

平成 20 年度

博士学位論文

神秘不可思議の芸術

—橋本平八の木彫と近代性—

福 江 良 純

京都工芸繊維大学大学院博士後期課程
工芸科学研究科機能科学専攻

はじめに.

1. 本研究の目的	1
2. 本研究の方法	2
3. 本研究の構成	2

第 I 部 素材の転化

第1章 近代彫刻と橋本

1. 明治初年の木彫	3
2. 木彫の固有性	3
3. 評伝	4
4. 橋本の異色性	6
5. 木材について	7

第2章 木彫の系譜

1. 日本彫刻会	8
2. 美術院研究所	9
3. 橋本の周辺	11
4. 橋本の木彫観	12

第3章 橋本平八の木彫

1. 橋本の主要作品	14
2. 《裸形少年像》	17
3. 正面性について	18
4. 橋本の手順	19
5. 平面と立体	21
6. 直彫り法と素材観	23

第4章 石と木

1. 《石に就いて》	25
2. 制作態度	27
3. 素材の解放	29
4. 素材の変容と「仙」について	30
5. 来るべき転回	34

第Ⅱ部 近代木彫の技術

第1章 彫刻の未完成の問題

- | | |
|-------------|----|
| 1. 近代彫刻の未完成 | 36 |
| 2. 写生風と写実性 | 38 |
| 3. 西洋化の軋轢 | 40 |

第2章 複製技術

- | | |
|----------------|----|
| 1. 機械的手段「星取り法」 | 40 |
| 2. 星取り法の限界 | 41 |
| 3. 石と木の違い | 43 |
| 4. 形象化の手掛かり | 44 |

第3章 橋本の彫刻学

- | | |
|------------------|----|
| 1. 石井の立体感動と橋本 | 45 |
| 2. 奇異なイメージ | 48 |
| 3. 《花園に遊ぶ天女》 | 50 |
| 4. 「仙」と「霊」 | 51 |
| 5. 「静」に就いて | 52 |
| 6. 最終段階(第四課)に向けて | 54 |
| 7. 《牛》から | 55 |

おわりに. 57

注 60

図版 70

参考文献 81

図版出典 82

はじめに。

本研究は、近代日本彫刻において特異な作風で知られる橋本平八(1897-1935)の彫刻の造形的特質を、技術的な視点から考察するものである。まずは、本研究の全体の内容を、次の3つの観点から展望しておきたい。「1. 本研究の目的」においては、これまでの橋本論に対する本研究の独自性を際立たせ、本研究の目的を提示する。「2. 本研究の方法」では、技術的視点による考察の具体的方法と取り上げる作品について述べる。最後に「3. 本研究の構成」では、二部で構成される本論各部の主題とその展開を示す。

1. 本研究の目的

橋本平八は、大正末期から昭和初期にかけて院展で木彫を発表した、近代日本彫刻史における主要作家の一人である。生前より彼は、独特のフォルムと奇妙なテーマ性から異色作家と評され、ある種の異端視の中で好奇の対象となっていた。今日においても、興味を喚起する作家の列に並ぶ橋本であるが、その特異な造形性について十分な論究がなされてきたとは言いがたい。

これまで、橋本個人の精神的な特異性は、「木彫」が伝統的に担ってきた精神性と絡めて論じられる傾向にあった。とりわけ、本間正義による円空との系列関係における解釈が支配的で、後の橋本に関する作品評の随所に本間の影響を認めることができる¹。その結果、橋本の造形的な特質は、木材固有の性質を前面に押し出す中で扱われ、かならずしも実態に即しているとは言えない幾つかのフレーズのうちに封じ込められた。橋本の特徴的な人物像と、精神世界と密接であると目される木の性格とが、木材を介して強く結び付けられることによって、「木のアニミズム」という言葉で制作態度が評されるまでになった²。このような解釈の傾向に対して、金井直は、それが橋本作品に対する評価を曖昧にする虚構だと反論を試みている³。また、橋本の出生地である三重県の県立美術館には、橋本の遺品が遺族から委託で保管されており、その中には実弟で前衛詩人の北園克衛(1902-1978)との往復書簡も多数含まれているという。現在、学芸員らの手によって、手紙などの遺品の調査分析が行われており、その成果が待たれるところである。しかしながら、これまでのところまとまった形の橋本論は現れておらず、展覧会図録や美術雑誌、あるいは現代作家の論考に織り込まれる形で取り上げられてきたに過ぎない。橋本は依然として異色作家であり、その作品の美術史的な再評価が待たれることに変わりはない。

本研究は、このような先行研究を顧慮しつつも、独自の作品解釈によって橋本の造形的特質を明らかにしようとするものである。筆者は、本稿に先行する橋本論として、「橋本平八の木彫ー作品《石に就いて》と素材の変容ー」(日本意匠学会、『デザイン理論』、第50号、2007)を発表し、《石に就いて》(1928、図1)を取り上げている。橋本の作品中で最も特徴的でありかつシンプルなこの作品は、橋本の死後公刊された遺稿集『純粋彫刻論』(1941)における造形意識を端的に具現したものであり、橋本の造形的特質を取り出す有力な手がかりになると思われる⁴。橋本が《石に就いて》で到達した成果を、近代日本という広い視座の中で改めて位置づけることで、橋本の独自性を明確にすると同時に、さらに次項で言及する他の作品の解釈を通して、橋本の造形性が近代日本彫刻全体に対する布石ともなっていることを究明することが、本研究の目的である。

2. 本研究の方法

本研究は、作品解釈の基本姿勢として、造形理念が直接に現れる技法的な特徴と物質的な痕跡を重視する。彫刻家が直接素材に触れる場面において何が現象していたかを扱うことで、作品を制作の見地から捉え、その造形的特質を具体的に解釈してゆく。そのような特質として特に着目したいのは、橋本が試みた、伝統的木彫観を撤廃する手法である。橋本の言説と作品の技法的痕跡を一連のものとして注目するなら、木彫作家である橋本が、木彫を伝統の制約から解放し、純然たる「彫刻」に昇華させようとしていたという主張を導きだすことができる。その根拠は橋本の木材に対する関わり方のうちに求められるが、その関わり方こそは伝統木彫と異なる素材観となって、特徴的な技法のうちに現象している。橋本の主要作品の中で、その素材観が最も明瞭に現れている作品が《石に就いて》なのである。

橋本の造形性を語る上で、橋本自身が特別視している主要作品は特に重要であるが、本研究では、とりわけ、《裸形少年像》(1927、図 2)、《石に就いて》、《花園に遊ぶ天女》(1930、図 3)を重点的に取り上げる。そして形状の特徴や技法過程を具体的に考察し、制作に携わった橋本の内面を推察したい。近代日本彫刻の変遷期に、木材への新しい関わり方を実践していた橋本の制作は、当時としては前例のない特異なもので、その意味で近代から現代にいたる彫刻の性質を浮かび上がらせるはずである。その際、極めて重要な手掛かりを与えてくれるのが、橋本の死後に北園が編纂した遺稿集『純粹彫刻論』である。橋本の作品と言説は極めて一貫しており、自らの制作を「自然科学的に見た彫刻学」(p. 5)と言うように、そこには彫刻を物質的な現象として客観的に捉えようとする姿勢が語り出されている。その妥当性を検証するために、多くの技法を参照するほか、自然界の諸現象も有効な比較材料となろう。そのような検討材料についても、橋本は作品と言説に多くの手掛かりを残しているのだ。

3. 本研究の構成

本研究は2つの部で構成される。「第Ⅰ部 素材の転化」では、近代彫刻界の時代的背景及び橋本の人的な関係などから(第1章 近代彫刻と橋本)、木彫家としての橋本の特異性を浮かび上がらせる(第2章 木彫の系譜)。この部で扱う作品として、《裸形少年像》(第3章 橋本平八の木彫)と《石に就いて》(第4章 石と木)に重点を置いて技術的な分析を行い、橋本の造形的な特性を考究する。

第Ⅱ部では、技術的な隔たりのある、《石に就いて》と《花園に遊ぶ天女》の具体的な違いを考察するために、いったんは木彫の技法的沿革を取り上げる(第1章 彫刻の未完成の問題)。西洋の写実性が木彫に取りこまれる時、どのような意識がそこに働き、具体的にはどのような方法が採用されたのかを扱う(第2章 複製技術)。そのことで、続いて取り上げる《花園に遊ぶ天女》を、造形的特性を技術的な見地で考究するための導入とする。そして、最終章である「第3章 橋本の彫刻学」において、《花園に遊ぶ天女》の造形的な構造を《石に就いて》との対比を通して追究するとともに、最後に《牛》(1934)を取り上げ、急逝した橋本が計画していた制作の試みを推察することで、総括としたい。

第 I 部 素材の転化

第1章 近代彫刻と橋本

1. 明治初年の木彫

日本は、古来仏像彫刻を刻んできた長い歴史を持つ。しかしながら、それらは今日的な美術作品でもなければ、「彫刻」という概念で造られたものでもなかった。日本における近代彫刻の黎明は、明治初期の西洋彫刻の導入を待たねばならなかったが、木彫の近代化は決して過去からの連続的な発展ではなかった。慶応3年(1867)の大政奉還に始まり、明治4年(1872)の廃藩置県にいたる明治維新の大社会変革が、最も影響したのが伝統木彫であり、もとより需要が衰退していたところへ、神仏分離、廃仏毀釈という社会変動の余波に見舞われ、暗黒の時代を迎えることになった。

その当時は、今日的な塑造や木彫あるいは石彫などを包括する概念や呼称などはなく、それ以前に「美術」という概念さえ輸入されていない頃で、木彫を取り巻く状況を把握するための視点は存在していなかった。今日でいうところの彫刻に相当する分野には、仏師を中心にして、宮彫り師、雛師、根付師などが含まれ、分業化された専門職に対して「彫鏤師」(ちょうるし)という総称のもと社会的地位が与えられているに過ぎなかった。その「彫鏤師」という総称さえも、明治10年に設立された工部美術学校の規則の注釈から、窺い知ることができる程度なのである。

「彫鏤師」は、いわゆる「彫りもの」を作る技能者である。近代の彫刻の黎明期全体の様相について、「彫りものから彫刻へ」という言葉が象徴的に用いられることがあるが、それは技術的な総称に過ぎなかった「彫りもの」が、「彫刻」という名のもとに意識を共有され、芸術分野として独立する過程を指している。このような明治から大正に至る日本木彫の沿革を別の言葉で言い換えるなら、暗黒時代の木彫が西洋彫刻を手掛かりに近代木彫として蘇生していく過程、ということになる。だが、その状況を精査するに、欧風模倣の風潮の中にあっても木彫は、日本固有の趣味を木材によっていかにして発揮するかという問いをもとに推移していたと行うことができる。これは、伝統木彫が現状を憂う中で自発的に取った動きであり、芸術の近代化とは逆行する国粹的な動機を内在させていた。当然ながら、そこでは「木材」の存在が第一義的な重要性を持っていた。

2. 木彫の固有性

今日的な彫刻という概念も、美術と言う見方も存在していなかった明治初年から、次第に木彫家は独自のまとまりを見せ、木彫固有の趣味を打ち出そうと意識を結集する。しかしながらそこには、外来の西洋彫刻に対する憧憬と、ある意味対抗的な反応とがあった。やがて、伝来の技術体系を持つ木彫は、直接西洋彫刻として導入された塑造と異なる近代化を経ていく⁵。これは、「洋風技術」と言われる塑造が国家施策主導で直輸入されたため、いわゆる彫りものなど、伝来の造形諸分野との整合性が配慮されていなかったことに起因する。そこでは、塑造という新しい造形技術だけでなく、「美術」という理念までもそのまま無批判に受容された現状があった。これは、在来の木彫などがそれと比較し得る理念を持っていなかったからであり、当時の人々は、西洋彫刻の作品に「迫真の写実性」を驚きをもって認めるしかなかった。「彫刻」という概念は、このようにまったくの外

来ものとして唐突に提示されたのであり、それに対して積極的に反応した分野が、そのまま今日まで彫刻として存続していると言ってもよいであろう。木彫は、極めて息の長い反応を持続しているのだが、その反応は、塑造に対する親和と反発を交錯させる独特の経緯を辿ることになる。

明治初期において、西洋技術が伝授された機関は工部美術学校に限られた。したがって、美術概念の浸透と伝播には制度的な障壁も存在しており、木彫家たちは西洋技術に対し憧憬の念を持ちつつ、各々で彫刻の新様式を模索する他はなかった。その時、木彫家達は西洋彫刻の写実性を「写生風」と呼んで、自己様式に生かそうとしたのである。中でも高村光雲(1852-1934)は、衰退期の木彫を近代的に蘇生させるため、特別に心血を注いで写生風を研究したことで有名である。

しかし、当時の木彫は、写生風を木材に生かしていく手掛かりとして、東洋的な主題を選ぶ必要に迫られていた。写実性と主題の関係については第Ⅱ部で扱うが、ここでは、木材を用いることで洋風模倣に対する対抗的な自覚が誘発されることになった事実を指摘しておく。明治末期の日本彫刻会の結成がその代表的な動向であり、木彫が固有の意義を主張し、洋風彫刻一辺倒の彫刻界に現状の巻き返しを図り始めたのはこの頃からである。その後、彫刻界はロダニズムの感化期を経て、大正期に入る。この間、日本美術院の再建などにより、国粹主義的な美術運動の機運にも押され、木彫も暫くの間盛んになる時期を迎えた。そして、橋本が木彫家の佐藤朝山(1888-1963)に師事した大正後期となると、洋風彫刻はようやく消化され、塑像の朝倉文夫(1883-1964)などに日本的技術の充実をみる一方、ロダニズムが在野団体に活動の場を見出し、やがて活発化する各美術団体の胎動が聞こえ始めるのであった。

3. 評伝

橋本は、1897年、三重県度会郡四郷村に、5人兄弟の長男として生まれた。弟の健吉が、シュールレアリスムの詩人北園克衛(1902-1978)であることは、橋本の人となりの評する上での特徴の一つとなろう。橋本の異色性は兄弟の気質として、生来の傾向であったのかもしれない。高等小学校を卒業した後の青年期は、1912年から3年間伊勢市の農学士について植物生態学や果樹農園学などを学んだ。彼の言説に見られる、自然科学的な対象観察の目線は、青年期からの橋本の本分のようなものである。そのような橋本がいつ頃から彫刻というものに興味を覚え、自ら実践しようと思いついたか、今日伝えられるところは少ないが、18歳になる1915年には、郷里の彫刻師先代三宅正直に指導を請い、度会郡浜郷尋常高等小学校で代用教員をしていた20歳(1917)頃には、亀田圭介にも師事をしたと伝えられている。また、弟の北園克衛が回想するところによると、荻原守衛(1879-1910)の『彫刻真髓』(1910)を買ってきては、しきりに感心していたのもこの頃の話である。

橋本が本格的に彫刻の道に踏み出すのは、1919年に上京し、内閣印刷局に勤め始めたのが契機となっている。橋本が22歳の時である。印刷局の長池田敬八の紹介で、日本美術院同人の彫刻家佐藤朝山の内弟子となったのが、翌年23歳の時であるから、当時としても彫刻家のキャリアは後発の部類であろう。当初の本格的な師であった佐藤からの影響関係はどのようなものがあったのか、指導の内容や造形的な影響関係を思わせる事象や逸話は不思議なほど語られてきていな

い。師が東洋的、とりわけインド仏教を思わせる作風を持っていたことが、橋本の一風変わった作品の主題に影響があったのではないかとみなされているが、それも確かなことではない。橋本が佐藤に師事していたのは、27歳までの約6年間であるが、その内の3年間(1922-1924)は、佐藤が渡仏しており、大半をアトリエの管理に費やしていたのが実情なのではないだろうか。ただ、橋本を直接知る者の間では、師が留守をしているアトリエを守りながら、食事の度に影膳を据えたという逸話が語り草のように伝えられているほどであるから、師弟関係の大切さについては人一倍の意識があったようである。

こうしたエピソードも手伝ってか、これまで、橋本個人の精神的な特異性は、「木彫」が伝統的に担ってきた精神性と絡めて論じられる傾向にあった⁶。師匠の佐藤は、高村光雲直系の山崎朝雲(1867-1954)の高弟で、帰国後は文展の審査員も努めた伝統派の木彫家である。橋本も、院展で発表した作品は全て木彫であるように、自身木彫家を持って任じていたのだが、橋本の制作観は決して伝統的な木彫との同一視を許すものではない。確かに、「日本木彫」に対するという橋本の強い自覚は、彼に円空仏を見出させたように、強い木への執念さえも思わせる。だが、それでも彼は、決して伝統的な意味での木彫家ではなかった。

23歳で佐藤朝山の内弟子となったその翌々年の大正11年(1922)には、日本美術院再興第9回展覧会に《猫》の出品を果している。その僅か13年後に脳溢血で倒れるまで12回の出品を通して独特の精神性を感じさせる木彫を発表し続けた橋本は、彫刻の様式が揺れ動いた大正期から昭和期にかけての日本彫刻界において、独自のスタイルで異彩を放っていた。

院展初出品の直後には日本美術院の研究会委員となり、塑造の修練も重ねた⁷。橋本が研究所に通い出した頃は、石井鶴三(1887-1973)を中心として、同世代の喜多武四郎(1897-1970)や木村五郎(1899-1935)らが所属しており、喜多とは特に親しくしていたようである。ただ、橋本は同院彫刻研究室での塑造の作品を習作として位置づけており、それらを展覧会で発表することは一度もなかった⁸。これは橋本の明確な意志であり、木彫については、日記で「日本木彫の研究は余が即生命」(p.163)と言い切るほどであった。

橋本について石井は、「わけて木彫の技に長じ、その作品は甚だ異色あるものであります」と評している⁹。石井は、後に近代の彫刻を「正しくおしすすめた」¹⁰一人に橋本の名を挙げるほど橋本を評価していたが、そこには当時の木彫に対する憂慮があった。第Ⅱ部で考察するように、星取り法による洋風技術への志向は依然支配的で、その技法を無反省に木彫に応用する傾向は、本来素材と結びつくはずの形態把握手段や制作技術を木材から分離するものとして、素材固有の特質を大切にす彫刻家からは快く思われていなかった¹¹。石井はこのような状況を「木彫危機」とまで言い、その最中であって橋本の死を惜しんでいる。当時のこのような風潮に対し、橋本は一木造りの直彫りという、木材の特質に極めて即した制作手法をとっており、おそらく石井はその点に、橋本の木彫作家としての本分を認めていたのであろう。ただ看過してはならないことは、木彫の技に長じている橋本に石井が認めた異色性である。

橋本を「異色作家」と評する向きは、橋本に関する言説の常であるかのように頻繁に見られる。それらは大きく見て2つの傾向を持っており、一つは橋本の伝えられる人物像に関するもの、もう一つ

は橋本の言説に向けられたものである。これまでの橋本論は、人物の特異性が強調される傾向にあったが、それは、とかく難解と言われ、時に「奇書」¹²とまで評される『純粋彫刻論』の文体によるところが大きい。この書についてはこれまで正当に評価がなされていないばかりか、橋本を精神主義、あるいは神秘主義的な人物という見方を補強する材料のように扱われてきた。だが、『純粋彫刻論』は単なる精神論ではなく、むしろ多くの技術的な記述が彼の制作と極めて厳密な対応関係を持っており、造形の現象に関する一貫した論理性で構成されている。造形現象の内省的な記述であるため、読解が難解であることは否めないとしても、技術的な裏付けがあるという点に関しては決して奇書ではない。

橋本の言説が作品と表裏一体であり、作品が言説によって論理性に貫かれているのなら、作品に残る異色性とは何を語るものなのだろうか。それは、橋本に対し異色性を感じ取る者が見出した橋本の創造的側面に他ならないと言えないだろうか。既存の彫刻作品にない独特の造形性が、たとえある種の奇異な印象を与えるものであったとしても、そこには今日まで多くの人を惹き付け、繰り返し解釈を誘う魅力があるからこそであって、橋本の異色性は決して正統に対する異端というようなものではない。今日のわれわれは、橋本に対する異色性の評価を超えて、橋本の到達した成果を見つめなくてはならない。それは、橋本の時代よりも、今日において一層重要性を増していると言えるだろう。

4. 橋本の異色性

橋本は木彫の技量を認められつつも、当時から異色の作風として一般に評されていた。美術院の研究所の2年先輩で親交の深かった喜多も、美術雑誌に寄せた橋本への追悼文を、「最も異色ある驚嘆の製作」に「類例のない異常な作家」という作品評および人物評をもって締めくくっている¹³。また喜多は、日頃の様子について「血みどろの精進」とも述べており、橋本が周囲には激烈な人物として知られていたことが窺える¹⁴。橋本については、このように人物の精神性が作品の異色性と重なって語られる傾向にある¹⁵。ただし、たとえ橋本の人生が、実弟の北園克衛が語るように「忍苦精進の生涯」¹⁶であったとしても、それは彫刻家としての生き様のことであり、そのような人物評は彼の作品の造形的な特質の説明ではない。だが、造形性の要因として本来なら作品に結びつかない人間像を持ち出さざるを得ないほどまでに、橋本の作品は難解なのであり、それこそが異色といわれる所以とも言えるだろう。

また石井は、橋本の作品に現れたものに「鋭さと厳粛さ」を認め、それは精神鍛錬から来していると判断しているが¹⁷、喜多は「審美的世界観を打ち立てることが、君の理論哲学にも芸術製作にも、生涯最後までのもットーであつたと思う」¹⁸と、橋本の理論面を強調する。解釈の差はあるとしても、彫刻家である限り異色性の問題は作品自体に帰着する。橋本の作品が一見して特異な印象を与えることは多くの鑑賞者や識者が述べるところで、それは現代彫刻の多様な現状を知る今日の日でもってしても同じである。その特異性を捕捉するために、特有の言い回しが用いられてきた。特に、木にまつわる伝統的観念を橋本に投影する見方が多く、その代表なのが「アニミズム」に関するものであろう。確かに、橋本の言説中には「古木に木仙あり」(p.208)など、随所に神秘的な感応を思

わせる記述がある。しかし、仮に「仙とは動なり。動とは静の終わりなり。即ち静中動なり」(p.109)などのような一文が、橋本の精神態度を表明したものであるとしても、それが作品自体の物質的な現象と一体でなければ作品解釈の問題とはならない。「アニミズム」は、後で詳しく取り上げる《石に就いて》の解釈に対しては、一定の説得力を持つように思われるが、橋本の特異な技法的痕跡やその他の作品、例えば《裸形少年像》などのイメージの源泉や造形的な手法の説明には適用できない。もとより、「アニミズム」は橋本の言葉ではない。しかしながら、「仙」や「霊」など、橋本自身が『純粹彫刻論』で彫刻について用いた語句は、制作の概念を直接反映しており、作品に関する直接的な記述として読み直すことができるのだ。橋本の特異性とは、シンプルな作品の神秘的な様相にあるのではなく、一見神秘的、精神的と思われる作品と言説が、物質的現象を極めて簡明に表明したものであるという事実にある。したがって、物質現象に過ぎない橋本の制作に、木というものが帯びる霊性や聖性が見出せたとしたら、それは鑑賞者自身の目線の裏返しとして現れているのである。

もっとも、橋本を異色とする評価は、対極としての正統性を別に想定しているのであり、それには木彫というものにまつわる先入見が関わっているように思われる。橋本は木彫作家であり、当然ながら「木彫」というカテゴリーで作品は評価されてきた。しかし、木彫は素材の特質によって理解される傾向にあることも事実で、橋本の異色性は木彫固有の性格に照らして浮かび上がってくる。

5. 木材について

橋本の造形性を精神の特異性に見出そうとする傾向は、木材の性質に依拠する木彫という分野が招きやすい評価でもある。これまで橋本が円空との関係で扱われてきた深層にも、木材に固有の性格を前提とする意識が潜んでいる¹⁹。素材としての木材には樹木の生命感や親和感といった情緒性や霊性など、精神的意味が投影されており、木材はその特質を通してそれら内的なものを生かしてきた歴史を持つ。古来、天然の素材は、霊的な存在を感知させる媒介として働き、物質と生命を結び付けてきた²⁰。木や石を彫ることは、そこに生命観を反映させることであるとも言えようが、特に木材の場合、樹木として実際に生きていたものだけにその傾向は強い。立ち木仏や御神木などは、土着的な霊性の現れであり、それは木の性格一般にも及び、したがって素材としての木材にこの性格は反映される。つまり木彫には、素材の質自体に近代化を阻む、上記のような因子が内在していたと言えるのである。木材に与えられた精神的意味と木材の特質の同一視は、実際に素材に触れることで感知される性格のもので、これは日本的なモチーフを採用する木彫家の意識一般でもある。

確かに元来、木彫は木材の持つ有機的な素材感に支えられてきた。日本彫刻会の設立の要旨には、木材の理解とその使用の面白みが日本的趣味に適う木彫独自の表現形式を生み出すという発想が見みられるし²¹、高村光雲が、たとえ生活に困窮しても木材以外の彫り物に手を染めなかったことも、木彫家にとっての木材の重要性を語るエピソードである²²。木材を尊重するこのような態度は、木彫家としてのアイデンティティーを形成するが、その傾向は木彫分野の保守的性格の要因ともなった。

だが、橋本の場合にはそうではなかった。多くの論評では、橋本が木の精神性に日本木彫の起源を求め、そのような態度が円空との感応を引き起こしたように記述されているが、ここにも橋本の特異性を精神性の問題にしようとするあまり、木材を引き出す先入観が働いているように思われる。しかしながら、橋本自身の態度は、一般に期待されている精神的なものより、むしろ技術的な面での心服を表しているようである。たとえば、円空仏との出会いを記述した一文を、『純粹彫刻論』『日記編』から引いてみよう。

「去る十月八日自分は翌九日早朝より三蔵蓮体住職に依って紹介された円空上人造像に作者作品共に非常に感服した。以来二十日の今日尚創造新たにして愈々熱度を加えつつある。真実打ち込んで心を尽くしている。先ず出来得る限り最大漏らすことなく接することを発心した。

まったく円空の腕はさえていた。心智も明瞭であった。余は柳宗悦が木食上人を研究している心境はいかなるものであるかを知らないが今円空を偲ぶ気持ちはその作品を通して感受出来る碧玉の如き清浄無垢とそれを作出する心智の明答さその技能の洗練さ。刀法微妙なる即ち鉦サバキの快適さである。実に驚くばかりなる自由奔放喩ようなきものである。実に素晴らしい刀跡である」(p.141)。

ここでは、橋本は「刀法」のことを語ってはいても、木については触れていない。このように円空とその作品についても、技法について語るのみで、その他、木の霊性などが、円空仏に関する文脈で語られた箇所はない。橋本が円空に感じていたものは、木に宿る神秘的な存在を通した互いの感応関係ではなく、心智明瞭でさえた刀法という創造的な技能であると言う方が自然である。

だが、そのこととは関わりなく、木彫において当然木は尊重されねばならず、実際的な問題として、材料となった木材の扱い方については多くの用語や概念を必要としてきた。たとえば、伝統木彫の「木取り」、「肉合い」、「こなし」、「小作り」など、制作の過程ごとにつけられる名称は、道具やその使用方法としてだけでなく、心構えとしても受け止められてきた。それら全ては木材を生かすために発達し伝承されて来たわけであって、この時、彫刻材料としての木材が、日本的趣味や木の情緒性というものと固く結びついていたら、木彫は独自の心構えや態度を、技術を通して涵養することにもなる。木彫には、いわゆる「流儀」というものが存在するのである²³。その意味でも橋本の時代、既存の分野として成立していた木彫は、固有の性質を帯びたものとして前提されていたことも、一方の事実なのである。

第2章 木彫の系譜

1. 日本彫刻会

上述のように、木材に固有の性質を重んじる意識が、当時の洋風彫刻の隆盛に対する復古的運動と結びつくのは、当然の経緯であった。たとえば、日本彫刻会は岡倉天心(1862-1913)の肝煎りで結成されたが、そこには、日本における彫刻の新風を期し、模倣以外に日本固有の趣味を復興

することの意識を共有する、米原雲海（1869-1925）、山崎朝雲（1867-1954）、平櫛田中（1872-1979）など、有力な木彫家達の参画があった。彼らは、用いる素材を木には限定していないものの、日本国民の天性から湧き出る固有の趣味を表現するのに適している素材として、主に木を用いていた²⁴。それは、「軽淡な素朴な柔らかな木と云ふものの性質が、どうも牙よりも石よりも銅よりも、我々日本人の趣味を現すに便利でそして適して居る様に思ふ」²⁵という、木材の質感と固有の性格との結びつきを前提するものであった。

これらの木彫家は、いずれも高村光雲の門下であり、木彫に写生風を取り入れるために油土による原型と星取り機を用いていた。つまり、木彫の形態を、形成過程の異なる塑造によって事前に検討しておくのである。これは、素材に対して期待するものと形態を実現する制作の技術とが、互いに噛み合っておらず、勢いその不整合を古風な主題で補おうとする傾向を生んだ。これは、木彫の精神的深みに不足を覚える天心の指導による面もあるが、当時の木彫が主題の制約を受けざるを得ない条件については、山崎なども自覚するところであった。山崎はその理由の一つを、新時代の建築様式と木彫の不調和に見ている。近代の日本建築の基礎が不統一である間は、木彫は建築と釣合いを取ることはできず、したがって大作を制作することができない。「兎に角存在して居らなければ他日発展する途がなくなる」²⁶現状の妥協として、当今の趣味に一致する必要から古風な造形主題を選ぶしかないというのが真意のようである。

日本で最初に星取り法による木彫を制作した米原は、木彫の美術的価値を木目の美しさに求めた。西洋彫刻で石膏と大理石が盛んであることに対しては、日本の立場から逆に「木目の美に対しての観念」が足りないためだと言っている²⁷。米原は、「木という感が、此の木目によって切実に起こってくる」²⁸として、種々の木材とその肌合いの面白味を生かして、自由で空想的な作品《丹仙》（1910）など新感覚の作品を制作した²⁹。しかしながらその場合でも、主題は古風なものが選ばれたのである。

いずれにしても、彼らが明治末から大正昭和初期にかけて木彫の水準を示す存在であった。平櫛は大正3年（1914）の再興日本美術院に参画し、山崎門下の佐藤朝山も第一回展より出品し、同人に選ばれている。橋本が佐藤の内弟子となったのがそのわずか6年後。当時は、木彫界の重鎮高村光雲が帝国美術院会員に選ばれて間もない頃で、かつ東京美術学校の現役教授の時代であったことを思えば、橋本を取り巻く当時の状況が推察できよう。橋本が、直接光雲の指導を受けた形跡は見当たらないが、系譜を辿れば伝統木彫の本流に遡及することができる。しかしながら、橋本は独立独歩の道を歩み、おそらくは当時の光雲と最も遠い場所に立つことになる。光雲の一門は、写実性を追及する手段として星取り法を木彫に応用し、新古典主義と言われる極めて高度な技術様式を発達させていった。ただしそこには、技術先行の伝統木彫が逆に木材の性格を制約する構図も派生しており、橋本はそのことを批判的に見ていた。

2. 美術院研究所

橋本が彫刻の影響を受けたのは、美術院研究所で共に研鑽した者たち、即ち、石井鶴三、喜多武四郎、木村五郎らであろう。喜多とは同年代で、研究所の帰りに親しく語り合ったことを、後に喜

多が回想している。また、橋本を当時からよく理解し、最も高く評価していたのは石井である。木村に対しては、木村の著書『彫刻作程』(1933)の贈呈をうけて、感謝状を送っている。

石井は佐藤朝山とも親しい関係であったようで、日本美術院への入会は佐藤の誘いであったらしい。石井はその後の上田彫塑研究会の講習会³⁰での取組みからも窺えるように、研究熱心でありかつ教育心の厚い人物であった。彼は、美術院の研究所の様子をこう振り返っている。

「美術院の研究所でそれからの猛勉強がはじまった。私のことを聞いて中原がやって来る、亦是を聞いて戸張が入ってくる。佐藤、中原、戸張、私。少しおくれて保田龍門、ずっと若手として喜多武四郎、木村五郎とかいう連中も加わって本当に猛勉強しました。血みどろになってとか、しのぎを削ってとか。午前九時から十二時までモデルについて勉強しなおそれでも足りない。その前七時から九時までの二時間、一時間ずつ互いにモデルになって首の作りっこをする。午後は午後で昼飯も食わないで論じ続けるというわけで、これがたいへんよかったと思う。今日近代美術館あたりであつかうところをみると、現代の日本の彫刻は当時の美術院で猛勉強した人々によって代表されているということが書いてあるが間違っていないと思います」³¹。

ここには橋本の名は出ていないが、当時の交友関係からして、橋本もこのようにしのぎを削りあった仲間の一人であったことが類推できる。石井は、橋本の師である佐藤とほぼ同年代で、橋本が美術院の彫刻部の研究所の入所が許された大正 11 年当時、美術院の同人として活躍中だった。石井は研究員時代の橋本をよく知る人物の一人であるだけでなく、橋本に対する影響が大きかったことが、喜多の次ぎの回想から窺える。

「平八君とて最初から造型の名手では無かった。容赦の無い石井鶴三氏の意見なども興って空間に於ける立体表現の基礎的部門を成していると思う。然し、其頃から已に彼との接触の間に於いて詩的精神とも云ふべきか一種の神秘的意志に於いて完全に飛躍しつつあったことは認められた」³²。

研究所では主に塑造が取り組まれており、当時の橋本の作として《猫》(1922、図 4)が残されているが、塑像を習作と位置づけていた橋本は、他の塑像同様、これも展覧会に出品していない。この《猫》は、高さ 35cm の粗い粘土の付け方に特徴のある秀作で、橋本の技量を十分に示す作品と言えよう。院展に初出品された《猫》の原型と言われており、2 年後に院展に出品された《猫(第二次)》(1924、図 5)とも腰部のフォルムが一致している。粘土は、手の動きを直接反映するため、橋本が形態を認識する際の特徴を推察させる。橋本は、当時のロダニズムの作品のように粘土のダイナミックさを大事にしながらも、流動的な動きを制御し粘土を積み上げるように造形化したことが作品から伝わってくる。この作品が、最初の木彫《猫》の原型ならば、研究所の入所は院展初出品以後なので研究所での作ではないことになるが、このような橋本の粘土の扱いは、同じよう

な手法を通して「立体感動」³³という造形の原理を説く石井の注目するところであったに違いない。

立体感動とは、石井が生涯繰り返し用いた、彫刻の原理とも言える感覚的な動機のことである。それは徹底して立体の感知を重んじるもので、石井にとっては形態の外形の上位にくる概念であった。この立体の感知を重視する観点から、石井の橋本への評価は、制作の手法に向けられる。石井は橋本の仕事振りを、「橋本君ぐらい木彫のコツを飲み込んでいた人は少ない。この点では危なげないものがあつた。年は若いのに仕事の方では老成していたところがある」³⁴と述べて一目置いていた。

3. 橋本の周辺

橋本と親交の深かった喜多は、塑造を中心とした制作で知られ、橋本と同じく美術院の同人となった。決して再現的的技巧に長ける方ではないが、細かに粒だった粘土のタッチに対象感受の純粹さを感じさせる制作をした。石井が非常に高く評価をしており、橋本らと造形感覚を共有していたところも多いはずである。また、喜多は橋本の内面を特によく知る人物で、思索的探求を怠らなかつた橋本の姿を伝えている。喜多の伝える橋本像は、何事も徹底せねば止まない性格で、異常な克己心をもって事を処していく人物というものである。大正14年、橋本が師のアトリエを出て東京の世田谷区太子堂に転居して以降、いよいよその傾向を強め、それは「血みどろの精進となり」、橋本の制作上ますます顕著となったという。これに類するものとして喜多は、大正15年の院展出品作で、高さ180cmを超える大作の《成女身》(1926、図6)を僅か6畳の座敷で仕上げたことを伝えている。居間の壁には、血塗られたキリストの顔を自ら描いて掲げてあつたようであるが、キリスト教や仏教に対しては、制作発表以外ではあまり感じるところがなかつたようで、むしろ「ショウペンハウエルからニイチエの否定哲学へ入つて行つたこと」³⁵の方に、喜多は橋本の人柄と思想の結びつきを見ている。橋本は理論的な反面、非常なロマンチストでもあり、その点で芸術家的な体裁を備えていたという。しかしながら、「こうした類例のない異常な作家も、ご多分に洩れず物質には恵まれ」³⁶なかつたらしい。

木村五郎も、そのような同世代の彫刻家の一人である。木村は木彫を主体とした制作を行い、やがて山本鼎(1882-1946)の農民美術運動と連帯した木彫教育を展開する。民芸彫刻を得意とする木村は、技法書『木彫の技法』(1926)や『木彫作程』(1933)を著している。特に前者は、石井の彫刻に関する見解と文脈的にも一致するもので、多分に石井の影響の深さを感じさせるものである。橋本も後年、院展発表作とは別に、一刀彫を思わせる《参宮道者人形》(1935、図7)や粗い平鑿のタッチに彩色を施した《鶴》(1935、図8)などを制作しているが、これなどには木村の影響があつたとしても不思議ではない。橋本は木村の個展を見た所感を「木村五郎個人展所感」と題して、美術雑誌に寄稿している。その中で、橋本は自己の制作観を挿入している。

「夫れ彫刻とは、表現されたる形そのものにては無くして、その作られたるものそれ迄の以前の状態、即ち作られつつある道程、これよりこの心理の垂帷を想像することにより、その想像上に現在直観を置き、この現在直観上に於いて、微妙なる自己の趣味にかなへる美学をこころみ

る品なるが故に。以上余が彫刻に関する所感」³⁷。

そして、木村自身に関しては、「まことに夫れ天下広くして技巧の鮮やかなるひとあり又詩情豊かなるひと少なからず、しかれども君の如く、奇想の豊富なる人をあまり見ず。君は愛あふる美しき詩人であり然而して知識博い、信ずべき紳士である」³⁸と、人物と制作においても、橋本は自分の見方と近いものを感じていたようである。木村も美術院の同人であったが、奇しくも橋本と同年に他界している。また、石井が大正 15 年(1926)に、彼自身を含め 9 名の親しい者を集めて立ち上げた手工芸協会にも、木村と橋本は名を連ねている。彫刻家の経済的安定と、一般諸氏の生活空間における芸術環境の向上のために、人々の日常生活の中に美術を送ることを目的としていたこの会は、木村の農民美術の理念とも通じるところであるが、橋本もその輪に加わっていたことは興味深い。橋本の日記からは、日々制作に熱意をもって取り組んでいる様子がかがえるが、その生活は決して楽ではなかった。生活の糧と彫刻についてその会の趣旨に一面賛同するところがあったのか。だが、「工芸は芸術ではあり得ない」(p.66)と断言する橋本の本意とするところは、純粹美術としての彫刻なのである。

橋本の周辺には、このように塑造と木彫とを両方手掛ける作家がおり、自身でもその両方を実践していた。しかし、出品作品はすべて木彫であり、かつ美術院の研究所を出て以降、木彫のために塑造を制作したり、あるいは習作として試みたりしたという話は現在のところ伝わっていない。むしろ、橋本の制作理念についての考察からは、素材の問題は木彫に特化されることで逆に超えられていく、ということが分かるのである。次に、橋本の木彫観を見てみることにしよう。

4. 橋本の木彫観

橋本は、木彫家を自任していたが、伝統木彫に対しては批判的な立場を貫いていた。それは、「彫刻」というものと「木彫」というものが、木材という超えがたい境界によって隔てられていることへの懸念でもあった。橋本にとっては、木彫は必ずしも彫刻を意味しているわけではなく、「現代日本彫刻の体系は極めて乱雑である。而も権威ある方面に於て尚且余りに独断的である。これは要するにそれら専門に於て余りに木彫の技術的見地に重きを置くの故に持来たらされた弊害であつて余り木彫的でありすぎ彫刻という精神を没却したことに原因している」(p.185)と、日記(昭和 7 年 5 月 12 日)にしたためている。これは、権威ある専門家による技術偏重の弊害を指摘したもので、彼は続けて、「木彫家は反省して木彫の正統に帰納せしむ可く今一段の関心を覚醒す可きである」(p.185)と説いている。橋本がここで言う「木彫の正統」には注意が必要で、彼は決して伝統木彫のことを語っているのではない。独断的に木彫というものに固執する態度を批判し、さらには「木彫を離れて彫刻を思はなくてはならぬ。彫刻精神に覚醒せよ」(p.185)とまで語気を強める。これは要するに、木材の特質に準じた旧来の木彫を脱し、本来の芸術精神に目覚めた「彫刻」そのものに立ち帰るべきことを主張するものなのである。

橋本は、このように「木彫」と「彫刻」を同義と見なしていない。では、橋本が「彫刻精神」と呼んでいるものとは何か、「彫刻」を「木彫」から分けるものとは何か。木材を用いただけでは、正統な木彫

とはならないとしても、しかし橋本は木材を重視している。橋本の意識を推察するなら、これまで木彫分野が伝統的に培ってきた木材の扱い方が因習的であり、職工的な彫りものの域を超えるものではなく、木材に固執し技術に依拠することで却って木材の可能性を制限していることに対する非難であると思われる。

彼は次のように述べる。

「木彫か木製に止まらず木製の彫刻であつて完全す可きである。この意味に於いて木彫に漆箔を施し採色し着色し乾漆しあらゆる技巧を承認す可きである。そしてここに一つの彫刻を見出す可きである。

近時余りに木彫と称するに過ぎて彫刻と言う材料を問わない。木彫鑄造等の抱含された彫刻と言ふ芸術精神に遠ざかる感が切にある。大いに覚悟ある可きである」(p.185)。

橋本は彫刻の造形性の根拠を、木材など特定の材料に求めてはいない。彫刻という「芸術精神」を第一に立てることで、木材を彫刻のために使用するという考えである。橋本のこのような観念は、木材の特質に依拠する従来の木彫観からすれば、やはり異色と言えよう。

橋本が木彫に関して述べるときは、このように木材は応用的に扱われようとしている。そして、それはもっぱら技術的なことに限られ、精神性に対して素材が特別な意味を付与しているようには見えない。あくまで精神が素材を扱うのであり、橋本にとっては、精神が活動するためにふさわしい性格を備えた材料が木材なのである。したがって、彫刻というものが彼の意識に登る時には、精神という言葉が現れる。ただし、その精神は彫刻に向けられた精神である以上、技術面で検証できるものなのである。

では、橋本の言う、「木彫を離れて彫刻を思う」ということはどういうことなのか。その時も、彼の頭にあったのは素材自体の性質ではなく、その用い方なのである。後期の作品の一つである《アナンガランガのムギリ》(1932)についての橋本の解説はこの主張を補強する。すなわち、

「朱地金箔を以てその木彫面を滅没することにより木彫以外の彫刻感を表はし木彫石彫の区別撤廃総括的に彫刻と改めなければならない一つの運動の序幕である」(p.23)。

つまり、橋本は木材を伝統的な木彫という狭い技術的適用から解放し、彫刻素材としての可能性を意識していた。その意味で、彼は決して、日本的源泉を木の精神性に求めていたのではないのである。

しかしながら、木彫面を滅没することは木材を否定することではないのだろうか。そして、木彫石彫の区別を撤廃するために、なぜ木材を用いる必要があったのだろうか。次に、橋本が語る木彫技術についての自覚的な態度は、木材自体を重要視する明確な根拠に支えられている。

「自分は材料に対して厳格である。

自分は下図に対して厳格である。
木取りに仕上げに対して厳格である」(p. 57)。

橋本にとっては、この信念を最も適切に遂行できる素材が、木材なのである。橋本の制作観は一定の立体性を持った木材を前提としており、下図から木取りそして仕上げという、木彫の基本的プロセスが可能な状態であること、つまり直彫り法によって遂行されるものであった。流儀というものの制約が強い木彫は、扱いに対する厳格さが求められるのも事実で、逆に言えば、制作の信念とは技法的な厳格さと無関係なはずはない。したがって、「厳格であること即ち人間以上の完全なる作品を創造する動機となる」(p. 57)と言う橋本にとって、彫刻の実現に木材は不可欠なのである。

このことについては、これより詳細に検証するところであるが、直彫り法は、近代を特徴付ける彫刻の様々な現象と結びつく。逆に言えば、直彫り法の再評価の内側には近代彫刻の目線があるとも言え、それと対置される技法は反対に、前近代的技法と見なされることになる。橋本の言う、当時の「権威ある方面」とは、西洋造形のある種の盲目的な影響を受け、星取り法といわれる形状複写技術を採用していた。これは、当時、衰退傾向にあった日本木彫を蘇生させる手掛かりにもなったが、造形の本質を曖昧にする弊害も伴った。橋本は語気を強めてこのことを批判しているのだ。

木材をめぐるこの二様の立場、即ち星取り法と直彫り法は、近代彫刻の造形性に関する本質的な問題となる。西洋彫刻の写実性に影響を受けた新古典主義は、星取り法を採用し、石井や橋本など、既成の木彫を「彫刻」へ転化しようとした彫刻家は直彫り法の正当性を主張した。そして木材というものを純化し、伝統的木彫観を撤廃していく橋本の制作には、後者の中でも更に特異な現象が確認できるのである。

第3章 橋本平八の木彫

1. 橋本の主要作品

橋本は、『純粹彫刻論』の中で「代表的な自分の作品年表」として、下記の作品10点を挙げている。これらはすべて、再興美術院展出品作品で、橋本が「何れも自分の彫刻の道程の尖端を支持する最も鮮明なるものである」(p.23)として特別扱いした作品である。いずれも、一木造の直彫りによる木彫である。これらは、橋本自身によって分類され、かつ個々に略解が付け加えられている。

「代表的な自分の作品年表」

1	猫	大正	11年
2	鷺	同	12年
3	猫	同	13年
4	少女立像	同	14年
5	成女身	同	15年
6	裸形少年像	昭和	2年

7	石に就いて	同	3年
8	花園に遊ぶ天女	同	5年
9	幼児表情	同	6年
10	アナンガラングのムギリ像	同	7年」(pp.20-21)。

橋本は上記作品を三課に分けて、動物作品群(1~3)を作品第一課、人物三部作(4~6)を作品第二課、《幼児表情》を除く残りを作品第三課として区分し、「更に清新なる意識を以て第四課に移動する計画を立てている」(p.23)と付け加えている。

まず、第一課の作品を見てみよう。橋本の解説には次のようにある。

「猫 自分の肖像であり身構えであり技巧の上には方式である。

鷲 老子の肖像であり自分の行進曲でもあり趣味的な動向でもある。

猫(第二次) 動きと艶美と男性的な魅力を表現するものであって最初の猫の欠点を補ひ自分の彫刻をより完璧ならしむるものである」(p.21)。

これらの作品第一課については、観念と方法とが「是を以て行きづまりをしめしている。一つの特異性でもある」(p. 21)と総括している。このことを察するに、この期は師事をしていた佐藤朝山が渡仏していた時期に当たるが、自らの中には多分に修養期という意識があったものと思われる。ちなみに、《猫(第二次)》は、第11回再興院展に出品され、橋本は日本美術院友に挙げられることになった。また、この作品は、帰朝後の佐藤が制作した《牝猫》(1928、図 9)との類似が指摘される場所である。佐藤の《牝猫》は、橋本の作品をいっそう優美にかつエジプトの動物彫刻を思わせるフォルムに再解釈しているところが興味深い。つまり、後の《裸形少年像》などに感じられるような、橋本の内に潜在する造形的な性質をこの作品が補足したかのようなのである。

続く第二課は、直立する人物彫像の三作品で、いずれも橋本の作品の中では比較的具象性の高いものである。

「少女立像 童女震撼を表現したものである。

成女身 化して女身となるの意である。扁円幾何形態を基調とする立体の構成についての試みをこの作品の特色とする可きであるが所謂ユウクリッド系の先入主から見た日には変異にも見えることと思ふ。

裸形少年像 寒中の裸形である。技巧に独自の境域を開拓し得たと確信する」(pp.21-22)。

この三部作のうち、前二作品には「童女震撼」、「扁円幾何形態」など奇異な感を受ける言葉が用いられているが、橋本はこれらについてそれ以上触れていない。一般には、「扁円」とは原木の木材断面の形状であると考えられており、その中に人物形態を収める制作観ではないかとも言われている³⁹。特に《成女身》の水平方向に打たれた鑿痕は、そうした楕円の認識を思わせる。その

ほか頭髪の彫り込みにも、鑿痕を意識的に応用した形跡があり、そのような効果を試みた作品ということではできそうである。

しかし、本文中、第三課についての記述では、「以上最初の人物作品であつて作品第二課を意味する三部作であるが第三段裸形少年像に到って体得した方法はおそらく自分の最奥のものであらうと思はれる。自分の最も得意とするところである。其の素質に於いてである」(p.22)と書き、前二作に対して、《裸形少年像》を特別扱いしている。ここには、郷里に戻った制作環境の変化などが作品に充実感をもたらしたという、橋本の自負があるのかもしれない。では、橋本がこの作品で「体得した方法」とは何か。三部作として技巧面に特別の成果を認めていたと思われるこの作品は、続く第三課の《石に就いて》とも連続する重要な主題を含んでいる。この問題は、次節で詳しく取り上げることとする。

続く第三課に関する記述を最後まで引用しよう。

「石に就いて 数年来の研究の発表であつて仙を表現するものであるが専門的には裸形少年像の製作に因って体得するところをより精緻に導くものである。自分はこの作品に依つて遂に絶望を感じたのである。

来る可き転回が即ち「花園に遊ぶ天女」となつて空想的に現はれて来るのである。その全裸の肌の刻線は肌に映る花に他ならない。

幼児表情 野獣性と人間性との交叉を取扱つたものであつて歓喜の情である。女優クララボオの芸能について資する所があつたことを附記しておかなければならない。

アナンガラナガのムギリ像 熱国美人像に他ならないがその異国情緒と今一点日本万葉文化の感動をここに記念しようとするもので朱地金箔を以てその木彫面滅没することにより木彫以外の彫刻感を表はし木彫石彫の区別撤廃総括的に彫刻と改めなければならないひとつの運動序幕である。

以上(幼児表情を除く)三部の作品を作品第三課として代表す可きものであつて自分の芸術は漸く酣に古今東西を解脱して本来無垢にたちかへる時期に遭遇しているものであると信ずる。右の作品は発足以来今日まで十年間の経過を語る最も真剣なる作品であつて総べて日本美術院展覧会に出品陳列されたものである。尚自分の彫刻面豊である。

更に清新なる意識を以て第四課に移動する計画をたてている。

以上代表作の略解である」(pp.22-23)。

ここに挙げた作品の他、院展出品作品として、第21回展覧会(昭和9年)に《牛》(1934、図10)、第22回展覧会(昭和10年)に《鷹》(1935)を出品している。その他の代表的作品としては、《ある日の少女》(1934、図11)が有名であるが、この作品は昭和9年の京都大札記念展覧会に出品されたものである。この略解にこれらの作品が挙げられていないということは、この略解が昭和7年から9年の間に書かれたものであることを示すであろう。「清新なる意識」の第四課の作品に相当するものがこの中に含まれているのかどうかは分からない。

橋本には、その他ユニークな表情を持つ木彫小品が多数存在するが、橋本自身は展覧会出品作と区分し、「別に作る場合はその折々のこの道程の何れからか分離延長されるものである」(p.23)と言い切る。

本研究は、これより《裸形少年像》から橋本の造形性の考察を始め、連作として位置づけられる《石に就いて》、そしてその後で「来る可き転回」と名指しされる《花園に遊ぶ天女》を扱っていく。それは、橋本の造形性の推移が主要作品の中でも、とりわけこの三点を軸に展開していると思われるからであり、これらの作品が彫刻の素材と手法に関する重要な問いを投げかけているからである。

直彫りが、木材の特質を生かすものである限り、木彫は自らの限界を超えることはない。木材が、今日のように、石材やそのほかの素材と同列の彫刻材料として理解されるようになったのは決して自然発生的なものではなく、木材は、近代化の過程でそれ自身に内在するものを克服しなければならなかった。橋本は、木彫の伝統的な手法を撤廃し、木彫を飛躍的に彫刻へ転化することで、その内在するものを断ち切ろうとした。橋本は、木彫の限界に対する対決姿勢を、木材の材質の克服という制作観として打ち出したのである。木材を伝統的な精神性から解放し、近代的な彫刻の材料として生まれ変わらせようとする試みの端緒が《裸形少年像》である。その作品に採用された、木彫技法としての特殊な方法からは、木材という素材そのものを変容しようとする、橋本の挑戦的態度が読み取れる。続く《石に就いて》は、《裸形少年像》の要素を、一層純化し徹底しきった橋本作品の一つの頂点である。この二作品が連続的な方向で理解されるのに対し、《花園に遊ぶ天女》は、後者の「転回」として位置づけられる。それは、《石に就いて》と逆の形態生成の原理を取り入れた、もう一方の頂点となり得るものと言えるだろう。

橋本は常に限界まで突き詰めた、真摯な制作態度を最後まで貫き、自身の制作観を熟考された言葉にして残している。作品と言説の両者をもって、橋本の造形理念を考察するなら、橋本は木彫のために木材を克服しようとしていたのではなく、むしろ彫刻という一つの理念のために木彫を革新しようとしていたことが理解できる。ここで、橋本が彫刻を通して考えていたものには、近代から現代にかけて現れる造形的な諸現象の多くがやがて関わることになる。そのことに向けて、まずは《裸形少年像》から検証していきたい。

2. 《裸形少年像》

《裸形少年像》は、昭和2年、再興美術院展第14回展に出品された橋本の代表作の一つである。人物三部作最後の作であるが、橋本の代表作品の略解において、技巧に自負するところのある作品と言うことであった。この作品については、これまでエジプト彫刻とのイメージの近似が指摘されているが、その技法の特質について積極的に取り上げられたことは多くなかった。

作品の特徴を取り上げてみよう。作品は一木造の直彫りで、背中には木材収縮のための大きな亀裂が走っている⁴⁰。高さは137cmで、材質については確定できないが、楠であろうと推察される。全体に黒っぽく彩色が施され、腰部には着衣のような彫りこみがあり、そこに金色で彩色がなされている。また、作品表面に鉋か小刀のような刃物で打たれた刃物痕が、無数に残されている。この

刃物痕は重要で、これについては詳しく後述する。

方形の台座に、両足を、前後させ直立する姿勢は、確かにエジプト彫刻の様式を思わせるものがあり、その類似についてはよく指摘されるところである⁴¹。作品は台座と一体となって彫り出されており、そこには強い正面性が設定されている。片方の拳を固め、両手をあごの下で重ね合わせる特徴的なポーズも、この正面性を一層際立たせていると言えよう。また、下肢の形態、特に側面から見た時の腰部のボリュームにはアルカイック期のギリシャ彫刻を思わせるものがあり、いずれにしても古代彫刻を意識したものという想定を誘う十分な特徴を備えている。また、人体と少年の容貌は、第三課の作品中でも比較的再現性が高い。東洋人的風貌ではあるが、黒い彩色と着衣部の文様の効果によって、エキゾチックなイメージを醸している。

このような形状とイメージは、橋本の内面とどのように結びついて現れてきたものなのか。このイメージの根拠になるかどうかは定かではないが、橋本の意識にエジプトへの憧憬を見出そうとする時に、多くの論説では佐藤朝山の《牝猫》との類似や、「埃及への逃れ」(p.82)という日記からの一語が引かれることがある。もちろん、これはこの作品のことについてのものかどうか定かではない。ただし、古代および原始というものに対する本質的な憧憬は、彼の言説の随所に認められるところである。

「古風なるもの。古色蒼然。古代彫刻絵画。古代古式之彫刻。新しい彫刻に対する古い彫刻。彫刻を法と為し絵画^マし。絵画を法と為し彫刻^マし。絵画彫刻何れも余に取りて余技に非ず。多くを考へる必要はない。現実に生きよ。活気を持って」(p.83)。

「彫刻出発。太古立体時代。原始的立体芸術の起点。彫刻考。彫刻秘録。彫刻の起点。立体の発生。立体の起原」(p.209)。

古代ないし原始へのこのような親和感は、造形的なイメージや制作工程に作用するとしても不思議ではない。逆に言えば、制作工程を模すれば、一定のイメージの類似を得ることができるということである。橋本が、この作品を制作するために採用した造形的な手法を整理するなら、次のようになろう。まず、直彫りでなされたこと、正面性が強く意識され、古代彫刻のイメージが目指されたこと、そしてそこには、表面を黒く着彩し、木彫には珍しい技法の痕跡があり、伝統的な木材感とは趣の異なる様相があることである。

この作品が古代彫刻の様相を帯びているということは、こうした特徴と不可分ではなく、それは手法の手順から導かれている。橋本はあるイメージの実現のために、方形に加工された立体から出発する直彫りを本分とした。四角い立体が、上記のような様相を醸す過程でどのような問題意識が交錯したのか、次に検証してみよう。

3. 正面性について

彫刻の正面性は、古来の重要な形式の一つである。礼拝対象物はもちろん、伝統的な彫刻は

常に正面性が強く意識されている⁴²。橋本の主要作品のうちでも、とりわけ古代彫刻のイメージが濃い《裸形少年像》は、そうした正面性によって構造的な裏付けがなされている。しかしながら、全ての立体物が正面性を意識されているわけではないし、正面性が全て古代の造形を思わせるわけでもない。だが、正面の強調を必要とする意識が、古代造形と一脈通じる要素を求めているのも確かであろう。なぜなら、橋本も古代の彫像の造像法と等しく、方形の立方体に起因する制作手法を採っているからだ。

だが、正面性というものが発現する仕組みは決して任意なものではない。多くの場合は、顔の向いている側が正面とみなされるが、正面とはそのような約束で定まるのではなく、見られるべく意図された側、造り出したものが設定した視点が正面を決定するのである。というのも、正面は一つである以上、一つのイメージのみで形態を形成するためには、視点は固定されねばならないからである。視点の固定は、対象の認識を平面図化することと等しい。それは、奥行き方向を全て同一平面上に置き換え、像を結ぶことを可能にするが、これを逆に考えれば、正面性とは平面に還元されて認識されたものの立体化に他ならないことが分かる。ただし、これは二次元から三次元への推移という意味での単なる平面の立体化ではなく、所与の実体である立方体の上にイメージを投影するという、三次元の材料から出発するところに彫刻の独自性がある。立体的な量を持つ実体から始める直彫りは、彫刻独自の立体性と存在感の強さに関わっている⁴³。カーヴィング(carving)による制作は、見方を変えれば不要な部分の削除であり、つまりはそのことで形象は立体的に内容を充実させることになるのだ。つまり、形象化は、物理的な体積は縮小させることになるが、それが立方体から始められることによって、逆説的に立体の密度は向上していくのである。古代の彫像の多くが正面性を守るのも、威厳を高めるために、こうした立体化に伴う存在感の強化が必要とされていたためではないだろうか。

正面を意識した形象化のプロセスとは、このように平面的な認識を立体に投影することである。そして、その投影を準備する条件が、方形に加工された材料なのである。彫刻家は、そこに平面図を描き、その際に線の感覚を用いるが、実は、このイメージを材料に投影する段階で既に彫刻の性格は分かれ始めている。それというのも、投影されたイメージが立体化の過程に影響するだけでなく、投影のされ方にも様々あって、立体操作の前段階から造形理念が示されているためである。従って正面性という選択は、結果として生じたものではなく、最初からイメージと結び付く制作意図によって立体的効果が図られているのだ。

4. 橋本の手順

橋本の場合、そのような正面性を意識した形象化の典型が手順に表れている。それは平面図に対する強い自覚である。橋本はそれを彫刻の唯一の原則とまで言い切る。古代の彫刻が、正面・背面・左右の両側面それぞれにシルエットを投影し、観念的に理想形態を造形したのと同様に、橋本の制作も次のような手順を踏む。

「面に依り彫刻を製作する。平面に於ける画は又完全なる立体への舵である。

木彫は平面六角立方体より進展するを原則とする。面の平面六角面前後左右上下の平面に描かれる彫刻的絵画に依って開鑿する可き彫刻。その絵画即ち下絵の確かさを如何に確かに開鑿するかに因り彫刻の確かさを結果する」(pp.83-84)。

つまり、方形に加工された木材を出発点にして、その各面に「彫刻的絵画」という下絵をしっかり吟味して、それを忠実に彫り出すことが必要だということである。木材を方形に加工することは、彫り出す形態を4つの側面と上下の2面という平面上に還元し、形態をそれぞれの視点に従わせるための処置を施すことにほかならない。その際、対象やイメージなど、認識上の問題を平面に定着させるために、ラインの感覚が重要な働きをする。ここで言うラインとは、正面性が意識された場合の外形を示すアウトラインのことである。つまり、これを材料に投影すると、イメージは立面図として描かれることになり、アウトラインはイメージのシルエットとなる。制作過程の古代の遺品はシルエットから平面的に形象化が進められていたことを裏付けるが、橋本の投影の感覚もシルエットであり、この投影法は橋本にとって極めて重要な問題であった。そのことは次の言葉によって明確に表れている。

「この立体に密度を附加する最初の状態を以て立体の活動的価値を発生する最初の線となし其の線を限界として立体をして活動的価値を有するものとなし立体にして立体に非ざる生命あるものと認む」(p.62)。

この一文は、橋本の制作過程に関する重要な見解を含んでいる。「立体に密度を附加する最初の状態」とは、木取りをされる前の、方形に加工された木片のことである。「密度を付加する」ということは、制作の手を加えることによって、形態の充実感が高められていくことである。そして「最初の線」の「限界」とはアウトラインのことである。したがって、「最初の状態」とは大まかな形を刻みだす、最初の粗削りのことであり、そのアウトラインをもって「活動的価値」を内在する「立体にして立体に非ざる生命あるもの」をなすのである。ここで、「活動的価値」とは、ラインの内側に付加される密度のことに他ならず、そこには多くの意味が複合的に重ね合わされている。これについては後に詳しく検討するが、そこには制作者の身体活動、素材の物質現象、制作手法を純化していく過程、自然現象が法則性の中で物質に及ぼす作用、それが表す視覚印象などが関わっているのである。

では、こうして描かれた線から、どのように形は刻まれていくのか。木彫の場合、平面と立体を連続させる最初の処置が木取りである。橋本は、描写の意識に導かれる木取りによって、制作が厳格に遂行されるものであることを語る。

「原則面の描写に依って出発する。断じて錯乱を許さぬ。是ぞ彫刻家にとり唯一の原則である。最初の直感。これを描写する心は完全なる画心である。

この心に因る画は亦純粹なる絵画である。訂正の必要なき自然の画である。

此の純情を彫刻となす方便はこの画の主体を容る面積とその面積を支え得る量とを備へた

る立方体。その立方体各平面の上に描かれたる要求するところの純情の素描。これに依り適格に開鑿されたる無数の立方体の四方形に統一されたる無数の立体に構成されたる純情。是を更に無数微細になす彫刻学即ち四四一六方形立体となす写実の技術。更に多面となし円滑に進展せしむる努力。これ即ち実践彫刻学である」(p.84)。

このように橋本の制作は、「画心」として木材に投影された意識を、正面性を維持することで立体に反映させようとするものである。適確な開鑿と微細な写実技術によって、「画心」は正面性のうちに保たれ彫刻の「純情」となるのだ。橋本が「彫刻的絵画」と呼ぶ平面図を必要とし、そして作品に強い正面性を求めたのは、その形式において一層強く精神性が反映されるからであり、それが制作のプロセスとして、明快な流れの原則で遂行できるからである。「橋本式立体美術は精神を醇化凝固せしめたるもの也」(p.287)という橋本の制作態度は、このような初発の制作方法に起因する。

ただし、ここで下絵の投影のなされ方に個性があり、造形性はそれによって左右されること、つまり、木取りにも様々あって、それらが全て同様の造形効果を現す立体的操作になるとは限らないことには、注意しなくてはならない。例えば、立方体に最初の線を施す場合、正面性を重視するならばアウトラインが強く意識されたシルエットが投影されることになるが、立体性を重視する場合は逆にアウトラインは弱められる必要がある。ラインは、次の立体的操作に対しての導きとなるのであるが、これはラインが引かれたときには、既に立体操作の感覚が決定されているためである。

立方体各面に下絵を描く際、アウトラインにパースペクティブを混入させてはならないが、正面性の強い作品の場合、このことが厳密に守られる必要がある。これは木材を四面から削るという、技術的な制約によるもので、この時投影された下絵は写生的なものではなくなり、したがって、イメージに依拠する度合いを強めることである種観念的な様相を帯びることになる。古代彫刻が、規範(canon)を尊び、そのことで精神性を感じさせることにはこうした図法が関係する。つまり彫刻の正面性は、対象そのままの写生ではないことに重要性が現れるのである。

このような立体化に伴う造形性の問題は、直彫り法がラインの描きつけに始まり、最後まで材料との直接的な接触を保つ、制作のプロセスに帰着する。《裸形少年像》から精神性が感じられるとしたら、直彫りのプロセスに対する厳格な態度が、形態の特質に作用を及ぼしているからに他ならない。ただし、手法が直彫りである限り、そこには、木材と石材という素材の性格が持つ、技法と形象化に及ぼす本質的な影響力の違いがあることを看過してはならないのである。

では、次に立体性がどのような形象化の過程を辿るか検証してみよう。

5. 平面と立体

木取りとは、木彫の最初に大きく余分な量塊を鋸でそぎ落とす作業を言う。これは作業の効率の点からも必要不可欠な手法であるが、それだけでなく形状の認識に作用し、造形性に大きく影響をする。ゆえに、直彫りを重視する彫刻家は木取りをおろそかにすることはできない。この作業の初発段階は、木彫だけでなく石彫にも当然ある。木取りも含めて、素材の量塊から、極力大きな量を取り除く作業のことを荒削りとも荒取りともいう。ただし、材質によって選べる用具と手法が異なり、そして

手法の違いは異なる造形性を結果する。木彫の場合、木取りは、鋸で挽くことが前提とされているため、これは木彫独自の感覚を反映することになる。

橋本が技法的に範をとったと思われる古代エジプトや古代ギリシャのアルカイック期の彫像も、実際、立体の立面図からの形態の立ち上げがなされている(図 12)。古代エジプトやギリシャのアルカイック期の遺品は、彫刻の形態がラインによって規定されていたことを示す。その制作に際して、石材はブロック状に加工され、像の立体形状は、正面、背面、両側面という四視点による投影図に還元された。次いで石材ブロックの各面には、縦横一定幅のグリッドラインが引かれ、投影図を受け入れる素地が作られる。つまり、面を均質化することによって、図的構想は石材に無条件に反映されるのである。この場合の投影図は通常、アウトラインとしてシルエットで形状を固定する。クーロス(kouros)やコレー(kore)と呼ばれる古代ギリシャのアルカイック期の象徴的な立像は、いずれも投影図から制作されている。しかしながら、この場合は厳格な図的構想から彫像が造られており、技術的には単純なものとなる。それは、一度見出された型を類型的に反復しているに過ぎないからだ。これは形態に対する認識過程を想定せず、規範(canon)に基づいた図法が優先された結果であり、図に従う造形の限界と言えよう。

《裸形少年像》の場合も、橋本の言説及び作品の正面性から推察して、アウトラインを元にシルエットから立体化されたと思われる。シルエットとして形態を捉えた場合、線は影と同じように、一方向から捉えたアウトラインだけを、奥行き方向の位置関係を無視して平面に投影される。実際、筆を原型表面に直接接触させ、それをなぞりながら外形を木材に転写することも行われる(図 13)。この場合、原型の各部位のうち、像の中心から遠いものだけが拾い上げられ、前後方向に関係なく、平面状にラインとしてつながっていく。つまり、これは線によって示された境界だけが問題なのであって、線は内側に想定される形態との立体的な整合性はない。この感覚のもとでは、境界の外側は意味を持たないただの物理的な量となる。この場合の木取りは、多くの場合、効率の観点から、形状には関係ない方向で鋸が入れられ、木材を機械的にかつ粗く削り取っていく(図 14)。

平面から出発する造形によって、古代のイメージを取り込んだ橋本ではあるが、それだけで制作が完了したのではない。橋本の造形は、単なる平面図の立体化ではなく、類型的な反復でもない。そもそも、なぜ古代彫刻のイメージを採用したのかは、木取りからは説明できないのである。なぜなら、木取りは木彫の感覚であり、多くの古代彫刻は石材が用いられているからである。したがって、この作品が直彫りの特性を発揮し、独特のイメージを醸すもう一つの条件には、素材感が関係してはなくてはならない。

先に述べたように、材料に施す線の感覚にも種類があつて、大別するなら、シルエットを重視するアウトラインの感覚と、立体感を重視する素描の感覚の2つが想定できる。素描感覚で捉えた線とは、立体的な対象形態の把握の様を反映しており、それは線の強弱や途切れ、そしてアウトラインの内部の描写によって示されている(図 15)。つまり、この場合のアウトラインとは、内部の形状との関係で立体的に把握されており、投影された平面の上では一つのラインとして連続していない。奥行きの関係が意識された各面のスケッチを基に、全体として最も立体的な特性が感じられる線を決定し、それに従って木取りがなされるのである。その際、木材は鋸で挽くことができるため、方形

の各面に対し斜めの角度で切り込むことができ、これは石彫では得られない形態を現出する基本的な条件となるのだ。木材の材質に準じた木取りとは、立体感を反映した素描に従ってなされる木取りである。そして、その場合、木取りは必ずしも正面性を生み出すとは限らない。

このように、木材の性質をもとにして古代の彫刻のイメージを作品化するためには、木材の素材感には逆に克服されねばならない。しかし、彫刻の創造性にとって重要なのは、むしろ克服の仕組みにあると言える。なぜなら、表現とは、ある事物を別の何か置き換えて表すことであり、そこに感知されたものや認識されたものが示されるからである。そして、《裸形少年像》の場合は、木材の材質感の変容が意図され、その技法的な証拠がある。その一つは、色濃く彩色された表面である。木目と言うものを視覚的に隠してのことであろう。しかし、より積極的に素材の本質的な印象に作用するためには、物性的な形態の制約を再現する必要がある。

橋本の多くの言説と、ある一連の作品傾向から、橋本は石について多くのことを語り、そして繰り返し実践しているが、橋本の《裸形少年像》はその意味でも、木彫ではなく石彫と言える技法的な根拠を持っている。そして、古代の彫像が規範に従った形象化であったのに対し、橋本は天然の現象を範にとった「純粹精神」というものに従った制作をしていた。ともに、形象化を導くのは直彫り法という直接的な手法であり、素材感の変容の鍵は、その制作の過程に秘められている。橋本はそのようなことを考えたのか、「吾々は製作が自分の認識以上のものになることを不思議に思ふことがあると思ふ」(p. 57)と記している。直彫り彫刻は、反復できない形象化の過程であり、《裸形少年像》の造形性はその過程から帰結したのである。

6. 直彫り法と素材観

直彫り法(ダイレクト・カーヴィング、direct carving)とは、所与の立体素材から直接的に形態を彫り出す技法の総称である。彫刻技法としては、最も基本的なもので、その意味で本質的かつ普遍的であり、後に第Ⅱ部で取り上げる星取り法という特殊技法に対しての、ある種の制作態度を表す言葉としても用いられる。近代という新時代において、彫刻家は、強い意志と明確な自覚的態度で直彫り法を選択し、機械的な星取り法は捨てられていく。その選択に働く動機には、新時代の彫刻性が集約されている。

《裸形少年像》は、そのような時代の機運を受けて、直彫りで彫られている。その際、油土や石膏小品の立体的な構想、雛形が用いられたかどうかは定かでないが、これが直接材料を刻む直彫りで得られた形態であることは、橋本の理念からしても間違いないと思われる。それは、以下に見るように、この作品の技法的な痕跡が何よりの有力な証拠となっている。

ところで、「技巧に独自の竟域を開拓し得たと確信する」(p.22)という、この作品の技巧の特徴とは何か。これに関する橋本の言葉を捜すなら、次の一節が技巧に関する示唆を含んでいる。

「石器時代の石斧と石棒とは吾々民族の立体的表現技巧位に精神を最も簡明に的確に物語る唯一の貴重なる証拠資料である。

埴輪を作品として最初のものとする如く石器石斧石棒は技巧精神の証拠として亦最も尊重す

べき最初のものである。石斧或は石棒に依り削り或は琢磨する此の様式こそは最も究竟にして適確なる彫刻の原則であると思ふからである。

彫刻芸術は先づ最初にそして最後にこの原始時代を再検す可きである」(p.10)。

この技巧に関する橋本の見解を、そのまま技法としてなされたことに置き換えられないとしても、橋本の制作に関する基本的態度と解することはできる。つまり、技術の高さを志向するのではなく、人の手による造形の原点を土台として、そこに身を置こうとする姿勢である。ここには最も基本的な手業に回帰することで創造的な所業とする態度があり、直彫りの手法に立ち返る近代彫刻の一つの性格を垣間見ることができよう。つまり、既存の原始や太古のイメージを模倣するのではなく、方法そのものを同質化することによって、可能な限り形の基本的な性格を現象させようとする姿勢である⁴⁴。そして、橋本の場合は、作品の形態以上に、用具とそれを使用する行為に精神を重ね合わせていた明瞭な証拠がある。そのような橋本の造形態度を技法の痕跡として作品に見出すとしたら、前述した特徴的な刃物痕⁴⁵が浮上する(図 16)。

これは実際、何を使用したものか定かではないが、刃渡りと切込みの深さからして、鉋などで叩きつけられたものと思われる。切り口の幅と深さから斧のような裂開の衝撃が強いものではなく、また、刃物痕の間隔が緻密で一定幅を保っていることから、それが比較的軽く片手で小刻みに動作を反復できるものであることが分かる。この動作に対応するものは、小刀或いは鉋と思われるが、いずれにしても、刃の形状が直線に近く、また刃渡りは鑿よりは長くなくてはならない。

この刃物痕は、作品の全面に打ち重ねられている。木材の表面を、面に対して 90° に近い角度で小刻みに打つことは、繊維を細かく断つことで木目の方向性を弱め、素材の自由度を増すと同時に、余分な突起の整理にもなる。打たれた後、鑿で表面を掬うように部分的な修正が施されており、この異例の手法が、自覚的に用いられていたことが窺える。だが、それ以上に、面を「打つ」という行為が持つ操作感覚と形態に生じる効果が、木材を木材以外のものに変える働きをしている。それというのも、この操作は、石材表面の凹凸を均す際の動作に似ており、それは一般的には石彫技法として知られているものだからである。面を打つことで、凹凸を整理し形態にまとまりをもたらす手法は、硬く抵抗力があり、かつ細かく砕ける脆性を持つ物質に適応されるものである。石材でも、大理石など比較的柔らかな材料には、「櫛刃」(toothed tool)など、木彫鑿のような浅い角度で用いられる用具が適用できるが、御影石などの硬いものはこれができない⁴⁶。したがって、石彫鑿は深い角度で用いられ、材料表面の形状を整える際には、ほぼ垂直に打ち込まれ、材質を潰すことで表面を均していく。これを効率よく行うための道具に、「びしゃん」(bush hammer)と呼ばれるものがある(図 17)。これは、鋭角の刃先を複数結合させたハンマーの一種で、柄を付けて直接叩きつける道具である。また、「トンボ」と呼ばれるつるはしに似た道具も同様に、面を打つように用いられるが、こちらはより繊細な面の仕上げを可能にする。

このような面を打つ動作と道具によって、石材は加工され、石彫独自の形状が形成される。橋本の《裸形少年像》のシンプルな面形状は、刃物を打ちつけるという操作によって得られたことは確かだ、石材を扱うのと同じ感覚が働いていたことが推察できるのである。この作品がエジプト彫刻の

影響を思わせるのは、少年のポーズと相俟ってそこに石材特有の形状が現れているためである。つまり橋本は、木材を、石材と同じ手法で扱うことを通して、木彫を石彫に転化しようとしたのではないかと思われるのである。この推測が正しいなら、さらに重要なことは、橋本は形態の創造を、物質の生成と同時に遂行しようとしたということであり、そこにはプロセスの模倣というものが認められるということだ。それは、道具の適用の方法、身体動作を伴う加工技術自体の模倣なのである。橋本が独自の境地を開拓し得たと確信し、人体三部作中最奥の方式として自負する「技巧」とは、木材を石材に生まれ変わらせる手法についてではないであろうか。

橋本のこの作品に関して、背面に収縮による割れが生じているところから、木芯をあえて残す手法として解釈する向きもあるが⁴⁷、技法から推察するところでは、橋本はあくまで硬く無機質な実体に向き合っていたと考える方が自然である。それは、素材に対する打撃と素材自体の抵抗によって形状が制御される石材と等しいものとして考えられており、繊維を断つ刃物の使用法から考えても、木芯を重視した制作とは思えない。だが、作用と反作用を造形の原理として用いるのなら、何故橋本はあえて木材を用いたのかという疑問が残る。それは、アトリエなどの制作環境や素材の確保の問題もあろうが、橋本の木材選択はそのような消極的なものではなく、木取りの場面でもそうであったように、そこには決然とした態度が現れているからである。

橋本が木材を重視したのは、木材自体を生かすこと以上に、木材の扱いを通して彫刻としての基本に立ち返るためであった。これは、技法的な痕跡から確かめられるだけでなく、橋本の意識としても確証できる。橋本が《裸形少年像》を出品した翌年の院展に発表した《石に就いて》に関して、橋本は次のような解説を残している。

「数年来の研究の発表であつて仙を表現するものであるが専門的には裸形少年像の製作に因つて体得するところをより精緻に導くものである」(p.22)。

彼は《石に就いて》の制作に関すると思われる多くの言葉を残している。次節以降、それらを手掛かりに、橋本が試みた、伝統的木彫観を撤廃する手法を明らかに取り出してみよう。近代日本彫刻の変遷期に、木材への新しい関わり方を実践していた橋本の制作は、単に特異なものであるばかりでない。彫刻の制作の内側には、平素彫刻家自身も気付かずに従っている形態生成のプロセスが働いているのであって、《石に就いて》は、そのプロセスそのものを引き出した貴重な実証的な彫刻制作なのである。そして、橋本が木材を用いた理由は、「純粹精神」という言葉の意味と共にこの作品を通して明らかにすることができるであろう。

第4章 石と木

1. 《石に就いて》

《石に就いて》は、昭和3年、日本美術院再興第15回展に出品された橋本の主要作品の一つである。全高30cm弱の小さな木彫は、高さ10cm足らずの丸みを帯びた天然石(図18)をモデルに、約1.5倍の大きさで、忠実な再現性をもって丁寧に彫り出したものである。これは現代的視点

から見ても極めて特異な作品で、今日でもとにかく興味を喚起し論説で取り上げられることも多い。材は、他の橋本の作品と同様に楠であると思われる。鑿痕を残しながらもディテールまで再現しているが、テクスチャに木彫としてあまり例のない線刻が多数認められる。また、作品全体は茶褐色に着色されている⁴⁸。

この作品は、石の形態を表現した本体と下部の方形部が一体である。本体は、鑿痕を残してフォルムのディテールにまで行き届いた観察眼を示すのに対し、方形の側は、上部に僅かに平鑿の痕跡が認められる程度で、恐らく最後はカンナで仕上げたであろうと思われる。つまり両者は造形的に区別されている。要するに下部は作品形態の一部ではなく、独立した台座と言える。本体よりも、台座の方が一回り大きい。だが両者が互いに最後まで一体を保ったことには、本来没方向的であるはずの天然の石に方向性を認め、最後までそれを堅持した自覚の強さが窺える。

本体は台座のほぼ中央に据えられるように造形されており、台座との関係で上下の方向性は自明である。作品の正面は明確に示されていないが、モデルの原石側に墨で「南無阿弥陀仏」(図19)と書かれている部分があることから、その文字が隠れる方向が正面として意識されていたことは想定されてよいだろう。また、作品の大きさは対象のスケール感を反映するが、ここで比較的拡大率の大きい3対2の実寸比に不自然さはなく、適切なスケールの転換がある。これは、相対比重の軽い木材で原石の重量感や密度感を表すために採用された必要条件であるように思われる。また、台座の大きさも作品全体のスケールの創出に役立っている。

特徴的な線刻を除いて、橋本は木材という素材の適切な使用法を守っている。この範囲で橋本は純然たる木彫制作を行っている。では、橋本はこの石のたたくまいに何を認めたのか。このことは、次の橋本の言葉に尽くされている。

「同じ石にも石であり乍ら石を解脱して石を超越した生命を持つ石そんな石が不可思議な魅力でもって芸術的観念に働きかけてくる。さうした石が石のうちに存在する。石の石らしさを超越した石。それは石にしてあまりに異相である場合がそれで異相といふけれども不自然な形態或は石でないものに似ている。変異ではなくて完璧なる石の姿をなしているものである。要するに人間にとって不可思議な姿をもつ石」(p.238)。

橋本はこれに続く記述で、立体的神秘なるものに感応して、それを「彫刻の霊」と表現している⁴⁹。そのような言説に、橋本の精神的な性格を読み取る向きもある。だが、橋本の造形姿勢は精神的というより、自然の現象をありのままに観察しそこから法則性を見出そうとする態度、橋本の言葉を用いるなら「自然科学的な」(p.5)彫刻観に貫かれていると見るべきである。「仙」や「霊」など、精神的なものに感応するような表現は、確かに橋本のモチーフを見出す際の意識を特徴づけるものである。しかし、実際に木材に触れ、形を造り出すという制作行為の場面では、この様相は一変する。そして、橋本が制作観を述べる時、先入見や伝統的観念など精神的なものは打破され、「石」が繰り返し現れる。

橋本の言説中の石は、橋本の制作態度及び彫刻の実体を象徴する。それは、彼の制作観を検

証する手掛かりであり、そして、それは橋本にとって、彫刻が「形」だけの問題でも「質」だけの問題でもないことを明らかに導く。なぜなら、《石に就いて》は「石」の「形」に似せることでも、木材を生かすことでもなく、「石そのもの」を材質も含めて忠実に再現することだったからである。

2. 制作態度

それでは、石を石で表すのではなく、石そのものを再現するとはいかなることであろうか。また、そのようなことが果たして可能なのだろうか。現代彫刻の主要作家の一人である堀内正和(1911-2001)は、石という素材についてこのような問いを發したことがある。

「ところで材料に忠実な形とは実際にどんな形であるのか。石ならずぐりした形がよい、というほど簡単なことではあるまい。解っていることのように、忠実とはそれほど自明のことではない。石は自然にあるがままの形が一番石らしくて忠実である、と僕などはいいたくなるから困る。自然にあるままでは彫刻にならないと思うから何らかの作為を加えることになるのであるが、作為を加えてなお石らしくするにはどうすればよいのか」⁵⁰。

この時、堀内の頭に橋本の作品がイメージされていたかどうかは知る由もないが、このような素材に対する素朴な問いかけは、創作や発表といった世の様々な思惑から独立した時の彫刻家の無垢な想念と言えよう。実は堀内の問いの中にもヒントがあるのだが、「自然にあるがままの形」には、既にそれが形成されてきたプロセスが内在している。我々はその形状と、痕跡として残る様々な情報から、その石が受けた形態形成に関わる作用を類推することができる。そして、それに関与した作用は、大なり小なり「石らしさ」の形成に関わっているはずなのである。橋本はそのことに気付いていた。図らずも、橋本の《石に就いて》は、堀内の素朴な問いかけに対し、そのまま答えたかのようである。

橋本は大自然の営為を「天然」と総称している。それに対して、作為の無い人的営みを「自然」と言い表し、「天然」に並置した⁵¹。『純粹彫刻論』からは、天然の現象のうちに観察できる形態の変化の過程が、橋本の彫刻制作のモデルであったことが読み取れる(cf.61-62)。橋本は、河川上流の石塊が下流に流される過程で丸みを帯びていく現象を、例えに持ち出す。石塊はただ転がり角を落として徐々に形が変わってゆき、石になる。この無造作な現象を「立体的密度を附加して行く」(p.62)過程と解釈して、そこに創造性を認めていたのである。橋本にとって、木取りされた木材は、上流の石塊に等しかった。そして彫刻とは、石塊が下流に運ばれることに等しい「自然」の作用、つまり「人の行為即ち製作の勤労」(p.62)による、「立体をして生命を發生せしむる状態」(p.62)だと考えていたのである。

また橋本はあるとき、樹木の根が雨によって土の中から浮かび上がっている状態に目を止めて、雨の侵食が大地に作用する働きに彫刻的な現象を察知している(cf.126)。同様の現象は地面に置かれた石が雨にさらされた場合、石の下層を残して周囲が洗われ、石を支える土の柱が出来ることにも観察される。このように木においても石においても同じ法則によって生じる「立体的現象」

(p.126)、事実としてしばしば目撃できるこの種の現象を、橋本は「天然の彫刻的現象」(p.127)と解釈した。この極めて具体的な現象界の事実に基づく彫刻観に対し、「起源の石」や「木のアニミズム」といった類の言葉を向けるべきではない。なぜなら、橋本はこの彫刻観を「自然科学的に見た彫刻学」(p.5)と呼び、実践的なものとして、精神的な彫刻学と峻別しているからだ。

「自然科学的に見た彫刻学」とは、天然の営為に倣った無作為な人的営みによって彫刻を現象させること、つまり制作行為のことである。無辺の素材の量塊は無作為な天然の作用を受けてある形に至るのだが、橋本はその中に「立体的な密度」を加える創造性を見出していた。これは天然の作用の逆説性、つまり風化や侵食などから形態が発生する仕組みの発見と言えよう⁵²。上述のような石塊が一個の石になる過程に対して、橋本は「石になるばかりでなく石本来の姿に甦る」こと、即ち「生きた石になる」(p.239)という積極的な見方さえている。これに関連して「彫刻」というものについては、「人間の精神を離れた立体が切磋琢磨されて人間の魂人間本来の精神を宿した」甦りとなることで、「彫刻の生命を確保されるものであらねばならない」(p.239)と、天然の営為に倣うべきことを言明している。ここに、「彫刻は立体の密度の調和に依りて単一にして微妙なる素質を創造するにあつて対象取材はそもそも末葉の問題」(p.9)という橋本の制作観を重ねるなら、「石に就いて」は、石をその形状としてのみでなく、「彫刻」として甦らせたことに他ならないことが知られるだろう。「石に就いて」という題名の含むところはここにある。生の原理を持つ天然の創造性の再現、すなわち制作行為を通じ、「生きた石」は「彫刻の生命」と等価値となってゆく。つまり「石に就いて」は、石がそこに至るまでに受けたであろう作用を制作者の関与によってできるかぎり再現しているのだ。

さらに、「石に就いて」を石でなせず、あえて木材を用いたことは、創造性の発現としても重要である。対象の取材を末葉の問題と考える橋本にとっては、たとえ石を対象として彫刻しても、その表現される作品は石以上の価値⁵³を持って甦るものでなくてはならなかった。石による石の再現は、木材で木材を生かす木彫手法に等しく、生きた石としての甦りにはならないのである。石が「彫刻」として「本来の姿」に甦るためには、木が木彫になるべく定められているような、素材と形態の間の固定された関係が撤廃されて造り直されること、つまり制作される必要があったのだ。橋本は「天然の彫刻的現象」を範に、制作を行った。それによって「立体的現象」が素材上に生じて、「生きた石」を彫刻的に再現した作品となる。

ここで極めて注意を要する視点がある。木材はどの瞬間に「生きた石」としての甦りを得、そして「彫刻の生命」を獲得するのかである。石が天然の作用によって「立体的な密度」を増していく過程を、そのままたどることは不可能である。しかしながら、彫刻家の制作は木材に「立体的な密度」を与えていく。その過程は、天然石が「生きた石」の甦りを得る過程の雛形である。やがて彫刻家は、自らの意図を超える現象として、制作のただなかで木材が甦る瞬間、即ち「彫刻の生命」の生成に立ち会うことになる。それは、彫刻家自身の手の中で生じるものではあっても、素材の新たな相の立ち現れとして感知される。ちょうど、「生きた石」が多様に現象する天然界の中にあっても、「不可思議な魅力でもって」彫刻家の観念に働きかけるように。そして彫刻家はその現象の感知を、技法的に固定していくことで、木材を彫刻として実現していくのである。木材の上に残る、「彫刻の生命」

の感知を端的に表わす技法的証拠、それが、《石に就いて》の特徴的な線刻にほかならない。次に、その線刻について見ていくことにしたい。

3. 素材の解放

伝統木彫と比較して、《石に就いて》の最も特徴ある制作の痕跡は、表面に無数に刻まれた線刻(図 20)にあると言えよう。これについては「線刻の古墳壁画は精神的にみた彫刻学の出発点」(p.5)という橋本の言説も残っているが、それ以上に重要なことは、その施し方にあると言える。この線刻は、鑿で丹念に造形された面の上から、いわば引っ掻き傷をつけるように刻まれたもので、鋭利な何かで彫り込まれたものではない。通常刃物の切れが問われる、木材を生かす造形からすれば、例外的とも言える技法であり、それだけで特別な感覚が働いていたことを推察させる。線刻は、原石の筋目に対応していることから、対象の観察に基づくものであることは確かである。しかしながら、引っ掻くことの形態的な必然性はなく、方法的には任意である。線刻が木目に引っかかり破線状に延びる様など、それを施す行為の痕跡のうちには、橋本が木材を扱う実感が推測されるが、それは刃物で木材を扱う時の望ましい感覚とは異なる。また作品の凸部に重点的に施されている着色は、凹部である線刻の周辺には届いておらず、一層線刻が浮かび上がるような印象を与える。このことも、線刻に強い自覚があったことの証しであろう。要するに線刻は、木彫家らしからぬ処置であるだけに、そこに働く橋本の特別な創意が重要なのである。

この応用的な技法は、従来木材に適用されてこなかったもので、よって木材の素材感を揺さぶり、旧来の木彫が形態と素材の間に形成してきた限定された関係に疑問を投げかけるものである。素材を加工することでしか実現できない彫刻は、彫刻家が素材を扱う実感に形態生成の根本的な因子を潜ませる。素材との接触は、彫刻家にとっては形態を導く直接的な動機である。打ち込まれた鑿が鋭利な切れを発揮する感触は、次の形態処理の意欲を刺激し造形的態度を導く。客観的な基準を設けにくい一木造りの直彫りの場合は特にそうで、形態は素材と技術の適用法との絡まりで紡ぎ出されてくる。加えて木材の場合、素材が本質的に帯びると見なされる情緒性が、造形性を木の特質を生かす方向へ作用し、木彫は「木彫らしい」仕上げ方へと導かれていく。木材の特質に深く根ざす木彫は、木材を扱う特有の造形感覚を養わせ、固有の技法領域を発達させてきたのである。このことを考えるなら、橋本が用いた応用的技法、刃物を通常の状態で使用せずかつ木材を傷つける線刻は、旧来分ちがたく結びついていた木彫と木材の一元的関係を打破するものであると言えるだろう⁵⁴。「天然の彫刻的現象」に倣って制作を行う時、橋本は木材に対する人為的な諸条件を滅殺させ、天然の状態に還元する必要があった。ここに、木材という素材の因習からの解放がある。

だが、橋本が線刻を採るに至った経緯を、制作の実情に即して考察するなら、橋本の真の革新性は単に木材の応用の可能性にあったのではなく、素材自体の変容の可能性を開いたことにあったのが明らかになる。木肌に加えた傷は、作品を突き詰める中で発生したものであり、因習からの解放はその結果に過ぎない。確かに線刻は、素材と結びつく技術の放棄であるが、それは石の再現という直接的な必要の中で採られた手段なのである。もとより技術は物を形づくるためにこそある

のであって、旧来の技術の放棄とは、既に他の技術に置き換えられていること、つまりそれ自体で新手法を意味している。線刻という新手法は別種の効果をもたらすが、橋本はそれをもって木材を超越しようとしたのである。

そして、「天然の彫刻的現象」と制作行為が等価であることが理解できたとするなら、無辺の天然現象から特定の「生きた石」が立ち現れる過程と、素材が変容される過程との関係が平行であることが知られるだろう。そして、素材の変容の過程とは「彫刻の生命」を獲得する過程であることが帰結する。

4. 素材の変容と「仙」について

素材の変容は、ちょうど黒い鉛筆が林檎の「描写」を通して赤色に変わるのに似ている。そして木材の変容をもたらすものは、「木彫」の「彫刻」化の可能性に他ならない。橋本が線刻でなしたことは、木材を解放しただけでなく、形態の再現とともに材質の再現をなしているのだ。素材に生命感を帯びさせるため形態の生成の過程に注目し、断片や未完成で表したり、行為として模倣したり、近代化の過程で、彫刻家は次第に対象の形よりも物体の自己形成ともいえる様相を追い求めてきた。それはやがて、物質そのものの変容へと飛躍する。《裸形少年像》において、その端緒が見られていたが、それはまだ試みの段階であった。そこにはまだイメージの力を借りた素材の変容の姿がある。しかしながら、《石に就いて》は、おそらく木材でなし得る素材の変容の終局まで達したであろうと思われる。なぜなら、そこにはイメージはなく、天然の自律的な生成の過程があるだけだからである。

木が石に変わることには、そこに何がしかのポテンシャルの高まりと、そこからの転換があるからに違いないが、橋本はその契機を何に重ねていたのか。天然の物理的推移をモデルに、創造性を「現象」の再現として捉えて実践した橋本は、素材に対して向けられた伝統的技術や観念という人為的条件を捨て、それを一旦、ありのままの天然の状態にまで還元した。そして自らの制作の行為を導く意識を天然の作用に同化させ、これを「純粹精神」と呼んで「彫刻は精神の立体的表現」(p.28)であると、素材の変容を通して「彫刻の生命」を表したのである。天然の現象が物体に作用し、その条件における一回的な状態として形態に個別性を与えていく、そのような物質形状の変化の過程を「自律的なプロセス」⁵⁵と呼ぶなら、橋本の仕事は、自律のプロセスの模倣と言える。そして、橋本の制作の物質的な現象に目を向けることで、作品《石に就いて》が形成される過程に関与した「条件」を推測することができる。ただし、素材の変容は何がしかの契機を含んでおり、自然現象の等質で連続的な時間経過のある瞬間に、物理的作用と別の要因が想定されなくてはならない。そして、橋本が語るように、彫刻とは「立体をして生命を発生せしめる状態」(p.62)であるなら、あるポテンシャル状態からの転換としての生命の発生が、何によって引き起こされるのかは、重要な問題である。

自律的なプロセスは各条件下の物体に、論理的な形状を与える。そこで物体に作用する条件が一つ、あるいは極めて少ない場合に、物体は典型的な形状をとることになり、橋本が取り上げた河原の丸い石はこのことを説明するものである。大地や石礫に加えられた物理作用は、侵食、破壊、

摩滅などの様相を集積していき、形状に変化をもたらす。これらは、物理的な法則が各条件下の物体に対し自律的に作用するものである。したがって、自律的プロセスによって得られる形状は「自己発生」⁵⁶の性格を帯びており、物体とは常に、一定の条件下における最適化された状態にあると言えるのである⁵⁷。立体的密度というものは、そうした物理的作用の集積を感知する意識であると言えるだろう。その見方のもとで、外力と時間をかけて生み出された物体は、自然の創造物として目に映ることになる。

また一方、「生きた自然」、すなわち単細胞生物、植物、動物の骨格などの成長過程にも、一定の構造上の原理に基づくプロセスを見出すことができる。しかし、動物や人間の営みによって生じるものの形は、多くの場合、自律的なプロセスとは異なって独自の形成プロセスと構造システムを見せる。この点で人工的なものは、自律的プロセスから区別される。つまり、人間の技術は自然に対する異化作用であり、独自の発生プロセスを有す。大局的な考え方をすれば、人間の営みは自然のプロセスの雛形である。橋本の言葉で表せば、天然と自然の関係である。

この観点に立ったとき、橋本との比較で、双方の間に興味深い一致と大きな相違が確認できる彫刻家として、ブランクーシ(Constatin Brancusi,1876-1956)が浮かび上がる。ブランクーシは「形」と生命の関係を、自然の法則性に立った形態の純化に求めた点で、橋本と通じる。ハーバード・リード(Harberd Read,1893-1968)のブランクーシに関する記述が、図らずも本研究における橋本の実践の姿と重なる。

「しかし、彼の形態は宇宙的調和と素材に対する誠実さという2つの彼を突き動かす理念のもとに進展していった。宇宙的調和とは、形態は成長の過程における物理的法則によって決定されるということを意味する。水晶の結晶が、または木の葉が貝殻が、内的なエネルギーによって動かされた、事物に働きかける物理的な作用を通して一定の形を取るように、芸術作品もまた、芸術家の手技の対象である素材と彼の創造的エネルギーとの格闘を通して形を取るようになるべきである。例えば、卵はその成長と懐胎期間、産卵を通して作用する機械的な力によってその卵形の形を取るのである。ブランクーシが「世界の初め」(1924)のための象徴の構想を大理石の中に想い描いた時、それは卵の形を取っていた。これは、もしかすると芸術の制作過程を自然の生成過程の模倣へと還元することであったかもしれない」⁵⁸。

ブランクーシの《世界の初め》(“Beginning of the world”、1924、図 21)は 1908 年頃より始まる連作⁵⁹で、当初頭部断片が石材の中から浮かび上がるように、未完成の状態で刻出されたものであったが、次第に形態を純化させ、純粹に物理法則に順応する形態にたどり着いた。この過程は、ブランクーシ自身の純化の過程でもあり、人の手による創造物を自然の創造物と同一視するまでに純化することなのであった。しかしながら、ブランクーシの卵形のオブジェは、彼の発明ではなく見いだされたもの(a found object)なのである。つまり、現前の対象を新たな様相のうちに発見する意識が生み出した作品なのである⁶⁰。その意味では、ブランクーシと橋本は極めて近い仕事をしている。

だが、フライ・オットー(Frei Otto, 1925-)の次の言葉は、橋本とブランクーシの類似と隔絶を峻別させるヒントとなる。

「形からその発生プロセスや構造のシステムを逆に推論する場合、いずれにせよ慎重さが要求される。プロセスが違って、類似した、あるいは同じ形のもものが全く異なる構造的な構成で作られ出されることがあるからだ。形が似ている水滴と玉砂利の場合などはその一例である」⁶¹。

ブランクーシは卵で橋本は石、それも生命(精神)を宿す石なのである。生命というテーマに立ちながら、両者の構造的な構成は全く異なる。前者は生命要素をすべて内包する未分化の有機体であり、後者は自立的プロセスの推移を経て自己発生した無機質の物体である。卵は有機体を遡及して得られた命のまとまりであるのに対し、橋本の石は、「生命が宿る石」なのである。橋本は「石に就いて」を「仙を表現するもの」(p.22)と言っているが、あるいは物質と独立して石に宿る生命のことを指しているのかもしれない。いずれにしてもブランクーシの制作観とは大きく異なる。

物体に宿る霊を感知する態度を「アニミズム」と呼ぶなら、ある石に特別性を認めた橋本の意識はまさに「アニミズム」的である。だが、制作された作品は決して「アニミズム」に準じてはいないのである。それは、自然の雛形である人間が起こす発生のプロセスが鍵となる。橋本はこのことについても明確に語っている。

「石が石の形状のみでなくて甦りであらねばならない如く彫刻は人間の姿ばかりでなく人間精神の甦りでなくてはならない」(p.239)。

つまり、自然現象における発生は、彫刻を制作する人間精神の甦りの瞬間なのである。無辺の自然現象が生命の現れとなるためには、人間の感知と発見という意識の働きが不可欠なのである。行為並びにその意味は、制作の契機ないしは制作者の思想信条と明確に峻別すべき事柄で、天然の営為に思想が介入しないのと同様、制作行為自体は純粹である。そうした人間の行為が天然の営為の雛形となるまで純化された状態が、橋本のいう「純粹精神」なのである。橋本の言葉を一つ引こう。

「この清心無欲無師自然(仙覚)の清心こそ純粹精神である」⁶²(p.60)。

そして、橋本は「純粹精神」が芸術を生み出す仕組みについて、次のように続けている。

「彫刻も要するに立体を通じて此の純粹精神即ち神を表現する方便に外ならない。
神とは天然の生命なり。
神を人間の姿に或は動物の或は植物の姿に。
そこに芸術的境域がある」(p.60)。

石を模刻する場合、石の物性は、割れたり摩滅したりすることに現れることから、制作者は石の形態的な特性を石が受けた作用の集積として把握することになる。その際、制作者が天然の営為に身をなぞらえることができるとすれば、直接的に観取した石の特性を極めて純粋に木材へ適用していることになる。これは橋本が繰り返し主張する制作態度であり、この時橋本は、石に似せた木彫を成しているのではなく、木を石へ転化させるほど対象へ接近しているのだ。そして、素材が自身の特性の限界を超えて独自に形態を実現した時、そこにあるものは既に対象の似姿ではなく、一個の「現物」である。橋本が《石に就いて》で試みたことは、本物を作ること、石そのものを実現することなのである。素材の限界を超えて、対象素材にまで転化する時、必然的に木彫技法は放棄されねばならない。線刻は、その決別に踏み切った橋本が感覚の命じるままに施した処置であると思われる。それは木材の伝統からの解放だけでなく、木材そのものからの解放でもある。要するに《石に就いて》は、木材の変容に伴われた彫刻として、芸術的境域に新生したものである。

木彫ではなく、彫刻作品である《石に就いて》の制作から言い得ることは、天然の営為に倣った極めて純化された行為に橋本が身を置いていたということ、そしてその原石の形のみならず、木を石化しようとまでしていたこと、そしてその素材変容の要求が、木材に線刻をさせ、それをもって木材が木彫から解放される可能性と彫刻の素材領域を拡大したということである。

このような形象化の果てに「仙」ないしは「霊」が見えてきたとしたなら、それは着想の原点に立ち返ったのではなく、それらは新たに実現されたものである。なぜなら、橋本の《石に就いて》は原石の複製ではなく新たに「石」を創造したものである。自ら作り出したものに精神的なものが新しく宿る感覚を「アニミズム」と呼べるものかどうか、これについての解釈は二次的なものである。重要なのは、それが未完の行為というプロセスの中にあるということである。橋本は、繰り返し自然のプロセス、それも転落というエネルギーの放出過程で物体に作用する外力を、自分の制作になぞらえている。その過程による物体の変化は立体密度を増すもので、それは命が現れるプロセスでもあった。橋本はそのプロセスを実際に木材の上で再現し、命が現れる瞬間と木が石になる瞬間を一致させたのである⁶³。したがって、「仙を表現する」ところのものには、自律的なプロセスが関わること間違いはない。この意識で次の言葉を捉えるなら、橋本が「仙」で表現しようとした含みが理解できるであろう。

「仙とは動なり。動とは静の終りなり。即ち静中動なり」(p.109)。

つまり、天然の営為の過程が物体中に内在することで、物体は安定状態となる。物体の形とは各瞬間の最適化した状態として、天然の営為の集積が読み取れるものである。要するに、石の形態の形成に関与した条件と時間的経緯の様相が「仙」なのである。橋本はこれを模倣した、あるいは再現したと言うべきかもしれない。「仙」とは、時間を含んだ物質が醸す生命であり、極めて純化された立ち現れの様相に他ならない。ここにおいては、物質の自律的プロセスは制作者の精神性の

過程と重なって、彫刻の生命を発生させる。つまり、《石に就いて》は、具象彫刻が持つフォルムやイメージ性とは異なる次元から帰結した一個の創造物で、この意味で、近代具象彫刻の新しい段階に位置するものと言えるのである。

5. 「来る可き転回」

これまで見てきたように、橋本は、《裸形少年像》に続く《石に就いて》で、独自の技巧に最奥の境地を開拓したと確信した。それは、天然の立体的現象に倣い、自らの手法をそこに重ね合わせることで、石そのものを創造するものであった。この時、木彫しか生み出せなかった木材は、本当の意味で「素材」となったと言えるだろう。もはや木材は特定の流儀に縛られることなく、彫刻のために用いられる。しかし、そのように数年来の研究の成果として体得したものによって、橋本は絶望を感じたのだと言う。これは何を語るものなのか。その絶望によって、2年のブランクの後、「来る可き転回」として「空想的に現はれてきた」のが《花園に遊ぶ天女》なのである。その狭間に何があったのか、そして「来る可き転回」とはどのような造形性の変化なのか。そしてその技術的な裏付けとは何か。

橋本は、大正 15 年(1926)12 月に、郷里の朝熊村の生家に戻り、結婚をする。一男三女をもうけ、昭和 10 年(1935)に急逝するまで、その地で制作活動が続ける。《裸形少年像》を発表したのは昭和 2 年(1927)9 月のことであるので、生家に戻った第一作の充実ぶりからは、彼が生活の基礎を大切にしていたことを思わせる。『純粹彫刻論』には、定住間もない昭和 3 年 1 月の項に、「快晴、実に楽しい私の生活。渡をあやしている間に時がたつ」(p.78)の一文が見える。文中の「渡」は生後 2 ヶ月の長男である。そのすぐ後には、「坊やお前の生まれてきたと云ふその気持ちが好きだ」(p.79)と、愛情をほとばしらせる。彼は妻と家族とそして仕事を愛していたが、喜多なども伝えるように、決して生活は楽ではなかったようである。日記にも、「想へば久しい貧弱の生活であった。皆よく忍んで来た」(昭和 7 年 5 月 20 日、p. 190)と記している。

現実問題として、彼の生活上の変化が制作に対する極めて真摯な態度を選ばせる動機になっていたことは、間違いないであろう。橋本は、生活を賭してまでしても、《石に就いて》という極めて異色な作品を残してきたのだ。それだけに、その作品の後に、彫刻家としての活動の拠点である院展の出品を見送ったことは、看過ならない重大な内的な事情が察せられる。

《石に就いて》から《花園に遊ぶ天女》までの間には、日本美術院第 14 回試作展覧会に《弱法師》(1928、図 22)、第二回聖徳太子奉讃美術展覧会に《奢掲羅府の頃的那伽犀那》(1930、図 23)を出品した外、《少女立像》(1928、図 24)、《馬》(1930、図 25)、《張果老》(1930、図 26)などの作品が知られている。

それらの作品に、《石に就いて》と《花園に遊ぶ天女》の間をつなぐ要素は見られるだろうか。《少女立像》は、《成女身》に近い自然主義的な作風で、その他の作品は橋本のその他の小品群と同様、東洋的テーマに奇矯なポーズとユーモラスな表情の作品で、橋本の個性を構成する材料となっている程度である。ただ、《張果老》には、人物胴体部に丸鑿で蛇腹状の形状を持たせている技法的に特色があり、《維摩詰》(1927、図 27)の衣服や《

成女身」の頭部との技法感覚の共通性を思わせる。橋本の作品について「鈍彫像」との関連が取り上げられることもままたり⁶⁴、たしかにこのあたりの処理には、鈍彫像の手法がイメージにあったと仮定することもできよう。しかしながら、粗い彫り痕をそのままに、彩色を施して仕上げとしている橋本の造形は、荒彫りの感覚を残しながら完成としたもので、これはむしろロダンなどの作品に見られる「未完成」様式として解したほうがよい。それに対し、平安時代から鎌倉初期にかけて東国で製作された鈍彫像は、完成に近い仕上げを施された仏像の表面に、意図的に丸鑿痕を付けたある種のテクスチャであり、近代彫刻と観点を同一にすべきではない⁶⁵。

橋本作品での丸鑿の扱いは、作風の過渡期の問題としてではなく、近代に特徴的な造形現象である未完成及び断片様式との関係で重要なテーマともなる。《裸形少年像》も《石に就いて》も、鑿痕を残し、持続する制作過程を意識した作品となっているが、《花園に遊ぶ天女》の場合は、それが丸鑿でなされた処置であるところに、これらの二作品と一線を画す造形効果が見られるのである。「来る可き転回」に際し、その処置を選ばせた橋本の内実を制作の具体的な方法とともに考察することは、近代の造形意識が直彫り法を選ぶ更なる要因を浮かび上がらせることにもなる。

次の第Ⅱ部では、彫刻の未完成の問題、星取り法、断片様式、形態の現れなど、近代彫刻をとりまく技術の問題を掘り下げ、《花園に遊ぶ天女》が異なる様相として立ち現れる源泉を探りたい。そして、石質な彫刻から有機的な彫刻へ転化した2年のブランクは、自然界の形態現象に関わる大きな構図が関係していると思われるのである。

第Ⅱ部 近代木彫の技術

第1章 彫刻の未完成の問題

1. 近代彫刻の未完成

西洋美術の世界では、未完成の問題はミケランジェロの大理石像において幾つかの考察がなされている。しかし、ここで扱おうとする未完成とは、彫刻の主題が対象の形から、自律的な生命の現象にシフトする過程で、形を仕上げられていない状態に置くことで目的を達成しようとする近代の造形理念のことである⁶⁶。この問題意識は、美術史的にはロダンに契機を持ち、日本へも作品のスタイルとして持ちこまれた。未完成の問題は、同様に近代彫刻の特徴である断片様式(トルソ)の問題と密接で、両者は相俟って、形態の生成ないしは生命の発生という様相を彫刻にもたらすものである。

ミケランジェロのような実際の未完成作品や破損によって得られた古代のトルソと異なり、近代彫刻家が自覚的に用いた未完成のモチーフには、形態の自律性という意識が根底にある。つまり、形態は自らの秩序で発生する、という見方なのである。例えば、胴体部のみになったトルソは、その状態で完結するものとして新しくイメージを喚起し、ロダンの大理石の作品における彫り残しは、形態が現れる原質的な物質となるのである。したがって、ロダンの大理石の作品にも、ミケランジェロの作品に類似した「未処理」の石塊が付随しているが、両者は同じ意味で未完成の問題として扱ってはならない。ロダンの場合、ミケランジェロの未完成状態から着想を得て、あえて未処理の部分を不規則な鑿痕で刻出したもので、その部分は未処理に見せかけていながら、刻出の過程を印象化する効果が自覚された完成形態なのである。さらにロダンの大理石像は、助手が機械的な手段を用いて石膏の原型を模刻したものであって、ミケランジェロのように、制作の過程における作者の内面的な限界状況が直接反映されたものではない。このことに気づくなら、外見的には似通う両作品を同列に扱うことはできなくなる。ロダンの場合、未完成の問題は、大理石の上ではなく、塑造による彫像やそのための習作に一次的な要因が現れている。塑造におけるロダンの未完成は、明確な形態をなさない粘土の量、精緻に仕上げられないまま省略されたディテール、破損箇所の放置などに認められる。総じてロダンの作品は、外形的に曖昧さを残しており、形態の精緻さという点では、この時代のアカデミックな作風に及ぶものではない。しかしながら、《青銅時代》(1877、図 28)がセンセーショナルな反応を引き起こしたように、そこには実に現実的な形態の再現性がある。

このセンセーショナルな反応は、ロダンの人体彫刻を語る上での象徴的なエピソードである。1877年、《青銅時代》がサロンに発表された際、ロダンの作品が余りにも写実的であったため、人体から直接型を取ったものであろうという嫌疑が掛けられたのである。当時フランスは新古典主義的な作風が全盛の頃であり、それらの作風もまた写実性を旗に掲げるものであった。ロダンが実現し得たものは否定しがたく優れていたが、それが当時の既知の作風とは別次元であったため理解されず、ロダンへの非難は、制作の手法の姑息さへ問題を帰着させようという思惑からなされた。しかし、そのような反応自体、同じように写実を標榜しても、互いに技術では繋ぐことのできない「質」の差があることの証拠であり、つまり、写実性自体も統一理念となり得ていないのである。

その際、方法論として制作技術で説明できないリアリティを現象させるのが、細部の省略、マチュール、ディフォルメといった視覚的印象の中での形態処理なのである。対象の感覚的印象は時間によって微妙に異なる、いわば刻々と揺らぐ存在である。その視覚的に揺らぐ印象の中から感受されてくる対象のリアリティにいかにかに忠実であるかという姿勢がロダンの写実なのであり、近代の対象描写の典型を形成するものである。この典型とは、制作者の個別的な制作行為の過程が作品に反映されることである。つまり対象認識の変遷が知覚の推移として、作品の上で制作の痕跡を残しつつ展開していくという時間性の導入のことであり、作品は常に変化の可能性を呈すことになる。ここには、将来的方向性を持つ完成形態、つまり未処理ということを本質的に孕みながら一つの作品としては既に現存し終えているという完了性がある。この未完成の完了性という、作品の逆説的な構造に近代の意識性が確認できる。作品において外的な形態は完成可能な要素であり、外形の構築に重心がある作品は完成の可能性が高くなる。だが、対象認識に重心を置く造形姿勢は、観察者の認識に完了というものがない以上、それゆえに完成できない暫定の状態を示す他はない。そうした暫定のリアリティが、断片様式と未完成という様相で現象するのである。

このような造形意識を日本に持ち帰ったのは、荻原守衛(1879-1910)である。ロダンに感化され、粘土を用いて生命を表現しようと情熱を傾注した荻原の制作した作品は、ロダンから日本の彫刻家が得たものの本質を含む。それは、個人の意識による形態の発見である。《女の胴》(1907、図29)は、荻原が抱いた印象、つまり脇下から腰にかけての線という刹那的印象が、認識の中心となることでもたらされたトルソである。対象の特定のフォルムに焦点を合わせた荻原の視線は、この時対象から何かを切り取る必要はなかった。それは「未発生」の状態として放置されたものなのである。その刹那的印象は留学期のものとして伝えられる一片のスケッチに現れている(図30)。断片化によって、欠損や破壊の一般的な様相とは逆に、形態に「再生」という新たな印象をもたらす⁶⁷。

未完成の問題については、橋本も意識しており、完成することは退屈なことだと見ている。

「作品の効果は絶対に良いとは云ひ得ない。或点は成功していても或点に不足を感じず。温雅に出来ていて暗いもの濃厚さが欠けた完成の為に未完成が欠ける。変な言い方であるが不完全も亦一面力を役割する。完成なしたるものには未完成の趣を欠く。その為に彫刻を退屈にする」(p.121)。

橋本の作品では、この木彫の未完成は表面の処理に対する意志に現れる。たとえば、《裸形少年像》の場合、鉋あるいは小刀によって打ち重ねられた表面を、平鑿あるいは浅い丸鑿で粗い状態のまま修正を施し形状を整え、最後は石灰硫酸鉄で彩色を施す。作品の表面には、無数の彫り痕や偶然性が渾然としているが、そうしたものを一括して最適な状態として感受する。作品はそのとき未完でありながら、それ以上手を加える必要のない完了状態として保存される。彩色は、その最後の意志表示とも言えるのである。

このように未完の問題は、彫刻素材の扱い方として現象する。しかしながら、明治当初にもたらされた西洋彫刻は、「物形模造」という形状の再現を完成する造形理念をかかげていた。未完成のう

ちに趣を認める意識はそこには存在しなかった。だが、次第に西洋の写実性が塑造分野を通じて彫刻界に根付くのに従い、写実性と物質性が結びつくものであることが木彫家たちにも浸透するようになる。しかし、木彫は、木目という材料自体が持つ制約から、写実性を技術的な彫り方の問題として解釈する傾向にあった。つまり、見たり感じたりした対象の印象を、既存の彫り方にまとめていく傾向を持つ木彫は、塑造や石彫と同列の近代的な彫刻への転化に遅れをとることになる。したがって、木彫は、近代化の過程で素材の壁を乗り越えていく必要があったのだが、その過程には、様々な問題が介在していた。近代化の過程の考察に向けて、先ず高村光雲の例からみていこう。

2. 写生風と写実性

明治当初の木彫は、いわゆる「彫りもの」と言われる技術的な分野であった。そこへ西洋彫刻の写実性が「写生風」という呼ばれ方で刺激を与えることになったのだが、そこには素材の性質の違いが介在しており、写実性の導入は一筋縄に済まされるものではなかった。写実性とは、ロダン以降特に顕著となるが、ある面では形を作り切らない曖昧さを残すことで到達する、視覚性の強い性格のものなのである。したがって、彫りものを手掛けるものの目から見れば、西洋彫刻の多くは形態を処理し切れていない未完成の状態に見えていたと思われるのである。そして、彫りものと彫刻を分ける本質的差は、彫刻が物質的な性格を強めるに従っていよいよ大きくなっていき、木材の面白みとそれを生かす技術に固執する木彫は、やがて取り残されていくのである。

江戸仏師の光雲は、明治黎明期に輸入された西洋美術の写実性に、「何事も真に迫って実物に近い」⁶⁸と感服し、強い憧れを抱く。これは対象描写に基づく西洋美術全般に対して、当時の人々が驚きをもって迎えた意識と共通するものであり、彫刻に限られた問題ではなかった。光雲は、その写実性に強い憧れを抱き、自らもこれを実践しようとして西洋風のものなら何でも集めて参考にしてきた。この当時、先にも述べたように、木彫家達はこれを「写生風」と呼んでいたが、このような光雲の反応からも、西洋美術は彫り方や作り方以前の問題として、見え方による印象、つまり視覚性に依拠する感性であったことが分かる。

光雲は、「仏臭を脱して写生的に新しくやってみよう」という思いを持って、「木で彫れるものなら何でも彫ってやろう」と、あくまでも木材にこだわる強い意志に支えられながら⁷⁰、見よう見まねの独学で、絵筆を持つ代わりに鑿と彫刻刀で実物写生をしたという。こうして光雲は、写生を一意専心に研究実践し、やがて「こういってはおかしいが、私は新しいほうの先登であったのであります」⁷¹と自負するまでになっていくのである。《チャボ》(1889)や《マリで遊ぶ狢》(1902、図 31)などの秀作はこうした努力から生まれた。

だが、このような取組みは、先見的なものであったものの、依然として彫りものの写生的な応用に過ぎない一面を残していた。それは光雲が、彫り方という既存の技術から離れ切ることがなかったため、つまりは木彫らしい、いわゆる流儀に従っていたからだ。例えば、《マリで遊ぶ狢》の場合、犬の毛並みなどを視覚的に「量」として捉えることよりも、流れの方向に沿って彫り方でまとめており、このあたりに伝統木彫の様式を残している。つまり対象からの視覚印象より、手業が優先されているのである。

このような見方と彫り方の差違について、息子の光太郎(1883-1956)は光雲の仕事振りを指摘する。光雲は、いい彫刻があると熱心に模刻を重ねたというが、その鑑賞眼はもっぱら彫り方に向けられていたという。そして、「ロダンのものなど、どうしても最後まで感心しなかった。きつともつと仕上げたい気がするのではないかと思ふ。だから表現されたものなどということは一寸も頭に出て来ないのである」⁷²と、木彫技術以外の見方ができなかった父の限界を語っている。西洋美術の迫真の写実性に感心し、写生を実践しながら、光雲はそれを彫り方という別種の技術に置き換えていたのである。木彫の流儀に従うということは、固定化された職人的方法に倣うことで、形態の特徴が用具の適用の手順や仕方として、ある程度予想がつく場合をいう。つまり、視覚要素が抑えられ、形態は面として極めて厳密に規定される。この造形感覚を表したものが、「肉合い」、「こなし」、「小作り」などの職人言葉なのである。木彫は、技術の伝承的要素が大きく⁷³、その意識は、各自の使用する鑿などの道具の管理にまで及んでいた⁷⁴。

このように、もともと木彫には、技術的に保守の傾向があるのだが、保守性の中でも、特に木彫を木彫らしくする要因は、光雲が特に重視した「こなし」であろう⁷⁵。「こなし」という概念は必ずしも明確ではないが、光太郎によれば、コンストラクションに近いもので、「こなし」がはっきりしたものは、ロダンなどのいうプランつまり面の構成も自然と導かれてくると言う。ただし、これは木彫技法に結びつくもので、西洋造形にはもともとない概念である。したがって、西洋彫刻の写実性を木彫に適用する上では、この「こなし」という概念が一種の障壁になる。光太郎によれば、「こなし」ができていない作品には「駄肉」があり、これがあるということは、まだこなせることだという。つまり、伝統木彫の感覚を塑像の形態に重ねるなら、そこには形の無駄というものが浮かび上がるのだが、実はそこに写実性の含みがある。

写実の感覚でいけば、たとえば犬の毛並みのように空気を含み、塊としての境界が曖昧な対象の印象は、そのまま見え方として維持されなくては写実にならず、《マリで遊ぶ狆》の場合のように、毛並みを流れとして彫り切ってはならない。つまり曖昧な箇所を残さなくては却って写実的ではなくなるのだ。その意味では、光雲は依然として彫りものの世界にいた。したがって、この時代、写生風は木彫の新味を越えるものではなく、西洋造形の理念は木材に浸透していたわけではなかった。木彫から写生を始める限り、認識されたものは彫り方に置き換えられてしまうからである。しかしこのことを逆に考えると、写実性というものが浮かび上がる。彫り切らずに未完成においた場合それがどのように見えてくるかである。次の例に、写実的な感性が形象化される過程の一端を窺い知ることができるのではないだろうか。

折に触れて写生を心掛けた光雲に、そのような感性が対象の見方として働き、彫り方ではなく、対象に対する見方や把握の感覚が形になった小さな作例がある。光雲は習作として位置づけていたが、光太郎が気に入って貰い受け大事に保存した《犬の頭》(図 32)がそれである。これは、ある日、横浜に出かけた際、外国人の連れた洋犬の美しさに見とれて、後を追いかけるように観察して、家に帰ってから彫ったものだという⁷⁶。記憶によるとはいえ、この作品の粗い面処理は、頭部の形態を既成の彫り方ではなく量塊的な印象として把握したことで、西洋彫刻的な表現となっている。つまり、《マリで遊ぶ狆》のように、毛並みを表情として線刻に置き換えるのではなく、洋犬頭

部の形態を立体的に面で捉えている。もっとも、これは、もっぱら平のみで粗く削りだしただけの未完成なのかもしれない。光雲の意識の前では、平鑿で面取りがなされただけの、こなし切れていない駄肉の塊に違いないであろう。だがここには、道具とその扱いによって自ずと定まる、木彫特有の流儀というものが現れていない。そして、それだけに西洋造形的な全体性が損なわれていないことも確かなのである。

3. 西洋化の軋轢

《犬の頭》は、光雲の中では例外的な作品である。この作品は、形態的には頭部という断片形式、制作手法の未完成などの特徴によって、図らずも近代彫刻の特性を備えたものとなっている。もっとも、習作に過ぎない一小品が、独立した作品として発見された今日的な産物なのであるが、逆に、その意味でも近代彫刻としての鑑賞に堪える作品であることは間違いない。しかしながら、こうした特性が自律した作品として現れるのは、日本では荻原守衛を待たねばならない。

当時、対象の西洋的見方とは塑造という造形法のことであり、材料の粘土(この当時は油土)の扱いから、石膏型取りを経て石膏原型に至る工程全てが、「美術」という新概念とともに一切を体現するものであった。当初、光雲自身が「自分の製作の態度や方法を一変して新しくやって見やうといふ心を起こした」⁷⁷と回想するように、西洋の技術はほとんど無条件で模倣されていた。したがって、写生風の適用とは、木彫が塑造の造形性を受け入れねばならないことであって、そのために木彫は素材の壁を超えねばならず、実際には、その過程に伴い様々な軋轢が生じることになる。そこで木材は、独特の制約を露にするのである。具体的には、星取り法を木彫に適用する技術にさまざまな問題が帰着する。星取り法とは、形態転写の機械的技術なのであるが、ここには塑造と木彫の異なる技法過程の交錯が見られるからである。これは、次第に木材の限界を思わせることにもなり、逆に直彫りに回帰するための強い反省的な動機ともなる。この時、木材を生かそうとする傾向と木材を変容させようとする2つの方向が考えられる。石井鶴三や木村五郎は前者、橋本は後者の立場を選択したと言えよう。たしかに、星取り法を用いながらも、異なる素材の材質感について敏感に反応していた彫刻家もいた。だが、本来的には大理石に適用される西洋彫刻の古典的手法を、技法過程の異なる木彫に応用することは、結局木彫に不自然な現象を露呈させることになった。

次に、星取り法の基本的な現象と、木彫における星取り法の限界について触れてみたい。

第2章 複製技術

1. 機械的手段「星取り法」

もともと星取り法とは、石膏製の原型を、大理石で仕上げるために開発された立体形状転写の複製技術である。この複製技術は、古代ギリシャに起源を持つもので、形態の再現が重視された19世紀のアカデミズム時代に全盛を迎えた西洋彫刻の中心的手法である⁷⁸。日本へは、明治初年の西洋美術の導入時に、工部美術学校彫刻科教師のラゲーザ(Vincenzo Ragusa, 1841-1927)によって伝授されたのが始まりである。

星取り法は、原型上の任意の点を大理石の中に定位するために、原型と大理石双方に同一の

空間座標の仕組みを用意し、交互に位置関係を照らし合わせていく方法である。そのための用具として、下げふりやコンパスなどが用いられる他、近代には多関節のアームを持った架け替え式の星取り機(pointing machine, 図 33)も開発され、操作性が向上した⁷⁹。いずれの場合も技法の原理は、空間に設けた3点を空間座標として設け、それを基準に第4点を定位し(図 34)、求めた点を複数つなぎ合わせて面を刻み出すというものである。

星取り法は、基本的に、三次元の石膏モデルをいかなる彫刻材料にも転写できるはずなのであるが、大理石の物性を前提として手順が考案されており、実際は素材の制約を強く受ける⁸⁰。つまり、独自の技法的な制約を持つ木彫へこの技法を適用することには、最初から基本的な問題点が存在していたことになる。それにもかかわらず、日本では、星取り法は石彫領域では浸透せず、むしろ木彫家によって、時代の一形式となるまで普及することになった。これは、国内で産出される大理石が少なかったという事情もあろうが、制作の実労を担う大理石の職工がいなかったためである⁸¹。当時の大理石彫刻は、鑿一つとっても、木彫用の平鑿を代用していたと言われている⁸²。それに比べ、伝統木彫はもともと分業体制が確立しており、星取り法の技術を、既存の体制に組み込みやすい下地があった。

星取り法を理解し、米原雲海などの木彫家に直接伝授したのは長沼守敬(1857-1942)である⁸³。また、ラグーザに学外で指導を受け、後に大理石彫刻家となった小倉惣次郎(1843-1913)⁸⁴も星取り法の普及に貢献した⁸⁵。東京美術学校で明治24年から彫刻科の授業を委託されていた長沼は、自身の日本彫刻界への貢献について、「当時の彫刻界にコンパスを使用する事を極力鼓舞したことであろう」⁸⁶と振り返る。長沼によれば、当時は誰一人コンパスを使うものがおらず、名人と歌われた光雲などは、自らが習うのが具合悪いのか、弟子の米原に習わせていたのである。この当時は、星取り機が使用されている様子はまだなく、「星出し」という呼ばれ方をされ、もっぱらコンパスが利用されていた。

星取り法は、原型を用いるという点で、マケットと呼ばれる一種の「雛形」をもとに作品を構想する意識ともある面通じる。これは見取り法とも言われ、橋本も《猫》などの制作のさいには実行していたと思われる。だが、星取り法の適用は、そのような準備的構想とは別の効用がある。星取り法は、彫刻の外形だけを物理的に定位する手法で、原理的には素材を跨いで、立体材料に形の置き換えを可能にする。要するに、素材の形態に対する制約の関係を変えるのである。ここには、形状の認識という主観は介在しない。星取り法の特徴は、このような機械的性格にあり、その効率性のゆえに複製手段として普及したのである。ただし、木材への適応は、現実的に石材と条件を等しくするものではなかった。

2. 星取り法の限界

この方法の木彫への応用の最初は、米原の《ジェンナー像》(1897、図 35)である。米原は、油土で制作した雛形を、比例コンパス⁸⁷を用いて「木型」へ拡大した⁸⁸。この作品以降、多くの木彫家が星取り法を実践した。当初、弟子の米原に星取り法を学ばせていた光雲は、星取り機が普及し始めてからは原型によって制作するようになったという。光雲の原型の取り入れ方は、従来、弟子

たちが担っていた荒彫りの作業段階に導入したものであったが、最後の仕上げに至るまでに、光雲自身が何度も手を入れ直さなくてはならなかったようである⁸⁹。これは、原型を用いたことで、伝統的な作業工程が担ってきた、形態を導き出す仕組みが変わってしまったため、要するに、従来木材の加工によって得られた形状を粘土で再現するのは容易でなく、形状に不整合が生じたからであろう。しかしながら、光雲自身が不満を覚えながらも用いていた原型による方法は、それでも、木彫の写生風を著しく前進させたことは間違いない。ただし、木材の適用には、功罪の両面があった。また、塑造による原型を使用することは、形態の自由度を増す効用はあったものの、その分、原型を導く主題の問題が浮上することにもなった⁹⁰。

木彫が、主題として古風なものを選ばざるをえない状況は、明治末期には木彫家自身が自覚するところとなっていた。それは、星取り法が、次第に新時代の造形傾向と齟齬をきたすようになったためであるが、それは端的に言えば、塑造の領域で顕著な彫刻の印象主義、また生命主義とも言われるロダニズムの造形性と対比される問題意識である。荻原らによってもたらされた彫刻の新傾向は、塑造の材料を油土から天然土に変え、彫刻の主題を形から生命へとシフトさせ、その時、彫刻の素材は、制作に伴う力学的な痕跡が滲えられた。そのことで、形態には生命というものが付与されるという期待がかけられ、これは、高村光太郎が言うところの、「底の動き」⁹¹という素材を主体とした彫刻の潮流となり、次第に彫刻全般の基調のように浸透していくことになったのである。

日本彫刻会を米原らとともに結成した山崎朝雲(1867-1954)も、そうした物質的感覚と木彫の技法的感覚に差を感じ、「自然の断片(例えば顔、手、足などの肉体の美)を捉えて其の感じを表すのに工合のわるいと、詰まり感じの乗らない事」など、木材の制約が彫刻として不利な面を持つことを認識していた⁹²。山崎は、木材がトルソに向かないこと、粘土の可塑性を反映できないことを、素材の物性の問題として感じていたのである。ロダンが日本に紹介されたしばらく後⁹³、明治44年に山崎が制作した《たおたかみ》(1911、図36)は、そうした物質性の変換を図った新しい試みであった⁹⁴。これは、ロダンの大理石作品に見られる未完成の状態を意識し、確かに主題である「たおたかみ」の物語性⁹⁵を差し引いたとしても、この作品に形態の出現⁹⁶を意図していたと言える十分な特徴がある。だが、こうした試みは、その後の木彫形式として一般化することはなく、やがて木彫は直彫り法に立ち返ることになる。それは、星取り法の木材への適用では、素材との直接的な接触によって生じる物質的な効果を、作品として十分に表現しきれないからという、技術上の限界が関わっているように思われる。

星取り法では、もともと原型に伴っていた材質感を反映できず、したがって、彫刻は外形と主題に依存することになる。原型に伴う材質感とは、原型形態の形成過程に及ぼされた作用の印象に他ならず、仮にそれを表面形状の上で再現してもそのことで物質感まで再現されることにはならないのである⁹⁷。

材料の加工手段として、石材と木材が大きく異なる点は、鋸によって「面」を切り出せるか否かにある。直彫り法には、そうした初発の操作が蓄積されることで帯びてくる形のあり様というものを、彫刻の本質とみなす意識があり、それは近代彫刻の重要な傾向なのである。

3. 石と木の違い

星取り法は複製技術であり、近代以降のオリジナル性重視の芸術観のもとではもっぱら否定的な目が向けられている。しかしながら、星取り法の転写の過程を検討すると、本来は機械的操作であるはずの星取り法に、造形性が独自に現れる源泉が確認できる。その有名な例として、ここではロダンの《ラ・パンセ》(1985、図 37)を挙げるだけで十分であろう⁹⁸。しかしそのような創造的契機とは、近代彫刻の目線を有するものが、技法適用の過程に見出したものであり、そこには石膏と大理石の親和性という物性の条件が密接に関係している。

星取り法が、木彫に馴染みにくい技術的な要点には、大理石を扱う上での、次のような技術的な手順が木材には合わないことが挙げられる。まず、ドリルで定位された計測点は、面刻出の手掛かりを提供するのみで、面の認識の基礎ではないこと、さらに、模刻する原型の形状は基本的に曲面で構成されていることなどである。つまり、面は結局のところ目測によって直接把握される他なく、技術的な原理からすれば点から面へ次元を連続させて形状の再現をするはずのところを、実際は点から立体へ次元が飛躍されねばならないのである⁹⁹。したがって、形状は素材内部に想定された上で、直接刻み出されなくてはならない(図 38)。また、材質と技法の制約上、計測の適用は部分的に進行し、これらが相俟って、刻出される形状が余剰の石材の中から部分的に現れる様相が作り出される(図 39)。これは、型に取られた形状を、割り出しによって脱型するときの様相、つまりキャストイング(casting)と等しく(図 40)、星取り法が、基本的には複製技術であるということの根拠とも言える。したがって、星取り法は、計測による段階的な立体形態の型取り(molding)ともいえ、基本的には認識を介在させずに複製を生み出す。キャストイングは界面によって、型と成形物を分離していくのに対し、星取り法は、周囲の素材を乖離していくことで形態を現すのである。

そして、このような制作の遂行を可能にしているのが、石材の脆性とそこへ適用される櫛刃鑿なのである。櫛刃鑿は、「削る」作用と「砕く」作用を同時に行うもので、素材の深部に想定される面を直接表出させるにはこのツールは不可欠である。埋没する形を、割り出しによって取り出す時、石膏も大理石も共に素材が砕けるという性質(脆性)を持っていないとならない。この点で、石膏と大理石は性質の近い物性を持っている。このように、星取り法は、型取りと原理を等しくする直接的な形態再現であり、石膏原型と大理石が馴染みやすいのも、このような素材の性質の近似と無関係ではない。

一方、繊維によって強い靱性を持つ木材はこの点で、石膏、大理石のいずれとも異なる。繊維があることで、木材は、決して砕かれることはなく、それは鋸でひかれるか、刃物で切られるか、いずれにしても形状の加工は繊維を断つことでなされる。脆性のない木材は、大理石の場合のような直接的な面の刻出は困難で、形状は近似的に刻出される(図 41)。したがって、形状加工の際、同じカーヴィングの手法であっても、鑿の入れ方が全く異なるのであり、当然これは造形感覚に作用する。石材の場合、面を打ち組織を潰すことで暫時的な成型ができるが、木材は基本的にこれができない。したがって、原型を用いても、直接的な形状再現は不可能で、鋸を用いた木取りに始まり、荒彫り、そして駄肉を削ぎ、形を「こなし」ていくといった独特の作業を通じ、原型を技法的に再解釈していかなくてはならない。そして、そのような木材の物性に結びついた技法上の制約が、

木彫を木彫として仕上げさせることになるのである。彫りものとは、刃物によって制作される造形物一般を指す。これは、木彫の味わいであると同時に、木彫を塑造や石彫などの他素材による彫刻と分離する根本的な因子ともなるのである。

同じ三次元の実体を備えた素材であっても、このように材質の違いによって加工法が異なり、現象する形態の質も異なる。逆に言えば、加工法によって素材感が表現されているという見方も可能で、それが彫刻家の制作に反映されることもある。それについては橋本の作品で述べてきたところである。

4. 形象化の手掛かり

星取り法は、塑造において取り入れられた西洋彫刻の写実性を、石材および木材という通称「実材」¹⁰⁰に転写するための技術として受け止められてきた。塑造によって粘土の段階で推敲された主題と形態をそのまま大理石あるいは木材で実現するため、彫刻は外形と主題が素材に優先されることになる。したがって、彫刻が写実性を高め、形態が具体的、個別的なディテールの再現に重心を置くと、彫刻は物語性を主題に据える傾向が強くなる。主題の源泉を、神話や歴史的逸話その他の寓意などいずれにもとめた場合も、19世紀までの西洋彫刻の歴史は三次元の彫刻を物語的時空間にとどめてきた¹⁰¹。日本固有の価値を重視するという木彫の場合には、骨董趣味あるいは絵巻物趣味という古風な題材がイメージの源泉となることも多く、それが物語の時空間から現象そのものに彫刻が転化することを阻んでいた。

確かに星取り法は、西洋的な写実性を石材など、実体を備えた硬質の素材に取り込むのには極めて有効であった。写実性は、彫刻の主題面において必ずしも革新をもたらしたわけではなかったが、粘土で原型を制作し、星取り法を用いる木彫の手法は、その後も平櫛田中(1872-1979)などの息の長い活躍でも知られるところである。もっとも、後年平櫛は星取り機に頼り過ぎたことを後悔する告白をしたというが¹⁰²、そこで彼が実感したことは何か。制作の過程と結びついた形態の持つ必然性、その必然性が持つ形態の説得力、そしてそれらが主題そのものに転化する近代美術史の事実。星取り法とはこうした素材にまつわる制作過程を傍系のように扱い、写実性と近代化の同一視に役立てられてきた。平櫛の所感は、そうした行過ぎた写実性の追究によって、素材から立ち上げられる「彫刻本来の芸術精神」という本質性から乖離したことの悔恨ではないだろうか。

彫刻家が自らの技能を、職工的な手業から区分する時、「芸術的精神」という言葉で表明する態度がある。この態度とは、形象化に関する創造的姿勢のことであり、より具体的には制作の過程、つまり個々の作業を継続させていく持続的な動機と言えるものである。彫刻と精神とが、互いに結びつく関係が生じるとしたらこのレベルである。

形象化というものが、写実性として外形に結びつく時代から、主観的な意識との関係を強めるに従い、彫刻作品の様相はより直接的な物性を露にする。明治から現代に至る歴史過程で、それは彫刻を「立体造形」という範疇で据え直すまでに顕著なものとなっている。だが、そのような現況においても、「彫刻性」と言われる意識は依然として、形象に内在するものとして捉えられている。彫刻が物語空間から抜け出し、現前の時空間へ独立したオブジェとして立ち現れる時も、彫刻家が

用いた素材の物質的な属性は、形という相において捉えられることを常としてきたからである。

彫刻の属性として、面、フォルム、ボリュームという概念は、この形象との関係で意味づけられる。このように、各属性が形象との関係で理解される彫刻を、本研究では具象彫刻と位置づけたい。近代は直彫りへ回帰する時代でもあるが、その際、形象は所与のイメージではなく、制作の過程と密接な自律的なものとなっていく。その際、彫刻家は多くの場合、形象化の手掛かりにはごく限られた属性を重視している。そのように重視された属性が、作品の形式となるのだが、そこには「立体性」と言うべき現象に対する無条件の執着がある。これは、面や線といったものが属性となるところのものであり、彫刻性の最も本質的な感覚に対応するものと思われるからである。それは三次元立体の視覚的な認知の問題ではなく、立体の能動的な把握、つまり制作の技術が関係する立体感のことである。そして、立体性は形象を持つことで特別な感興を呼び覚まし、制作態度や彫刻主題までを導く。立体性に対する感興を、石井鶴三は「立体感動」と呼んで彫刻の原理に据えた。またそれは、橋本の言説にも繰り返し述べられているところで、橋本の言葉に従うなら、「芸術は精神の表現であり彫刻は精神の立体的表現」(p.28)となるのである。

立体感動が、彫刻として現象するのは、それが単なる受動的な感覚ではなく、素材に対する積極的反応によって、形象化の過程で感知されるものだからである。つまり、彫刻の精神性とは、技法過程として表面化されるものであり、橋本はその点において特異な創造性を発揮したのである。

第3章 橋本の彫刻学

1. 石井の立体感動と橋本

本来、素材を扱うことと形態を獲得することは、互いに強く結びつく表裏一体の現象であった。それは、彫刻が結果としての形ではなく、それを獲得する過程の問題であったからに他ならない。近代化の歴史の中で、一旦は著しく形に特化した彫刻であるが、再度過程というものが重要視されるに従い、直彫りという手法が見直されることになる。そのような気運は、彫刻家個人の主観的な感覚に基づいており、それによって彫刻の数々の特徴も条件づけられる。

石井は立体感動という、ある種の衝動とも言える感覚に支配されていた。彼にとって彫刻は、単なる三次元ではなく、対象が立体であることの直接的な体験の問題であった。「物の形に似せてつくったのは像で像は直ちに彫刻にはならない」¹⁰³と彫りものの形と彫刻を区別し、「立体感動がこめられているかいないかということによって、彫刻であるか彫刻ではないか分かれてくる」¹⁰⁴と、立体感動を彫刻全体を貫く理念に掲げていた。

石井のこの理念は、立体認識への参与とも言えるべき直接的な素材との関りと原体験に支えられているのだが、その彼が形と制作の過程を分離する星取り法を批判するのは当然であった。石井の次の回想は、星取り法が形と素材を切り離すものであることをよく示している。

「一体、只今わが彫刻界の常識としては、彫刻の学修の最初は先づ粘土の類で形を作る稽古をして、形を作る技術が相当に出来てから、木を彫るとか、石を彫るとか云ふ、所謂実材の練

習にとりかかるのが順序とされて居るやうです。それからまた、木を彫ると云つた仕事は、全く機械的職工的の仕事で、彫刻家が自ら手を下すまでもない事で、之はただ木を彫る事に熟練して居る職工にまかせて置いてよい事だと云つたやうなことが云はれて居るやうであります。事実、今の木彫家は大抵、直接に木を彫らず、先づ粘土で原型を作つて、それを機械(星取り器)で木材に移すやりかたをして居るのですから、自身に手を下す人は稀で、この仕事は大部分、職工又はお弟子さん達にまかせてあるやうであります。而して最後の仕上げだけを作家は手を入れると云つた事になつて居ります」¹⁰⁵。

これは大正15年に出版された彫刻の技法書の中で、石井が木彫の技法について触れたものであるが、当時の木彫家の仕事振りが窺える。要は、彫刻家とは原型制作者に他ならず、原型が適用される実材が石であっても木であっても、実際に手を下すのは職工である以上、素材は造形性に作用するものではない。したがって、彫刻家は木材ないしは石材にふさわしい主題を選んで原型を造ればよい、というものである。これは、彫刻を、単に主題と形状の関係だけで捉える見方には便利であったが、造形というものの本質性を喪失することになった。石井自身も、最初はそのようなやり方でもよいと思っていたが、やがてこれは木彫を生かす道ではないと気付き、「木彫は最初から木材を彫る精神で行かねば嘘であると思ふやうに」¹⁰⁶なつたという。つまり、木材が彫刻になる条件は木材の扱い方にあるという考えなのである。

石井は、星取り法によって、木彫のやり方は便利にはなつたが、その精神が失われたと嘆いている。橋本も同様に、当時主流であつた木彫の技法を批判している。

「外国の彫刻の写真の効果に倣ふ。是程愚かな事は無いと思ふ。外国の形式を倣つて日本彫刻を完全に為し得ないと思ふからである」(p. 16)。

橋本が自らの手法に厳格であることは、これまで述べて来たところであるが、石井は、そうした姿勢を貫く橋本の死を哀悼して次のように綴っている。

「いま世に木彫をやる人は多いが、真に木彫を心得ている人は幾人あらう。塑造の作を其のまま木材に移したのでは、厳密に云へば真の木彫とは云ひ難い。何故と云ふに、それでは木と云ふ材料がほんとうに生かされないからだ。此頃、木彫をやる人の間に「木彫は損だ」と云ふ妙な言葉を聞くのである。二度の手間だと云ふのだ。つまり塑造ならば一度で済むが、それをまた木に移すのだから二度の手間で損だと云ふのだ。それで帝展などに木彫家が塑造の作品を出すよになつたりするのだが、ほんとうに木彫を理解している作家であつたら、このやうな愚かしい考えはおくびにも出るものではない。

かういふ風に木彫危機瀕すとも云ひたい当今である。木彫家橋本平八を失つたことが痛切に惜まれるのだ」¹⁰⁷

橋本が急逝した昭和 10 年当時、木彫界は依然として星取り法が支配的であることが「塑造の作を其のまま木材に移す」というくだけたことから窺える。石井は、仮に原型が彫刻として優れていても、「土と木の素材根本の相違」から、「塑造の作品を其のまま木に移しても(略)木彫独自の美しさは生きてこない」と述べている¹⁰⁸。美術院の研究所で互いに研鑽を重ねた橋本も、直彫り彫刻を堅持していた。このような石井の制作観が、橋本の制作を支持するのは、塑造と木彫の両方を手掛ける石井が、土と木の素材としての相違について敏感であっただけでなく、彫刻というものを技法の過程として理解していたからである。

彫刻の方法論としては、モデリング(modeling)とカーヴィング(carving)という対照的な2つの技法が、一般に広く扱われている。モデリングは粘土を心棒に付け足していき、カーヴィングは素材を外から削り込む方法のことである。石井はこれをさらに明確にして、内から外を支配する塑造、逆に外から内を支配する木彫という対立図式で捉えた。石井は、この関係を交錯させることはできないと見ているのである。これは具体的にどういうことであろうか。さらに、星取り法の技術的問題を指摘する石井の言葉を参照しよう。

「其の理由は何処にあるかと云ふに、土と木の素材根本の相違から来るものです。最初にも申した通り、塑造は内から外に及ぼし、木彫は外から内に及ぼすと云ふ相反した性質を持つて居るからです。面を決定すると云ふ事、最初に決定された面によつて、作全体が統一されると云ふ事は、いかなる材料を用ひても彫刻には共通した問題であります。材料の相違から塑造にあつては、この面の決定はどうしても内の方に企てられ、木彫に於いては反対に外に作られる。即ち、塑造の美は、内から外を支配し、木彫は外から内を支配するといふ処に根本の相違があるのです」¹⁰⁹。

つまりは、同じ形を作ったとしても、技法の過程から、両者の形態把握の仕方は異なるのである。塑造は心棒から出発した積み上げによつて面は内側気味に、木彫は切り落としによつて近似的に外側へ面が構成されるのである。なぜなら、いずれの手法もやり直しはできないという緊張感に支配されているからである。そしてその感覚は、素材に働くプラス方向とマイナス方向の物理的な作用に置き換えることができ、橋本が天然の営為として自然観察の中で見出した「立体的現象」という見方と通じ合うことになる。この場合、木彫はマイナスの作用となるが、塑造の内から外へ、木彫の外から内へと向かう規制の方向は、互いに独立しているものではない。彫刻は内の動勢とそれを規制する外の面との緊張関係によつて造形が生まれるのである。

石井は、自由度の高い塑造ばかりやっているとわかりにくい彫刻上の要件が、木彫を実践することで会得が促進されることがあると言う。これは立体という実体から始める制作が持つ強みで、多くの彫刻家が意識を共通させるところである。与えられた石ないしは木という材料は、任意性の少ない実体であり、対象の存在的な強さの根拠となるはずのものなのだ。直彫りとは、このような絶対的な与件から始まる。

石井と橋本は、同様に直彫りの意識を強く持ち、彫刻の過程を重視した。彼らの意識では、立体

とは、ただの三次元の存在ではなく、立体となっていく過程を意味する。したがって、立体性とは、彫刻が立体であるという自明の事柄ではなく、立体が彫刻となっていく仕組みのことなのである。

2. 奇異なイメージ

橋本は、特定の人物からの影響をほのめかず記述をあまり多く残していないが、石井に関しては例外的である。橋本自身が石井との関係に不思議な縁を感じている印象的な記述が、昭和9年(1924)1月の日記にある。

「十日 寒冷。風おし難く床にとどまる。朝伯母よねの死去の報に接す。因つて献上の儀御遠慮申上るやうに平櫛氏に取計ひ方依頼状代筆にて差出す。終日とこにとどまり養生す。やや快方にならむ。この朝石井鶴三氏母堂永眠の報に接す。直に弔電を打つ。

実に不思議と言へば不思議だ。と言ふのは中原悌次郎の告別式に際して心から涙を禁じえなかつたのはおそらく石井氏と僕であつたらう。他にもあらう然し自分は知らない。そして美術院改組論の際即ち三年前の今日十二日だ。かの日に涙を流し或いは叱咤したのは石井氏と僕だ。そして作品献上に先んじて石井氏は母を亡ひ自分は叔母を亡つた。終日床にとどまり妻子ら寝静まりて後眠られず。ふと右のこと思ひ浮かべ境遇の似ていることや或いは彫刻に就いてのことなどを不思議に思ふ」(p.257)

両者の間で、彫刻というものと境遇が不思議な同調を見せているが、昭和8年の、ある日の日記にも、石井との内的な結びつきを感じさせる一文がある。

「殉国芸術生活。木彫報国。日本彫刻学樹立。終日木取りして暮す。製作三昧の生活である。総てはここに統一する。夜分石井氏の講演「彫刻の見方」と題するラジオを聴く。笛を吹く少女の下絵を描く」(昭和8年10月17日、p.241)。

石井の講演内容がどのようなものであったのか、また、その内容が、文中の作品にどのような作用をもたらしたのかは推測できない。しかし、自身の制作を深く内省しているこのくだりは、橋本の彫刻に対する意識と石井の存在が、橋本の内部で極めて接近していたことを推察させるに十分である。

文中に出てくる《笛を吹く少女》(1928、図 42)は、昭和8年の代表作品である。この日に下絵を書き、翌18日から一気呵成に制作に取り組み、20日には仕上げ、それは「近来の会心作」(p.242)という程の出来であつたらしい。これは田園の哀感を表したもので、「げに田園は詩的であるの诗情から来る彫刻の神秘をここに顕出するものである」(p.243)ということである。この高さ40センチにも満たない作品を、「意外の収穫と言ふ可きであろう」(p.243)と、大いに満足している。橋本は、制作を一旦完了した段階で、「彩色明日のこと」として放置したその日の夜に彩色を施し、「想像通り効果を収む。奇想天外の作と言ふ可きであろう」と、この作品の特徴が全て意図したものであったこと

を語っている(p.243)。

しかし、この年、橋本は院展の出品をなぜか見送っている。橋本の略解では、《アナンガラシガのムギリ像》までが第三課であり、第四課構想中の狭間だったのかもしれない。次の院展出品は昭和9年の第21回展であり、そこでは再度石をモチーフに用いた《牛》を出品している。続く第22回展には《鷹》であるが、これもフォルム的にはよく似通う連作とみなせるものである。仮にこれらが第四課を構成するものならば、《笛を吹く少女》はどのように位置づけたらよいのか。

この笛を吹く少女を完成させた同じに日このような記述が見られる。

「自分の作品は天然から抜け出した様な姿の描写であってはならない。自分の作品はその天然の人間の叡智から抜け出したものでなくてはならないのだ。人間の叡智から抜け出したものと天然からぬけ出したものとの相違。天然からぬけ出したものには吾々が平常親しんでいる色調なり形状があるわけであるから一見して何等の異常もない自然なものであるが、人間の叡智からぬけ出したもの自分のめざすものはその天然自然の状態と全く趣を異にしたもの、例へば頭髪を赤くするとか全体を同色配合にするとか面貌を奇異にするとか全く円満相にするとか人間の凡そ理想的な効果的なきかも自然の摂理を脱線しないそれは、当然天然自然に結果さる可き例えば人間がやがて老齢に達すれば頭髪が黒から白に変わるとか外国に金髪少女があるとか老松が殆ど人間の想像出来ない姿を現出するとかといふ自然にしてしかも全く吾々人類の未知の世界、この世界を人間が生前人間の叡智で以て天然自然の現象を一步進展せしめて以て明日の時代をここに表現する。ここに少なくとも自分の芸術的主観はあるのである」(pp.241-242)。

ここには、橋本作品の総てに通じる印象、奇異でありユーモラスな形態のイメージが自覚的に狙われていたことが語られている。摂理を逸脱していないが、想像を超えて「天然自然の現象を一步進展」し、明日の時代が表現された異色かつ清新な作品。橋本の狙いを要約するとこのようになる。

《笛を吹く少女》のそれに相当する特徴を挙げるなら、重心を喪失した人体の構造である。上半身と下肢の向きがほぼ90度の関係にあり、正面と側面が同居したある種のキュビズムのような面や線の交錯が見られる。この奇矯な人体のポーズに類するものを、橋本の代表作で探すとしたら、《花園に遊ぶ天女》を取り上げるべきであろう。この作品の形成過程を推論すると、木取りという、立方体の面を大きく切り取ることで基本的な骨格とする木取りの手法が想定される。というのは、正面性が弱く、立方体各面から真っ直ぐ彫り込まれたかのようなこれまでの作品と異なり、立方体各面に制約されない、自在な立体的構成が認められるからである。

橋本は《石に就いて》を「仙を表現した」と語り、それを「静中動」と説明しているが、したがって《花園に遊ぶ天女》は、その逆を構成する「動中静」と考えることができよう。橋本は、これを「霊」と呼び、ここにも技法的痕跡を残している。《石に就いて》は、恐らくは日本の近代彫刻全体の中でも、物質の変容を試みた稀な事例であろう。その意味では、《石に就いて》は、橋本個人と

してではなく、近代日本彫刻にとっての重要なエポックであることは間違いない。だが、橋本の真の重要性はそれだけに留まらない。橋本の真の現代的とも言える造形は、そこから枝分れする先にある。橋本は、この分岐点からもう一方の有機体の形態創造に新たな方向を見出すからだ。その革新的な作品が《花園に遊ぶ天女》である。

3. 《花園に遊ぶ天女》

《花園に遊ぶ天女》は昭和5年(1930)、第17回再興美術院展に発表された作品である¹¹⁰。この作品には、前作《石に就いて》との間に2年のブランクがあるのだが、これは橋本自身が自覚的に措置したところと思われる¹¹¹。

では、この方形の台座に立つ、デフォルメされた裸体の少女像に「来る可き転回」として現れたものは何なのか。作品の高さは121,7cm。材は楠を用いたと推測され、比較的薄く彩色が施されており、唇にも薄く紅が差してある。橋本の他の作品にない特徴としては、頭先から足先まで、隈なく彫り込まれた花柄模様が挙げられよう。この花柄は橋本が「刻線」と言っているように、ラインを意識した文様である。したがって、《石に就いて》に見られた線刻とは性格が異なる。というのも、このラインは、浅い丸鑿で緻密に作品表面を整えた後、おそらくは三角刀と思われる鋭利な鑿または彫刻刀で彫り込まれたもので、あくまでも表面の完成を意識した処理であるからだ。また台座に、幾何学的文様とともに台座の四面にそれぞれの方角を象徴するような神の名が刻まれている¹¹²。このことは何を意味するのか。少なくとも、作品のフォルムと台座の各面との間に、何らかの関連が持たされているはずであるが定かではない¹¹³。

この作品が醸す、一種霊的な様相は、台座に暗示される精神的世界観だけでなく、濡れて額に張り付いた頭髪や奇矯なポーズ、如来像を思わせる少女の切れ長の目などを通して感じる事ができよう。この作品の形態的な特徴の源泉と思われる記述が『純粹彫刻論』に残されている。

「真夏の川辺を通過して青淵に水泳する二三人の少女を見る。白昼のこととて光まばゆきところに潜水遊泳自在にあそんでいる。自分は此の光景を見て久々に裸体を眺めそのぬれ髪の色つや肉体のなめらかさぬれ髪の付着して棒にたつて輝いている彫刻そのものの様なそして変化極まりなきどうさに因るポーズの珍しさ清新さ。そこに彫刻の精神的対象がある」(p.16-17)。

《花園に遊ぶ天女》の姿は、《裸形少年像》の硬直感とは対照的である。《裸形少年像》の場合、その硬直感は石彫技法を模した手法によって作り出された、石材感に裏付けられるものであった。一方、《花園に遊ぶ天女》は、浅い丸鑿によるほぼ同程度のタッチで、作品全体に表面処理を施している。この処理は、立体の構造自体に作用するものではなく、表面の起伏を均すと同時に、それが施された箇所から、平な面と直線的な角を消去していく。そして、精緻に整えられることで光沢が生じ、刃型の微妙な凹面がそこにさざなみのように揺らぐ光の反射をもたらしている。総じて、有機的で柔らかな形態の秩序を醸すことになる。これは、平鑿によって打たれた面では表しに

くいものであろう。

頭頂部から足先まで施された丸鑿による処理は、同様に花柄の彫り込みによって仕上げられており、全体が同質のものとして意識されていたことを証拠立てる。この処置は、引用のように濡れた人体なのか、あるいは研磨されて光を反射する表面なのか、いずれにしても表面を界面のように意識した特異なものである。

この作品のもう一つの特徴は、キュビズムを思わせる極めて強い形態のディフォルメにある。台座は方形で、正面性が意識されていたと思われるのだが、どの面から眺めても、極端な変形箇所が目につく。特に肩に対する首の付き方は、本来の中心を外れ、殆ど右肩から斜め前方に突出したかのような構成になっている。こうした形態の自在さと表面の有機的な処理とは、どのような関係にあるのか。この作品が、本人が言うように「来る可き転回」として現れたものであるなら、「仙」と逆の理念として橋本が記述している「霊」に相当する作品と解釈すべきではないか。石に集積された物理的作用が、これまでの橋本の制作原理であるなら、その逆の立体の性質とはどのように理解できるものなのだろうか。

4. 「仙」と「霊」

作品に意図的に残された鑿痕は、重要な技法的痕跡である。というのも、それは形状の基本構造に作用するものでない以上、そこには作者の造形的な意図が反映しているはずだからである。

《花園に遊ぶ天女》の「来る可き転回」について推察する際、概念的な対比でもって理解されるべき「仙」と、それに対置していると思われる「霊」についての橋本の言説は、彫刻技術に関する傍証として注視すべきであろう。《裸形少年像》と《石に就いて》は、橋本によって連作と位置づけられており、「霊」とは両作品の造形意図と対照を構成しているはずである。《石に就いて》を「仙を表現するもの」と言い切っているが(p.22、本論p.16参照)、実のところ、橋本の言説で「仙」は「霊」と一組になって扱われており、かつ両者は概念的に逆の構造となっている。

「霊とは静なり。静とは動の終わりなり。即ち動中静なり」(p.109)。

「動中静あり是を霊と云ふ。静中動あり。是を仙と云ふ」(p.114)。

前者の引用は、第I部第4章の4節の引用(本論 p.33)、『純粹彫刻論』での同じページで「仙」に関する記述の直前に書かれているもので、それとの対置によって、「仙」と「霊」の概念的な対照性がよく理解できる。橋本は「仙」を、「静中動あり」という言葉で表した。これを造形上の効果として読み解くならば、物質に加えられた作用の集積が「立体的密度」として感知されたものと言うことができた。つまり、「仙」は無機質なものに加えられた力学的痕跡の推論を通し、いわば残されたものからの主張を感知することなのである¹¹⁴。これは、自然界の生命の無い物体における形態発生を対象としていた。したがって、その反対の構造である「霊」とは、有機的な物質による能動的な形態形成、つまり生物的な形態生成を指すものと思われるのである。確かにこの作品が有機的な形態を意識していたであろうことは、当初この作品には、背後に樹木の形態が配されていたことによっても

裏付けられよう¹¹⁵(図 43)。

この作品の外形的な特徴である、鑿痕や花柄そして不可解なポーズと形態の歪な立体感は、有機的な形態の形成過程にどのように位置づけられるのか。いずれにしても、この作品が、「石に就いて」と対置されるものである以上、有機的な形態形成を意識していることは十分想定されてよい。そして、有機的な形態生成とは、「成長」という変化の現象と無関係であることはできない。人工物と生命体を比較した場合でも、形の上にもっとも端的に現れる違いは、成長の有無であり、それは他でもなく時間経過の痕跡として現れる。成長とは、積極的、能動的変化であり、物体に残される物理的作用の自然さと、ちょうど反対の成長の自然さでもある。そしてそれゆえに、生物形態は無生物の物質とともに、自然界の景観を調和的に織りなすことになるのであろう。

自然界には、結晶や堆積などによる無機質の成長過程も一部に認められる。「花園に遊ぶ天女」は、無機的な成長と峻別される形態の特徴を備えているはずであり、これはどのような観点で区別されるのか。ここで、成長過程に必然的に伴う時間軸に立ち返って、無機的非生命と有機的生命の形態の違いを考えるなら、連続的な成長と発展的な成長の違い、つまり「変化の有無」として分けることはできないであろうか。「動の終わり」としての「静」とは、それでも「動中の静」であれば、変化の可能性を内在させている暫定の状態、それも将来的方向を持つものでなくてはならない。そして、橋本の作品の折れ曲がった膝、腰、そして斜めに突出する頭部、濡れて額に張り付く髪、奇矯なポーズ、丹念に重ねられた鑿跡と花柄の刻線などの諸特徴を、変化という流れの中に位置づけることで、もう一つの天然の現象である生命の現象に身をなぞらえる橋本の姿が思われてくるのである。

ここで、形態に未完成の状態を認める意識は、同時に、物体に自律性を感知する意識でもあったことを再度確認したい。橋本が、成長過程を未完成の様相で表現したことは鑿痕を残す作品の状態から察せられるが、重要なのは、未完成の成長過程の何に作品としての完了性を示す「静」を認め得たかなのである。そして、それは石の甦りである「石に就いて」と技法的に、反対に位置づけられるはずなのである。

5. 「静」に就いて

この作品が、一見しても有機的な形態に思えるのは、そこに、未完成と形態の変化が感じられるからである。生物の成長は常に未完成であれば、この作品表面の丹念ではあるが不規則な鑿痕は、形態を固定化するものでなく、逆に物質を軟質化し変化の可能性を印象化する処理と言える。そして、折れ曲がった膝、腰、そして斜めに突出する頭部は、成長過程の生体の分岐のようであり、この作品独特の形態の歪みと奇妙なポーズを構成する。この作品の、一瞬の物音に反応したかのように右手を耳元へ当て、軽く膝を折り、身をかがめる少女のしぐさは、右足の爪先が浮いていることによってそのような反応動作が完了していないことが示されている。これは、「裸形少年像」の硬直感と比べると、動作に伴う有機的な形態の特質として際立つであろう。

この歪んだ立体感は、石井の彫刻にも認められるものであるが、橋本の場合、捉えどころの無い立体構成となっており、一層有機的である。また、先にも述べたように、どこから見ても必ず極端な

ディフォルメ箇所が意識され、視点が定めにくい。つまり、この作品に再現性は意図されておらず、要するに、この作品が写生に基づいていないことは確かであり、したがって「天然から抜け出した様な姿の描写」ではない¹¹⁶。橋本が制作の狙いとしていたのは、「天然の人間の叡智から抜け出したもの」であって、これは効果的でありながら「自然の摂理を脱線」させることなく、「人間の叡智でもって天然自然の現象を一步前進せしめ」たものである。したがって、「空想的に現れた」《花園に遊ぶ天女》は、写生に依拠しない自己形成の原理で形象化されていると考えることができる。

また、思春期を思わせる少女の身体は、それだけで変化の途上にあることを表すもので、それは同時に、これまで石質化させてきた木材を、原形質的な柔らかさに転じることで実現されたものである。《花園に遊ぶ天女》場合の、肢体を包む柔らかな鑿跡は、穏やかな曲面を構成し、木材をあたかも原形質を包む生体膜¹¹⁷に変じたようにも見え、肌合いだけで有機的な表情を醸している。

そして、少女の肌に彫られた花柄が、変化し成長する生命の流動的様相を、作品として完了したことを示す。これは、制作の最後に施された着色同様の表面処理であることによって証拠付けられる。肝要なことは、それがどのような契機に、何を感知して選ばれた処置なのかということである。なぜなら、それが「静」の様相に他ならないからである。橋本がこのことに関して述べていることは、「肌に映る花に他ならない」ということである。では、木材がどのようにして、外界を映すことができるのか。これは、肌という界面に変質が生じたことを表しているのではないだろうか。

この作品が持つ肌の質感は、これまでの外力の集積が再現した石材感とは全く異なるもので、したがって、別種の仕組みを持つ作用がもたらしたことが推察できる。この作品の技法を検証するならば、そこに支配的に働くものは、表面をなぞる細かな手の動きであることが分かる。丸鑿によって、浅くかつ丹念に掬われた表面は、それが集積されることで、ある種の臨界現象が引き起こされているとも言えるのである¹¹⁸。

このような作品表面の処理に注目する時、《石に就いて》と構造的な対照性を持つものとして、第I部で取り上げたブランクーシの作品が、《花園に遊ぶ天女》との類似をもって意識に昇る。ブランクーシが、《世界の初め》でブロンズ作品を極限まで研磨したことも、表面に生じる臨界現象と無関係ではないように思われる。この場合も、打撃という作用は働いておらず、物質性の表出と生命感が重ねられ、そして作品表面は外界を映している。事実、《花園に遊ぶ天女》の作品表面は、精緻で穏やかな面処理によって光を反射しやすく、実際に「光る」印象をもたらしている¹¹⁹。橋本は言う、

「霊は水の霊なるあり。仙は山の仙あり。水は常に流動す」(p.110)。

橋本は霊と水を結び付けているが、臨界状態の天女の肌に花が写っていることは、かすかに揺らぐ水面が光を反射している状態と同じ現象なのではないだろうか。鋸で挽かれ、鉋で割られ、鑿で打ち出された木は、逆に木材の靱性に裏打ちされた強さを現す。ところが、丸鑿によって凹状の曲面を無数に重ねられることで、木材表面は、揺らぎそして均質的な柔らかさを得る。その時、木材独自の強靱さは質感を変容させる。少女の肌に映る花は、橋本が制作の最中に感知した材質

感変容の一瞬に、彼が投影した空想世界に咲く花ではないであろうか。

成長がこのような非連続的な変化の過程として現れたなら、時間はもはや等質な経過ではなく、目覚め、旅立つために必要な機縁としての「時」となる。生命とは、無辺の時間の中ではなく、機縁によって自ら発生し、象徴的に生と死を繰り返すことで生き続けることができるのである。少女の奇矯なポーズや形態の歪さは、成長の非連続性が結果させた、一瞬の様相のように見える。「仙」を表現した《石に就いて》が、「線刻」によって示される、素材の変容をもって生命の甦りとしたのに対し、その対極の「霊」を表した《花園に遊ぶ天女》は、「刻線」に表れる材質感の変容によって生命の成長を表現したものと言えるのではないであろうか。

6. 最終段階(第四課)へ向けて

第三課は、1928年の《石に就いて》に始まり、1930年の《花園に遊ぶ天女》、そして1932年の《アナンガランのムギリ像》までの4年間の制作をさす。橋本が円空仏をみて強い感銘を受けたのは、1931年(昭和6年)のことであるが、円空の影響はその後の院展出品作品に見出すことはできない。わずかに、1934年に制作された《達磨像》に、鉋か小刀を打ち込んだような刻み目を多数残すものがあり、これらなどには円空の影響を想定できるかもしれない。しかしながら、そのような手法は、橋本の中心ではなく、やはり橋本自身が言うように、造形性は院展出品作によって道程の先端が指示されている。

《アナンガランのムギリ像》は、第I部でも取り上げたように、朱地金箔を施して木材の印象を押し込んでいる。この作品は写真でしか確認できないので、確認できることには限りがあるが、作品の肌合いは、《花園に遊ぶ天女》と同様、浅い丸鑿で掬うような痕を残している。この作品に特徴的なのは、丸く小さな台座である。これまでの主要作品としては例外的な形状である。この作品の翌年、橋本は院展の出品を見送っている。ここに何を読み取るべきか。《石に就いて》と《花園に遊ぶ天女》の間に、ブランクがあったように、やはりここにも変化が見出せる。

第21回展から橋本は、再度石をモチーフに取り上げる。ただし、それは《石に就いて》の復活ではなかった。《牛》が第21回展に出品された昭和9年当時、日本彫刻界は新興美術の時代に突入しており、塑造と木彫といった旧来の対比では把握しきれない造形的な広がりや渦巻き、中心を喪失したかのような様相を呈していた。既に、大正15年(1926)に「構造社」が彫刻と建築の統合を目指して結成されており、「立体造形」という意識が旧来の彫刻の周辺に展開していた。そのような状況下、岡倉天心の復古的芸術観に支持されてきた院展に出品された、僅か13センチあまりの、彫りかけのような木彫は特段センセーショナルな反応を引き起こしはしなかった。しかし、橋本の内実には極めて重要な変化が生じていた。その証拠の一つが、台座の放棄にある。これまで橋本の主要作品は、方形の台座が設けられており、正面性が強く意識されていた。《石に就いて》で、モデルの原石背面に「南無阿弥陀仏」とまで書き込んでいた強い態度に比べると、これは重要な意識の変化を含んでいると思われる。《アナンガランのムギリ像》が第三課の終了を意味するのであれば、第四課の第一作とは、次の院展出品作の《牛》である可能性が高いと思われるが、翌年(1935)急逝した橋本がこの作品に関して残したものは多くない。しかしながら、これまでの橋

本の真摯な制作に関する態度と言説、そして作品の技術的根拠をもとに、「更に清新なる意識を以て移動する計画」(p.23)というところの第四課を推論してみよう。

7. 《牛》から

橋本の作品で台座を持たないものは、決して少なくない。多くの小品は安定した形態であれば台座を取り除いているし、院展出品作でも《猫(第二次)》には台座がない。そのことと《牛》以降の作品が台座を放棄したことは決して矛盾することでもなく、無関係でもない。同じ意図がそこに働いているはずなのであり、したがってここで扱うべきは、なぜ橋本が台座を再度放棄することを選択したかという問いから推察されるべき、橋本の内的過程と作品の造形性である。《牛》の制作について、橋本が日記に残したものを以外には現在のところ何も伝わっていない。次の一節は、昭和9年8月22日の日記である。

「終日不動尊執刀。夜休息。今日より聖霊祭。天地神仏に祈願聖心執刀。明日より出品「牛」引き続き執刀。愈々出品製作に取掛る。時日はわづかである。然しベストを尽くす。ベストを尽くすときのみ顕現する異常な神秘的現象。夫れ覚悟せよ。

オオ、私の胸は一杯だ。武者振ひが出る。自分をして一彫刻家に終わらせる為の苦惱。汝勇猛なれ。出品は極秘密也。絶対秘密也」(p.273)。

そして、29日には、「牛続き。午前中に完成着色。午後岸村氏来訪。川遊び案内夕刻迄。夜疲勞早々休息」とあり、僅か1週間で特別の感慨を表明することもなく仕上げている。もちろんこれは未完成作品ではなく、彼の最先端の造形理念がそのうちに見出されるものである。

この作品にも、モデルとなる石が残されていることから、《石に就いて》の連作と考えることも可能かもしれない(図44)。しかし、モデルとなった原石は、僅か5センチ足らずの小さなものだが、橋本はこれに「牛」を見出している。《牛》が《石に就いて》の時と異なるのは、そこに石以外の生命の相を投影しているところである。ここで橋本は、「南無阿弥陀仏」と書く代わりに、牛の目鼻口や角を描き加えた。天然石が自然と帰結し、本来の石になっただけでなく、橋本はそこに見出したものを投影することによって、形態の出現を形象として完成させたのである。これはちょうど、生まれたもの、あるいは発見したものに名前をつける行為と等しい。意味の定まっていない天然の産物に対し名を付与することで、被創造物の性格は定められることになる。

無機質の物体が、有機的な生命となって現れる時に、形象を伴っているということは、橋本の特別な発見である。《石に就いて》では、立体的密度の増加によって「立体的な原質を完全に具備すること」で生命が甦ると捉えられていた。《花園に遊ぶ天女》では、生命は有機的な原質が、様相として変化することによって体現された。それらを制作した橋本の手掛かりは、前者は天然の原石、後者は空想であり、そして制作の際、木材は伝統の制約を撤廃されて変容されねばならなかった。だが、石が《牛》になる過程では、原石は「生きた石」として甦ったのではなく、姿形を伴う生体の発見と重なっている。これは、自然を支配する物質的な法則性を有機的な法則性に変換す

ることであり、《牛》はそれを形象として感覚化したものなのである。

つまり、原石は、牛の相において発見された。牛は橋本の創造ではなく、ただ見出されたものなのであり、新たに生まれたものに等しいと言えるだろう。

このことを思うとき、橋本が自分の制作について「心の発掘」という言葉を用いていることが、意味深い響きを感じさせる。橋本は言う。

「心の発掘。この最も古くして最も近き頃迄心中に埋もれたる彫刻学。

私の発掘する心。それぞれわたしにとりて最も新しく発掘なしたる最も古き過去を持つ彫刻を製作する心である」(p.102)。

《石に就いて》の連作であるかのように見られがちな《牛》であるが¹²⁰、これは決して単純な延長ではない。題名が「牛に就いて」ではなく「牛」としてあるのは、おそらく意味のあることであろう。昭和2年にも同タイトルの《牛》(1927)があるが、古代彫刻にイメージを負うこの作品には台座が着いている。後期の《牛》が、これと区別できる点は、牛の形を作ったものと牛としての現れが発見されたものとの違いと言えよう。つまり、《牛》は作られたのではなく、生まれたものであれば、そこに台座は必要ないのである。

橋本の制作からは、アダムとイヴが動物に最初の名前をつけた『創世記』の物語を思い起こすのは筆者だけであろうか。原始への憧憬は、彼が繰り返し日記でも述べているところである。次の言葉は、橋本自身が、自らの制作態度を一人呟いたかのようでもある。

「埃及への逃れ。

子供。

スフィンクス。

アダムイヴ」(p. 82)。

おわりに。

日本近代彫刻は、明治の新政府による近代化施策の一つとして、「像ヲ造ル術」¹²¹という具体的な目的に沿って、西洋から塑像技術が移植されたのが始まりであった。そこには芸術的な理念が想定されていた様子はなく、ただ「物形ヲ模像スル」¹²²という技術目標のみが掲げられていたのである。日本に彫刻が根付く経緯について、伝来の「彫りもの」が「彫刻」として生まれ変わる過程¹²³という表現もなされているが、それは、技法優先の造形から視覚的な造形への移行を象徴したものである。しかしながら、日本の近代彫刻が、近代美術としての意識性に対応する道筋には、素材を扱う技術の問題が横たわり、彫刻家が制作の過程で物質性を乗り越えていく内的な過程が関係しなくてはならなかった。したがって、彫刻の近代化とは、単なる写生能力の涵養で片付けられるものではなく、彫刻素材の物質性についての感覚的理解が求められることになる。やがてこれは、彫刻を客観的な外形の問題意識から、生命感や力動感といった主観的な印象を含んだ外形、つまりフォルムという感覚的な形態の重視へシフトさせていくことになる。

近代彫刻の歴史には、フォルムの現象のさせ方の変遷過程が見出せる。特にロダン以降の近代は、フォルムは視覚性との関係を強め、印象主義という見方でまとめられる芸術の傾向を生み出した。これは近代の個人意識の高まりがあるためで、彫刻においても、対象形態の客観性から印象の主観性へと重心が移ることになる。そして、彫刻の現象面では、素材そのものが本質的な性格を現す過程となっているのだ。これは、人による造形行為をできる限り基本的な次元に戻すことで、素材の側の物質的な現象の本質性を顕わにさせようとする傾向を誘発し、作品は回帰的な様相を呈すとともに自然の物理現象に還元されていく。これを可能にするのが、形態生成の過程に制作行為を重ね合わせる新しい対象への関わり方なのであり、その直接性によって彫刻はフォルムを超えることになる。つまり、フォルムに現れる生命感を一層引き出すために彫刻家は、「発生」の過程に自ら参与するのである。このように、彫刻の主題は形から過程へ移行し始めたのである。こうした一連の動きは、先ず塑造によって荻原守衛(1879-1910)によって始められ、やがて木彫へも伝播する。そして、彫刻の「発生」過程に最も純粹に身を置いたのが橋本平八なのである。

塑像のように直接に近代彫刻として輸入された領域と異なり、木彫は素材の特質から彫刻としての自立が遅れていた。旧来、木彫は木材の性格を前提として発達してきた。その中で多くの技術が積み重ねられて継承されてきた歴史的な経緯によって、いつしか木材は「木彫」専用の素材として特化されることになった。橋本は木材を木彫の支配から解放することで、木彫が素材との関係で必然的に帯びていた性格と限界を打ち壊し、木材が素材の質まで表現し得る可能性を実証した。その制作観は彫刻の形態自体より、形象化の過程、すなわち制作という行為そのものに重心を置く。その意味で橋本は、創造行為自体を彫刻のテーマに据えた、日本で初めての現代彫刻家なのかもしれない。橋本の木彫家としての異色性は、このような彫刻家としての現代性でもあるのだ。橋本が精進によって自身を純化させながら、石を通じて素材の変容を図った制作姿勢は、あたかも錬金術師のようである。「石」という個物の実現に自身の存在を深く絡めた橋本は、物質と人間の呼応関係についても興味を喚起する。そしてそこには、人間にとって彫刻とは何かという本質的な問いが含まれている。我々が「彫刻」と呼び、実践し鑑賞を求めるところのものは、常に現前の物質的

存在でなくてはならなかったからである。

近代の日本は、西洋美術の長い歴史の縮図のようでもある。なぜならそれは、規範として示された外形を模倣する技術に始まり、やがて自然界の自律的な形態生成の過程そのものを模倣する行為へ態度を変化させていくからである。その近代日本において、木彫には独自の変遷があり、塑造以上の革新性を確認できる。本研究はその事実に注目した。日本木彫の近代化は、間接法から直接法へという技法の変化に象徴される。彫刻家は直接法のことを特に「直彫り法」、あるいは単に「直彫り」と呼び、これを重視していく。直彫りは、主に石や木のような天然の素材を所与の塊から彫り進めるため、自然界の物理現象と類似する物質の様相を呈すことになる。橋本は、この物質的変化の過程に目を向ける中で浮かび上がるものを、「彫刻の生命」(p.239)とも呼んで重視したのである。この態度は、自然の中に形態生成の範型を発見させる。この段階で、彫刻は視覚的な写実性を離れ、形態生成の「自律のプロセス」に焦点を合わせ始めたと言える。そして、自然界に広く認められる、形態の「自律のプロセス」を作品に取り入れることでもって、木彫を近代的彫刻に生まれ変わらせたのが橋本平八なのである。

その意味で橋本は、視覚性に依拠するこれまでの写実を超えている。なぜなら、橋本は「石」そのものを再現しようとしたのであり、また生体さえも成長過程のプロセスによって表したからだ。つまり彼は、イメージと結びついた視覚的な形象化を目的としたのではなく、観念に先行する存在を生み出した。彫りものから彫刻への変化が近代彫刻の黎明期を象徴するものならば、近代彫刻の充実期に活躍した橋本は、「写すことから作ることへ」の移行をもって現代性を示したと言えるだろう¹²⁴。この点で、橋本の造形をオブジェとして評価することも可能かもしれない。だが、オブジェ的作品の多くが呈す、構成的な要素還元型ともいえる抽象化の傾向に対し、橋本のなしたことは、むしろその逆の統合の過程であった。橋本の制作を本研究では具象彫刻と位置づけているが、その理由はここにある。したがって、橋本の彫刻をあえてオブジェとは呼ばない。橋本の作品を、明治初年に始まった具象彫刻の歴史の中に位置づけることによって、多くの造形現象が有機的に関連性をもって理解できるからである。つまり、ラギーザからロダニズムの感化を経て、荻原守衛を輩出した近代日本の塑造分野も、写生風を石膏原型の転写技術で受け入れ、やがては直彫りの重視を経て橋本平八を生み出す近代日本木彫も、造形性の変遷は互いに同調するものがある。そればかりでなく、塑造と木彫という日本彫刻の二極は、「彫刻」という概念を獲得する過程でやがて統合することになる。その統合を、素材に縛られずに試みたのも橋本だったのである。

橋本の《花園に遊ぶ天女》は、《石に就いて》が対応していないもう一方の形態の現象を代表するものであった。本研究は、形態の有機的様相と、形態表面に向けられた意識にその証拠を読み取った。ここまでは、自然現象に範をとった形象化は、「物体」と「生体」という二系統でそれぞれ独立して追及できるものであった。だが橋本は、自らの制作を「彫刻学」とも呼んでそれらを一本の原理に統合しようとしていたのである。橋本は、自然物の形態から、ものの性質の現れと形に内在する作用の仕組みを読み取った。物体については、それが受けてきた物理的作用を形態形成に関する法則性として、石を通して学び、それを素材に適用することで彫刻とした。そして生体に関しては、未完成の様相を、彫り痕を残す手法と形態の歪みを採用することで、変化と成長の

過程という能動的な活動時間のうちに形象化した。そこでは、時間は変化の機縁を孕むことで生命独自の現れ方を見せる。

物体に作用する時間は連続的な時間であり、生体の内に流れる時間はリズムや周期がある時間である。この異なる時間のリズムを重ね合わせたらどうなるのか。最終段階の橋本の意識はそこにあった。これは、自然を支配する物質的な法則性を有機的な法則性に変換し、それを具体的な形象のもとで感覚化することである。そして、そのことによって、本当の意味で、「彫刻は斯くの如く発生するもの」となるのである。

橋本が、「更に清新なる意識を以て第四課に移動する計画をたてている」というところは、この両者の作品上での統合にあると思われる。それは無機質の天然の産物の内に現れた、有機的な生命の相として現象する。この第四課と思われる作品の第一号が《牛》なのである。《牛》は、天然石の形態に動物のイメージを見出し、それを石に直接線描写を施すことでモデルとした。それを、ほぼ原石の形状のまま再現し、線描写部分を若干立体的な形態に置き換えて表現をしたものである。これは天然から抜け出した形態の秩序を保ちながらも、「天然自然の状態と全く趣を異にした」物体の姿、あるいは生体の姿がある。これは、物質でもあり、有機体でもあり、そしてそれらを合わせた以上の第三のもの、新しい生命と言えるだろう。なぜなら、それは自然の摂理を脱線していないが、自然界には存在しない生きた形であるからだ。また、この作品が《石に就いて》や《花園に遊ぶ天女》のいずれとも決定的に異なる点は、形が台座を放棄しているところにある。これはもはや作られたものではなく、まさしく生まれ出たものとして、自らの手でなした造形物を尊重する意識がなしたことなのである。そして、そのように人間の叡智から生み出されたものは、奇異な印象を帯びる。橋本はそのことを知っていた。

ところで、橋本の彫刻が、徹底した理法に貫かれ、自然の営為と人為の純化の相互作用によって生み出されてくるものであることを、これまで明らかにしてきた。しかし、それでも説明できない相がある。それは、橋本のどの作品にも依然として残る奇矯なイメージと主題である。これまで橋本は様々な手法と原理を適用し、彫刻の現象を物質の現象と同等のものとして表してきた。だが、それは自然な野花を見るように感性に訴えるものではなく、一種独特の怪奇的とも言える神秘性を帯びるのである。橋本の真意は、実はそこにこそある。素材を解放し、造形的な法則性に関して多くの示唆を残した橋本であるが、その一切をもってしても説明できないものを浮かび上がらせた。そのことが橋本の最大にして最高の貢献であり、真の創造性ではないだろうか。昭和7年1月10日の日記の最後に一言。

「神秘不可思議の芸術こそ余が天命なり」(p. 150)。

これが、「朝熊山麓の一寒村から身を起こした彼の三十九年の生涯はまことにあわただしい忍苦精進の生涯であった」¹²⁵と、実弟北園克衛が語る兄の姿なのである。

注

- ¹ 本間正義『円空と橋本平八』、『近代の美術第 16 号』、至文堂、1973 年。以後の論者が橋本作品を記述する際に頻出する、「円筒」、「オブジェ的」、「アニミズム」などのフレーズは、上記の著作にその多くを認めることができる。
- ² 本間正義、前掲書、p.42.
- ³ 金井直「橋本平八再考」、『芸術／葛藤の現場』、岩城見一編、晃洋書房、2002 年。
- ⁴ 『純粹彫刻論』(昭森社、1942 年)は橋本の死後7年が経過した同年、彼の実弟で詩人である北園克衛によって編纂された遺稿集である。論説篇と日記篇の2部で編成されている。なお、本論中の橋本の言説は、ほぼすべて『純粹彫刻論』からのもので、その場合のみ引用の末尾の()内に上記昭森社版のページを付した。
- ⁵ 三木多聞「明治の彫刻」、『Museum』203 号、美術出版社、1968 年、p.2.
- ⁶ とりわけ、本間正義による解釈が支配的である(注1参照)。市川政憲の論評にも本間の影響と、作品解釈に強い精神的な傾向が認められる(市川政憲「橋本平八と円空「幼児表情」にふれて」、『現代の眼』、国立近代美術館ニュース、1980 年)。
- ⁷ 研究所には、石井、中原悌二郎(1888-1921)、戸張、佐藤、保田龍門(1891-1965)らがいた。(三木多門「夭折の彫刻家」、『現代彫刻』、27 号、聖豊社、1979 年、p.3)。
- ⁸ この点に関して、石井は次のように回想している。「研究所時代の習作は一つも世に示さなかった。其の頃の習作の一つで戸張君を感服せしめたものがあつた。展覧会に出せばよいと思うがと戸張君は云つていたが、当人はつひに出さなかつた。だから、橋本君の作品で世に発表したものは、いづれも木彫ばかりだ。木彫家として自任していたころがあつたのではないか」(石井鶴三「牧雅雄に橋本平八」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928 年、p.43)。
- ⁹ 石井鶴三「牧雅雄に橋本平八」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928 年、p.41.
- ¹⁰ 石井鶴三「佐藤玄々のこと」、『三彩』、189 号、三彩社、1965 年、p.18.
- ¹¹ 『木彫技法』(1926)を著した木村五郎は、「素より単なる形の為に、木材の性格を犠牲にすることは木を愛するものの仕事ではないのであります」と、星取り法に疑問を呈している(木村五郎『木彫技法』、アルス、1926 年、p.16)。
- ¹² 例えば、酒井忠康の次のような一文がある。「おそらく、世界の彫刻論でも類をみない、一種の奇書と称してもいい平八の『純粹彫刻論』(昭森社、昭和 17 年)は、発想の源泉とかかわって、きわめて独自のものとなっている(酒井忠康「或る日の少女について」、『昭和の美術』、第 1 巻、毎日新聞社、1990、p.169)。
- ¹³ 喜多武四郎「橋本君を憶ふ」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928 年、p.45.
- ¹⁴ 喜多武四郎、前掲書、同ページ。
- ¹⁵ 喜多武四郎、前掲書、同ページ。その他、断食や極端なランニングや遠泳などの苦行的な行為と自己規制が修行僧のそれになぞえられ、求道的な造形行為の精神的資質とみなす論調は、今泉篤生(「近代日本彫刻の出発」、『みづえ』609 号、美術出版社、1956 年、p.34)や陰里鉄郎(「橋本平八と円空について」、『橋本平八と円空 — 木彫・鉦彫の系譜』展図録、三重県立美術館、1985)など多くの評論にみられる。当然ながらこれらの観点は、橋本の円空との接近を支持するものとなり、それを通じて橋本の造形は、宗教性を展望する道標のようなものにすり替えられていく(市川政憲「橋本平八と円空「幼時表情」にふれて」、『現代の眼』、313 号、国立近代美術館ニュース、1980 年、p.6)。
- ¹⁶ 北園克衛「跋」、『純粹彫刻論』、p.307.
- ¹⁷ 石井鶴三「牧雅雄に橋本平八」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928 年、p.43.
- ¹⁸ 喜多武四郎、前掲書、同ページ。
- ¹⁹ 木材に対する順応と即興的な造形に円空の造形的特徴があるが、与えられた材料が木目などによって帯びる必然性は素材尊重の観念を強力に後押しするものである。そこに霊木崇拜や立

木仏にまつわる木に対する呪術的な観念が絡まると、「古木に仙あり」、「木仙人は古木の木骨に潜む」(『純粹彫刻論』、p.208)など、橋本の言説の精神的側面も前景化する。円空仏から木彫の造形性を考察すると、制作者の造形感覚や意識以前に、物質的、精神的な因子を素材中に潜ませることになる。

- ²⁰ 三木多聞「夭折の彫刻家」、『現代彫刻』、27号(聖豊社、1979年、p.6)を参照。
- ²¹ 小野俊一『日本彫刻史』タイムス出版社、1929年、p.538を参照。
- ²² 高村光雲「牙彫を拝し木彫に固執した話」、『木彫70年』、日本図書センター、2000年、p.148。
- ²³ 高村光太郎は木彫の流儀について次のように述べている。
「だから自ら決まった道具になつて了ひ、やり方も同じ道具の人は決まって来るのであつた。流儀といふものが出来るのは当然なのだ。いろいろな流儀は、形の上だけのことでなく、生理的に出来て来る。木彫の中にも色々変わっているのがあるが、なる程、ああいふやうにやるからああいふ風に出来るのだといふことが見ると夫々分かるのである」(高村光太郎「回想録」、『現代彫刻』、23号、聖豊社、1978年、p.49)。
- ²⁴ せつどう「米原雲海氏と新木彫」、『美術新報』、第9巻12号、1910年、p.10。
- ²⁵ せつどう、前掲記事。
- ²⁶ 山崎朝雲談「我が木彫」、『美術新報』、第9巻12号、1910年、p.13。
- ²⁷ 米原雲海「木彫の美術的価値」、『美術の日本』、第4巻9号、1912年、p.6。
- ²⁸ 米原雲海、前掲稿、p.7。
- ²⁹ せつどう、前掲記事、p.11。ここで、米原は種々の木材を使用したことを語っている。「木質の粗密、硬軟、木理、色などを考え、其の選んだ題目の感じや形に適するや否やを考へて、それぞれ選択するのである」。そして《丹仙》には「玉楠を使った。古びたらば支那物みたいになるだろうと思つて用いた」ということである。
- ³⁰ 石井は、長野県上田市で大正13年から開かれた「上田彫塑会」(小県上田教育会主催)の講師として、塑造の指導に当たった。この取り組みは昭和45年まで続けられ、「自由研究を主とす、故に教師なし、先輩あり、教習なし、研究あり」を精神としていた。毎年夏(昭和20年休講)開かれた。第2回目からは小県上田彫塑研究会主催となり、今日まで有志によって継続している。『石井鶴三作品集』(碌山美術館、1992年、p.151)を参照した。
- ³¹ 石井鶴三「私の彫刻修行」、『石井鶴三全集』、形象社、1988年、p.472。
- ³² 喜多武四郎「純粹彫刻論」、『喜多武四郎作品集』、碌山美術館、2002年、p.53。
- ³³ これは石井の彫刻の原理とも言えるもので、凸凹に対する無条件の感動がその基礎にある。そしてその造形意識は、塑造の場合は心棒に、木彫の場合は木取りに集約される。石井は、自身の主張する立体感動と木彫の木取りの関係を、「島崎藤村先生像刻木制作日記」に、写真を添えて記録している。石井にとって、木取りを施す際の線の問題は、慎重を要する重要な問題であった。《島崎藤村先生像》(1950-1951)の木取りに際して残した記録には、石井の木取りに対する真剣さが伺える。
「用材は既に一尺五分に挽き截られて長さはそのままにて用意せられたり。いよいよ所要の大きさに切らんとするに節ありて思うにまかせず漸くにして一個を得、更に副材として一個を得たるに過ぎず」(『石井鶴三全集』、第9巻、形象社、1987年、pp.280-281)。
「終日部屋に籠りて素材前に置き、石膏像を見つめ木取りを案ず漸くにして基本の面数個を得たり。(略)最初は前頭より膝前に下る斜面を心に浮かべ不規則なるピラミッド形を得んかとしたれど、なんやら適格ならざる感あり、猶追求するところありて遂に前期の垂直面と膝上の斜面とを得るに至れるなり。明朝杣来たりて挽き呉れるとのことに、素材に鋸を入れるべき線を明らかに引く。日暮るまで猶検討を加え誤無きに近きを確かめたり。今日は人も来たらず心静かにこの最大切なる基本の面を定むる仕事に没入し得たるは幸いなり」(前掲全集、p.281)。石井鶴三の立体感動については、『石井鶴三作品集』(碌山美術館、1992年)を参照されたい。
- ³⁴ 石井鶴三「牧雅雄に橋本平八」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928年、p.43。
- ³⁵ 喜多武四郎「橋本君を憶ふ」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928年、p.45。

- 36 喜多、前掲文、同ページ。
- 37 橋本平八「木村五郎個人展所感」、『童心の彫刻家』、木村五郎研究会、1999年、p.212。
- 38 橋本、前掲文、p.214。
- 39 三木多聞「夭折の彫刻家」、『現代彫刻』、27号、聖豊社、1979年、p.6。
- 40 彫像の亀裂は、木芯を残すと周辺部分との収縮率の差から生じやすい。この部分について、本間正義は彫刻表現の求心性の表れとしているが、それは正確ではない。なぜなら、亀裂は意図したものではなく、後年結果的にそうなったに過ぎず、それをもって造形性を推測することはできないからだ。
- 41 例えば、三木多聞の前掲論文がある。併せて、この作品については比較的写実性が高いという評も付けられることが多い。(『昭和の美術』、第1巻、毎日新聞社、1990年、p.59など)。
- 42 正面性(frontality)は文明初期、とくに古代エジプトアルカイック期のギリシャ彫刻に特徴的な様式である。ランゲ(Julius Henrik Lange,1836-1896)は、そうした彫刻の特性に注目して正面性の法則(Gesetz der Frontalität)と呼んだ。『世界美術辞典』(新潮社、1985年、p.716)を参照した。
- 43 これは立体の知覚の問題ではなく、立体感覚の問題で、石井鶴三はこれを「立体感動」と呼んで彫刻の原理としていた。その際、石井は所与の材料から木取りという面取り作業によって始められる形象化が立体感覚にとって重要であることを力説している。石井の見解については、石井鶴三「彫刻とは」、『石井鶴三作品集』(碌山美術館、1992年、pp.119-122)などを参照されたい。
- 44 このような制作の姿勢は、ロダン以降の彫刻の特質である。これは、画家のパブロ・ピカソ(Pablo Picasso,1881-1973)やモジリアニ(Amedeo Modigliani,1884-1920)の彫刻作品のように、彫刻の近代化には画家たちの意識の作用もあるというハーバード・リードは彫刻の近代化に果たした意味は、ロダンやその後継者の彫刻家たちより、むしろセザンヌ(Paul Cézanne,1839-1906)の成果に負うところが深いと言う見解を示している。リードの見解については、ハーバード・リード、藤原えりみ訳『近代彫刻』(言叢社、1995年、pp.7-56)を参照されたい。
- 45 この刃物痕は、本間正義によっても発見されている。しかしながら、本間はこれを鑿跡痕として解釈し、特殊なやり方であることは認めつつも、円空の「鉦ばつり」と比較することで、あくまでも木材の生かし方の一つとして捉えている。本研究はこれと見解を異にするものである。本間正義「円空と橋本平八」、『近代の美術 16』(至文堂、1973年、pp.49-50)を参照のこと。
- 46 これは石材が一定以上の硬度を持つと、衝撃に対しての抵抗力が打撃力に勝り、鑿が反発されるからで、打ち込まれる角度が浅いと鑿は表面を滑る。大理石彫刻でも、鉄器の使用がなされるまでは、銅製鑿が用いられていた。この場合、銅製鑿は垂直に立てられ用いられていたことが知られている。ルドルフ・ワイトコウアー『彫刻』(中央公論美術出版社、1994年、p.16)を参照のこと。
- 47 この見解は幾つかの評論において、橋本の作品を木材の円筒形のフォルムに沿った求心的な造形という観点を補強するものとして用いられる。そのような見解の代表的なものは、やはり本間の見解である。本間の見解については、本間正義、前掲書、pp.49-50を参照のこと。
- 48 石灰硫酸鉄による着色と思われる。橋本は『純粹彫刻論』の中でこの薬品を用いていることを記述している(『純粹彫刻論』、p.269)。
- 49 「その石の不可思議と同じ感興を他の人物なり動物なり或いは人物の部分例へば指なり顔貌なりにも是が有るわけで通例自分は彫刻的神秘的等の言葉でもって感受するものであるが仙とか神とかも左様な形式から導入することもある様だ。さうした意味を持つ所のものである。さうした意味の神秘を持つものが自分にとって驚異であり芸術であるのであるが是がざらには無い。ざらには無いが必ず有り得る。非常に突然に非常に稀に存在する立体的神秘なるもの。これを自分は彫刻の霊としているものであるが各分野を通じて共感性を多分に持つものであることは事実である」(『純粹彫刻論』、p.238)。
- 50 堀内正和「物質」、『現代彫刻』、第16号、聖豊社、1978年、p.11。
- 51 橋本は「天然」と「自然」とを分類すると述べた上で、「人の行為即ち製作の勤労」は「人間の支配する最も自然にして偉大なる威力である」として「天然の威力と同様である」という考えを表明

いている(『純粹彫刻論』、pp.61-62)。

- ⁵² 酒井忠康は橋本のこの彫刻観について、バックミンスター・フラーの構造体理論にも通じる構図を見出している(「橋本平八『ある日の少女』について」、『昭和の美術 第1巻』毎日新聞社、1990年、p.169)。しかし彫刻論ではない山本学治の自然形態に関する次の記述に、橋本の造形感覚といっそう通じるものがある。これは橋本の造形理念が自然科学的な発想であるという解釈を補強する材料と言えないだろうか。「自然物の形態はつねに、その物の、その時その場における存在の性質の誤ることのない形象化である」(山本学治『素材と造形の歴史』、鹿島出版会、1966年、p.18)。
- ⁵³ 彫刻の価値についての橋本の記述には、木彫・石彫の区別を超えるものという考えが見られる。「石を対象として彫刻しようともその表現される作品は石の素質では無論あつてはならない。石以上の価値あるものでなくてはならない。石以上の価値を判別し得ずして彫刻の何を鑑賞するであろう。立体的素質とは彫刻の本体そのものであつて木造彫刻に於ける木質ではなくして木材以外の創造されたる處の価値を発生する素質の価値を指すものである」(『純粹彫刻論』、p.9)。
- ⁵⁴ この点に関して、柳沢秀行も橋本が「木という素材を、木彫家の技術や、あえて対象物の形態の支配から解放し、素材の持つ可能性を押し広げた」と指摘する(『日本近代木彫展 — 継承そして新たな地平』展覧会図録、岡山県立美術館、1992年、p.50)。
- ⁵⁵ フライ・オットー『自然な構造体』、岩村和夫訳、鹿島出版会、1986、pp.22-24を参照のこと。
- ⁵⁶ オットーの表現に従った。ここには、自己形成(オートポイエーシス)、自然発生などの語が当てはまっても違和感はない。オットーの前掲書(p.24)に「<自律的>なプロセスや、それによる自己発生的な形や形態」とある。
- ⁵⁷ 山本学治は、「自然が創りだしたどんな形態でも、その物の構造的パターンとそれがおかれた状態につながる論理性と自然さを内包している」と述べている(山本、前掲書、p.22)。また、高村光太郎は、物体を造形的に捉える場合、「量」の概念に物理的過程を含ませている。容積という一つの存在に作用する働きかけが、量感となって我々に衝撃を与える。この衝撃を力価と呼んで、造型性を力学的感覚として解釈しようとしている(高村光太郎「素材と造形」、『高村光太郎選集 III』、中央公論社、昭和26年、p.241)。
- ⁵⁸ ハーバード・リード『近代彫刻』、藤原えりみ訳、言叢社、1995年、p.78。
- ⁵⁹ この連作の開始時期については、論者によって若干の差がある。本研究はルーマニアのブカレスト美術館に所蔵されている大理石の《眠るミューズ》を1908年のものとする見解にしたがっているが(中村尚明「オブジェの時代 — 表象・実体・空間」、『近代 — オブジェの時代展』カタログ、横浜美術館、2001、p.10)、ハーバード・リードは同じ作品を1906年の作としている(ハーバード・リード、前掲書 p.77)。
- ⁶⁰ ロザリンド・E・クラウスは、ブランクーシとデュシャン(Dchamp)の間に、内的(insidious)な重複を認めた上で、次のように語っている。“For like the readymade, the ovoid of *The Beginning of the World* is a found object, a form that is in a real sense given to Brancusi rather than invented by him.” (Rosalind E. Krauss, *Passages in modern sculpture*, MIT Press paperback edition, Eleventh printing 1996, p.88).
- ⁶¹ オットー、前掲書、p.23。
- ⁶² 橋本はここで「無師自然」と書いている。本来なら「無為自然」となるのが普通のようなのであるが、橋本は特別な意図を持っていたのかもしれない。
- ⁶³ 筆者は、実際にこの現象を試みたことがある。河原の石を、高校生に教材として選ばせ、それを木材で模刻させたのである。その時、橋本が線刻を施したのと同じと思われる一瞬が幾人かの生徒の作品から感知できた。それはある時、突然「石」に見えるのである。そして、鋸の傷跡や精緻に仕上がっていない刻み方が印象の転化を起こしている。この実践は、『京都府高等学校美術・工芸教育研究会会報』(平成18年度、pp.1-9)で報告している。
- ⁶⁴ これは、円空の「鉦ばつり」とも言われる粗い鑿痕の造形性の源泉を、平安時代後期の鉦彫像

に求める見方が下地にある。しかしながら、文字通り鉦で「はつった」状態を見せる円空と、丸鑿で彫りこんだ状態の鉦彫像との差は明確で、両者の結びつきは「鉦」という語句の上での問題のようでもある。本間はこの関係について、円空と鉦彫像は、本質的に違うものであると言っているが、橋本の技法と円空の技法の関連は示唆している(本間、前掲書、pp. 49-50)。そのような考察の経緯が、丸鑿の彫り痕を、「円空の鉦彫像から強い影響を受けて」(『昭和の美術1』、毎日新聞社、1990年、p. 134)という見方で、円空を迂回して平安期の鉦彫像にまで結びつけることになる。そこには、鑿の選択による実際の手法と、「鉦彫」という用語の解釈に交錯があると筆者は判断する。三重県立美術館は1985年に、「橋本平八と円空 — 木彫・鉦彫りの系譜」と題して、橋本の主要作品100点という、前例のない規模の橋本平八展を開いている。

⁶⁵ 鉦彫像については、久野健の「鉦彫と未完性像」の見解に従った。久野は今日残る東国の古代彫刻の中で、鉦彫像が占める割合を調査した。その結果、丸鑿の痕は意識的につけているものが多く、決して未完成のものが現存しているのではないという見解に達したという。ちなみに鉦彫像の分布は、西は、愛知県の渥美半島から、新潟県の糸魚川を結ぶ線より以東に限られる。久野はその範囲を東国としている(久野健「鉦彫と未完性像」、『美術研究』、203、1959年、pp. 212-224)。

⁶⁶ 近代彫刻の未完成の問題に関して重要な論文は、J・A・シュモル「トルソ＝モチーフの生成とロダンにおける断片様式の意味」であろう。これは構想的な習作や作品断片が、ノスタルジックな廃墟に寄せる郷愁や断片化された遺品が持つ神秘性などの意識とともに、考古学と博物館の発達普及によって断片のイメージの刺激としてモチーフの自律を惹起したというものである。自律的モチーフとしてのトルソは、近代美術において未完成が現れるに際してとるさまざまな形態のうちでその中心を占めるものであるという彼の見解は、断片を逆に形態的に完全なものとして評価するという価値の転換を認めるもので、その点で素描などの構想を独立した作品として尊重する意識とも通じる。シュモルは、意識的にトルソ形態をとってつくられた人体は、象徴主義的な成長と発生過程を伴うものとして、大理石などの原質的な素材から浮かび上がってくる限りにおいてのみ形態を獲得し、生全体を象徴するとしている。

筆者は、上述の現象の見解を更に進めて、ロダンが未完成ではなく積極的な形態生成を意図していたことを、ロダンが大理石作品の制作に用いた星取り法の分析によって技術的に裏付けられることを論究した(福江良純「彫刻技法「星取り法」と形態の生成」—ロダンにおける模倣について—、『美術解剖学雑誌』、Vol.1、No.1、2008年)。シュモルの見解については、J・A・シュモル、中村二柄他訳「トルソ＝モチーフの生成とロダンにおける断片様式の意味」、『芸術における未完成』(岩崎美術社、1971年、pp.191-227)を参照した。

⁶⁷ この点で、ノスタルジックな時間の経過を現すものとして流行した、廃墟などの庭園様式とは異なる。今泉篤夫はトルソについて、それ自体が一つの完成されたものとして、まとめていく近代的手法というのがあるという見方をしている。トルソについては、今泉篤夫、桜井祐一「新海竹蔵再考」、『現代彫刻』、第26号(聖豊社、1979年、p.7)を参照した。

⁶⁸ 高村光雲、前掲書、p.138.

⁶⁹ 高村光雲、前掲書、同ページ。

⁷⁰ 当時の仏師の困窮ぶりは、需要の激減によってもたらされたものであるが、洋傘の柄の頭や、張子のおもちゃの木型など、やむを得ず技術を切り売りにしていた張り合いのなさにあった。そのような中、光雲には牙彫りへの誘いがあったにも関わらず、彼はあえて木材での仕事を選択した。生計より、材質を優先したのである。光太郎によれば、「自分は木彫を習ったのだからと言って遂にやらなかった」のであった(高村光太郎「回想録」、『現代彫刻』、22号、聖豊社、1978年、p.5)。

⁷¹ 高村光雲、前掲書、p.139.

⁷² 高村光太郎、前掲回想録、p.11.

⁷³ 伝承的性格が強いことは、体系的な教授法の確立の遅れをもたらす。木彫の教授法の未整備については、光雲が東京美術学校に就任した後の回想でほのめかされてもいる。「日本には古

来彫刻の名手随分出でたれども唯だ自己の天稟の才能を暢達して自ら上手となり大家となるのみにて、その術を人に授け他を教ふることをせざりし故に従来教授の法案なるもの絶えてなかりき(坂井犀水「高村光雲氏談片」、『美術新報』、第1巻第18号、1892年、p.3)。

⁷⁴ 高村光雲、前掲書、p.145.

⁷⁵ 高村光太郎、前掲回想録、p.9.

⁷⁶ 原田実「高村光太郎覚書」、『三彩』、264、三彩社、1970年、p.65.

⁷⁷ 高村光雲、前掲書、p.138.

⁷⁸ 星取り法は、事前に原寸大で準備された石膏原型を転写する機械的な計測手段として考案されたものである。素材として石膏が選ばれたことは、割型(piece mold)という、複製製造のための手法の発達と関係が深い。原寸大モデル使用の最初の証拠は紀元前6世紀の彫刻作品に認められる。この時代の計測法は、モデルと作品の周辺に木枠などから垂線を垂らし、それをもとに形状を計測していた。これはローマ時代にかけてさらに機械的なものに発展した。立体形状の計測は、空間に任意の3点を固定し、それらの相関関係で空間内に平面を仮設する。次いで、仮設された平面に対する位置関係で、三次元を形成する第4点を定位するという幾何学的原理に基づく。以後の歴史においても、モデルの精確な計測と大理石への機械的な転写は、永らく彫刻家の重要な問題であり続け、基本的な幾何の原理を応用して実行された。その最も洗煉された機械的方法が星取り法であった。星取り法の機械的性格については、拙稿、「彫刻技法「星取り法」の造形的特性—オリジナルと複製を跨ぐもの」、『図学研究』、第42巻1号(日本図学会、2008年、pp.11-20)を参照のこと。

⁷⁹ 専用の用具「星取り機」(pointing machine)が完成されたのは19世紀初頭だと言われる。今日伝えられる星取り法は、この星取り機の使用によって特徴づけられる。この時期には、形状の計測点を三角形の相似の原理を用いて機械的に連動させ、拡大、縮小機能を持たせたものなども開発されているが、通常の星取り機は同スケールで転写を行う。機器の構造には幾つか種類が考案されたが、いずれもフレーム本体を3点でモデル及び大理石ブロックに取り付け、本体から伸びる多関節のアームとその先端にある可動式のニードルで任意の点の位置を定めるという機構で共通する。前掲拙稿、p.14を参照のこと。

⁸⁰ この制約は、技法が大理石の物性を前提として考案されているからに他ならない。素材への点の定位には、ドリルが用いられて材料内部へ物理的に固定されるのであるが、その際、石の硬度が問題となる。次ぎに、定位された点から面を立ち上げる際には、素材の表層から余分な物理諸量を取り除く必要があるが、その時に適用される櫛刃(toothed tool)と呼ばれる鑿は、素材に一定の脆性を前提にしている。硬度と脆性の両面において、星取り法の条件に最適な素材は大理石なのである。木材は、ドリルの適用は可能であるが、脆性において石材とまったく異なる反応の性質を持つ。後に詳しく扱うように、この石と木材の物性の違いが造形性に大きな相違をもたらす。星取り法は、三次元物体に無条件で適用される汎用技術ではないのである。

⁸¹ 北村四海談「彫塑時感」、『美術新報』、第8巻第10号、1909年、p.4.

⁸² 北村正信の回想には次のようにある。「しかし石彫にあつては未だ木彫の平たい道具を使つていたのでありますから、いまから考へればその困難は思ひ知らるることでありました」(北村正信、前掲書、p.8)。

⁸³ 長沼自身もラグーザに影響を受け、後にイタリアでアカデミックな彫刻を学んだ。長沼自身は、銅像を専門に制作していたが、機会を捕まえては星取り法のメリットを伝えて回ったという。長沼が説く星取り法のメリットは、やり直しの効きにくい木材や石材で、形態を彫り出す際のミスを未然に防止するというものである。つまり、目測に頼らず、原型を機械的に測ることで、正確を期すのである。長沼守敬「現代美術の揺籃時代」、『明治洋画史料回想編』(中央公論美術出版、1985年)を参照した。

⁸⁴ 小倉については伝えられるところが多い。菊池寿太郎が伝えるところによると、もともとは木彫を研究していたが、博物館で見たイタリア大理石彫刻に感銘を受け、ラグーザに師事したという。水戸家の庇護のもと、水戸産出の大理石である「寒水石」を材料に制作に励んだと言うことで

ある(菊池寿太郎「塑造家小倉惣次郎氏の生涯」、『美術之日本』、第6巻第6号、1913年、pp.8-9を参照)。国内最初の大理石彫刻家として、北村四海に星取り法を、新海竹太郎に塑造を教えたとされる。

⁸⁵ 小倉はラグーザに学外で指導を受けたとされているが、北村四海の息子の北村正信によると、ガイアルジ(工部美術学校彫刻科の助手、トマス・ガリアルドのこと)の内弟子になったということである。小倉は北村四海に星取り法を教えた。この頃は、星取り法にことを「星出し」と言っていた(北村正信『四海余滴』、私家版、1929年、p.5を参照)。

⁸⁶ 長沼守敬、前掲書、p.296。

⁸⁷ 先端にニードルを持つコンパスの2つの軸が交差し、交点を挟んだ両端の開脚寸法が一定の比例関係を作る。当時は、油土で制作された小品をこのコンパスを用いて、木材に拡大されることが多かった。

⁸⁸ 木型とは、ブロンズ鑄造のための木製の原型のことで、木型自体は米原の手法ではない。

⁸⁹ 高村光太郎は『回想録』の中で、光雲の仕事について次のように語っている。

「昔は、荒彫りをするこなし専門のひと、仕上げ専門の仕上げ師とがあつて、分業になつていた。小作りくらいまでやつて仕上師に渡すといふ風で、全部自分でやれる人は、昔は殆ど居なかつたらしい。その中で総合的に出来る人がよくなつてくるのだ。父の仕事なども、初め父が原型を拵へると、それによって弟子に小作りくらいまでやれるのがいて、それが小作りまでやつて来ると、父がそれをうまくこなし、仕上師の方に渡すと綺麗に仕上るそれを更に又父が刀を入れて生かし、父の作となつて世の中に出るのである。だから父から言へば、いづれも不満なもので、さういふやり方のいけないことは充分に知っていたが、そうしなければ弟子達を養つていけなかつた」(高村光太郎、前掲回想録、p.11)。

⁹⁰ 米原は明治の中ごろから、彫刻に従事する人々の間に西洋の彫刻を好む傾向が生じてきたことを述べている。無闇に外国のものを慕つて喜ぶ傾向が続き、誰を師とするでもなく自然とそれらしくはなつてきたが、その作風に対する需要はなかつた。そうした西洋趣味に倦怠を覚えた頃に日本彫刻会が成つたのだという(せつどう「米原雲海氏と新木彫」、『美術新報』、第9巻12号、1910年、p.10)。しかしながら、「日本国民固有の趣味」を標榜する日本彫刻会は、木材の特色を大切にすあまり、古風な主題に固執していた。同会の主要作家の山崎朝雲は、木彫が古風な主題を選ばざるを得ないことを、建築様式の不統一にあるとして、文化的な環境にも要因を求めている(山崎朝雲談「我が木彫」、『美術新報』、第9巻12号、1910年、p.13)。

⁹¹ 高村光太郎は、荻原から始まる彫刻の系譜についてこのように語っている。

「日本の彫刻界は彼があらはれてから急に底の動きを見せた。素質のいい若い彫刻家が一人二人と彼のために眼ざまされた。長い間彫刻界の表面には出なかつたが、今日から顧みれば、やはり彼にはじまる一本の道が根深くのびていて、表面上多彩な文展などの彫刻をのり越え、厳格な彫刻史上の正当な系譜を生んでいる」(高村光太郎「荻原守衛」、『新潮』、新潮社、1954年、6月号、p.33)。

⁹² 山崎、前掲談、p.13。

⁹³ ロダンの造形が日本に紹介されたのは明治末期のことである。雑誌『白樺』が「ロダン号」と題し、写真と共に作品を紹介したのは明治43年(1910)のことである。それより早く、明治37年(1904年)、高村が『ステュヂオ』二月号の中にロダンの《考える人》の写真を見つけて大きな感銘を受けたことはよく知られている。同年に荻原はパリで《考える人》を実際に見て、芸術の威厳に打たれたという(礫山読み物研究委員会『荻原礫山』、南安曇教育界、1970年、p.54)。

⁹⁴ その意識を示す作品の特徴は次の点である。まず、人体部とその周囲に残された素材は、研磨によってなだらかに連続しており、形態境界が曖昧である。また、人体に接している素材領域も、研磨が掛けられた有機的な様相を呈しており、原木の形状を予想させない程度にまで粗く削られた外周面と強い対象を形成している。これは、木彫に「量し」を取り入れた最初の例で、柔らかな表面は水面を表していると目されている。さらに、ところどころに大きく抉られた部分を設けることで、深い陰影が生じ、人体を背景的な深みから浮かび上がらせる効果を強調している。

- ⁹⁵ 龍神の女が山幸彦のために、海の中から宝珠を持って現れたという伝説。本間正義「近代の彫刻」、『原色日本の美術』(第28巻、小学館、1914年、p.208)を参照。
- ⁹⁶ 西洋の近代彫刻の中で、形態の出現を形象化した作品には、ロダンの作品の性格をベースに、更に2つの方向へ発展的に分岐していくことになる。一つの典型は、ロダンの視覚性を押し進めて、いっそうイリュージョンの傾向を強化したロツソの作品。もう一方は、物質的現象自体を削ぎ出し、彫刻を物語性の空間から直截的な現前の物体へ転化させたブランクーシの作品である。前者は、物質の対極を目指し、絵画的であることにある種の理想を置き、立体性を拒否するものであるのに対して、後者は、直截的な実体が量塊性を保持するところに意味があった。両傾向と山崎の作品を比較した場合、この二者の中では前者の手法に近い。三木多門は、本人がどこまで自覚したかははっきりしないもの、その作品がメダルド・ロツソを思わせるると指摘する(三木多門『原色現代の美術』、小学館、1972年、p.67)。
- ⁹⁷ このことは、山崎も自覚のあるところで、「中には篋や指の頭で斯う抹った痕を実材に写そうと苦心している者もありますが、それは土と石と木との性質を混同しているもので、あるいは皮相を模することは出来るかもしれないが、到底成功する訳がない、材其物の感じが異なるのだから」と語っている(山崎、前掲談、pp. 12-13)。
- ⁹⁸ ロダンはそこに創造的契機を認め、星取り法を用いて数多くの大理石作品、それも断片様式、未完成、アサンブラージュ、ディッピング、などの近代彫刻独自の手法が有機的に連動する、極めてオリジナル性の高い作品を残している。
- ⁹⁹ 三次元形状計測の原理は、空間座標上の3点によって面を定位しその面を連続させることによってなされる。したがって、計測精度は点密度に依存している。形状表面を覆う、3点を結ぶ線の連なりを光学式の形状計測装置のシステム上ではポリゴンメッシュと呼ぶ。星取り法は原理的には3点定位に基づく形状再現法ではあるが、実行段階ではそれは視準に過ぎないものとなる。
- ¹⁰⁰ 石材や木材、あるいは鑄造されたブロンズなど、彫刻の作品として一定の耐久性が保障された最終素材のことである。多くの場合は石や木などを指して言われる、彫刻家同士の俗語。基俊太郎「私見・石井鶴三先生」(碌山美術館、1992年、p.87)を参照されたい。
- ¹⁰¹ 中村尚明は19世紀末に果たした、ロツソとロダンの最大の貢献として、彫刻を現実の時空間の中へ引き出したことを挙げている。中村はこのような、物語性を断ち「観念の世界から現実へと転位した彫刻」をオブジェと呼んでいる。物語性と彫刻の関係については、中村尚明「オブジェの時代—表象・実体・空間」、『近代彫刻—オブジェの時代展』展覧会カタログ(横浜美術館、2001年、p.8)を参照した。
- ¹⁰² 今泉篤夫、北村治禧、桜井祐一、船越保武「彫刻家の苦心談」、『現代彫刻』、第16号、聖豊社、1978年、pp.3-9。
- ¹⁰³ 石井鶴三「彫刻の話」、『石井鶴三全集』、第10巻、形象社、1988年、p.144。
- ¹⁰⁴ 石井、前掲書、同ページ。
- ¹⁰⁵ 石井鶴三「木彫」、『アルス大美術講座』、第2巻、アルス、1926年、p.1。
- ¹⁰⁶ 石井、前掲書、同ページ。
- ¹⁰⁷ 石井鶴三「牧雅雄に橋本平八」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928年、p.43。
- ¹⁰⁸ 石井鶴三「木彫」、『アルス大美術講座』、第2巻、アルス、1926年、p.17。
- ¹⁰⁹ 石井、前掲書、同ページ。
- ¹¹⁰ この作品については、美術院展を観に行った高村が次のようなコメントを残している。「去年見なかった橋本平八氏が、今年は《花園に遊ぶ天女》といふ新感覚の木彫を作っている。この裸女の全面に刺青のやうに彫刻した花片と、ブルデルじみた曲がりくねった木の枝のくりぬきとは、えがらっぽうエロティシズムを出している。この作家をもっと注意して見ていたい」(「上野の彫刻諸相」、初出『読売新聞』、1930年9月14、16日)。
- ¹¹¹ 『純粹彫刻論』に一箇所、出品を見送ったことを記述した箇所がある。「本年度出品中止に決す」(p.114.)。これが、橋本が出品しなかった第16回院展についてのものかは定かではないが、昭和3年ごろの記述と考えられることから、その可能性は拭い切れない。だが、何よりもその後

に続いて記述されている「動中静あり是を霊と云ふ。静中動あり是を仙と云ふ」(p.114)が、「石に就いて」と《花園に遊ぶ天女》の関係を示唆すると思われるところに一層重要性がある。

112

正面(左より)	:「学神」、「空神」、「風神」
右側面(作品正面に立って右側)	:「炎神」、「水神」、「地神」
左側面	:「鳥神」、「花神」、「樹神」
背面	:「貝神」、「魚神」、「獣神」、「人神」

113 橋本の記述の中で、このことに関係があると思われる一節が、『純粹彫刻論』に挿入されている。

「彫刻の種類。

地水火風空草木花鳥獸人物魚貝幻覺等人界神界等無際限」(p.85)。

これは上記注の神の名とほぼ一致している。ただ両者を対応させた場合、一点、「学神」に対して彫刻の種類に残るものが「幻覺」となってしまう、対応関係の不自然さは否めない。

114 山本学治は、自然の景観の中で物体に加えられた、雨風などの作用による痕跡を、残されたものの論理的な主張であるとして「マイナスの論理性」と呼んだ。これは主に生命を持たない物体に対して向けられたもので、生命活動が見せる形態の変化を能動的な論理性として「プラスの論理性」と呼んだ。この観点については、山本学治『素材と造形の歴史』、鹿島研究所出版会、1966年、pp.18-28を参照されたい。

115 背後に配されていたものは、展覧会終了後橋本が切り取ってしまったという。本間、前掲書、p.27を参照した。

116 その意味では、キュビズムなど構成的な解釈の視点で理解が可能かもしれないが、ただし、生命現象が統合的である以上、形態を要素に還元する見方は適切ではなさそうである。

117 この見解は、1973年2月24日、軽量膜構造研究所(IL)での生物学者と建築家の会合の結論として、オットーが紹介している。「生きている自然の根源的な構成要素となるものは<囊>一つまり引っ張り力だけが働く1枚の層が充てん物を包み込む、そんな構造体である」(オットー、前掲書 p.150)。

118 橋本のこの作品の場合、原形質の様相を表すために、流体の凝集の現象に依っているように見える。生命体の中身は原形質の流体であるように、生物に生じている変化は、「流体化」に集約される。液体は自ら安定した均衡状態をとるが、原形質を包む柔らかな囊の表面は、流体化した原形質の影響を受け、表面から発する張力の総和が少なくなる収縮傾向に従う。この現象をイメージしたとき、少女の肌に花が映ることを、囊内部が流体化した瞬間、つまり、肌が液体の境界面の性質を帯びた臨界状態とみなすことができないだろうか。

119 木彫現代作家の戸谷成夫は、橋本のこの作品の表面について現代性を見出している。「橋本平八の《花園に遊ぶ天女》では、身体の表面に蝶や花びらのかたちの薄いレリーフが施されている。それまでの彫刻では、内部から発する力が外に向かってでてくると同時に、ないぶに構造を与えるわけですが、ここでは人間の置かれている環境や空気といった外界のありようが彫刻の表面に還元して外側から映しだされている。塊としての求心的な物体と外部を映しだす表面との境目に彫刻があるという解釈ができるとするならば、90年代以降のいわゆる彫刻らしい形態をとらない作品のなかにも、彫刻はちゃんとあるんだと思います」(戸谷成雄、黒川弘毅、伊藤誠「彫刻の現在」、『美術手帳』、Vol.58、No.877、2006年、p.98)。

120 堀元彰は、《牛》と《鷹》を《石に就いて》の延長にあると見ている。しかし、それらは「彫刻の極北ともいべきものであり、造形性の否定にもつながりかねない危険を孕んでいる」として、橋本の造形理念に行き詰まりがあるという見方をしている。堀の見解については、「祈りの造形—ある日の少女」、『日本の近代美術 11』(大月書店、1994、pp. 49-50)を参照されたい。

121 この言葉は、明治6年に開かれたウィーン万国博覧会のドイツ語で記された博覧会出品分類を翻訳し出品を呼びかけた、太政官布告(明治5年1月14日)に添えた博覧会規約おいて見出されるのが最初であろう。これは、「美術」の造語の経緯が関係しているが、対応するドイツ語

の原語 Kunstgewerbe にはもともと含まれない音楽や詩学の意味を訳官が誤って盛り込んだことが指摘されており、明らかな誤訳であるだけでなく、概念の歪曲といえるものとなっている。ウィーン博覧会の博覧会出品分類第二十二区の原文および訳文を以下に引く。

Darstellung der Wirksamkeit der Kunstgewerbe-Museen.

「美術(西洋ニテ、音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学ナドヲ美術ト云フ)博覧場(ムゼウム)ヲ工作ノ為ニ用フル事」(北澤憲昭『境界の美術史』、ブリュッケ、2000年、p.9)。

¹²² 工部美術学校『創設ノ公布』には次のような一文が見える。

「彫刻学は石膏ヲ以テ各種ノ物形ヲ模造スル等ノ諸術ヲ教ユ」(『工部省沿革報告』、明治前期財政経済資料集成 第17巻の1、明治文献資料刊行会、1964年、p.345)。

¹²³ 近代日本彫刻を概観する際の、「彫りもの」から「彫刻」への推移という捉え方については、三木多門の論説に多く見受けられる。この場合、日本近代彫刻の2つの現象を同時に言い表している。即ち、西洋彫刻が移植され「彫刻」という概念が形成される過程、そして、伝来の木彫が西洋美術のリアリズムを手掛かりに近代木彫として蘇生していく過程である。三木多門「彫刻」、『原色現代日本の美術』、13巻(小学館、1979年、pp.118-121)を参照。

¹²⁴ 堀内正和は近代彫刻の動向を「写すことから作ることへ」と概評している。これは彫刻を作るうえで、感性の推移のことであり、堀内の言葉に従えば、視覚的リアリズムから知っていることを表現する知覚的リアリズムへの移行が20世紀の新しい美術の立場だという。堀内正和「写すことから作ることへ」、『現代彫刻』、11号(聖豊社、1973年、pp.92-93)を参照した。

¹²⁵ 北園克衛「跋」、『純粹彫刻論』、p.307。

図版

*キャプション中の「H」は作品全高（cm）を表す。



図1 橋本平八 《石に就いて》
H: 28.6
1928年 木 三重県立美術館



図2 橋本平八《裸形少年像》
H: 137
1927年 木 東京芸術大学資料館



図3 橋本平八《花園で遊ぶ天女》
H: 121.7
1930年 木 東京芸術大学資料館



図4 橋本平八 《猫》
H: 35
1922年 ブロンズ 礒山美術館



図5 橋本平八 《猫》
H: 33.2
1922年 木 個人蔵



図6 橋本平八 《成女身》
H: 180.4
1926年 木 個人蔵



図7 橋本平八《参宫道者人形》
H:8
1935年 木 個人蔵

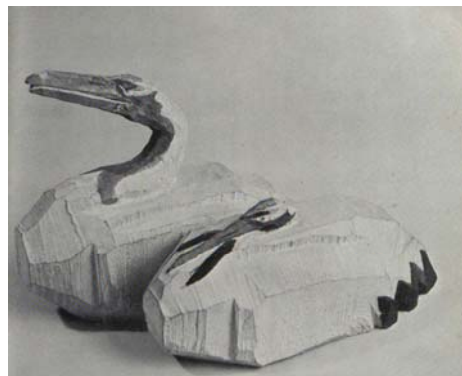


図8 橋本平八《鶴》
H:15.5
1935 木 個人蔵



図9 佐藤朝山 《牝猫》
H: 43
1928 木 MOA美術館



図10 橋本平八 《牛》
H: 13.6
1934 木 東京芸術大学資料館



図11 橋本平八 《ある日の少女》
H: 61
1934 木 東京芸術大学資料館

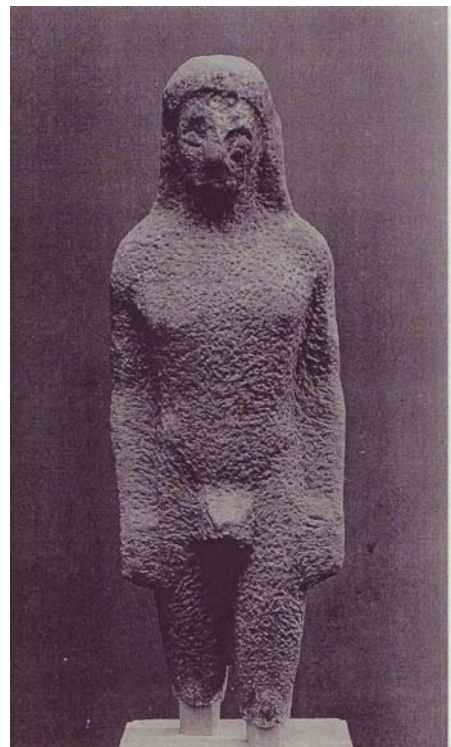


図12 Unfinished kouros from Apollonas quarry ,B.C.6, Athens National Museum.

古代ギリシャのアルカイック期の彫像は事前に、石切り場で加工されていた。その際、一定の企画がシルエットととして石材に投影され、同形状のものが生産されていた。

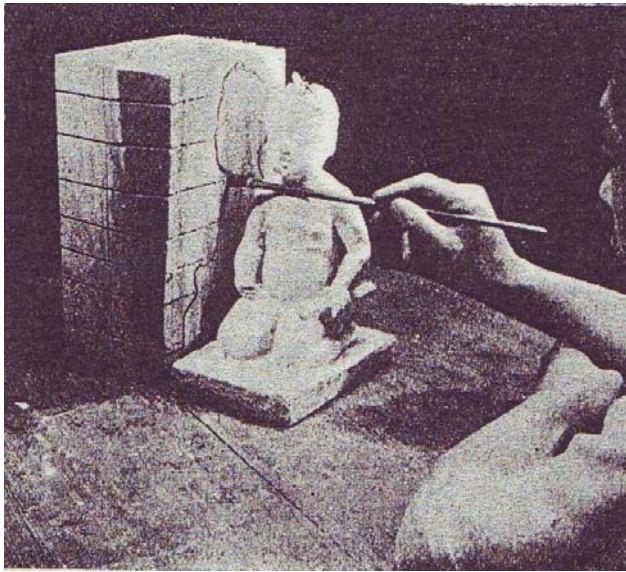


図 13 アウトラインの投影
新海竹蔵 制作過程 制作年不詳

筆を直接石膏原型にあてがい、シルエットを木材に転写している。この際、奥行方向は全て同一平面に置き換えられ、一本のラインを形成する。

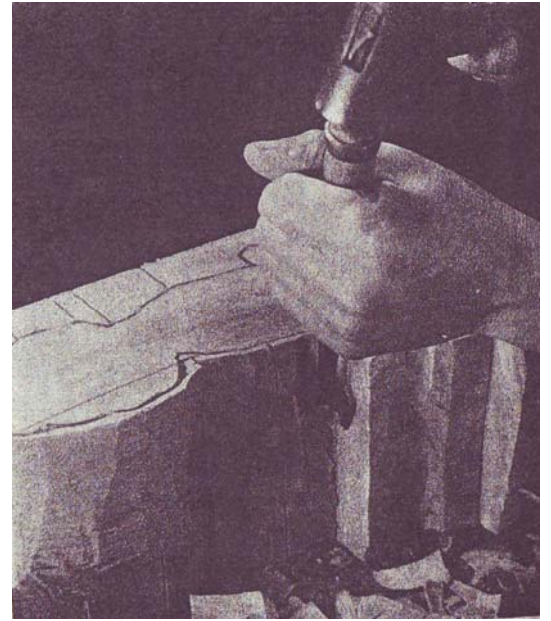


図 14 荒削り
新海竹蔵 制作過程



図 15 石井鶴三 《島崎藤村先生像》
木取り制作過程

方形の木材から切り進んだ状態。木材に描かれた下絵は、立体的に把握され、方形の4面に対して斜めの面を切り取る手掛かりとなっている。



図 16 《裸形少年像》刃物痕（部分）



図 17 石彫工具 ビシャン (左二つ) とトンボ



図18 作品原石
H:10cm
三重県立美術館



図 19 《石に就いて》原石ディテール (裏)



図20 《石に就いて》線刻 (正面)



図21 Brancusi 《The Beginning of the World》
1924(?)
Polished bronze Musée National d' Art Moderne, Paris



図22 橋本平八《弱法師》
H:37.8
1928 木 個人蔵

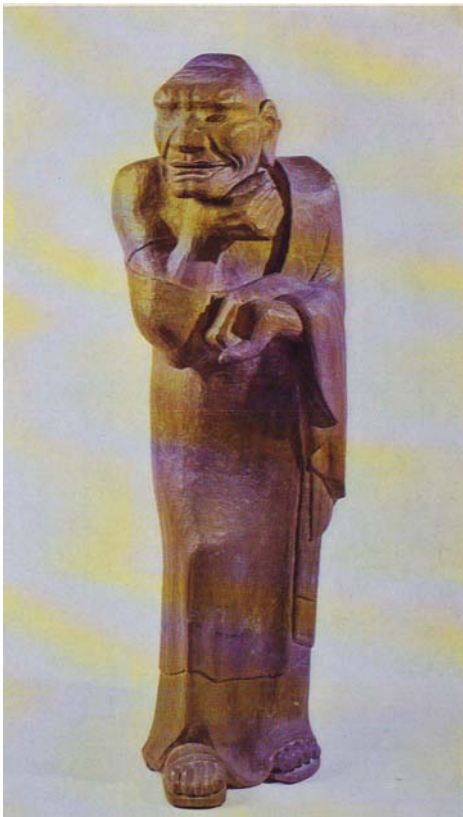


図23 橋本平八《奢羯羅府の頃的那伽犀那》
H:74.9
1930 木 個人蔵



図24 橋本平八《少女立像》
H:139
1929 木 個人蔵



図25 橋本平八《馬》
H:29.6
1930 木 東京芸術大学資料館

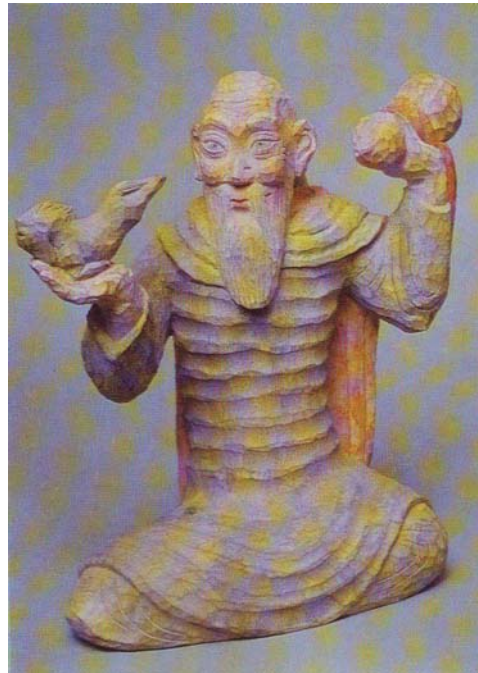


図26 橋本平八《張果老》
H: 28.1
1930 木 個人蔵



図27 橋本平八《維摩詰》
H:18.3
1927 木 個人蔵



図28 August Rodin “The Age of Bronze”
H:175.3
1877, Bronze.



図29 荻原守衛 《女の胴》
H: 44.5
1907 ブロンズ 礒山美術館

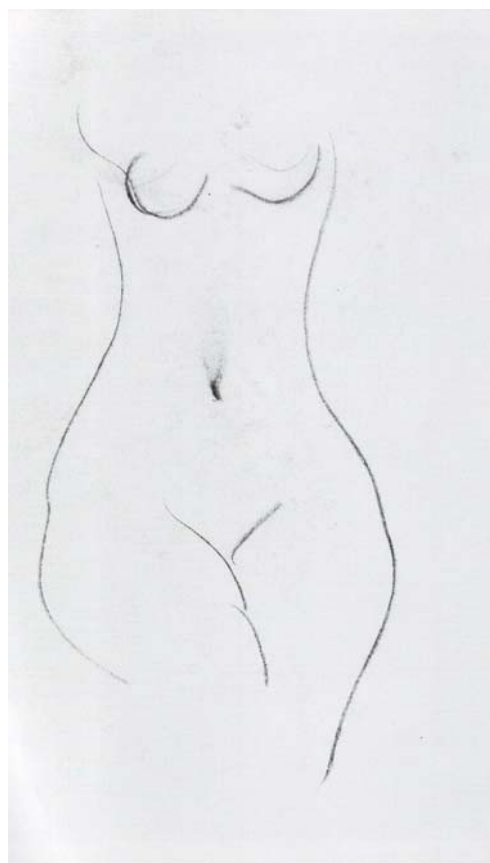


図30 荻原守衛 スケッチ(留学期)
17.7×11.0
礒山美術館



図31 高村光雲 《マリで遊ぶ狆》
H: 30
1902年 木 個人蔵

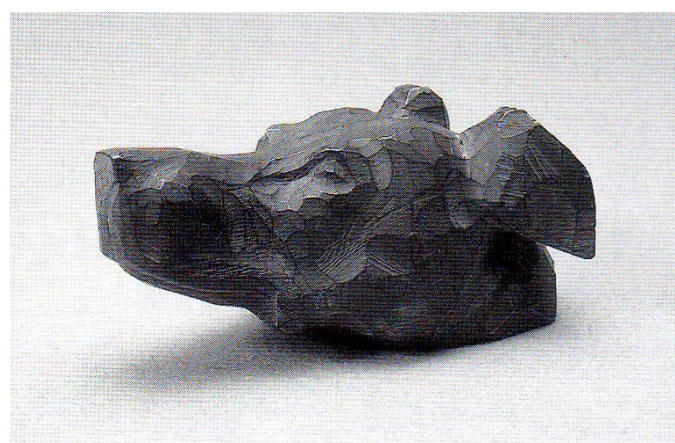


図32 高村光雲 《犬の頭》
1877年 木 個人蔵



図33 石膏原型と星取り機

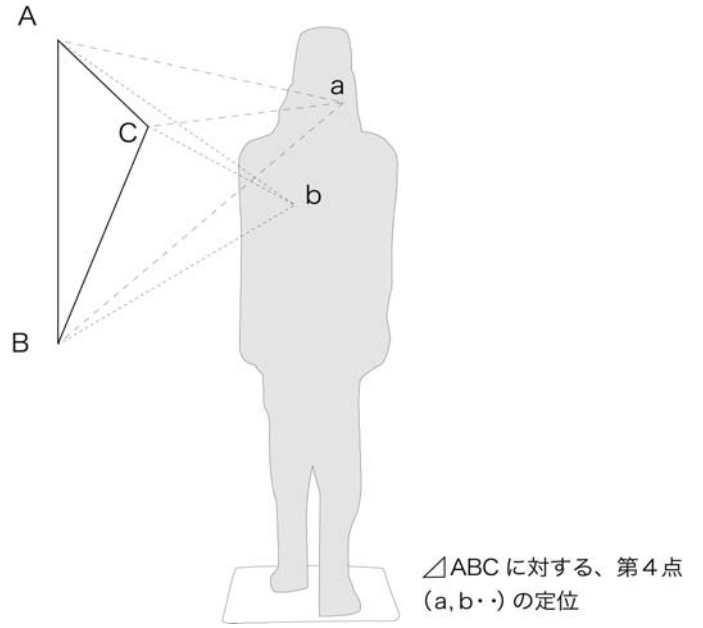


図34 星取り法の空間座標の仕組み



図35 米原雲海 《ジェンナー像》
H: 183.2
1897年 木型 東京芸術大学資料館

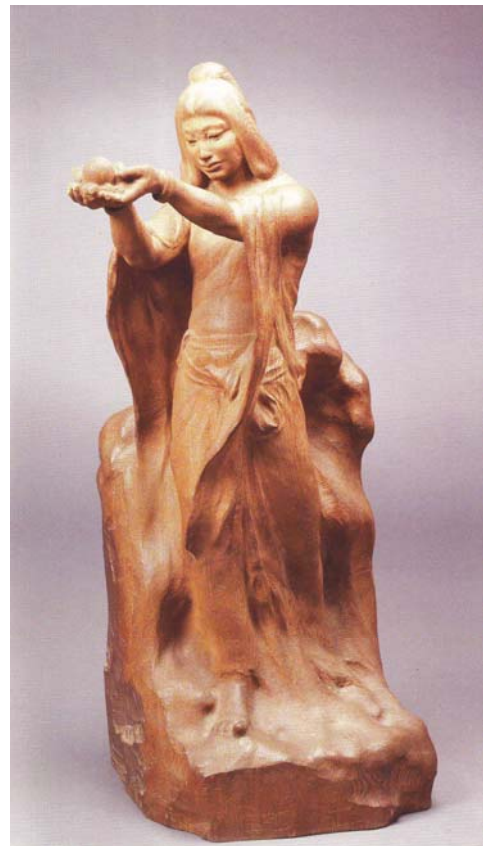


図36 山崎朝雲《たおたかみ》
H: 87
1911年 木 東京国立近代美術館



図37 ロダン 《ラ・パンセ》
H:71.2
1895 大理石 ロダン美術館

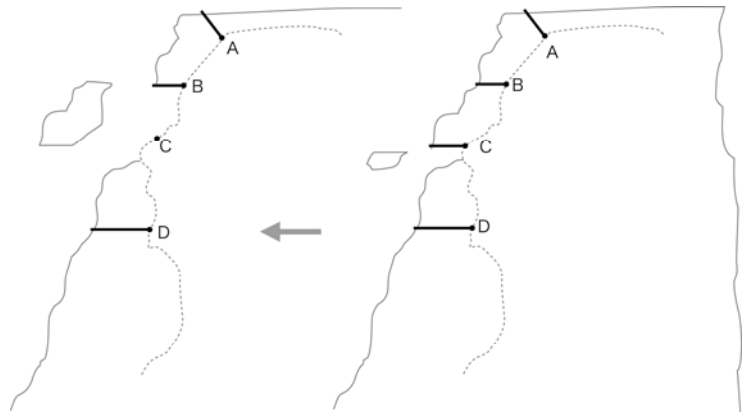


図38 星取り法による刻出過程

機械的に定位された採寸点(ABCD)は、形状表面の位置の指標となる。形状は、モデルの実見によって感覚的に把握され、直接的な刻出によって面が表出する。



図39 星取り法による形態の現れ

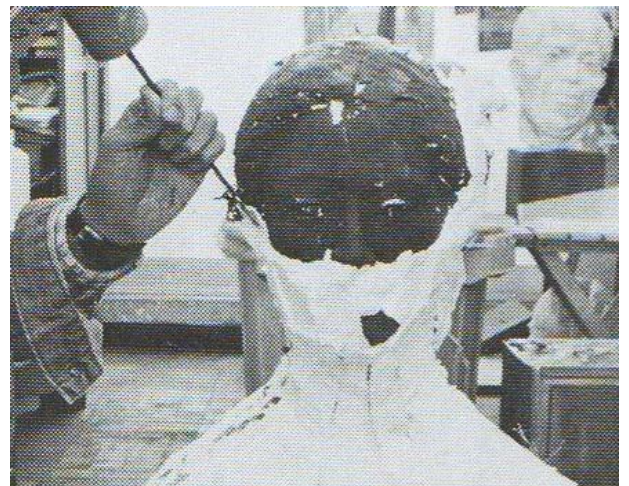


図40 石膏型からの割り出し

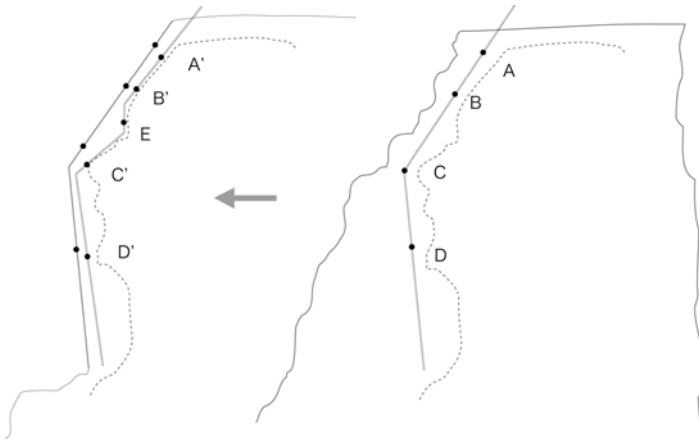


図41 面の切り取りによる近似的な形状再現

任意の採寸点(ABCD)を繋ぐように平面を切削する。漸次採寸点を増やし(A'B'C'D'E)、モデル実寸に近づけていく。従って形状は点—線—面という関係を持つ。

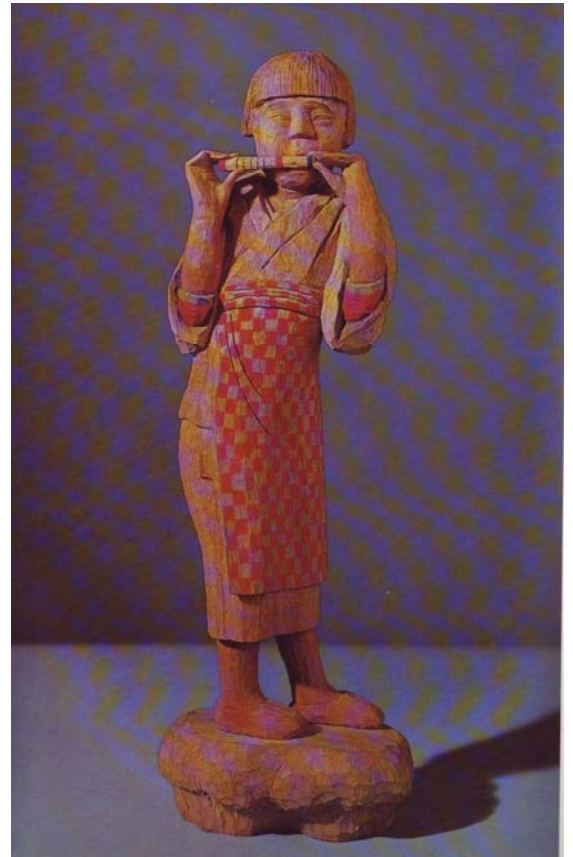


図42 橋本平八 《笛を吹く少女》
H:36.3
1933 木 個人蔵

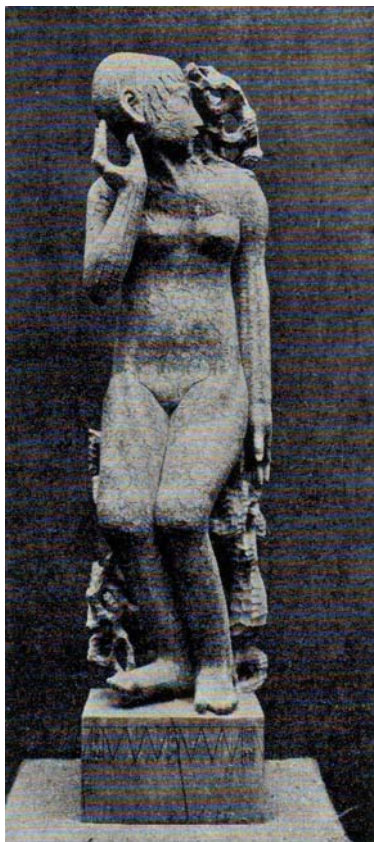


図43 《花園に遊ぶ天女》
院展出品時

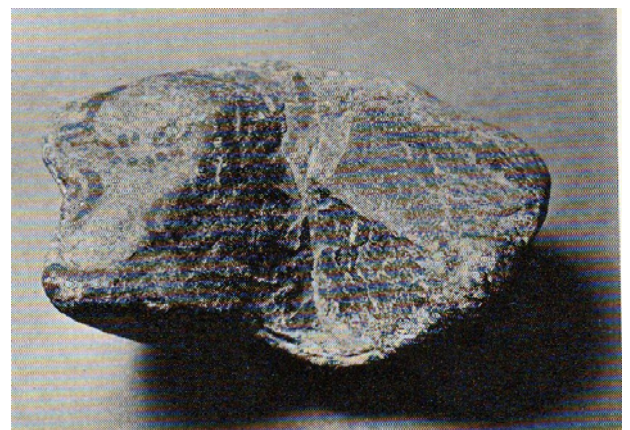


図44 《牛》の原石
H:5
東京芸術大学資料館

参考文献

- 青木茂・酒井忠康監修『日本の近代美術 11』、大月書店、1994年。
- 青木茂、酒井忠康『日本近代思想体系 17 美術』、岩波書店、1989年。
- A・フォン・ヒルデブラント、『造形芸術における形の問題』、中央公論美術出版、1993年。
- 大内兵衛、土屋喬雄『明治前期財政経済史料集成』、明治文献資料刊行会、1963年。
- 大山正、今井省吾、和気典二編『感覚・知覚心理学ハンドブック』、誠信書房、1994年。
- 荻原守衛『彫刻真髓』、中央公論美術出版、2004年。
- 小野俊一『日本彫刻史』、タイムス出版社、1929年
- 金井直「橋本平八再考」、『芸術／葛藤の現場』、岩城見一編、晃洋書房、2002年。
- 菊池一雄『ロダン』、中央公論美術出版、1976年。
- 北澤憲昭『境界の美術史』、ブリュッケ、2005年。
- 北村正信『四海余滴』、私家版、1929年。
- 高村光雲『木彫 70 年』、日本図書センター、2000年。
- 高村光太郎『高村光太郎選集 III』、中央公論者、1951年。
- 田中修二『近代日本最初の彫刻家』、吉川弘文館、1994年。
- 永井降則『モダン・アート論再考』、思文閣、2004年
- 中村伝三郎『明治の彫塑』、文彩社、1993年。
- J.A.シュモル編、中村二柄他訳『芸術における未完成』、岩崎美術社、1971年。
- 橋本平八『純粹彫刻論』、昭森社、1941年。
- ハーバード・リード、藤原えみり訳『近代彫刻史』、言叢社、1995年。
- ハンス・ゼードルマイアー『中心の喪失』、美術出版社、1977年。
- 藤井虎雄他『木村五郎資料集』、木村五郎研究会、1999年。
- フライ・オットー『自然な構造体』、岩村和夫訳、鹿島出版会、1986年。
- 三木多門、原色現代日本の美術』、13巻、小学館、1979年。
- 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第16号、至文堂、1973年。
- 山本学治『素材と造形の歴史』、鹿島出版会、1966年。
- ラドゥ・ヴァリア、中原佑介日本語版監修、小倉正史、近藤幸夫訳『ブランクーション作品集』、株式会社リヴロポート、1994年。
- ルドルフ・ワイトコウアー、池上忠治監訳『彫刻』、中央公論美術出版、1994年。
- 礫山読み物研究委員会『荻原礫山』、南安曇教育界、1970年。
- Antonio Bostoron, editor, “The Encyclopedia of Sculpture”, Fitzroy Dearborn, 2004.
- A.M.Hammacher, “The Evolution of Modern Sculpture”, New York, Harry N. Abrams, Inc.
- Herberd Read, “The Art of Sculpture”, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1969
- Rosalind E.Krauss, “Passages in Modern Sculpture”, MIT Press paperback edition, 1996.
- Robert Descharnes and Jean-Francois, “Augusto Rodin”, Edita Lausanne, Park Lane, 1967.
- H.W.Janson, “19th-century Sculpture”, Harry N. Abrams, Inc. 1984.

『ロダン事典』、フランス国立ロダン美術館監修、淡交社、2005年。

『昭和の美術1』、毎日新聞社、1990年。

福岡市美術館『山崎朝雲資料集』、葦書房、1987年。

『原色日本の美術』、第28巻、小学館、1972年。

『日本木彫の近代』、東京国立美術館／三重県立美術館／宮城県立美術館、2007年。

『日本近代木彫展－継承そして新たな地平』、岡山県立美術館、1992年。

『近代－オブジェの時代展』、横浜美術館、2001年。

礫山読み物研究委員会『荻原礫山』、南安曇教育界、1970年。

三木多聞「夭折の彫刻家」、『現代彫刻』、27号、聖豊社、1979年

三木多聞「明治の彫刻」、『Museum』203号、美術出版社、1968年。

三木多門「夭折の彫刻家」、『現代彫刻』27号、聖豊社、1979年

石井鶴三「牧雅雄に橋本平八」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928年。

石井鶴三「佐藤玄々のこと」、『三彩』189号、三彩社、1965年。

酒井忠康「或る日の少女について」、『昭和の美術』、第1巻、毎日新聞社、1990年。

喜多武四郎「橋本君を憶ふ」、『アトリエ』、アトリエ出版社、1928年。

北村四海談「彫塑時感」、『美術新報』、第八巻第十号、1909年。

市川政憲「橋本平八と円空「幼時表情に」ふれて」、『現代の眼』、313号、国立近代美術館ニュース、1980年。

今泉篤生「近代日本彫刻の出発」、『みづえ』609号、美術出版社、1956年。

陰里鉄郎「橋本平八と円空について」、『橋本平八と円空－木彫・鉦彫の系譜』展図録、三重県立美術館、1985年

三木多聞「夭折の彫刻家」、『現代彫刻』、27号、聖豊社、1979年。

高村光太郎「上野の彫刻諸相」、初出『読売新聞』、1930年9月14、16日。

高村光太郎「回想録」、『現代彫刻』、23号、聖豊社、1978年。

せつどう「米原雲海氏と新木彫」、『美術新報』、第9巻12号、1910年。

米原雲海「木彫の美術的価値」、『美術の日本』、第4巻9号、1912年

橋本平八「木村五郎個人展所感」、『童心の彫刻家』、木村五郎研究会、1999年。

久野健「鉦彫と未完性像」、『美術研究』、203、1959年。

福江良純「彫刻技法「星取り法」と形態の生成－ロダンにおける模倣について－」、『美術解剖学雑誌』、Vol.1、No.1、2008年。

福江良純「彫刻技法「星取り法」の造形的特性－オリジナルと複製を跨ぐもの」、『図学研究』、第42巻1号、日本図学会、2008

今泉篤夫、桜井祐一、「新海竹蔵再考」、『現代彫刻』、第26号、1979年。

菊池寿太郎「塑造家小倉惣次郎氏の生涯」、『美術之日本』、第6巻第6号、1913年。

山崎朝雲談「我が木彫」、『美術新報』、第9巻12号、1910年。

図版出典

- 図1 三重県立美術館毛利伊知郎氏提供
- 図2 『原色日本の美術』、第 28 巻、小学館、1972年、p.59.
- 図3 『日本木彫の近代』、東京国立美術館／三重県立美術館／宮城県立美術館、2007 年、p.133.
- 図4 同上、p.85.
- 図5 筆者撮影
- 図6 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.5.
- 図7 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.95.
- 図8 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.96.
- 図9 『昭和の美術1』、毎日新聞社、1990 年、p.124.
- 図10 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.46.
- 図11 同上、p.92.
- 図12 Olga Palaga, “Greek Sculpture”, Cambridge university press, 2006, p.248.
- 図13 大下正男編、『木彫の技法』、美術出版社、1950 年、p.84.
- 図14 同上、同頁。
- 図15 『石井鶴三作品集』、礪山美術館、1992 年、p.51
- 図16 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.50.
- 図17 筆者撮影
- 図18 三重県立美術館毛利伊知郎氏提供
- 図19 三重県立美術館毛利伊知郎氏提供
- 図20 三重県立美術館毛利伊知郎氏提供
- 図21 Rosalind E.Krauss, Passages in Modern Sculpture,MIT Press paperback edition,1996, p.87.
- 図22 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.69.
- 図23 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.12.
- 図24 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.71.
- 図25 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.14.
- 図26 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.14.
- 図27 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第 16 号、至文堂、1973 年、p.68.
- 図28 Herberd Read, The Art of Sculpture, Princeton,N.J,Princeton University Press, 1969, p.187.
- 図29 筆者撮影
- 図30 『礪山美術館収蔵作品集』、礪山美術館、1997 年、p.40.
- 図31 『日本木彫の近代』、東京国立美術館／三重県立美術館／宮城県立美術館、2007 年、p.34.

- 図32 『日本木彫の近代』、東京国立美術館／三重県立美術館／宮城県立美術館、2007年、
p.42.
- 図33 筆者撮影
- 図34 筆者作図
- 図35 『日本木彫の近代』、東京国立美術館／三重県立美術館／宮城県立美術館、2007年、
p.34.
- 図36 『日本木彫の近代』、東京国立美術館／三重県立美術館／宮城県立美術館、2007年、
p.81.
- 図37 『ロダン事典』、フランス国立ロダン美術館監修、淡交社、2005年、p.162。
- 図38 筆者作図
- 図39 船越保武他、新・技法シリーズ『彫刻をつくる』、美術出版社、1965、p.118.
- 図40 岩野勇三他、「アトリエ『彫塑・陶芸・革工芸』」美術技法百科⑨、アトリエ出版社、1988、
p.62.
- 図41 筆者作図
- 図42 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第16号、至文堂、1973年、p.15.
- 図43 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第16号、至文堂、1973年、p.27.
- 図44 本間正義『円空と橋本平八』、近代の美術第16号、至文堂、1973年、p.46.