそ、多くのものが朽ち果てた後もよく残った。また他に利用されることもなく放置されていたからこそ、われわれは今日これらの遺物によって古代人の心にふれることもできるのである。

まさに日本各地の土が掘り起こされて、舗装されてゆく過程で、土で作られた色々な遺物は発見されたのである。土でできた埴輪や土器への愛着は、発見と同時にすぐまた失われていく「土」への郷愁そのものであったのではないだろうか。

## (2) 埴輪(土)から都市(ビル)へ

では、掘り起こした後に、何が建ったのか。作家たちが埴輪モチーフの後に向かったものを見ていきたい。1950年代は、「古代への情熱」と「経済成長」が表裏一体の関係にあった希有な時代であった。戦時中の1943年に《埴輪についてI》を描いた難波田龍起は、戦後、「工場」「郊外」「街」の三部作を制作している。(図70)「漸く復興してきた東京の街を歩いて、しばしば建物のデッサンを試みた。大空に組み立てられた鉄筋や鉄骨の直線の美が、私には新しい感動だった」と述べている。(註142)

猪熊弦一郎は1969年にニューヨークから一時帰国した際、《驚く可き風景(A)》(丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵)(図71)と《驚く可き風景(B)》(東京国立近代美術館蔵)を描き、第33回新制作展に出品している。(註143)この《驚く可き風景(A)》は赤・白・金の3色で構成されており、亀倉雄策が

1964年に手がけた東京オリンピックのビジュアルイメージと重なる。猪熊はニューヨークで既に、大都市を俯瞰的に描いた「都市計画(The City Planning)」シリーズを手がけていたが、この絵は水平視して画面の上下を区切る赤を地平線と捉えると、興味深い。地下を地下鉄が走り、地上にはビル群が伸びる、オリンピック以後の東京の「驚く可き」復興の風景を描いたものと考えられる。《HANIWA I》(図36)で描いた出土の風景と併せて見ると、掘り起こした後に、何が建ったかという日本の国土の変貌を示すようである。

1952年の《古墳》(図53)で明るい埴輪の群像を描いた羽石光志は、1960年に薄暗い《黄昏(貝塚懷想)》を描き、さらに1973年の《古墳》(図72)で、再び埴輪の群像を描いている。1973年の《古墳》は、1952年の《古墳》の日差しの強さ、鮮やかな色彩のコントラストとは対照的にほんやりとした夕刻の風景で、まるで追憶の中の絵のようである。1950年代の始めから1970年代に入ったこの20年の間に、日本の風景は開発によって変わっていった。急速な成長で日本は豊かさを手にいれたが、1970年代には公害問題をはじめ、成長の代償として失ってきたものが顕在化してきていたのである。

## 9 揺らぐ「自画像」—明るい埴輪／暗い埴輪

1950年代の始めに埴輪の明るさが表現される一方で、1956年にはその眼に暗さを見る者もいた。1956年7月の『美術批評』で大森忠行が「日本的プリミティヴィズムの偏向」という文章を載せている。

埴輪の眼は、離れてみた日本人の眼であるといわれる。一見不器用に切りぬかれた、あの暗い眼。ぼくには、やりきれない暗さに見える。内部が空洞になっているから、奥深い影の凝集である。雨ざらしの埴輪の眼には、夥しい風雨が吹きこみ、流れこむ。拒絶するすべはない。行儀よく、蕭然とした姿勢を崩してはならないのである。量的にもっとも多い、男の埴輪の殆どは、従順と恭順のまなざしをもち、ひ弱い笑いをうかべ、支配者の墳墓に供えられ、めぐらされていたのである。ぼくは、この眼射しに、殉死の概念と、シャーマニズムを読みとってしまうのだが、だからといって、埴輪を芸術作品として見る態度を非とするのではない。(註144)

殉死の代用といった埴輪の出自からくる階級制の「暗さ」については、1958年11月23日に放映された茨木のり子の戯曲によるラジオドラマ『埴輪』(註145)にも共通する見方といえるだろう。現代の博物館で埴輪を見つめる青年が、倭の時代にタイムスリップする。そこには埴輪作りをする土師部となった自分がいて、奴隷として苦役を強いられている。円筒ばかりを作らされる日常に飽きて、女の姿で埴輪を作ってみると、それが権力者の眼にとまって、殉死の代わりに人形として埋めることになり、さらに重労働を課せられるようになる。「埴輪」の背景に民衆たちの苦役があるにもかかわらず、大王の情けとして歴史が語り継がれることになる。その抗議として、主人公は行動を起こし、自由を求めて現代の博物館まで戻ってくる、という筋書きである。民衆の労働と創造に対する、支配階級の搾取の構造が、埴輪というモチーフを通して語られているのである。埴輪ブームのかたわらで、その「暗さ」がいわれるようになるのは、1956年頃の岡本太郎らの「縄文的なるもの」の社会的な波及と時を同じくしている。村山康男氏は、岡本や丹下建三、白井晟一らが「縄文的なるもの」を前面に押し出した背景を以下のように指摘する。

縄文時代は、土地所有や社会階級の分化もなく、戦後民主主義に相応しいイメージを持っていた。したがって縄文に注目することは、モダニズムと原始芸術を同根と見る世界の潮流に適い、伝統への回帰を満たすと同時に、戦後の新しい文化のシンボルとしても都合がよかったのである。岡本に始まり、丹下、白井などの論客が縄文的なものを前面に押し出したのも当然である。そして彼らはわび、さび、といった弥生的なるものを「封建的な奴隸的諦めの気分を基底とする味の世界」「貧しさの消極的肯定から由来する技巧的洗練と退廃的な不健康」「情緒や繊細や簡素という感覚的皮相」として否定したわけである。(註146)

終戦から10年が経ち、「殉ずる存在」である埴輪に感情移入できた時代から、世代交替が始まりつつあった。1962年の12月1日の『読売新聞』夕刊9面で、谷川徹三が「縄文土器と弥生式土器とは日本の美の二つの系列の原型をなすもので」、「最近はどこらかというと一般に縄文的なものがもてはやされている」と述懐したように、埴輪モチーフを手がけた作家たちも、1960年代には次なるモチーフに移行している。

埴輪は、美術作品のなかから姿を消していったが、その人気が必ずしも衰えたというわけではない。日々のニュースの中で埴輪はくりかえし、その存在感を発揮している。

たとえば、1959年10月5日『読売新聞』朝刊9面の「新しいコケシ作品 日本農村工芸作家協会展から」という記事では「今秋はハニワから取材したのも新しい美しさで目をひいています」。1961年12月20日『読売新聞』朝刊7面には、「お買いもの ハニワのアクセサリー」。1960年には岡山県井原市井原中学校の塩田啓二教諭が工芸クラブで生徒たちとハニワづくりをする活動を10年続けてきた功績で読売教育賞を受賞している。記事によれば、「不良化一步手前をすくわれた生徒、内気で成績のよくなかった生徒がぐんぐん頭角を現わした事例も過去十年の実践にいくつも」あり、「県内の月ノ輪古墳を調べたり、鳥取県境近くの人形峠にいつかはウラン焼きのじっさいをたしかめて応用を考えたり」という。1980年代の人気ドラマ「スクール・ウォーズ」のハニワ版が、1950年代の教室にもあったのだ。1965年8月21日には都立日比谷公園のサクラ苗木と、宮崎県平和台公園(旧・八紘之墓柱が戦後、平和の塔と名称変更)の男女ハニワが両公園の姉妹公園締結を記念して交換され、縁組み式が行われている。1972年5月5日の『読売新聞』朝刊13面では、「9歳の夏に登呂遺跡を見学されて以来、はにわに興味を持たれ、ご自身でも窯をつくって制作されている」という浩宮さまへ、広島養護学級の生徒たちが手作りのはにわをプレゼントしたことが紹介されている。1966年に公開された大映の特撮映画「大魔神」も武人埴輪がモチーフであるし、1983年から1989年までNHK教育テレビで放送された「おーい！はに丸」は、埴輪の家から飛び出した「はに丸」と「ひんべえ」が「ことば」を学んでいくという、幼児向けの言葉の教育番組だ。2018年現在、東京国立博物館の広報大使がはにわの「トーハクくん」であるのは、前述のとおりである。埴輪は平和と友好のシンボルとして、また子どもたちの「社会」への導き手として、活躍を続けている。

1980年代、再び埴輪は美術作品のモチーフとしてよみがえる。1960年生まれの現代美術家・藤浩志の京都市立芸術大学大学院の修了制作《ゴジラと埴輪の結婚離婚問題》(1984年)は、埴輪への愛憎半ばするパフォーマンスである。《踊る埴輪》の空洞を「美術業界の空虚さ」、「権威としての美術」に見立て、最後は大学の池に沈めるというものであった。(註147) 藤は、写真家の土門拳に憧れを抱いて美術大学へ進んだという。(註148) 埴輪を「美術」にしたのは、藤本四八や坂本万七ら土門拳の同僚であった。

教育とは子どもの未来へ向けて成されるものだ。それ故に埴輪は時をおいてよみがえる。何度も、

そして周期的に。

## 10 むすびに一「出土」する自画像、「発見」される埴輪

近代美術史は、「発見者」の歴史として記述されている。例えば、岡本太郎が博物館で縄文土器を発見した、という時、遺物が置かれた博物館は、時が固定された静的な場であるということが前提となっている。しかし、遺物が「発掘」され、「研究」され、「展示」され、「撮影」され、「出版」され、「言語化」され、あるいは「作品化」される、という各々の段階は、そこに至るまでの文脈と「発見される」欲求をすでに孕んでいる。出土した遺物は、モチーフとして作品の中に封入されることで、今なお「発見」される余白がひらかれている。

1950年代は、日本中が「日本」をさがし、誰もが「発見者」になろうとした時代である。本稿は、「発見される装置」としての博物館や出版物が、その時点でどのような欲望を含み込んでいたかをとらえることに努めた。戦中から戦後、敗戦をはさんだ二つの埴輪ブームは、政治的な背景を色濃く反映しながら、考古学者と美術史家たちの共同作業として、相互乗り入れの形で醸成されていったものだった。「眼と口の穴をあけただけ」の埴輪は、発掘されて地中から出たその時点から、その曖昧な空洞を持つが故に、何度も「発見される」存在でありつづけた。和辻の「埴輪人形の眼」は、日本文化を論ずる者のパイプとして、戦中から戦後、幾度にもわたる改稿を経てよみがえり、常に新しいものとして受容されている。

1950年代の表現者たちは、みな戦争経験者である。敗戦を境に世界は変わったが、彼らはどう変わったのか。「われわれが生活して行く上に、過去から何も受けつづぐものがなく、何もかも新しく始めなければならないとしたら、どうだろうか。」この問いに対して、伝統を受け継ぐという自覚のあるものは、その自覚を新たなモチーフや色彩や表現で書き換えねばならなかったし、前衛の意志のあるものは、対外的な視線のなかで自身のルーツを探り、顧みることになった。戦後にあらわれた「埴輪」モチーフは、彼らが自画像を描き直し、戦争体験を乗り越えていく端境期にあらわれた、変換装置だったのではないだろうか。

「発掘」と「展示」の間にある「修復・復原」については、今回言及することが叶わなかった。そこには「研究」と「鑑賞」に関わる重要な問題がある。戦中から戦後、国立博物館の技手として埴輪修理にあたった松原岳南（正業）は、院展の彫刻家であり、蒐集家としての顔をもつ。考古学者・美術史家・美術家・小説家、さらには美術商をつなぐ接点として重要な存在であり、そのジャーナリズムの中での言説も含め、今後検討する必要があるだろう。

一方、岡本太郎の「縄文」については、本稿のなかであえて触れることをしなかった。岡本の「縄文土器論」は、その強烈な魅力と発信力によって、戦後の「埴輪」ブームを包摂し、戦前における「埴輪美」の存在を覆い隠してしまった側面がある。戦後、岡本によって「縄文」の対岸におかれることになった「弥生-埴輪」の文脈を、いちど戦前に遡り、出土遺物を「考古」から「美術」へ組み入れようとした人々の連帯（考古学者・美術史家・編集者・写真家・教育者・博物館・美術館・鑑賞者）、そして戦後におけるその忘却と再生のなかでとらえなおすことは、1950年代の岡本をとりまく状況とその発言の意味を、より立体的に浮かび上がらせる有効な手立てになると信じている。

（主任学芸員）

本稿執筆に際して、以下の方々に様々なご教示とご協力を頂きました。記してお礼申し上げます。大塚初重氏、中島洋光氏、中島千波氏、後藤道雄氏、森山元國氏、青木加苗氏、荒木康子氏、伊藤た

まき氏、植野比佐見氏、内山淳子氏、貝塚健氏、紺野朋子氏、椎野晃史氏、志田康宏氏、杉村浩哉氏、杉山章子氏、滝口明子氏、鶴見香織氏、鳥羽耕史氏、成相肇氏、西澤晴美氏、林田龍太氏、日比野民蓉氏、古野華奈子氏、榊田倫広氏、宮本久宣氏、吉田衣里氏、和崎光太郎氏

なお、本稿作成にあたり平成28年度ポーラ美術振興財団の調査研究助成を受けました。

## 註

- (註1) 拙稿「所蔵品追跡レポート「戦争」と「埴輪」と「煙突」と― 所蔵品展「戦後美術と茨城 I 1940年代 - 1960年代」より」『茨城県近代美術館 美術館だより No.102』2015年9月、6-7頁
- (註2) 「日本考古学協会50年の歩み」『日本考古学』第6号、1998年12月、203-204頁
- (註3) 日本ニュース戦後編 第42号 神話の消えた新教科書
- (註4) 上蘭四郎「華香絵画の多様性とその魅力―「波」の表現を中心として―」『都路華香展』図録 京都国立近代美術館、2006年、186頁
- (註5) 『中央美術』第2巻第11号、1917年11月、口絵掲載
- (註6) 錦木清方「人物画(日本画部)」『中央美術』第2巻第11号1917年11月、17頁。以下、引用にあたってすべて現代仮名遣い、新字体に改めた。
- (註7) 『読売新聞』1912年8月22日朝刊3面、1912年9月8日朝刊5面
- (註8) 『中央公論』1912年10月
- (註9) 『朝日新聞』1914年4月20日 - 8月11日連載
- (註10) 『東京朝日新聞』1914年4月30日朝刊5面
- (註11) 『読売新聞』1914年9月8日朝刊5面
- (註12) 『東京朝日新聞』1914年5月26日朝刊3面「満員の奉拝所」「拝観者人垣を」同4面「桃山驛の大混雑 乱暴な京都人」
- (註13) 稲畑ルミ子「安田靉彦と記紀関係の歴史画」『奈良県立美術館紀要』29号、2015年3月、1-23頁、長嶋圭哉「《肇國創業絵巻》の研究」筑波大学芸術学研究誌『藝叢』17号、2001年、41-98頁、長嶋圭哉「安田靉彦の「神話画」と風俗考証」『現代の眼』617号、東京国立近代美術館、2016年4月1日、4-5頁、勝山滋「靉彦芸術の本質―《居醒泉》を手がかりに」『安田靉彦展』図録、朝日新聞社、2016年、174-181頁
- (註14) 安田靉彦「服飾概説」『アトリエ美術講座』1933年8月
- (註15) 勝山、前掲註13
- (註16) 尾谷雅比古「制度としての近代古墳保存行政の成立」『桃山学院大学人間科学』33号、2008年3月、155-242頁
- (註17) 「特集陳列うつす・つくる・のこす―日本近代における考古資料の記録」2013年9月10日～2013年10月20日、東京国立博物館本館特別2室
- (註18) 後藤守一『埴輪』(アルス文化叢書15)、アルス、1942年、後藤守一『埴輪の話』増進社、1944年
- (註19) 春成秀爾「考古学者はどう生きたか―考古学と社会―」学生社、2003年、150-182頁
- (註20) 後藤守一「埴輪について」『茶わん』第9巻第2号、1939年2月、3-19頁
- (註21) 小野賢一郎「埴輪の美」20-30頁
- (註22) 拙稿「〈発掘〉と〈愛好〉の時代―昭和戦前期における九州古窯址発掘と愛陶家の周辺」『九州古陶磁の精華 田中丸コレクション』展図録、2008年、223-233頁
- (註23) 「録音」『茶わん』第9巻第2号、1939年2月、66-67頁
- (註24) 芝崎厚士「近代日本と国際文化交流―国際文化振興会の創設と展開」有進堂、1999年、山本佐恵「国際文化振興会芸術事業一覽(1934～1945)」『帝国と美術 1930年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010年11月、957-1026頁

- (註25) 山本、前掲註24
- (註26) 山本、前掲註24、1025頁
- (註27) 『メダルの魅力』展図録 小平市平櫛田中彫刻美術館、2017年
- (註28) 1938年5月17日『東京朝日新聞』朝刊11面
- (註29) 「輝ク部隊壮行会」1940年5月21日『東京朝日新聞』夕刊2面
- (註30) 長谷川時雨「女人埴輪が語る優し穉の由来」『読売新聞』1938年4月26日朝刊9面
- (註31) 蔵原伸二郎 詩集『戦闘機』鮎書房、1943年7月、164-165頁
- (註32) 難波田龍起「古代藝術への憧憬」『自由美術』創刊号、自由美術家協会、1939年10月
- (註33) 植木茂「造形する精神」『自由美術』創刊号、自由美術家協会、1939年10月
- (註34) 長谷川三郎「古典は我々のものである」『自由美術』第二号 1940年5月22日
- (註35) 村井正誠「記」『自由美術』第2号、1940年5月22日
- (註36) 『美術創作』3号、1940年10月15日
- (註37) 『造形芸術』第3巻第6号、1941年6月
- (註38) 藤本生「編集余録」『造形芸術』第3巻第6号、造形芸術社、1941年6月17日、48頁
- (註39) 野間清六「埴輪における彫塑性の本質」『造形芸術』第3巻第6号、1941年6月17日、14-19頁
- (註40) 春成、前掲註19、162-166頁
- (註41) 坂本は柳宗悦の指導のもと「その物をよく知り、その物が、見る者に何を訴えたいかを理解する」という姿勢を確立し、その写真は学術資料としても充分に使える客観性を備えていたと評価されている。増田玲氏は、こうした坂本の民芸運動関連の仕事は、「個人の眼による審美的な鑑賞によって新たな美を発見する」という柳の鑑賞態度に寄りそう眼の役割を担っていたと指摘する。増田玲「鑑賞の位相—美術出版社刊『日本の彫刻』をめぐって」東京国立近代美術館研究紀要15、2011年3月、6-22頁
- (註42) 坂本万七「埴輪に感謝」『日本の彫刻 月報5』美術出版社、1952年、1頁
- (註43) 高村光太郎「序」、野間清六『埴輪美』聚楽社、1942年
- (註44) 高村の文中に「世界の歴史に見る過剰文化による民族滅亡の悲劇」とあるが、戦況が厳しくなるにつれ、「素朴」な古代日本の称揚が加速していく背景には、物資が不足し、逼迫する戦時の生活と、文明化以前の祖先の生活を重ねあわせようとした面もあるだろう。『美術・工芸』22号(1944年1月)89頁の編輯あとがきには「黎明日本の美術」を特集した経緯として、「諸情勢の緊迫化につれて、兎かく物欲にのみとらわれがちで、精神上のゆとりの失われんとしつつある折から、吾等は先人の美術を知り、祖先の遺業を究めて日本精神に至ると共に、更にそれを以て今日自らの心の糧となさんことも無意味ではなからう」とある。
- (註45) 野間清六「埴輪の芸術的価値」1944年1月(昭和19年)『美術・工芸』22号、10-17頁
- (註46) 大口理夫「埴輪論(上)」、『畫説』第65号1942年5月、「埴輪論(中)」同第68号(8月)、「埴輪論(下)」同第71号(11月)、熊谷宣夫「土偶と埴輪—大口兄の所論に関連して—」『美術史学(畫説改題)』86号、1944年2月。大口は当時、国際文化振興会嘱託。熊谷は東京文化財研究所嘱託、前朝鮮総督府博物館嘱託。
- (註47) 『構造社—昭和初期彫刻の鬼才たち展』キュレレーターズ、2005年、98-100頁
- (註48) 玉依姫は綿津見大神(海神)の娘で、神武天皇の母にあたり、巫女でもある。
- (註49) 「文部省戦時特別美術展覧会ニ就テ」同展要項、1944年
- (註50) 後藤守一『埴輪の話』増進社、1944年。装幀は青山二郎。
- (註51) 後藤、前掲註50、167-172頁
- (註52) 社会科教科書『中学三年用 社会科13 文化遺産』文部省著作権教科書、勝田守一執筆、1949年11月。本稿でとり上げた教科書の調査については京都市学校歴史博物館の和崎光太郎氏にご協力を頂いた。図版は同館所蔵資料による。
- (註53) 森豊『写真 登呂遺跡』現代教養文庫196 後藤守一監修、社会思想社、1958年5月、大塚初重『土のなかに日本があった—登呂遺跡から始まった発掘人生』小学館、2013年5月

- (註54) 森、前掲註53、後藤守一「登呂を中心とした日本の古代社会」132-133頁
- (註55) 後藤、前掲註54、119頁
- (註56) 「仁徳陵を発掘の提案 世界最大古墳に国際的の援助」1949年4月27日読売新聞朝刊3面、東大の江上波夫は賛成派、明大の後藤守一は反対派であった。
- (註57) 美備郷土文化の会「月ノ輪古墳の発掘はどのように進められたか」『吉備地方史』9号、吉備地方史研究会、1953年、2頁。小国喜弘「国民的歴史学運動における日本史像の再構築：岡山県・月ノ輪古墳の発掘を手がかりに」『人文学報・教育学』第38号、1-30頁
- (註58) 市元墨「高校考古の過去・現在・未来」『“まち”と“ミュージアム”の文化が結ぶ幸せな私たち3 博学社連携フォーラム・博学社連携シンポジウム報告書』京都府京都文化博物館2017年3月、62-75頁
- (註59) 『中学社会 日本のあゆみと世界』清水書院1955年、口絵8-9頁。図版は、京都市学校歴史博物館所蔵資料。
- (註60) 後藤守一『私たちの考古学(先史時代篇)』八重山書店、1947年6月、『同(古墳時代篇)』同、1947年9月
- (註61) 直良信夫『ほくたちの研究室シリーズ 古墳時代の文化』さ・え・ら書房、1952年
- (註62) 『国立博物館ニュース』第1号、1947年9月、1頁
- (註63) 前掲註62、2-3頁
- (註64) 前掲註52
- (註65) 前掲註62
- (註66) 『国立博物館ニュース』第2号、1947年10月、2-3頁
- (註67) 前掲註66
- (註68) 『国立博物館ニュース』第5号、1948年1月、1頁
- (註69) 第2弾は「版画の歴史展」(1948年1月20日～2月)、第3弾は「きものの歴史」(同3月20日～4月30日)。埴輪や土器、版画、着物、いずれもGHQのアメリカ人たちの関心の高い分野であり、そうした海外からの目線が展覧会へ反映されていることも考えられるだろう。
- (註70) 『国立博物館ニュース』第8号、1頁
- (註71) 『国立博物館ニュース』第22号、1929年4月、2-3頁
- (註72) イサム・ノグチ訪問—日本の古美術に学ぶ—『国立博物館ニュース』第41号1950年10月、3頁。記者は鎌原正巳で、当時は国立博物館資料室に勤務。
- (註73) 野間清六「埴輪とその芸術性」『三彩』第52号、1951年4月、2頁
- (註74) 前掲註45
- (註75) 前掲註47、5頁
- (註76) 高村光太郎「埴輪の美と武者小路氏」『文藝 武者小路実篤読本』臨時増刊号、河出書房、1955年8月、105-107頁
- (註77) 藤本寿彦「谷川俊太郎論—詩集『二十億光年の孤独』に組み込まれた初期詩篇の世界—」『総合研究所所報』第15号、奈良大学総合研究所 2007年3月、180-164頁
- (註78) 和辻哲郎「埴輪人形の眼」『思想』第200号、岩波書店、1939年1月、180-183頁
- (註79) 長谷川三郎「ノグチ・日本」『美術手帖』第33号、1950年、58-60頁
- (註80) 『国立博物館ニュース』第53号特集日本古代文化展1951年10月、1-3頁
- (註81) 猪熊弦一郎「最初的美・最後的美」『芸術新潮』第2巻12号1951年12月、72-75頁
- (註82) 調査にあたっては、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館の古野華奈子氏にご協力と貴重なご教示をいただいた。
- (註83) 春原史寛「岡本太郎「縄文土器論」の背景とその評価—戦後日本の「美術」と「縄文」をめぐる動向についての一考察」『藝叢』筑波大学芸術学研究誌第25号、2008年、79-102頁
- (註84) 金谷克己『はにわ誕生—日本古代史の周辺—』講談社、1962年1月、166-167頁
- (註85) 増田、前掲註41、8頁
- (註86) 久野健『土器とはにわ』みづゑ文庫、美術出版社、1951年10月、49頁

- (註87) 和歌山県立近代美術館所蔵の資料の調査にあたっては、同館の植野比佐見氏、宮本久宣氏、青木加苗氏に貴重なご教示とともに資料の提供をいただいた。
- (註88) 土門拳撮影「埴輪の顔」第六回五月会併設埴輪鑑賞展(企画・壺中居)より 5月25日 - 29日 於高島屋『美術手帖』第58号、美術出版社、1952年7月
- (註89) 和辻哲郎「人物埴輪の眼」『世界』第121号、岩波書店、1956年1月、141-147頁
- (註90) 『みづゑ』第558号、1952年2月、3-10頁
- (註91) 『美術手帖』第103号、1955年12月、11-17頁
- (註92) 『日本の伝統』1956年、光文社、78-101頁
- (註93) アサヒ写真ブック28『埴輪の美しさ』朝日新聞社、1956年、2月
- (註94) 佐藤忠良「モデルと私1」『佐藤忠良作品集 大きな帽子』現代美術社、1978年
- (註95) イサム・ノグチ訪問—日本の古美術に学ぶ—『国立博物館ニュース』第41号、1950年10月、3頁
- (註96) 前掲註93、16-17頁
- (註97) 谷口吉郎「展示について」『現代の眼—日本美術史から—』東都文化出版、1955年3月、61-63頁
- (註98) 『現代の眼』国立近代美術館ニュースNo.3、1955年2月
- (註99) 同館報および同展の図録については、ブリヂストン美術館の貝塚健氏に資料の提供とご教示をいただいた。
- (註100) 制作は小口禎三、監督は羽田澄子、脚本は羽田澄子、撮影は藤瀬季彦。この1958年の教育映画祭で特別賞を受賞している。
- (註101) 難波田龍起「新しい埴輪の発見」『三彩』第102号、造形芸術研究所出版部、1958年7月、33-43頁
- (註102) 向井良吉「古代人との対話「日本の美 はにわ展」をみて」『読売新聞』1958年7月1日夕刊3面
- (註103) この埴輪は現在、箱根の岡田美術館に所蔵されている。1960年に山口蓬春がこの女人埴輪群像を《宴》という作品に描いている。水沢勉「発見されるべき「日本」—埴輪を導きの糸として」『もうひとつの現代展』図録、2003年、神奈川県立近代美術館、50-58頁
- (註104) 森山朝光の三男・森山元國氏のご教示による。その他、森山朝光の資料調査にご協力をいただいた。
- (註105) 橋本埴司「羽石光志—その生涯と画歴—」『近代歴史画と羽石光志』展図録、栃木県立美術館、2002年、155頁
- (註106) 中島清之の日記については、ご遺族の中島洋光氏、中島千波氏から調査のご許可をいただき、また作品および資料調査に際して横浜美術館の内山淳子氏、日比野民蓉氏にご協力をいただいた。
- (註107) 『昭和27年版 少年朝日年鑑』朝日新聞社、1952年2月、245頁
- (註108) 内山淳子「中島清之の生涯—崇高と俗の「迷宮」を歩み続けた作家」『横浜発 おもしろい画家 中島清之—日本画の迷宮』展図録、神奈川新聞社、2015年、9-16頁
- (註109) 瀧口修造「特集・古典と現代 東洋美術の場合 そのI・伝統の問題」『みづゑ』第608号、1956年3月、33-43頁
- (註110) 建島覚造「サロン・ド・メエの彫刻」『みづゑ』第587号、1954年7月、48頁
- (註111) 「特集・古典と現代 東洋美術の場合 そのIV・伝統と創造について—新人の発言—座談会」『みづゑ』第608号、1956年3月65-70頁
- (註112) 和歌山県立近代美術館所蔵資料の調査にあたっては、同館の植野比佐見氏、宮本久宣氏、青木加苗氏に貴重なご教示とともに資料の提供をいただいた。
- (註113) 「作家の記録 モニュメント」『美術ジャーナル』第36号、1963年1月、仲田耕三「建島覚造—その軌跡と展開—」『建島覚造展』図録、1982年、和歌山県立近代美術館、80-84頁
- (註114) 益子十志「〈人と作品〉エチエンヌ・マルタンとの対話」『美術手帖』第98号、1955年8月、76-83頁
- (註115) 『みづゑ』第587号、1954年7月、42-47頁
- (註116) 花田清輝評「新世代に批評精神 一水会と新制作展をみて」『夕刊読売新聞』1956年9月25日3面
- (註117) 三岸節子「はにわの制作」国立近代美術館ニュース『現代の眼』第35号、1957年10月、5頁
- (註118) 成相肇「『縄文』はどのように美術と関わってきたか—岡本太郎「縄文土器論」前史とその波及について」『府中市美術館研究紀要』第13号、府中市美術館、2009年3月、13-27頁

- (註119) 三岸節子「はにわ」『芸術新潮』第10巻7号、1959年7月、152-153頁
- (註120) 吉田衣里「榎戸庄衛の生涯－「個」に還る軌跡－」『再考－茨城の近現代美術 I 榎戸庄衛展』茨城県つくば美術館、2011年、12-22頁
- (註121) 榎戸庄衛「バツケ装飾古墳(常陸太田市幡地内)」『三彩』176号、1964年8月、49-56頁。※現在の常陸太田市(当時は機初村字幡)。バツケ装飾古墳は同市幡町バツケ下、市営幡町住宅の南500mに所在する装飾古墳群。「バツケ」とは茨城の方言で「崖」を意味する。
- (註122) 榎戸庄衛「作者はいうー」『抽象と幻想(近代美術叢書)』、国立近代美術館監修・今泉篤男編 東京文化出版 1955年6月、52-53頁
- (註123) 瀬木慎一「榎戸庄衛個展」『みづゑ』第596号、1955年4月、74頁
- (註124) 「サンパウロ・ビエンナーレ展」に出品する作家たち『現代の眼』第27号 国立近代美術館ニュース1957年2月
- (註125) 寺門寿明「稲田三郎－孤高の前衛」『孤高の前衛－稲田三郎回顧展』水戸市博物館、1994年、9-21頁
- (註126) ビーター・C・スワン『MUSEUM』第11号、1952年2月、10-11頁
- (註127) 「埴輪と着物と提灯と－国際ペン代表とあるくー」『美術手帖』第133号、1957年11月、18-19頁
- (註128) 『少年朝日年鑑1954年版』朝日新聞社、1958年11月、301頁
- (註129) 『少年朝日年鑑1954年版』朝日新聞社、1954年2月、289-291頁
- (註130) この雑誌の存在については紺野朋子氏のご教示による。
- (註131) 荒木康子「凝視・埴輪・桂－1950年代の斎藤清」『斎藤清の全貌展』1997年、福島県立美術館、320-323頁。なお、斎藤清の資料調査については、福島県立美術館の紺野朋子氏、荒木康子氏に貴重なご教示と資料の提供を受けた。
- (註132) 桑原規子「戦後日本版画の世界進出－占領期から東京国際版画ビエンナーレ創設まで－」『論叢』第16号、聖徳大学、2002年、139-172頁、同「1950年代における日米版画の人的交流－斎藤清・関野準一郎・棟方志功を中心に」『近代画説』第22号、明治美術学会、2013年、12-38頁
- (註133) 「斎藤清語りおろし 独立独歩の造形」『版画芸術』第63号、1989年1月
- (註134) 紺野朋子「斎藤清の初期の挿絵・装幀の仕事について」『生誕110年・没後20年記念 斎藤清からのメッセージ』展図録、福島県立美術館、2017年10月、122-127頁
- (註135) 前掲註133
- (註136) 野間清六「アメリカ巡回はにわ展報告」『MUSEUM』第118号、1961年9月、32-33頁
- (註137) 野間清六「アメリカ巡回はにわ展」『国際文化』第79号、1960年11月、30-32頁
- (註138) 三木文雄「はにわ展と行をともして」『MUSEUM』第118号、1961年9月、32-33頁
- (註139) 前掲註137
- (註140) 徳田誠志「米国ボストン美術館所蔵 所謂「伝仁徳天皇陵出土品」の調査」『書陵部紀要 陵墓篇』62号、宮内庁書陵部、2010年1月
- (註141) 前掲註86、6-7頁
- (註142) 三木多聞「難波田龍起－その驚くべき神経の強靱さ」『形象の詩人 難波田龍起展』図録、北海道立旭川美術館、1982年、8頁
- (註143) 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館の古野華奈子氏のご教示によると、本作はニューヨークで描いていたものとキャンパスの種類が異なり、またキャンパス裏に猪熊本人による「at Tokyo」の文字が書き込まれていることから、本作は東京で描いたと考えられるという。
- (註144) 大森忠行「〈日本的プリミティヴィズム〉の偏向」『美術批評』1956年7月号、美術出版社、88-92頁
- (註145) 茨木のり子「埴輪」『権詩劇作品集』的場書房、1957年、155-200頁
- (註146) 村山康男「引き裂かれた日本・私」『1953年 ライトアップ－新しい戦後美術像が見えてきた』1996年、目黒区美術館、39-60頁

(註147) 藤浩志「地域と美術のすきまのやもり20」西日本新聞朝刊2017年7月27日

(註148) 藤浩志「地域と美術のすきまのやもり5」西日本新聞朝刊2017年7月5日