

「構造社」研究

——商業美術と「構造社」

齊藤 祐子

はじめに

「構造社」は一九二六(大正十五)年九月に齊藤素巖(本名、齊藤知雄一八八九―一九七四)と日名子実三(本名、日名子實藏一八九三―一九四五)により「立体芸術の研究及び発表」を目的として結成された⁽¹⁾。齊藤素巖と日名子実三はもともと官展作家だったが、官展内部での権力抗争や不透明な審査の在り方に異議を唱えて、東台彫塑会の解散(一九二五年)を契機に在野の新団体を興した。初期会員には濱田三郎(一八九二―一九七三)や、中牟田三治郎(一八九二―一九三〇)、清水三重三(本名、佐藤三重三一八九三―一九六二)、陽成二(一八九八―一九三五)など

がおり、彫刻を主とする公募美術団体として一九四四(昭和十九)年まで活動を続けた。同会の特色は、群像や建築装飾、記念碑、図案工芸などに力を注いで、「彫刻の社会化」を唱えたことである。なかでも、昭和初年に集中的に行われた、「総合試作」ないし「綜合作」と呼ばれる建築と彫刻の融合を目指した共同制作は独自の試みとしてよく知られている。それまでの彫刻界では建築を含む総合的な創作活動を集団で展開した団体は他になく、その実践は大きな反響を呼んだので、同会については専ら建築との関わりを追求した団体という印象が強い⁽²⁾。

同会が誕生した大正期は、再興美術院や二科などの既成美術団体に彫刻部の新設が相次ぎ、東台彫塑会などの彫刻

団体の結成もみられて、彫刻界はようやく黎明期を過ぎた観があった。しかし、銅像などの記念碑彫刻を除いて、展覧会以外の場になかなか居場所を見出せずにいた彫刻は一般の日常生活からは隔絶した存在になりつつあった。そこで大正末年には彫刻団体を中心に彫刻芸術の啓蒙活動が活発化したのだが、主たる目的は純粹美術としての彫刻の振興にあったため、この動きは創作の変化に直接結びつくものではなかった^③。対して「構造社」は、実社会と関わる彫刻の応用に現状刷新の道を求めた点が新鮮であった。同会は建築や工芸との隔たりを主張する従来の彫刻観の見直しを「彫刻の社会化」と位置づけ、その意義を訴えたのであった^④。

こうした「構造社」の活動については、早くから注視されてはいたものの、長い間通史での断片的な紹介に留まっており、広く知られるようになったのはごく最近のことである。その重要な契機が、二〇〇五(平成一六)年から二〇〇六(平成一七)年にかけて宇都宮美術館を中心に開催された「構造社―昭和初期彫刻の鬼才たち展」である。同展は同会会員の諸作品をまとめて紹介した初めての機会であり、初期実践を中心に「構造社」研究の基礎固めを進めた意義

は大きい。本稿の考察もその成果に多くを依拠している。同会の活動前期にあたる、一九三五(昭和十)年までの動向が明らかにされつつある今日、課題として挙げられることの一つは、建築との関わりを追求する主要な実践の周辺に位置した取り組みを検証し、同会の多面的な実像に迫ることである。その意味で、とりわけ影に隠れてしまった観があるのは商業美術との関係である。実際、同会が商業美術と関わっていた事実はあまり知られておらず、その点に注目しながら団体の活動後期まで考察を広げた研究はなかった。

商業美術と「構造社」との接点は、初期会員の清水三重三が一九二六(大正十五)年に浜田増治(一八九二―一九三八)を中心に発足した商業美術家協会に所属していた彫刻家だったことから^⑤、結成当初まで遡ることができる。大正期における消費社会の進展に伴う現実的な要請と、作家の自覚から勃興した商業美術は昭和初期には美術の一分野としての位置を得るが、それも商業図案家の協会として草分けにあたる同協会の積極的な運動に負うところが大きい。協会の設立にあたり、濱田増治は商業美術を「印刷に、建築に、照明に、造型にあらゆる文明の形式を利用して最も

多数者に話しかけやうとする芸術」であり、「あらゆる科学と形式とをとり入れ」、「美術の様式に於いてはいづれのイズムをも消化する」ゆえに「其創造的精神を最も重視することは其効果を必然ならしめる上から見て、この美術程大なるものはない」と説明している⁶。ポスターやチラシなどの平面の仕事から店舗装飾に至るまで、日常の生活と結びついた創作に、科学的な技術を援用し、美術の「創造的精神」を活かす商業美術こそ今日的な意義ある美術の分野であるとし、美術の大衆化を押し進めようという同協会と、ほぼ同時期に彫刻団体として活動を開始した「構造社」は、彼らの運動を同時代的現象として目撃していたばかりでなく、清水三重三を介して少なからず関与していた。彫刻家集団として既に美術の世界に確固たる位置づけをもつ「構造社」は立場こそ異なるが、従来の美術の枠組みを疑問視し、社会に貢献し得る創作を目指していた点では同じ地平にあった。そうした問題意識と商業美術家との交流が相俟って、次第に同会は商業美術との接点をより意識的に求めて行く。一瞥してわかるのは会員の顔ぶれである。例えば、一九三二(昭和七)年新会員となった河村目呂一(本名、河村弘一八八六一九五九)は「目呂二人形」として親し

まれた泥人形の流行を生んだ立役者であり、レイト化粧本舗图案部で企業広告の仕事に従事した彫刻家である。また、一九三三(昭和八)年会員推挙を得る荻島安二(一八九五一九三九)は国産洋マネキンの展開に大きな足跡を残している。こうした気鋭の作家を擁していたことは当時の彫刻界における同会の特異な立場を鮮明にしている。彼らが構造社展で存在感を示しはじめた一九三三(昭和八)年前後、同会では「総合試作」に代表される、建築との関わりを追求する集団での実験的な取り組みが帰結されつつあった。その点に注目すれば、商業美術家としての顔をもつ作家との協力関係を積極的に求める同会の姿勢に特別な意図を感じずにはいられない。つまり、団体の転換期にあたるこの時期、新たな方向性を探る糸口として商業美術という分野に関心を寄せ、彼らを「彫刻の社会化」の推進力として重視していた状況が観取されるのである。

こうした商業美術と「構造社」の接点に着目した論考に、前村文博氏の「境界領域としてのフィギュール清水三重三と荻島安二」がある⁷。前村氏は同会に参加した清水三重三と荻島安二の商業美術家としての側面に光を当てるとで、社会の要請に応え得る創作を目指した同会の複雑で

多面的な実像を解き明かす新たな視点を提供しており、これまで等閑視されてきた商業美術と関わる彫刻家とその創作活動が、「構造社」研究はもとより日本近代彫刻史研究の重要な考察対象の一つとして組み込まれつつある状況を明示している。本稿は先学の成果を踏まえながら同协会会员の商業美術での成果に関して若干の補足をすると同時に、その関わりが団体活動にどのような反映され、「彫刻の社会化」の展開にいかなる影響を及ぼしたのかを考察する。

第一章 商業美術家協会と「構造社」

商業美術の分野で「構造社」と最も関わりの深い団体の一つに挙げられる商業美術家協会は、「構造社」結成の直前一九二六(大正十五)年四月に商業図案家の濱田増治を中心に設立された。商業図案家の団体としてはそれ以前に杉浦非水を中心とした七人社(一九二四年発足)があり、同社から刊行された雑誌『アフィッシュ』(一九二七年創刊)は、当時の商業図案家の水準の高さを証明するものとしてしばしば引き合いに出されるが、広告主の意向に左右されがちな商業図案家とその仕事に対する社会的位置づけは、絵画

や彫刻などの純粹美術と呼ばれる分野のそれとは大きく隔たっていたのが実状であった。それゆえ、新たに興された商業美術家協会は、商品アイテムのデザイン改良や商業施設でのディスプレイの考案、広告・宣伝美術の重要性を唱え、一連の商業に関わるデザイン的な仕事を「商業美術」と名づけて「純正美術工芸美術等と並び立つ」位置にある商業美術は、とりわけ「大衆と共に存在」している点で新しい時代を担う立場にあると自らの存在意義を強調したのであった⁽⁸⁾。その主張に違わず、同協会は商業美術を広く紹介する展覧会や講演会の開催、一九二八(昭和三年)六月から一九三〇(昭和五年)九月にかけて全二十四巻を数えた『現代商業美術全集』(アルス)の出版などを通して理論と実践の両面から商業美術の確立に尽力した。一九三〇(昭和五年)年頃から数を増した商業美術家の団体は、一九三五(昭和十)年前後には全国で二十を越えており、商業美術家協会とそれに続くこうした団体及び個人作家の活躍や出版事業の隆盛も手伝って、商業美術は美術の世界に市民権を得ることに成功した。土田真紀氏が指摘しているように、商業美術が確実に美術の一分野として形成された時期は大正中期から昭和初期にあたる一九二〇年代と言われているが⁽⁹⁾、

引き続き一九三〇年代には広く社会に浸透するに至ったとされている。例えば、酒井哲朗氏は一九三二(昭和七)年に平凡社の『大百科事典』に商業美術の用語が掲載され、ようやくこの造語が公認されたという山名文夫の見解を根拠の一つとして、商業美術が一般化した時期を一九三〇年代と規定している¹⁰⁾。

このように、商業美術の隆盛の基礎を築いた商業美術家協会に結成当初から参加していたのが清水三重三である。前述の通り「構造社」には、清水以外にも商業美術に関わった会員は複数いたが、協会という組織での対社会的な活動に加わったことが他の会員とは区別される点である。同協会以前の清水は、一般には挿絵画家として広く知られていたが、東京美術学校では木彫を専攻し、一九二二(大正十一)年に官展初入選を果たすなど将来を嘱望された彫刻家の一人でもあった。一九二七(昭和二)年以降の構造社時代には得意の芝居絵に通じる歌舞伎などの演劇から題材を得た《暫》(一九二八年)をはじめとする一連の作品群で高い評価を得た。従来から指摘されているように、当時の美術界では日本的ないし東洋的なものへの傾きが顕著にあらわれており¹¹⁾、歌舞伎などの伝統文化を再評価する清水も

その連なりに位置していたと言えるが、大衆的で趣味性の強い題材を好んで手がける点には、彫刻離れの進む社会全般の流れを改善したいという意図が窺え、そうした強い社会参加意識は商業美術に清水を促すことにもなった。

清水が商業美術家協会に加わった直接のきっかけは濱田増治との交友にある。両者は東京美術学校の同期生で、在学時には赤鳥社で活動をとにもするなど親しい間柄であった。ただし、清水は名ばかりの会員ではなく、「陳列用人形」の研究に取り組んでいるので、本質的には大衆のための美術を掲げる同協会の理念に共感してのことだった。清水の参画に対しては濱田増治も大いに期待するところがあつた。濱田は公募美術展での成績が彫刻家の生活に多大な影響を与えるがために大作偏重の風潮が支配的になっていた彫刻界の現状を危惧し、大正末年には「彫刻家の人々に興へる第一の注文」と題した一文で一般の生活と没交渉な創作態度の見直しを提言していた。

「彫刻家の使命は展覧会製作のみが其のすべてではあるまい(中略)。一度視野を広げて見るがい、そして日本の実生活の様子を考へて見るがい、彫刻の必要

と新しい方面は自ら生ずる」¹²⁾。

純粹美術としての位置づけに安住する日本の彫刻界を甚だしく狭く浅いと断じていた濱田には、商業美術に携わる立場からその現状に一石を投じたいとする意識が少なからずあったのだろう。それゆえ清水の先駆けた行動を歓迎し、結束したのである。両者の協力関係は、協会の活動を軌道に乗せる上では欠かせないものでもあった。清水が同協会で立体作品を手がける希少な作家であることに注目し、前村文博氏はポスターから店舗装飾、建築までの幅広い領域を視野に入れていた同協会のフィールドを広げ得る点で清水の存在が貴重であると同時に、官展入選歴をもつ彫刻家としての立場が美術の領域に新規参入を目指す同協会の理念のアピールに一役買うものだったと指摘している¹³⁾。確かに、藤澤龍雄が回想するように同協会をめぐる状況が「社会全般から見ても正に『黙殺』の時代であった」なかでは参画した行為自体に意義があったと言えるが¹⁴⁾、実際、清水の存在とその作品は注目を集めた。

設立後間もない一九二七(大正十五)年九月、丸菱呉服店で開催された同協会の旗揚げ展に、清水は「陳列用人形」

の研究成果として六点を出品した。うち《陳列人形幼女胸像》が陳列装飾器具店の売約を得た¹⁵⁾。ポスターやチラシなどの平面の図案を主とした同展で、清水の立体作品は人目を引いたらしく、展評では清水の作品に対する言及が散見される。例えば、のちに同協会に加わる仲田定之助は「い、素質、い、芽生、い、結実を見た」作家の一人として清水の名を挙げている¹⁶⁾。また、工芸家の高村豊周は商業美術に身を投じた清水を支持して「シヨウウキンドウの立体縮図や清水三重三君のマネキンなどはもつと盛にやつて貰ひたい」と述べている¹⁷⁾。ただし、期待すればこそその苦言も呈した。続けて、マネキンの先進国で世界的なシェアを誇るフランスのメゾン・シエジェルの製品と比較して「模して甚だ到らぬ」と更なる研究を進言した。

同展の出品作ではないが、一九二七(昭和二年五月東京府美術館で開催された第二回展の作品集に清水の《陳列人形》(図1)が掲載されており、当時の作風を知ることができる。巻末の紹介文によれば、「卑俗であつて、悪趣味的写真に災されてゐた」従来の陳列用人形に対して、清水の作品は「芸術的、装飾的に意匠された」ものであり、輸入マネキンと似てはいるが、「日本には日本人として工夫されね

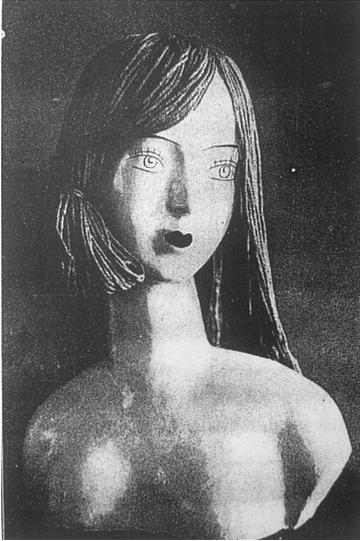


図1 清水三重三《陳列人形》
1927年頃

ばならぬ立場から氏の製作が生れた」という⁽¹⁸⁾。同文で「卑俗」で「悪趣味的写実」と形容されているのは、江戸末期に松本喜三郎により考案された「生き人形」の系譜に属する和装人形を指しているものと思われる⁽¹⁹⁾。古くは見世物小屋の興業で使用された「生き人形」は、大正期には専ら博覧会や百貨店の展示で和装(和服)を着せて見せる和装マネキンに転用され、国産マネキンの基盤となった(図2)。しかし、人形師や甲冑師による和装マネキンは洋風の新しいライフスタイルを提唱する百貨店のディスプレイには相応しくなかった。そこで外国製マネキン(図3)の輸



図3 外国製マネキンの一例(カルトン製マネキン)
アール・デコ展シエジェル&ストックマン社 1925年



図2 松屋での和装マネキンの展示例
昭和初年

入が進められたが、当初の輸入マネキンが蠟製のため扱にくく高価だったので、それに代わる国産洋マネキンの開発が求められたのである。後述するが、大正末年の時点ではのちに国内市場を占有する国内初のマネキン会社「島津マネキン」も開発に着手したばかりだった⁽²⁰⁾。いわば国産洋マネキンは未開拓の状況だったため、商業美術家協会展で清水の「陳列用人形」が注目されたのも当然であった。この《陳列人形》は、人体を忠実に再現することを目指した「生き人形」の表現に対して、全体を簡略にまとめている点では、抽象化の進んでいた外国製マネキンの考え方に近いものと言える。屈託のない少女らしさを控え目に表現している辺りに、大衆の嗜好を考慮した清水なりの工夫が窺われる。萌芽的な試みではあるが、国産洋マネキンの草創期の作品がほとんど現存せず、記録写真の収集さえ困難な状況からすれば開発当初の作風を伝える貴重な資料である。

同協会への参加をきっかけに、清水が試みた「陳列用人形」は、いまのところ数点の制作が展覧会出品歴から確認されるだけで、技術改良によりマネキンの量産化が成し遂げられたのちに原型制作の仕事に手を染めた形跡も見当た

らない。社会に多くの成果を残すことのなかった清水だが、人形師や甲冑師を中心とした国産マネキンの展開に、彫刻家が携わる新しい流れを同協会の活動を通して世に示したことの意義は小さくない。こうした大衆のための美術を目指す清水の対社会的な意識は、その後「構造社」の活動へと反映されて行く。

濱田三郎の回想によれば、清水は濱田増治の動向をしばしば語って聞かせたという⁽²¹⁾。当時の商業美術家協会は「マヴォ」の同人なども含む、新興の美術運動の展開と繋がっている先鋭的で活力に満ちた集団であったし⁽²²⁾、多才だった清水は同時期、やはり図案家の集まる主情派美術会にも出入りし、洋画家の河野通勢、グラフィック・デザイナーの第一線で活躍した山名文夫、田中良、美術や音楽、演劇などの諸芸術に精通した斉藤佳三など、分野を越えた人脈を培っていた⁽²³⁾。同時代の幅広い芸術動向が清水を介して流れ込んでいたであろう当時の「構造社」は、想像以上に刺激に満ちた環境にあったと思われる。間接的な情報に加え、従来の枠にとられない創作活動に取り組む同時代の作家たちとの交流は、彫刻界の改革に対する団体の士気を高める原動力として見逃せない点である。そうした交流のななか

ら、同会に加わるものもあらわれた。一般公募を開始した一九二八(昭和三年)第二回展には、東京高等工芸学校の工芸彫刻部助教であった寺畑助之丞(一九九二—一九七〇)や、同校卒業後大倉陶園にいた鈴木章(一九〇六—一九三三)などが入選し、のちに会員となっている²⁴。在野にもかかわらず構造社展に出品希望者が少なくなかったのは、当初から彫刻の捉え方を拡張する革新的な立場にあることを表明且つ実践していたからだろう。次章では、そうした団体の初期実践をメダル等の小品を中心に考察すると同時に、宣伝広告に携わる作家を集めた「構造社」らしい展覧会事業への取り組みを探ることとする。

第二章 生活への復権——「構造社」の初期実践——

「構造社」の第一回展は一九二七(昭和二年)九月三日から同月二十七日まで東京府美術館を会場として開催された。同展では斎藤素巖ら五名の会員をはじめ、客員として参加した陽成二(一八九八—一九三五)、六名の有志により八十九点の作品が展示された。浮彫から群像までの幅広い作品を集めたところに、旗揚げ展に臨む「構造社」の意気込

みが感じられるが、なかでも異彩を放っているのは多くのメダル類が発表されている点である。

日本国内でメダル制作がはじまるのは明治以降であり、当初の製法は彫金師や鋳師による手作業だったために多くの時間を要するうえ複製が困難だったが、明治末年フランスのジャン・ビーエー式縮彫機の導入に伴う技術革新により、良質の複製が得られるようになり、メダルの出来映えを左右する原型制作の仕事に彫刻家が携わる状況が生まれた。複製技術の進展に伴い、主として国家的行事の記念章や賞牌などの限られた範囲に留まっていたメダルの需要も、大正末から昭和初年にかけて、スポーツなどの競技大会や文化的な催事が盛んに開かれたことに加え、技術開発や業績の顕彰などを通して飛躍的な高まりを見せた。こうした状況下で活動を開始した「構造社」は、より芸術的価値の高いメダルを世に送るべく、率先してその图案改良に取り組んだのであった。メダルの分野における同会の功績は昭和前期のスポーツ競技大会を中心とした各種メダルを数多く請け負ったことに裏づけられるが、本稿では初期の取り組みを概観するに留めたい。

第一回構造社展の目録によれば、濱田三郎が五点、中牟



図4 日名子実三
《アサヒカメラメダル》
第1回構造社展出品作 1927年

田三治郎が一点、日名子実三が十三点と、同展の出品作八十九点のうち実に十九点がメダル類で占められている。日名子の出品作には、広田肇一氏が指摘しているように⁽²⁵⁾、今日、代表作として評価されている裸婦を題材とする優美な《アサヒカメラメダル》(図4)が含まれており、構造社展では早くから質の高いメダルが展示されていたことがわかる。こうした出品作からは時代を反映した新しい造形表現をメダルに取り入れようという意識が窺える。この点に注目しながら長谷川栄作は次のように述べている。

「これまで彫刻家は、純芸術の応用を一種の墮落とみな

して、此に近づかぬ事を以て、一つの見栄として居たのであるが、それも強ち意義のないと云ふ事でもないと思ふが、一面から考へれば応用あつての進歩であるので、芸術家にとつて活路とすべき応用彫塑の範を示し、而も芸術本来の精神を失はず進まんとする所に、此の展覧会の存在意義もあり、又続性もあると思ふ」⁽²⁶⁾。

同展に先立つ二一九二五(大正十四)年七月、雑誌『彫塑』は巻頭に「アトリエから街頭へ―若き塑像家の出動を望む」と題した社説を掲載し、彫刻家に対して社会に意義ある制作を求めている⁽²⁷⁾。ちょうど第六回帝展で彫刻作品が一点の売約も得られなかったという事態もあり⁽²⁸⁾、「応用彫塑」を二義的な仕事として顧みない彫刻界の風向きを若干変えるところがあつたのだろう。長谷川は「構造社」が彫刻の応用に着目しつつ「芸術本来の精神を失はず進まんとする」点を高く評価している。

好意的な反応に力を得た同会は、翌一九二八(昭和三年)第二回展では、会員の手によるメダルや図案を展示する一方で、滞欧中の日名子が現地で収集したデュピイ、ロテイ、ドロプシーなどのフランス近代作家メダル八十四点を特別

展示した。この企画には自主展覧会を会員の研究成果を発表する場であると同時に、啓蒙の場として積極的に活用しようとする同会の在り方がよくあらわれている。当時のフランスはメダル制作においても水準の高さを誇っていた。その作例を一般公開したところには、メダルの図案改良を団体内部の課題に限定せず、むしろ彫刻界全体の問題として捉えていた同会の立場が窺える。

当初から、メダルを率先して発表したことで「応用彫塑」に力を注ぐ団体と受け取られていたが、同展の開催にあたり齊藤素巖はそうした団体の立場を鮮明にすべく次のような一文を発表している。

「彫刻芸術を応用してその用途を実社会に展開することを、いはゆる彫刻の社会化を図ることを、俗的であると考察するは、余りに色盲的な考へ方である。(中略)こゝに鑑みる所あつて立つたる構造社のスローガンは、『彫刻の実際化』である。そは使命の一つである」⁽²⁹⁾。

この発言を裏づけるように、同展では新しい動きがあった。小品を主体とした「雑の部」が新たな出品分類として

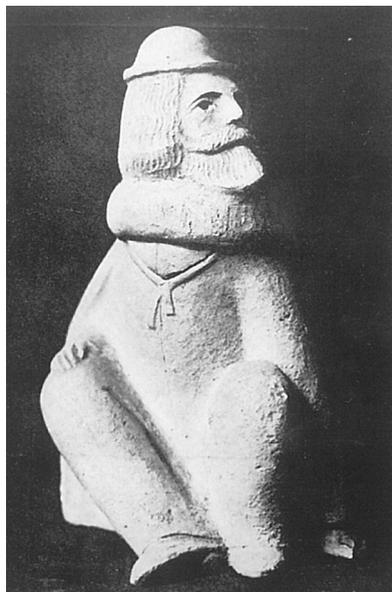


図5 陽成二《異人香炉》1928年

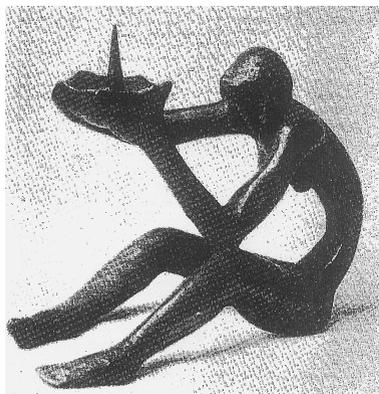


図6 中牟田三治郎《燭台》1928年

加わったことである。同展の「雑の部」出品作には文鎮や
 インク壺、灰皿、燭台、ドアノブ、ステッキなどがある。

うち、陽成二の異国情緒漂う《異人香炉》(図5)は形
 態を単純化したおおらかな造形を特徴としており、室内装
 飾として活用範囲の広い作品となっている。また、中牟田
 三治郎の《燭台》(図6)はドイツ表現主義との関連を窺わ
 せる作風で、小品ながら内省的で静閑な表現を特徴とした
 中牟田らしさを感じられる。いずれも工芸的な作品とはい
 え、伝統的な器形や主題に縛られることなく、時代に相応
 しい造形が目指されている印象を受ける。

「工芸的な作品を奨励する「構造社」での動きは、工芸展
 示室を含む東京府美術館の開設(一九二六年)や帝展にお
 ける美術工芸部門の新設(一九二七年)に象徴されるよう
 に、美術としての工芸の位置づけが社会的な理解を得たこ
 とや、工芸をめぐる国際的な流れや作家の自覚から、個と
 しての表現と時代精神を重ねる新しい工芸の展開が伝統や
 技術重視の保守派を凌ぐ勢力として注目されていた状況と
 無関係ではないだろう³⁰⁾。また、この時期は海外の作品紹
 介も盛んであった。一九二二(大正十一)年から一九三二(昭
 和六)年にかけて日仏芸術社が東京を中心に室内装飾を含む

フランス美術を広範に紹介する展覧会を国内で定期的に開
 催したことはよく知られているが、斉藤素巖は同展の委員
 に名を連ねていた³¹⁾。また、日仏芸術社とは別に、一九二
 八(昭和三年)には仏蘭西文化交流協会などにより「仏蘭西
 美術展覧会 室内装飾及家具陳列」が開催されている。同
 展ではリユクサンブル美術館の所蔵品を特別展示したり、
 インテリア・デザインの領域を際立たせるために三十五の
 モデルルームを設けた点が新鮮であった。フランス以外で
 は、一九二六(大正十五)年一月に国民美術協会主催「独逸
 現代美術展」が絵画や彫刻、工芸から成る二四五点の作品
 を公開したことで話題を呼んだ³²⁾。同展の出品作にはルー
 トヴィツヒ・キイスやカール・クナツペなどの表現主義的
 な作風を含む三十点近いメダルや、構成主義的な美術工芸
 の作例などもあり、立体造形に関わる作家にとって興味の
 尽きない展示だったと推察されるが、同展には国民美術協
 会の会員として日名子実三が関わってもいた³³⁾。彫刻の応
 用に先駆ける海外の同時代の成果を紹介するこれらの美術
 展は、その事業にしばしば委員として関わった「構造社」
 にとっては身近な出来事であった。そうした刺激と国内で
 の工芸作家の躍進が視野にあったからこそ、工芸的な作品

の継続的な発表を計画すると同時に、彫刻家ならではの造形を強く意識したのではないかと推察される。素巖は第二回展「雑の部」に対して「工芸美術家のソレとは違ふのである。あくまでも彫刻であつて、実際の要求に合致して握手してゐるのである」と述べ⁽³⁴⁾、彫刻家による新しい創作であることを強調している。

なお、同展では彫刻部会員の共同研究の成果としてカリアティードの試作なども発表しており、これを機として建築との関わりを追求する様々な試みを集団で展開していくこととなる。素巖が述べた通り、建築や工芸などの実用と関わる領域に手を広げた同会はまさに「彫刻の社会化」に向けて歩み出したと言える。

第三章 商業的ディスプレイの実践

団体として順調なスタートを切った「構造社」ではあったが、昭和初年に至つてもなお彫刻だけの展示では多くの入場者が望めない状況は続いていた。彫刻を主体とした同会にとって大衆の彫刻離れは深刻な問題であった。そこで、第一回展閉幕後、絵画部新設を決定して組織の拡充を図る

一方、展覧会に対する注目度を高めることにも意識を向けた。興業的な成功は団体の運営を維持するために欠かせないばかりでなく、その存在や主張を広く知らしめることに繋がるからである。展覧会事業を重視した同会は独自のPR活動を繰り広げた。例えば、一九二九(昭和四)年第三回展に際し、陽成二の発案による立体型のポスターが告知用に配布されたことが同展の目録で紹介されている⁽³⁵⁾。現在では、厚紙に型押しされたポスターの部分が複数残つていただけだが、彫刻の応用を自らのPR活動に役立てようという着眼は「彫刻の社会化」を掲げる「構造社」らしい。ほぼ同時期には、エジプトの象形文字を図案化した団体専用半纏や、宣伝用の「のぼり」なども自ら制作しており⁽³⁶⁾、テキスタイルの分野に関心をもっていた様子や、会員の親密な人間関係を窺わせている。

また、展覧会ごとに展示担当者を設けるなど、作品を鑑賞するに相応しい環境を整えることにも意を注いだ。作品発表の会場としては約一二四二平米の広い東京府美術館の彫刻室は規模が大きく、公募による入選作を含む、立体から平面までの幅広い作品を集めた構造社展はともすれば散漫な印象を与える恐れがあったが、彫刻部で共同研究が展

開されたことが一つの解決策をもたらした。展覧会がテーマ性を帯び、統一感のある会場作りが可能となったからである。以下では主要な展覧会を挙げることにする。

一九二九(昭和四)年第三回展で初めて建築と彫刻の融合を図る会員の共同制作「綜合試作」を発表し、建築との関わりを追求する姿勢を団体の個性として打ち出した同会は、翌年第四回展で二度目の「綜合試作」を発表した。日名子実三の設計した《記念碑 運動時代》(図7)の制作に携わったのは、日名子のほか齊藤素巖、濱田三郎、清水三重三、陽成二の五名で、高さ五メートルに達する同作を中心に据えた会場作りが行われている。人目を引く「綜合試作」により団体の革新性を際立たせる一方、仕切の壁を建てることで小品の鑑賞にも適した環境をつくっている。大規模な記念碑からメダル、絵画までの多様な作品を集めた同展を論者の多くが充実した成果と受け取ったのは、必要に応じて展示空間を立体的に再構成した、展示計画によるところが大きい。

昭和六年第五回展では、従来の「綜合試作」より規模の小さい三名の共同制作「綜合作」《街の噴水》(図8)が発表された。全体の設計は濱田三郎が担当した。装飾となる



図7 第4回構造社展の一部 1930年



図8 濱田三郎 雨田光平 寺畑助之丞《街の噴水》1931年



図9 第5回構造社展の一部 1931年
中央は清水三重三《庭園噴水
(女と小鳥)》

彫刻はいずれも水に関わり、「花園の水」という副題のある左右のレリーフは濱田が担当し、水辺に横たわる裸婦を表現した最上段のレリーフ「泉に題す」は雨田光平（一八九三—一九八五）、中央の壺を抱えた少女像「壺を持てる小供」と最下段の水牛の装飾は寺畑助之丞が担当した。噴水を主題とした構想を実寸のスケールで見せるこうした試みは、展覧会が団体の理念の実践の場であることをよくあらわしている。この「綜合作」に呼応するように、同展では噴水の試作が並んだ（図9）。図版の中央は清水三重三の《庭園噴水（女と小鳥）》である。控え目ながら観葉植物が作品の置かれるべき環境を示唆しており、彫刻が都市の

美観に貢献し得る点を強調しているかのようである。観葉植物を効果的に取り入れていた点には、大正期に大量の観葉植物と彫刻を組み合わせた展示で話題を呼んだ東台彫塑会展が想起されるが、「構造社」会員の多くはその東台彫塑会で活動していたため⁽³⁷⁾、そこでの経験が構造社展の展示構想に活かされていると解釈することもできよう。こうした日常生活との関わりを感じさせる工夫に、啓蒙の場としての構造社展の意義を見出す論者は少なくない。薄金兼次郎は「街のどの隅にも真個の彫刻的立像の美しさが無い」状況下で「綜合試作を以て彫刻美の応用的方面、我々の日常生活に必要な方面、還元すれば社会施設に於ける彫刻の価値を示して来てゐる」と述べ⁽³⁸⁾、大衆の教化に力を注ぐ姿勢を支持している。

彫刻と日常生活との関わりを照らし出す「構造社」の展示は彫刻界では異例なもの、一般の生活感情に近しい工芸など周辺の美術領域ではしばしば散見される⁽³⁹⁾。一九三二(昭和七)年には華道の一流派で、勅使河原蒼風を中心とした草月流が複数の作品に音楽や照明を加えた「綜合華」なる試みを発表して裾野を広げている⁽⁴⁰⁾。その点では博覧会や見本市、物産館、百貨店などの商業空間での展開も見

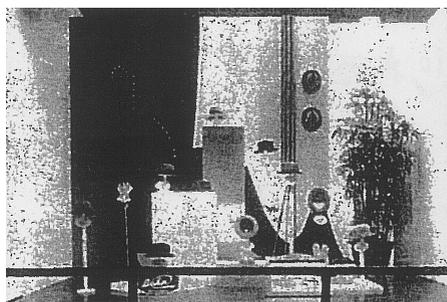


図10 日本橋三越のショーウィンドウの一例
1935年頃

ながら、洗練された空間表現を見せていた(図10)。ショーウィンドウを積極的に取り入れた百貨店では店内のディスプレイにも新機軸を打ち出そうとした。一九三三(昭和八)年には三越が「新設計室内装備展覧」と題して客室や食堂、書斎などの住環境に合わせた室内調度品を集めたモデルルームを設けたことで話題となっている⁽⁴¹⁾。

商業施設における展示思想は消費者の購買意欲を視覚的に喚起させることをベースとしている点で美術館や博物館などの展示思想とは根本的には異なる。ただし、他店他社

逃せない⁽⁴¹⁾。なかでも、明治末年に「飾り窓」として導入され、昭和初年には都市景観の一部として定着したショーウィンドウは展示販売の拡充や広告の手段として重要視されており、そのディスプレイは同時代の美術や建築の動向を取り込み

との違いを強調するため独自性を競い合い、多彩さを極めた商業施設でのディスプレイは、日常的に最も眼にする機会が多いものでもあった。その多様な展開は同時代の美術や建築の表現に刺激を受けてのことだったが、その関係は一方的なものではなく、むしろ相互に影響を与え合う面があったのではないかと推察される。特に「構造社」の場合、そうした商業美術の分野に関わる作家が含まれていたことを踏まえれば、その発想の源泉の一つとして商業施設での展開をも視野に入れることは必要だろう。

第四章 街頭に進出する彫刻家

団体の存在が認知されるにつれ、構造社展は作品発表の場を求める彫刻家の関心を捉えるようになった。例えば、一九三二(昭和七)年第六回展では彫刻部の出品は一八一点を数えた。前回より二倍近くの伸び率である。翌年の構造社展でも二百点前後の彫刻作品を集めており、公募展として人気を得ていた様子が窺えるが、入選者には商業美術に携わる作家も少なくない。主要な作家を挙げると、「目呂二人形」の作者として知られ、レート化粧本舗図案部でグラ

フィック・デザインやマスケット、店頭人形などの制作に従事した河村目呂二が一九三〇(昭和五)年第四回展に会友推荐を受けて出品し、以後、最終展まで継続して出品している⁴³。また、東台彫塑会や造型での活動の傍ら、大正末年から玩具制作や服飾デザインを手がけた安永良徳(一九〇二—一九七〇)が一九三一(昭和六)年第五回展から参加している。そして、「マヴォ」の同人で、ポスターや舞台美術を手がけ、のちにフランス人形作家として名を成す川崎ツペ(本名、恒夫、一九〇五—一九七八)が一九三三(昭和八)年第七回展から登場している。同年には、官展や二科展に出品しながら、島津マネキンで国産洋マネキンの開発にあたった荻島安二が会員となっている。それに若干遅れて、同社でマネキンの原型制作に従事した村井次郎(一九〇四—一九八二)が一九三五(昭和十)年第九回展に初出品した。

これらの作家たちは、しばしばショーウィンドウのディスプレイに用いられても不思議ではない作品を構造社展で発表した。例えば、安永良徳《マネカン》(図11)、村井次郎《指輪》(図12)、荻島安二《作品A》(図13)などである。構造社展の新しい傾向に対して田邊孝次は「独創的」

図11 安永良徳《マネカン》1932年

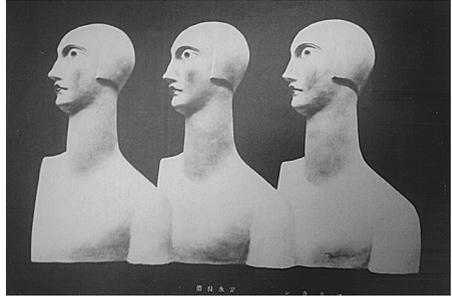
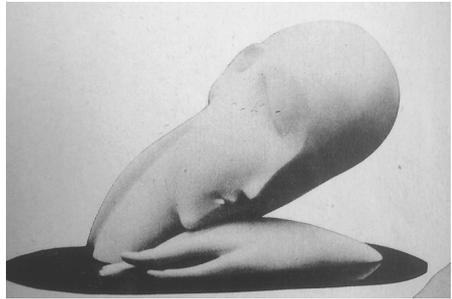


図12 村井次郎《指輪》1932年



ではあるが「此種のも、此種の展覧会に出品するのはどうかと思ふ」と難色を示している⁽⁴⁴⁾。それに対して、大蔵雄夫のように「構造社の性格として商業美術を容認する以上、陳列されるのは当然のこと」という意見もあって評価は一樣ではない⁽⁴⁵⁾。いずれにせよ、商業美術との関わりから構造社展を論じる展評が以前より増したことは確かである。一九三五(昭和一〇)年『中央美術』では「商業的な、工芸的な或はミニメンタルな、彫刻のあらゆる応用的な方面の仕事にも相当の力量と躍進とを見せて居る」と紹介

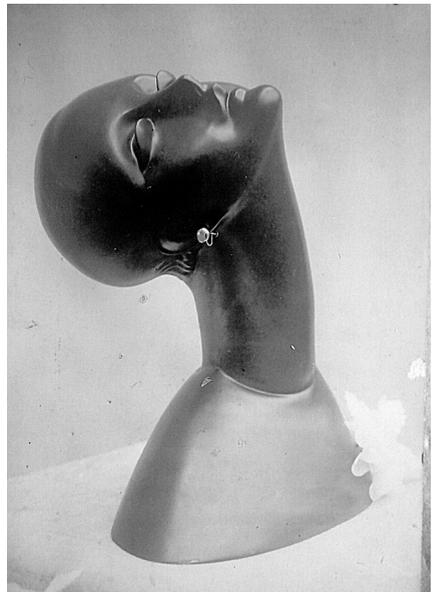


図13 荻島安二《作品A》1935年

されている⁽⁴⁶⁾。

商業美術を指向する団体というイメージが定着したのは、一九三九(昭和十四)年まで構造社展で活躍した荻島安二の存在に負うところが大きく、その作品の水準の高さは新しい段階に入った団体の支持を高めることにも繋がった。実際、荻島に対する評価の高さは群を抜いていた。前掲の《作品A》は商業美術家としての顔をもつ荻島らしい独創的な作品の一つと言えるが、それに対して仲田定之助は次のように評している。

「荻島安二氏の諸作はいづれも小味で、工芸的ではあるが、デリケートな感覚に異色を見せてゐる。中で『作品A』は甘美で、シャルマンである」⁽⁴⁷⁾。

また、既に「構造社」を離れて、官展に復帰していた雨田光平も荻島の作風を好意的に受けとめている。

「荻島安二氏の『作品A』の色調及び形態は十分近代風な彫刻の要素を具備してゐる。例へばこの作品がシヨウウィンドウに飾られたとしても優れた実質を失はな

いだろう」⁽⁴⁸⁾。

構造社展で注目を集めていた荻島は、同会以前のような活動を行っていたのだろうか。荻島の履歴は『構造社――昭和初期彫刻の鬼才たち展』に詳しいので簡単に紹介すると⁽⁴⁹⁾、朝倉文夫に師事し、一九一七(大正六)年文展初入選以降、写実を離れた大胆なフォルムの作風を展開した荻島は(図14)、彫刻制作の一方、銀座を中心とする地域で建築装飾やカフェの店舗設計を手がけ、各種のメダルを請け負

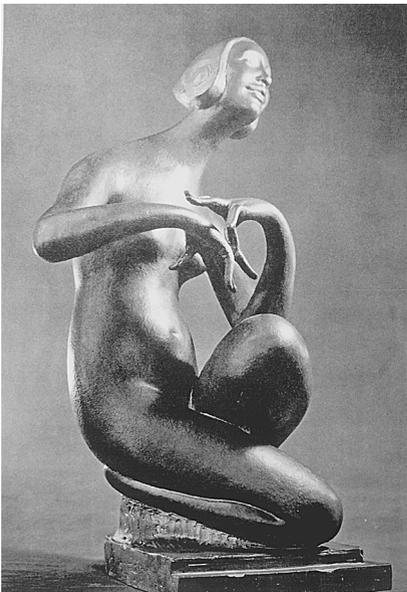


図14 荻島安二《ゆびわ》1921年

い、マネキン制作に力を注いだ多才な作家であった。なかでも、マネキン作家としての功績は大きい。一九二五(大正十四)年マネキンの企業化に踏み切った島津製作所は、もともと人体模型やレプリカの製作を請け負っていた会社で、模型製作の経験から蠟製マネキンの修復依頼を受けたのが国産洋マネキンの開発に乗り出す発端であったが、その新しい挑戦に際して同社の島津良蔵に右腕として請われたのが荻島であった。そこで、荻島は島津良蔵とともに国産洋マネキンの開発に携わり、一九三〇(昭和五年)には独自の素材と製法から成るファイバー製マネキンを完成させた。以降、同社の主力製品として広く普及するその原型を数多く手がけた。清水三重三が「陳列用人形」の研究に着手したのが大正末年だったので、清水と荻島はともに草分けであるが、企業と歩んだ荻島のほうが活動期間は長く、実りも多かった。

荻島は当初こそ自然な立ち姿をあらわすに留まっていたものの、海外でのマネキン制作の新しい動向を視野に入れながら、極端な抽象化や様式化を進めた独自のマネキンを世に送った。時代の最先端をいく都市風俗を取材することにも余念がなく、水上スキーをあらわした一九三五(昭和



図15 荻島安二 マネキン 1935年

十)年の作例(図15)はその好例である。当時、荻島はマネキンを「立体芸術に於ける総ての要素を含み、最も進歩した彫塑の応用」と述べており⁵⁰⁾、現実的な要請に加え、作家としての自負が国産洋マネキンの飛躍的な進展を促した

のだと言えよう。

荻島に対しては、斉藤素巖も早くから注目していた。一九二二(大正十)年帝展評では、「主観に即してあらゆる物を純化しようとする荻島氏の態度をも私は肯定する」と明言して⁽⁵¹⁾、形態の単純化を押し進める荻島を擁護している。また、一九二七(昭和二年)には、官展から二科展に移った荻島の初出品作《胸像》を例に挙げながら「あれだけのものを持つて居る荻島氏を、私は深く尊敬する」とまで述べている⁽⁵²⁾。作風こそ異なれ、荻島の芸術に敬意を表していた素巖は、二科展を経て構造社展に出品してきた荻島をただちに会員に推挙した。

荻島が入会した一九三三(昭和八)年前後の「構造社」では、建築との関わりを追求する姿勢こそ失われてはいなかったが、集団での共同制作に対する意欲は後退し、むしろ個別的な取り組みが増えはじめていた⁽⁵³⁾。こうした団体活動の変化は、素巖が「現在の建築の傾向は、彫刻家に取つては不幸」だと述べている通り⁽⁵⁴⁾、装飾を排した合理主義的なモダニズム建築が脚光を浴びていた建築界の動向と無関係ではない。ちょうど、一九三二(昭和七)年には素巖の勇退問題をめぐる解散騒動、それに伴う日名子や清水など

の初期会員の離脱など団体の存続を揺るがす事態も生じており、様々な点から団体の方向性を見直さざるを得ない状況に立たされていた⁽⁵⁵⁾。このように、「綜合試作」以後の新たな展開を模索していた素巖らにとつて、荻島の参加は一種の起爆剤であつた。事実、素巖はこう述べている。

「建築に彫刻をくつつけると云ふ觀念をすてて、彫刻家の手なり感覺なりを必要とするところの建築の部分に彫刻家が携はる。さうすれば大いに入用になる。その点で私の知つてゐる人で、銀座や方々でカフェの設計と言ひますか、スタンドや卓子、腰掛、室内装飾など、近代的カフェを造ることを専門にやつてゐる彫刻家がおりますが、荻島君と言ひます。それでやつて行きつつあります」⁽⁵⁶⁾。

大衆の生活と直接結びついた商業美術は、現実的な要請と作家の創作意欲が合致している点で「彫刻の社会化」を唱える同会としては理想とされる分野の一つであつた。商業美術の台頭を促した商業美術家協会とはほぼ同時期に発足し、同協会と人的交流もあつただけに、同会は商業美術の

動向には当初から関心を抱いてはいたが、日常の場で実感されるその社会的浸透に歩調を合わせるように、新しい領域への挑戦に対する彼らの意欲は高まっていた。特に、モガ・モボ風俗が広まっていた昭和初年、萩島は時代の気分を表象するマネキン制作など、幅広い領域で美術による新しいライフ・スタイルを提案する演出者として活躍しており、その実績は素巖の発言が示す通り、同会に商業美術を取り組みがいのある領域と再認識させるには十分であった。そこで同会は萩島をはじめとする新傾向の作家を支援しながら、建築と関わる創作を主軸とした従来の活動方針に修正を加えていったのである。こうした新会員はのちに同会を牽引する中堅作家となっており、美術界全体を激震させた帝展改組を経てもなお団体としての特質を変えることなく再出発し得たのはこの時期の舵取りに負うところが少ない。

一九三五(昭和十)年帝展改組に伴い、素巖の帝国美術院会員受諾を不服とする絵画部と一部の彫刻部会員は同会を離脱した。そのため、同年の第九回構造社展は彫刻団体として新生した「構造社」が開催する初の展覧会となった。会場を見渡した志立深爾は「彫刻のあらゆる行きかたを育

てるのが、指導方針であるぞうだ」と⁵⁷⁾、同展に臨む会員の言葉を代弁している。確かに、出品作は多彩であった。先ず人目を引くのは安永良徳の《征空記念碑》をはじめとする「公園装飾試作」六点や斉藤素巖の《楠正成公像》などの大作である。その一方、スポーツ・メダルをはじめとする燭台、灰皿、装身具などが並んで、小品の充実化が目指されていることがわかる。加えて、前述の萩島安二《作品A》、村井次郎《指輪》といった新傾向の作品が商業美術に注目する団体の立場を明らかにしている。従来と変わらず彫刻の応用に取り組み同展の様相は、素巖の官展復帰で同会が看板を塗り替えたとする風評を退けるものでもあった。大蔵雄夫は当時の印象を次のように評している。

「従来の主張するところを主張し、特色とするところを特色として、益々これを強調せんとするかに思はれる。

構造社展でなければ見られないモニユーメンタルへの志向の作品、マネキンの如き商業美術、また新帝展への予備校的な作品もあつて、ジャンナリストに呼び掛けである」⁵⁸⁾。

帝展改組の直後に開催された同展は、官展と協調しつつも芸術上の主張に変わりのない確固たる姿勢を明示した機会であったが、ここで注目されるのは、大蔵が同展の特色として「マネキンの如き商業美術」を挙げている点である。帝展改組以前から同会はそれを「彫刻の社会化」の重要な実践の一つとして奨励する方針をとっていたが、新生「構造社」に対する周囲の注目はそうした団体の新たな一面を浮かび上がらせることになったようである。

商業美術を指向する団体というイメージが浸透しつつあるなか、団体の中堅作家として活動した荻島は、一九三八（昭和十三年）第十一回展にマレーネ・ディートリヒをモデルとした《マスク》などの代表作を含む三点を発表して新鮮な話題を提供した。うち、一点は《少女（商業用彫塑）》という題名から推してマネキンないしその原型だったと考えられる。こうした出品を彫刻部の成果と見なす姿勢は、商業美術に対して寛容という団体の印象を強めたに相違ない。その意味では、病で急逝した荻島の回顧展を計画した翌一九三九（昭和十四）年第十二回展は「商業用彫塑」と題した作品三点を含む立体作品五十九点をはじめ、メダル三十七点、クローキー七点などの荻島の遺作が公開された点で、

荻島と同会の結びつきを印象づけるものであったし、商業美術との関連性がいっそう鮮明にされた展覧会だったのではないかと推察される。

社会情勢に目を転じれば、既に日中戦争が勃発し、戦争の暗雲が人々の生活に影を落としはじめていた。十五年戦争期における彫刻界の動向については、戦争に題材を求めた作品の登場や記念碑彫刻の隆盛などの現象を通して検証されはじめている⁵⁹。「彫刻の社会化」を主張する立場上、そうした戦争に関わる創作を「構造社」がどう評価していたのかを明らかにすることは今後の課題とされるが、個人として請け負うことはあったにせよ、帝展改組前後の団体活動において主要な位置を占めるほどの熱意は窺われなかった。おそらく、会員に対して奨励する向きもなかったのだろう。むしろ、公園などの都市彫刻の構想をはじめ、商業美術への取り組みに光を当てたり、生活を彩る小品の充実などを求める展覧会活動を見る限りでは、当時の「構造社」の眼差しは都会の華やかな光景や日常の暮らしに向けられていたように感じられる。田中修二氏は当時の彫刻家にとつて戦争が最大の関心事であったのかどうか疑問を投げかけているが、現実はいずれ複雑で関心の在り方も様々だ

ったのかもしれない⁶⁰。いずれにしても、同会を脱退した日名子を中心となった第三部会（のち国風彫塑会と改称）が国家に要請される記念碑彫刻の制作などを奨励したことと対照を成していて興味深い⁶¹。

おわりに

昭和初年の「構造社」は、建築との関わりを追求する一方、メダルの図案改良や工芸的な小品の充実化、商業用の立体造形の刷新を図るなど、「立体芸術」としての彫刻の可能性を様々な観点から探求し、「彫刻の社会化」の道を開こうとした。彫刻の捉え方を拡張する同会の理念については、これまでジャンルの横断が目立ちはじめていた同時代の美術界の動向、両大戦間に建築家兼彫刻家として名を馳せたメシエトロヴィツチなどの海外作家の影響⁶²、あるいは生活の洋風化や都市化の進む社会状況などの様々な観点から説明されてきた。そうしたあらゆる要因が、官展の現状に対する不満と結びついて当時の彫刻界では異色の理念を掲げる彫刻団体「構造社」が結社されるに到ったのだが、その理念の実践に、彫刻の応用に長けた彫刻家たちの存在は

不可欠であった。

同会の初期会員のほとんどが、結成以前に建築装飾やメダルなどの分野に携わった経験があった⁶³。その点では、商業美術に意欲的に臨んだ複数の草分けにあたる会員を擁したことに注目する必要がある。展覧会事業では彫刻を応用した宣伝ポスターを考案したのをはじめ、展示を工夫したり、独自のPR活動を繰り広げた。彫刻の啓蒙活動が活発化しはじめた大正期の動向を背景としながら、東台彫塑会などの先行する団体の実践とは違った追求をみせた構造社展での試みに、同時代に台頭した商業美術の展開が一つの刺激になっていたであろうことは想像に難くない。濱田増治は同時代の彫刻家に対して社会との没交渉な創作態度の見直しを提言していたが、社会との関わりを様々な観点から求めた点では、その呼びかけに最もよく応えたのが「構造社」だったように思われる。

同会において商業美術は主要な位置にはなかったが、商業美術の社会的な浸透に伴い、その分野への進出に乗り出した彼らは、商業美術に関わる作家を積極的に受け入れ、活動の幅を広げていった。構造社展ではマネキンないし原型の出品をも許容し、会員の商業美術に向う意欲を鼓舞し

ている。商業美術の進展に貢献しようという動きは、帝展改組前後の時期を中心としており、同会にとって商業美術が「綜合試作」以後の「彫刻の社会化」の重要な実践の一つであったことを示している。

また、そうしたマネキンなどの立体造形に対する関心は、それと美術作品としての彫刻との境界で新しい創造性を獲得しようという動きとしてもあらわれ、従来の彫刻観を問い直す同会の革新的な立場を鮮やかに照らし出している。極端な抽象化や様式化を進めるマネキンの造形感覚や、その都市文化の象徴としてのイメージを重ねながら新しい女性像を創出した荻島安二はその好例と言えよう。

こうした荻島の作品に対して、毛利伊知郎氏は「ロダン以来の内面的リアリズムによる彫塑表現と日本東洋の伝統的木彫という二極構造では語れない」独自の表現がみられると指摘し^④、荻島の存在に注目しながら、昭和前期の彫刻の奥行きと広がり注意到を促している。当時の趨勢から

すれば傍流に過ぎないとはいえ、新しい彫刻の流れが荻島のような商業美術家のなかで育まれていたことを踏まえれば、「構造社」との関係に限らず、昭和前期の彫刻の諸動向を再検討する上で商業美術における立体造形の展開に関するより精緻な研究が必要であると思われる。本稿では、調査の現状からわずかな作家しか取り上げることができなかつたが、様々な作家の多くの作例を発掘調査することが今後の課題である。

加えて、本稿では立体作品を考察の中心としたため、平面の図案や挿絵等の印刷物に関しては触れなかつた。この点については別稿で改めて論じたい。また、「構造社」研究の課題とされる帝展改組以後の動向についても調査すべき点が多い。特に、記念碑彫刻の分野などは「彫刻の社会化」の展開を知る上で重要な考察対象の一つと言える。今後は以上の課題を視野に入れながら同会の新たな一面を明らかにしていきたい。

註

1

『第一回彫塑展覧会出品目録』構造社、一九二七年九月。特記のない限り本稿の構造社展覧会期、出品者名、作品名などの基本事項に関する記述は「構造社」から発行された展覧会出品目録の記載に従った。

なお構造社展の出品目録は以下の資料に転載されている（『昭和期美術展覧会出品目録 戦前篇』東京文化財研究所編 中央公論美術出版 二〇〇六年 五五〇―五八七頁）。また、同会の結成から解散までの年譜は（『構造社―昭和初期彫刻の鬼才たち展』株式会社キュレイターズ 二〇〇六年 二九四―二九七頁）を参照されたい。

2

「総合試作」の実践により同会は昭和初年の彫刻界で特筆すべき団体としての位置づけを得ており、近年まで、同会を取り上げる通史の記述はその実践を中心としている。主たる文献は以下の通りである（田邊孝次「昭和の彫刻」『世界美術全集』三五卷 平凡社 一九三〇年 十八頁。伊豆井秀一「昭和元年から一〇年までの彫刻界」『昭和の美術』一卷 毎日新聞社 一九九〇年 一二四頁。『昭和の文化遺産』五巻彫刻 ぎょ

3

うせい 一九九一年 一一〇頁）。なお、「総合試作」については拙稿「構造社と『総合試作』」『構造社―昭和初期彫刻の鬼才たち展』同前二〇―三〇頁を参照されたい。なお、建築と彫刻の融合を目指した共同制作である「総合試作」と「綜合合作」は同義の実践ではあるが、本稿では構造社展目録の記載に従い、名称を分けて表記した。

彫刻と社会ないし都市の関係を、銅像を中心に論じた先行研究に、北澤憲昭「モニュメントの創出―彫刻の近代化と銅像」『日本美術全集』二二卷 講談社 一九九二年 一八六―一九二頁がある。彫刻芸術の振興に力を注いだ、大正期の彫刻団体の実践については拙稿「彫刻と観衆―東台彫塑会の取り組み―」『美術展覧会と近代観衆の形成について』平成十一年―平成十三年度科学研究費補助金（萌芽的研究）研究成果報告書 研究代表者五十殿利治 二〇〇二年 三七―五二頁及び、拙稿「彫刻の社会化―東台彫塑会展と構造社展を中心に―」『大正期美術展覧会の研究』東京文化財研究所編 中央公論美術出版 二〇〇五年 四四九

- 一四七五頁を参照されたい。また、彫刻芸術の大衆の教化に功績を残した専門雑誌である『彫塑』に関しては、浅野智子「遠藤廣と雑誌『彫塑』について」筑波大学芸術学研究誌『藝叢』二二二号 二〇〇五年三月六五―九〇頁に詳しい。
- 4 齊藤素巖「彫刻の實際化」『文芸時報』一九二八年九月六日 一面
- 5 商業美術家協会に関しては前村文博氏に御教示をいただいた。なお、同協会を論じた先行研究には前村文博「商業美術の一九三〇年代―『現代商業美術全集』と実用版画美術協会の活動から―」平成一〇年度筑波大学大学院芸術学研究科修士論文 一九九九年【未刊行】がある。
- 6 「商業美術家協会設立趣旨」『商業美術第一回パンフレット』商業美術家協会 一九二七年二月 二一―七頁。
- 7 前村文博「境界領域としてのフィギュール―清水三重三と荻島安二―」『構造社―昭和初期彫刻の鬼才たち展』前掲註一 三三―三九頁。
- 8 「商業美術家協会設立趣旨」前掲註六。
- 9 「二〇世紀日本美術再見〔Ⅱ〕…一九二〇年代」(財)三
- 重県立美術館協力会 一九九六年 一五〇頁。
- 10 酒井哲朗「一九三〇年代の美術」『二〇世紀日本美術再見〔Ⅲ〕…一九三〇年代』三重県立美術館協力会 一九九九年 九頁。
- 11 「二〇世紀日本美術再見〔Ⅱ〕…一九二〇年代」前掲註九。『二〇世紀日本美術再見〔Ⅲ〕…一九三〇年代』前掲註一〇。また、田中修二氏は彫刻での伝統回帰の現象の一つとして、大正期の木彫の隆盛に着目し、第一次世界大戦との関わりを通して論じている(田中修二「近代日本彫刻と第一次世界大戦」『大正期美術展覧会の研究』前掲註三四三三―四四八頁)。
- 12 濱田増治「彫刻家の人々に興へる第一の注文」『彫塑』五号 一九二六年一月 八頁。
- 13 前村文博「境界領域としてのフィギュール―清水三重三と荻島安二―」前掲註七 三四頁。
- 14 藤澤龍雄「濱田君と私」『八房の梅』濱田絹子 一九四一年 一〇七頁。
- 15 「商業美術第一回パンフレット」前掲註六 四三頁。
- 16 仲田定之助「商業美術の水平運動」『工藝時代』一卷一
号 一九二七年十二月 二二―五頁。

- 17 高村豊周「商業美術展寸感」同前 二二六―二二七頁。
- 18 『商業美術第二回展覧会作品集』商業美術家協会 一九二八年 五頁。
- 19 本稿のマネキンの歴史に関する記述は以下の文献を参照した（藤井秀雪「図説マネキン史」『マネキン：笑わないイブたち』INAX 一九九〇年 一五―四四頁。『マネキンのすべて』日本マネキンディスプレイ商工組合 一九九六年）。
- 20 同前。なお、島津製作所におけるマネキン開発の詳細については以下の文献で紹介されている（『島津製作所史』島津製作所 一九六七年 五七―五九頁。『科学とともに』一〇〇年―島津製作所の歩み』島津製作所 一九七五年 六八―六九頁）。
- 21 濱田三郎「若い時代の思出」前掲註十四 一七二頁。
- 22 大正期新興美術運動に関する主たる研究書に五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』スカイドア 一九九五年がある。
- 23 清水は主情派美術会の創立会員に名を連ね、一九二八年九月丸菱呉服店で開催された主情派美術会第一回展に参加した（『第一回主情派美術展覧会日録』主情派美術会 一九二八年）。なお、同会の展覧会目録などの資料をまとめて紹介した文献に、『山名文夫と熊田精華展絵と言葉のセンチメンタル』目黒区美術館 二〇〇六年 七三―七五頁がある。
- 24 寺畑助之丞の構造社時代の創作活動を論じた先行研究には、田中典子「寺畑助之丞における工芸、建築と彫刻」『構造社―昭和初期彫刻の鬼才たち展』前掲註一 一七二頁―一七七頁がある。東京高等工芸学校の詳細については、森仁史「日本のモダン・デザインを繙く」『デザインの揺籃時代展』松戸市教育委員会 一九九六年 一〇五―一〇五頁が詳しい。
- 25 日名子実三のメダル制作について詳細に論じた先行研究に、広田肇「日名子実三のメダル」『大分県立芸術会館研究紀要』二〇〇五年 一―二七頁がある。長谷川栄作「構造社彫塑展の印象」『美術新論』二卷一〇号 一九二七年一〇月 九二―九三頁。
- 27 「社説 アトリエから街頭へ―若き塑像家の出動を望む―」『彫塑』二号 一九二五年七月 一頁。
- 28 濱田増治「彫刻家の人々へ興へる第一の注文」前掲註十二 七頁。

- 29 齊藤素巖「彫刻の実際化」前掲註四。
- 30 帝展工芸部設置までの近代の工芸をめぐる諸動向について詳細に論じた論考に、森仁史「明治四〇年から大正一五年を経て昭和二年に至る交響的変奏―美術工芸の長い道のり」『開館一〇周年記念 東京府美術館の時代一九二六―一九七〇』東京都現代美術館 二〇〇五年 一三七頁―一四二頁がある。
- 31 『国民美術』一卷四号 一九二四年四月 一六頁、『国民美術』二卷九号 一九二五年九月 九頁。なお、本稿の仏蘭西現代美術展に関する記述は、齊藤泰嘉『東京府美術館史の研究』筑波大学芸術学系齊藤泰嘉研究室 二〇〇五年 一八三―一九五頁に従った。
- 32 『国民美術協会主催 独逸現代美術展覧会』国民美術協会 一九二六年。
- 33 『国民美術』一卷十二号 一九二五年十二月 一六頁。
- 34 齊藤素巖「彫刻の実際化」前掲註四。
- 35 『構造社第三回展覧会出品目録並ニパンフレット』構造社 一九二九年 八頁。
- 36 同前、一〇頁。『構造社第四回展覧会出品目録パンフレット』構造社 一九三〇年 十三頁。
- 37 齊藤素巖、日名子実三、清水三重三、濱田三郎、陽成二は大正期には東台彫塑会に参加した。同時期、素巖と日名子は同会の姉妹会にあたる塑友会でも活動しており、日名子は朝倉塾の塾頭もつとめた。
- 38 薄金兼次郎「構造社総評」『アトリエ』八卷一〇号一九三一年一月 一一二―一一三頁。
- 39 森仁史「明治四〇年から大正一五年を経て昭和二年に至る交響的変奏―美術工芸の長い道のり」前掲註三〇 一四一―一四二頁。
- 40 五十殿利治「華道とオブジェ―勅使河原蒼風と福沢一郎の対談（一九三八年）をめぐる」『クラシックモダン―一九三〇年代日本の芸術』せりか書房 二〇〇四年 二二八頁。
- 41 百貨店でのショーウィンドウの展開については、以下の文献を参照した（高柳美香「ショーウィンドウ物語」勁草書房 一九九四年。山本武利・西沢保編『百貨店の文化史―日本の消費革命』世界思想社 一九九九年）。
- 42 『帝国工芸』七卷一〇号 一九三三年十一月 一二頁。なお、同号には三越の新趣向の家具展示に対して蔵田

- 周忠や野村茂治らが感想を寄せている。
- 43 河村目呂二、安永良徳、荻島安二の履歴については『構造社―昭和初期彫刻の鬼才たち展』前掲註一に詳しい。川崎ブツベの履歴は『日本美術年鑑』昭和五四年版大蔵省印刷局一九八一年、二八七頁で紹介されている。村井次郎の履歴は『マネキンのすべて』前掲註一九 一〇二頁で紹介されている。
- 44 田邊孝次「構造社展を見る」『美之国』八巻一〇号 一九三二年一〇月 九〇頁。
- 45 大蔵雄夫「構造社彫刻の展望」『美之国』一四巻六号 一九三八年六月 七七頁。
- 46 「美術界彙報」『中央美術』二七号 一九三五年一〇月 一頁。
- 47 仲田定之助「二科会と構造社の彫刻」『アトリエ』一二巻一〇号 一九三五年一〇月 五六頁。
- 48 雨田光平「構造社の彫刻」『美之国』一一巻一〇号 一九三五年一〇月 七八頁。
- 49 『構造社―昭和初期彫刻の鬼才たち展』前掲註一 六六一―六七頁。なお、荻島のマネキン制作に関する本稿の記述は、藤井秀雪「図説マネキン史」『マネキン…笑
- わないイブたち』前掲註一九 並びに『マネキンのすべて』前掲を参照した。
- 50 荻島安二「マネキン」『アトリエ』一二巻九号 一九三五年九月 四〇頁。
- 51 齊藤素巖「帝展彫刻部の印象(下)」『読売新聞』一九二一年一〇月二〇日 七面。
- 52 齊藤素巖「院展二科彫刻観覧」『美術新論』二巻一〇号 一九二七年一〇月 七四―七五頁。
- 53 彫刻部での共同研究は「総合試作」に代表されるように初期においては集団での共同制作として進められたが、次第に個人制作が主流となった。「総合試作」が打ちられたあと、一九三一年第五回展からは同義の試みとして「総合作」が登場した。ただし、これは従来に比べて小規模の実践で、散発的であり、帝展改組以後の展覧会には登場しない。また、集団での共同制作としては一九三三年第七回展「総合陳列」があるが、図版を未見のため詳細は不明である。
- 54 「美術と社会」についての座談会(一六)『都新聞』一九三三年五月一六日 一面。
- 55 一九三二年第六回展初日、九月二日に齊藤素巖が経済

- 的理由から勇退声明を発表したため、残留会員により
構造社解散宣言が出された。しかし、同展閉幕後その
宣言は取り消され、素巖は翌年五月に構造社に復帰し
て事態は終結をみた。なお、この機に、日名子は同会
を脱退、清水三重三もそれに従った。
- 56 「美術と社会についての座談会（一六）」前掲註五四。
志立深爾「院展、二科、構造社の彫刻」「美術」一〇巻
一〇号 一九三五年一〇月 一四頁。
- 58 大蔵雄夫「上野の彫刻を観て」「美之国」一一巻一〇号
一九三五年一〇月 八二頁。
- 59 構造社の動向を含めて昭和戦前、戦時中期の彫刻界の
創作活動を論じた先行研究に、田中修二「つつながら
なさ」とつつながら——昭和戦前・戦中期の彫刻」「昭
和の美術一九四五年まで——目的芸術の軌跡」新潟
県立近代美術館 二〇〇五年 一五六—一六三頁 及
び田中修二「セメント彫刻の戦前・戦中・戦後」「屋
外彫刻調査保存研究会会報」二号 屋外彫刻調査保存
研究会 二〇〇一年二六一—四二頁がある。銅像供出の
問題については、平瀬礼太「戦争と美術コレクション
——そこにあつてはならないもの」「講座日本美術史」
- 62 陽成二を中心にイワン・メシュトロヴィッチと構造社
の関係について論じた先行研究に、伊豆井秀一「陽成
二と『構造社』」「埼玉県立近代美術館紀要」二号 一
九九五年 三五—七〇頁がある。メシュトロヴィッチ
の日本での受容については拙稿「構造社研究——イワ
ン・メストロヴィッチとその影響——」「眞保亨先生古
稀記念論文集 芸術学の視座」勉強出版 二〇〇二年
四三九—四六四頁を参照されたい。また、ドイツを含
- 六巻 美術を支えるもの 東京大学出版会 二〇〇五
年 一四一—一七五頁に詳しい。戦時下の銅使用制限
など、美術資材統制に関する諸動向は迫内祐司「戦時
下における美術制作資材統制団体について」「近代画
説」一三号 明治美術学会 二〇〇四年一〇四—一二
七頁に詳しい。
- 60 田中修二「つつながらなさ」とつつながら——昭和戦
前・戦中期の彫刻」同前。
- 61 日名子実三の晩年までの創作活動をメダルと記念碑彫
刻に焦点をあてて論じた先行研究に、広田肇一「日名
子実三」「構造社——昭和初期彫刻の鬼才たち展」前掲
註一 二一六—二三頁がある。

む、同時代の海外作家と構造社の影響関係を論じた論考に、濱崎礼二「『構造社』とその時代」『構造社―昭和初期彫刻の鬼才たち展』前掲註一 四〇―五二頁がある。

63 中牟田三治郎は構造社以前には京都帝国大学工学部建築学科で彫塑の指導を担当していた。濱崎礼二氏の御

教示によれば、その中牟田の紹介で齊藤素巖は一九二五年に同校新館正面玄関の装飾に携わることになり、帝展出品作レリーフ《空(のち雲)》が設置されたとい

う。また、日名子実三は一九二四年帝都復興草案展に、

建築との関わりを窺わせる記念建造物の構想として『死の塔』を出品している。なお、広田肇一氏によつ

て日名子が大正末年にはメダル制作に従事していたことが確認されており、前述の記念建造物の構想とともに、構造社結成に繋がる創作活動として重要視される(広田肇一「日名子実三のメダル」前掲註二五)。

64 毛利伊知郎「一九三〇年代の日本彫刻」前掲註一〇二二―二頁。

図版典拠

- 1 『商業美術第二回展覧会作品集』商業美術家協会 一九二八年
- 2 『マネキンのすべて』日本マネキンディスプレイ商工組合 一九九六年
- 3 『マネキン：笑わないイヴたち』INAX 一九九〇年
- 4 第一回構造社展絵葉書 一九二八年
- 5 『陽成二作品集』齊藤素巖 一九三六年
- 6 『中牟田三治郎遺作集』齊藤素巖 一九三〇年
- 7 『アトリエ』一九三〇年一〇月号
- 8 第五回構造社展絵葉書 一九三二年
- 9 同前
- 10 山本武利・西沢保編『百貨店の文化史―日本の消費革命』世界思想社 一九九九年
- 11 週間朝日臨時増刊『美術の秋』朝日新聞社 一九三二年一〇月二五日
- 12 週間朝日臨時増刊『美術の秋』朝日新聞社 一九三五

13 年一〇月一八日
第九回構造社展絵葉書 一九三五年

14 『萩島安二作品集』萩島安二同好会 一九四〇年
15 同前

(付記) 本稿執筆に際しては前村文博氏と濱崎礼二氏に資料の御提供と御助言を賜りました。記して御礼申し上げます。

(さいとう ゆうこ)