The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	橋本平八の木彫 : 作品《石に就いて》と素材の変容
Author(s)	福江, 良純
Citation	デザイン理論. 2007, 50, p. 79-92
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53214
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

橋本平八の木彫
── 作品《石に就いて》と素材の変容 ──

福　江　良　純
京都工芸繊維大学博士後期課程

キーワード
橋本平八，木彫，木，石，素材
Heihachi Hashimoto, Wood sculpture, Wood, Stone, Material

はじめに
第一章　近代彫刻と橋本
　1）明治から大正へ
　2）木彫の系譜
　3）橋本の特異性
第二章　木彫と橋本
　1）木材の保守性
　2）木彫と彫刻観
第三章　橋本の造形的特質
　1）《石に就いて》
　2）制作態度
　3）素材の解放
　4）素材の変容と線刻
まとめ　木彫の現代性

はじめに

橋本平八（1897－1935）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。

これまでは，橋本個人の精神的な特異性が，「木彫」が伝統的に担ってきた精神性と絡められ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]。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，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]。しかしながら，その後まとまった形の橋本論は現れておらず，時折美術雑誌や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。

本稿は，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な特質を明らかにしようとするものである。そのために，橋本の作品中で最も特徴的でありかつシンプルな作品《石に就いて》(1928) を中心に取り上げる。なぜなら，この作品こそ，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掛かりになると思われるからである[4]。

本論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，作品制作の実際的見地から造形的特質を具体的に解釈してゆく。そうした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き放ち，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出来る。その根拠は橋本の木材に対する関わり方に求められるもので，それは伝統木彫と異なる素材観として，特徴的な技法のうちに現象している。《石に就いて》は，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なのである。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，その意味で近代と現代の彫刻の性質を浮かび上がらせるはずである。

第一章　近代彫刻と橋本

1）明治から大正へ

日本は古来仏像彫刻を刻んできた長い歴史を持つ。だが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。西洋彫刻は当初，高度な再現的描写という実用的見地で，殖産興業政策の一環として技術的に受容された。

三木多聞が指摘するように，伝来の技術体系を持つ木彫は，直接洋風技術を導入した塑像と異なる近代化を経ていく[5]。木彫家は西洋彫刻に迫真の写実性を認め，当時の木彫家はそれを写生風と解釈して木彫の近代的な蘇生を模索していくこととなる。しかし木彫は，常に木材を主題的に生かしていく必要に迫られていたとも言え，洋風模倣の反省的自覚が明治末期の日本彫刻会の結成などの動きに認められる。その後彫刻界は，ロダニズムの感化期を経て，大正期に入り，日本美術院の再建などにより，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。

2）木彫の系譜

橋本が日本美術院再興第9回展覧会に《猫》を出品したのは，大正11年（1922）のことである。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。

橋本は，23歳で佐藤朝山の内弟子となる。その翌々年に院展出品を果し，出品の直後には日本美術院の研究会委員となり，塑像の修練も重ねた。ただ，橋本は同院彫刻研究室でのそうした塑像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。これは橋本の明確な意思であり，日記で「日本木彫の研究は余が即生命」（p. 163）と言い切るほど木彫家をもって任じていたのである。

橋本について院展の重要作家の石井鶴三（1887－1973）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[6]。石井は後に，近代の彫刻を「正しくおしすすめた」[7]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の憂慮すべき情勢が背景にあった。というのも，当時は洋風技術への志向がまだ目立つ時期で，塑像の原型から特殊なコンパスを用いて材料に転写する機械的方法が，無反省に木彫に応用されていたからである。これは，本来素材と結びつくはずの形態把握手段や制作技術を，素材から分離するものとして，素材固有の特質を大切にする彫刻家からは快く思われない風潮だった。そのような風潮に対し，橋本は一木造りの直彫りという極めて木材の特質に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。

3）橋本の異色性

橋本は木彫の技量を認められつつも，異色の作風として当時から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武四郎（1897－1970）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」という作品および人物評をもって締めくくっている[8]。また喜多は「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[9]。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[10]。もちろん制作者の人物評は彼の作品の造形的な特質の説明にはならない。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言えよう。

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，木彫は素材の特質から帰結する固有の性格をも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。

第二章　木彫と橋本

1）木材の保守性

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とも言えよう。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[11]。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。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。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，これは日本的なモティーフを採用する木彫家の意識一般でもある。明治40年（1907）に興され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みられるし[12]，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[13]。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。

木彫技術とは木材の扱い方のことであり，それは道具やその使用法として端的に現れる。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る。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なら，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。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とも言えよう。そこには技術先行の伝統木彫が木材の性格を制約する構図も派生しており，橋本はこれを批判している。彼が木彫を批判しながらも木彫を通じて目指したものについて，次に見ていくことにしたい。

2）木彫と彫刻観

木材の固有の特質を重視する保守的な木彫観に対し橋本は，「余り木彫的でありすぎ彫刻という精神を没却した」（『純粋彫刻論』，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，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」（ibid）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」(ibid) 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。その姿勢のもとで，橋本は「彫刻」を素材の用い方と関係付ける。この場合，木材は木彫のためではなく，「彫刻」のために使用され，いわば「木製の彫刻」(ibid) となすことが求められる。そのためには，漆箔を施すことや彩色，着色，乾漆など，あらゆる木彫技法を承認すべきだという考えを同時に示している。

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殺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)。

つまり木彫も石彫も各素材に特化された別種の「彫刻」になってはならず，いずれの領域のいかなる技法も一つの「彫刻」の創出のために供されるべきことを語っているのである。「木彫」と「彫刻」は彼にとって同義ではない。では「彫刻」とは何か。『純粋彫刻論』の冒頭，「彫刻の起源」と題された箇所は，次の一節で始まる。

> 「自分は日本彫刻を考える場合には最初に埴輪と線刻の古墳壁画を出発点とする。是と同時に石に就いて考へる。石は無論彫刻ではないが彫刻的な世界に存在するから彫刻と極めて密接な関係を持っていると思ふ。自分の彫刻論の一部はこの研究に充たさる可きである」(p. 5)。

橋本の彫刻観を集約したかのようなこの一節に極めて純粋に即した作品が存在する。昭和3年の代表作で院展にも出品された《石に就いて》がそれである。この作品の技法的痕跡に示された造形的特徴と橋本の言説を一連のものとして考察するとき，橋本が「彫刻」というもので目指したものが浮かび上がってくる。

第三章　橋本の造形的特質

1）《石に就いて》

《石に就いて》〔図１〕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[14]。全高30cm 足らずのこの小さな木彫は，高さ10cm 足らずの丸みを帯びた天然石〔図２〕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。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。

この作品は，石の形態を表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。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３〕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であろう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。

このような造形は木材という素材の適切な使用法であって，この範囲での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ず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つ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[15]。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」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，確かに橋本のモティ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。そこからは，先入見や伝統的観念など精神的なものを打破し，形が生成する造形的な現象そのものに接近しようとしていた姿が浮かび上がる。彼が制作観を述べるとき，石は繰り返し現れる。

2）制作態度

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[16]。『純粋彫刻論』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（pp. 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」（ibid）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」（ibid）による，「立体をして生命を発生せしむる状態」（ibid）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（p. 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」（ibid），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，実践的な側面として，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接性，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[17]。

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している。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」と，天然の営為に倣うべきこと言明している (ibid)。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っ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れよう。《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》を石で為さず，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に価値[18]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，そうして「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つて」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4〕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，本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」になるべく導かれていく。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，旧来分か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と言えよう。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き放ち，素材の持つ可能性を押し拡げた」と指摘する[19]。「天然の彫刻的現象」に倣って制作を行う時，橋本は木材の人為的な諸条件を滅殁させ，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るのではなく，素材自体の変容の可能性を開いたことが明

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，因習からの開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え出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，素材の変容の過程の関係が平行であることが知れよう。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）素材の変容と線刻

素材の変容は，ちょうど黒い鉛筆が林檎の「描写」を通して赤色に変じるのに似ている。そして木材の変容がもたらすものは，「木彫」の「彫刻」化の可能性に他ならない。

モデルの外形を入り口にしつつ，制作がある段階に達すると，作品は対象の実像に迫る手掛かりを要求する。例えば，大理石に対して柔らかな皮膚の感覚や塑像に対して人の息使いなど，彫刻家は外形以外の要素を作品に与えようとすることで制作を前進させるのだ。石を模刻する場合，石の物性は，割れたり，摩滅したりなどの現象に現れることから，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出来るとすれば，直接的な石の特性の観取と木材への適用を極めて純粋に実現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。木材が石の似姿を獲得しつつあるレベルで，更に制作を進展させるとするなら，石の物性を直接看取しそれを木材において実現させる手法を採ることは，実際的見地からして有効的かつ必然的とも言い得る。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，本物を造ること，石そのものを実現することなのである。素材の限界を超え出て，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開放だけでなく，木材そのものからの開放でもある。要するに《石に就いて》は，木材の変容に伴われた新生の彫刻なのである。

そしてここで，橋本の制作観がリアリズムに貫かれていることを看過してはならない。石の

形象だけでなく，素材感まで肉薄する態度は真正のリアリズムである。物体に宿る霊を感知する態度を「アニムズム」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ある。素材の塊から形が生成する過程を導くものは思想や心情ではなく，「制作」という直接的な体験の中にこそある。形が質的なものを帯び，そしてやがては素材感までを乗り越えようとさせる作品の現れは，「天然の彫刻的現象」を範にする制作行為のみが為し得る。天然の営為に思想が介入しないのと同様，制作行為自体は純粋である。リアリズムは，純粋な制作行為によって初めて実現される対象の再現である。作品《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開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」を創造したものだからである。

まとめ　木彫と現代性

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とは言えまいか。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フォルム自体より，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知れない。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現代性でもあるのだ。橋本が自身を精進によって純化しながら，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が，それは本稿の領域を超えるものである。

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　『純粋彫刻論』（昭森社）は橋本の死後7年が経過した1941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，すべて『純粋彫刻論』からのもので，引用の末尾の（　）内に上記昭森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　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.

7　石井鶴三「佐藤玄々のこと」，『三彩』189号，三彩社，1965年，p. 18.

8　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.

9　喜多武四郎，前掲書，同ページ。

10　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」，『みずえ』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・鉈彫の系譜』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，p. 6.）。

11　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。そこに霊木崇拝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」（『純粋彫刻論』，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。

12　小野俊一『日本彫刻史』タイムス出版社，1929年，p. 538を参照。

13　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.

14　橋本は院展に出品した作品を，主要作品として特別扱いしていて，各々の作品について自身で解説をしている。《石に就いて》に関しては次のような記述である。「数年来の研究の発表であっ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依つ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」（『純粋彫刻論』，p. 23.）。

15　「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つ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。ざらにはないが必ず有り得る。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」(『純粋彫刻論』, p. 238.)。

16 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(『純粋彫刻論』, pp. 61〜62.)。

17 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まいか。「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.)。

18 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的価値を指すものである」(『純粋彫刻論』, p. 9.)。

19 『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.

図版　使用した図版は, 三重県立美術館学芸員模毛利伊知郎氏から提供いただいたものである。

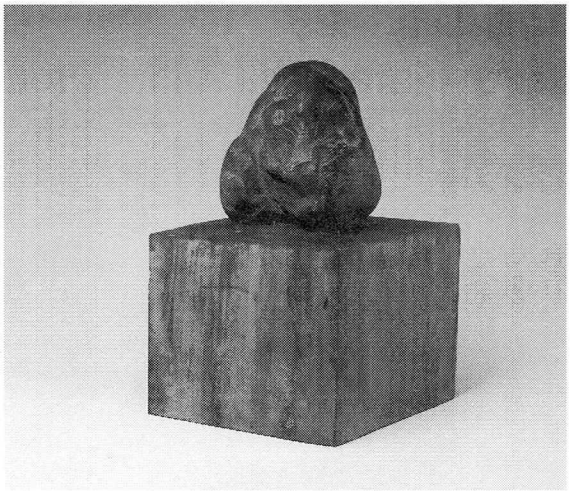

図１　《石に就いて》　1928　楠　Ｈ：28.6cm
三重県立美術館

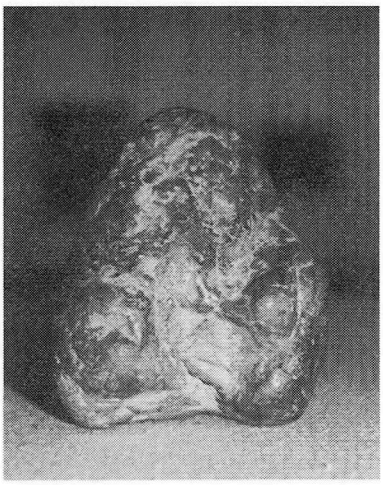

図２　作品原石　Ｈ：10cm
三重県立美術館

図３　作品原石
（左下に「南無」の２文字が確認できる）

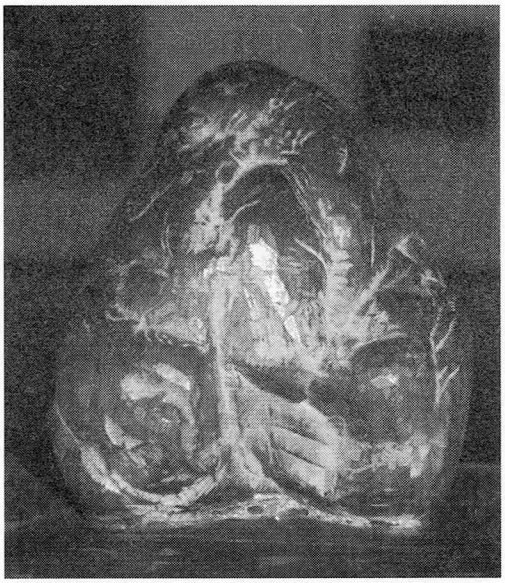

図４　《石に就いて》
（白っぽく表面に走る部分が線刻である）