

〈論文〉

橋本平八の彫刻の精神 ——木に刻まれた生命と祈りの表現——

三 上 慧

はじめに

木彫作家の橋本平八（1897-1935年）は、明治・大正・昭和にかけての生涯を彫刻家として生きた人物である。38歳で他界するまで多数の一木彫作品を制作し、その結果、東洋・西洋の芸術思想などから影響を受けながらも、日本人彫刻家としての「日本精神」にこだわり独自の木彫の世界を築いた。木彫以外にも、塑造・素描・絵画・書など立体・平面を問わず多くの作品を遺している。2010年に「異色の芸術家兄弟 橋本平八と北園克衛展」(三重県立美術館、世田谷美術館)で両者の芸術活動の全体像が紹介されたことにより、弟の詩人北園克衛（1902-1978年、本名健吉、1928年から北園を作家名として使用）とともに異色の芸術家兄弟として近年注目され、多様な視点から新たな研究の高まりが期待される。しかしながら、これまでの橋本に関する先行研究は少数であり、日本近代木彫史上においてその存在感が確かに認められているにも関わらず、未だ橋本彫刻の総合的な研究は不十分なままである。それは彼が早世し、その後に遺稿集『純粹彫刻論』¹⁾が公刊されたものの、やや難解な文章表現であり読み解き推し量るのが容易ではなく、なかなか作品の評価につながらなかったことや作風の異色な印象などが主な原因であると考えられる。作家自身の言説が重視される本研究においては、橋本の文書・手記・日記などの資料、橋本を知る周辺人物による手記、橋本の遺族へのインタビュー、多くの作品の実見調査などは、実証的なデータとして極めて重要である。本稿において、本文中の頁番号は、特に断りのない限り『純粹彫刻論』からの引用・参考とし、必要に応じて古語から現代語に変換して記載した。

筆者は一制作者として一木彫の技法・造形・精神に魅力を感じており、その思いは橋本の精神・理論・実践の統合のあり方に符合する。筆者とすれ

ば、これこそが彫刻家橋本に共鳴を覚え、研究対象として選んだ最大の理由である。これまで「摩訶不思議」の印象を与えてきた橋本像を、より鮮明な実像として再評価されるべく捉えたい。橋本は日記（1925年4月13日）の中で木材が材料になる前に備えていた大地に生存する「樹木としての生氣」を表すことと、主題の物象の「形姿を正確に体現」することを同時に満たすべきとしている。例えば、羊の像を彫ったなら生存している「羊の木」としての世界をつくるべしと説明している。「木彫は彫刻上に材料を生かし、「生ける樹木と同等の表現技巧を考慮すべき心要」があるとも述べている。つまり、原木の生命観を生かしながら、彫刻の主題を具象表現することを基本とし、木材を無視して形態だけ追ってはいけないうことである。また、「一つの塊がどっしり置かれてある時に驚くべく胸をうたれる」とも述べ、「仙」や「霊」といった独特な言葉で自分の彫刻の求めるところを表現している。作品からは「用材内部にひそむ自然の力を作品に込めようとする意志」（毛利2010、H-017頁）も感じられる。筆者は、橋本の一木彫のもつ塊の存在感に、塊の中心にある核の存在を感じさせるものがあると考え。それが「仙」と「霊」の融合のなせる技であり、橋本を近代彫刻家の中で特異な存在たらしめている理由であろう。筆者は、一木彫は木のもつ生命感が如実に現れ、森に育まれた正真正銘の一本の木が今こうして新たな姿で再び立っているという事実が一目で伝わりやすく、制作経験の有無を問わず訴えかける何かがあると考え。制作者としては、原木のそなえる自然のしるしである木目や年輪から、その木が生きてきた時間の証、生命の軌跡をまざまざと訴えられているような気持ちにさせられ、一本の木を彫ることを通して自然と対峙していることを自覚させられる。

橋本は研究熱心な性格と恵まれた知性・感性が功を奏し、学ぶ対象を広く世界に求め影響を受け、彫刻家としてのみならずその他の多様な芸術分野（絵、書、文筆等）に通じる能力を備えた総合芸術家であり思想家である。よって、橋本の実践活動を支える彫刻精神を狭義な意味でとらえるべきではなく、彼の豊かな芸術作品も総合的に再評価されるべきである。本研究では、筆者自身の博士論文（小嶋2013）に基づき、彫刻の精神・理論・実践の統合を作品制作において成し遂げようとした橋本平八の一木彫の可能性を、改めて理論的・実証的に究明するとともに、新たな視点として橋本の一木彫にみる生命と祈りの表現に注目し、彼の死生観の源を探究することを目

的とする。

1. 橋本平八の生涯と作品

橋本は生まれも育ちも三重県伊勢市朝熊町^{あさま}である。ただし彫刻の修行を夢見て22歳に上京した後は、東京（世田谷他）や奈良に短期的あるいは長期的に滞在し、29歳の結婚を機に再び故郷に戻り享年38歳で脳溢血により死去するまで、積極的に研究の場を求め移動を重ねている。橋本の生活・制作の拠点の移動が、彼の彫刻論や作品へ与えた影響は大きい。その流れを簡略的にまとめると以下のようになる。

1.1. 朝熊在住（1897-1919年）

橋本は、1897（明治30）年10月17日に誕生してから22歳まで朝熊で過ごした。家庭環境というのは人間形成に大きな影響を与えるものであるが、橋本の場合もこの朝熊在住時代に家族・縁者からの強い影響があったと考えられる。家庭環境と同様、生まれ育った地域環境も生涯に重要な影響を与える。橋本の郷土は、神道、仏教、朝熊山の山岳信仰など人間の力を超えた何かか混在する所で、これが橋本の彫刻にみる祈りの源になっていると思われる。「お伊勢参らば朝熊をかけよ、朝熊かけねば片参り」という伊勢音頭の歌詞が示す通り、橋本の生家のある朝熊町は伊勢神宮と同じ伊勢市にあり、志摩半島最高峰の朝熊山（標高555m）がある。山頂の少し先にある金剛證寺（臨済宗南禅寺派）の付近には、橋本平八の顕彰碑（1965年建立）が安置されている。朝熊山一帯が町の子どもたちの遊び場であったことから、橋本の日記にもたびたび登場し、我が子を連れて行ったり、来客を案内したりしている。橋本と石との関わりは、日常的でありながら神聖で精神的な意味合いをもっていたと推測される。宇治山田市常磐町蓮随山の青年学校の農学士森政雄（生没年不明）のもとで、植物生態学や果樹園芸学一般を3年間修め、森のもとで学んでいた後半、郷土伊勢の彫刻師・先代三宅正直（1848-1924年）の家の前を行き帰りに通り、関心をそそられついには弟子入りし、そこで2年間彫刻技術を学んだ。浜郷尋常高等小学校の代用教員となり、同僚の亀田奎介（生年不明-1925年、本名は亀田徳太郎、東京美術学校彫刻科出身）と知り合い彫刻の指導を2年間受ける。三宅・亀田の2名から彫刻の基礎を学

び習い、橋本彫刻の土台となる部分を培ったことになる。その2年後、上京し内閣印刷局雇員を拝命し、翌年当時の印刷局長池田敬八の紹介で日本美術院同人佐藤朝山（1888-1963年）の内弟子となる。3人目の師にしてようやく近代彫刻の時代を担っていた佐藤との出会いが待っていた。

1.2. 佐藤朝山宅・日本美術院にて研修（1920-1924年）

22歳で佐藤朝山の内弟子となり、その2年後には日本美術院の研究会員となり同院彫刻部研究室で彫塑を修める。佐藤は1922（大正11）年10月から2年間、日本美術院の創立25周年記念事業として西洋の芸術視察のためフランスに派遣されたため、橋本が住み込んで教えを受けた期間は佐藤の渡仏前の2年弱である。この内弟子時代に橋本は佐藤から新井奥遼（1846-1922年）について紹介を受けている。晩年、橋本が自らの師と認識する者の中にこのキリスト教思想家として活動していた新井を入れている。橋本は、研究所時代より書物を通してその精神に影響を受けていたことが分かる。自身の小論文「上人の彫刻」の中で新井の言葉「夫れ清心なる者神を見る如く、無欲なる者は美と遊ぶべし」を引用し円空彫刻について論じてもいる。居間の壁にはキリストの血塗られた顔を自ら描いて掲げており、仏教のみならずキリスト教も大きな存在であったことが窺える。新井については、北川は「荻原守衛に発する美術家達の芸術観を養った」（2003）とその関係性をみており、『純粹彫刻論』に新井の書に関する記述があり、神の存在を意識した言葉が多いことなどからも橋本への影響の裏付けとしている。

1.3. 奈良滞在（1923-1924年）

佐藤の渡仏中の1923（大正12）年、9月の関東大震災の影響で一時離京を余儀なくされ、11月から奈良市外都跡村において北園としぼしの共同生活を送る。その間、奈良近郊の社寺・仏像を見て回り、橋本は古代仏像彫刻への関心を高めていく。橋本がこの後に制作する人物彫刻の基本構造が、こうした飛鳥仏の造形表現から影響を受けることになる。当時のスケッチブックには、仏像のデッサンが多く残されており、近・現代の多くの彫刻家が魅了されてきている日本の古典に、橋本も魅かれていたことが分かる。当時の日記からは飛鳥彫刻に影響を受け傾倒していたことが分かり、奈良を離れた後も、生涯をかけて飛鳥彫刻の素晴らしさについて語る日が多い。1924（大

正13)年1月に震災で閉じられた美術院研究所が再開され橋本も帰京し通う。その後も日々の制作の手は止まず、毎年院展出品を継続し、10月には、院友に推挙される。そして、内弟子として過ごした大森馬込の佐藤宅を出ることになる。

1.4. 世田谷滞在 (1925-1926年)

1924(大正13)年10月末に奈良から一時朝熊に帰郷後、1925(大正14)年3月から北園と東京府世田谷町太子堂105(現在の東京都世田谷区)に移り住む。その年の9月、日本美術院彫塑部研究室への通学を中止した。兄弟が揃って暮らした期間はそれほど長くはないが、たとえ離れていても、手紙で対話を交わす親密な間柄であり、精神的・物質的に支え合いながら協働的に成長する二人には、彫刻と詩という芸術表現の専門形態は異なっているが、兄弟同士重なり合う部分が多く感知される。

1.5. 朝熊再在住 (1926-1935年)

1926(大正15、昭和1)年10月、朝熊に戻り、12月には千代(1907-1996年)と結婚し、以後は朝熊の生家に定住する。当時の橋本から妻千代に当たった手紙からは、北園が一人前になるまで兄弟子くらいの気持ちで支えようとしたこと、また人工的過ぎる東京にはマスコミ・情報などのメリットはあるが朝熊の方が彫刻に向いていると判断したことが読み取れる。毛利によれば、橋本の作品と朝熊との関係について、「木彫、仏像、自然がミックスしている」(2011年)と評される。²⁾1927(昭和2)年から1933(昭和8)年にかけて、橋本家では平八の長男渡、長女蘭子、次女弓子が生まれる傍らで、母ゑい、妹ゆき子、父安吉を相次いで失い、毎年のように家族の生死に直面した。1931(昭和6)年10月には、岐阜の千光寺を訪れ円空仏と衝撃的な出会いを体験しその後の制作への示唆を得たかと思われるが、1932(昭和7)年7月、妻の客への対応が契機となりそれまでの習作全点を破壊もした。千代夫人によれば、橋本は結婚後に塑造は一切やらなかったようである。1934(昭和9)年3月8日、横山大観(1868-1958年)や平櫛田中(1872-1979年)やその他の援助者の力添えを得て、前年から工事していた工房が朝熊村の自宅裏に成る。工房には「当研究室は精神の分析に関する研究を目的とす」とされ、彫刻による芸術が精神を表現するのに最も適切な

方法であり、当研究室においては「如何に表現すべきかについての研究」をすることが目的であると5月4日付で書き残された。1935(昭和10)年11月、午前中制作するが、昼食後に来客と対談中、脳溢血で倒れ、38年と2週間の生涯を閉じた。

橋本は、1922(昭和11)年の院展出品作を筆頭に、自らの代表的な彫刻作品を第一課から第三課に分類した。そして、新たな方向性を探る進路変更のために第四課への移動計画だけを告げて逝去した。それらの作品は以下のようなになる。

第一課	猫(A) 【挿図1】	1922 (大正11)年	9月、日本美術院再興第9回展覧会に出品。日本美術院研究会員として彫刻部研究室に通い、喜多武四郎と親交を重ねる。
	鷹【挿図2】	1923 (大正12)年	9月、日本美術院再興第10回展覧会に出品。11月、北園克衛と帰郷後、奈良市外都跡村に滞在し、周辺の仏像等を研究。
	猫(B) 【挿図3】	1924 (大正13)年	9月、日本美術院再興第11回展覧会に出品。馬込の佐藤朝山宅を出る。両親と工房建築について協議。この年、日本美術院院友となる。
第二課	少女立像 【挿図4】	1925 (大正14)年	9月、日本美術院再興第12回展覧会に出品。11月、両親と妹の肖像を描く。この年、北園克衛と東京府世田ヶ谷町太子堂に住む。
	成女身 【挿図5】	1926 (大正15)年	9月、日本美術院再興第13回展覧会に出品。10月帰郷後に結婚。従兄弟で日本画家の橋本鳴泉と親交を結ぶ。
	裸形少年像 【挿図6】	1927 (昭和2)年	9月、日本美術院再興第14回展覧会に出品。日本美術院同人となる。「橋本平八木彫会」(彫刻頒布会)を開催。
第三課	石に就て 【挿図7】	1928 (昭和3)年	9月、日本美術院再興第15回展覧会に出品。3月、日本美術院第13回試作展覧会に《十六歌仙其の一》を、1929年3月、同院第14回試作展に《弱法師》を出品。
	花園に遊ぶ天女 【挿図8】	1930 (昭和5)年	9月、日本美術院再興第17回展覧会に出品。5月、聖徳太子奉讃記念展覧会に《奢掲羅府の頃の那迦犀那》を出品。春、「橋本平八秘画展覧会」を開催。1931年9月、日本美術院再興第18回展覧会に《幼児表情》出品。この年、岐阜県高山で飛騨地方の原始林を見、千光寺の円空仏に感銘し、以後、円空仏を収集。
	アナンガランのムギリ像 【挿図9】	1932 (昭和7)年	9月、日本美術院再興第19回展覧会に出品。1933年3月、日本美術院第18回試作展覧会に《蠶》を出品。この年8月、三重県美育研究会主催教員夏季講習会で木彫を指導。

第四課	牛【挿図 10】	1934 (昭和 9)年	9月、日本美術院再興第 21 回展覧会に出品。3月、大礼記念京都美術館開館記念京都市美術展に《或る日の少女》【挿図 12】を出品。11月、名古屋市美術展覧会に《兎》を出品。
	鷹【挿図 11】	1935 (昭和 10)年	9月、日本美術院再興第 22 回展覧会に出品。6月、帝国美術院展覧会規則により無鑑査に指定される。11月、名古屋市美術展覧会に《群猿》を出品。11月 1 日、脳溢血で死去。

『異色の芸術家兄弟 橋本平八と北園克衛展』図録、三重県立美術館、世田谷美術館、2010、橋本平八・略年譜参照。



【挿図 1】



【挿図 2】



【挿図 3】



【挿図 4】



【挿図 5】



【挿図 6】



【挿図 7】



【挿図 8】



【挿図 9】

【挿図 1】 橋本《猫 (A)》35cm 三重県立美術館蔵

【挿図 2】 橋本《鷲》個人蔵

【挿図 3】 橋本《猫 (B)》33.2cm 東京藝術大学大学美術館蔵

【挿図 4】 橋本《少女立像》135cm 個人蔵

【挿図 5】 橋本《成女身》180cm 三重県立美術館蔵

【挿図 6】 橋本《裸形少年像》153cm 東京藝術大学大学美術館蔵

【挿図 7】 橋本《石に就て》28.6cm 個人蔵

【挿図 8】 橋本《花園に遊ぶ天女》121.7cm 東京藝術大学大学美術館蔵

【挿図 9】 橋本《アナンガランガのムギリ像》107.5cm 個人蔵



【挿図 10】橋本《牛》13.3cm
東京藝術大学大学美術館蔵



【挿図 11】橋本《鷹》
戦災で焼失



【挿図 12】橋本《或る日の少女》
61cm 東京藝術大学大学美術
館蔵

2. 木彫家橋本平八

2.1. 橋本の木彫観

橋本は、「彫刻家は木材を生殺自在することを天分とするもの」であり、材木を生かし得ない彫刻は死物であるから、「この材木の生かし方に依りその彫刻の良悪は定まる」とした。そして、その「材木の生かし方を知った人が木像の生きたのを造り得る」としている。木像の生氣はひとり材木が材木として生き生きしているときから始まり、それを生かして始めて仕事の上に意味あらしめることができる。人間の像は人間の姿をした生ける木材であるべきで、この生ける木材によって人間の肖像が造られており、ここに生ける人間の姿を我々は木彫の上に観取することができる と理解される。福江(2009、13頁)は、「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」との見方をしている。これは、木材の特質に依拠する従来の木彫観から脱して芸術精神に目覚めた「彫刻」そのものに立ち帰り、《石に就て》が象徴的に示すように、素材としての潜在力を開発する橋本の姿勢を示唆している と考える。何度も「彫刻とは何か」について考えをめぐらしその都度答えを見つけており、真剣に自分の専門に向かい合っていたことを感じさせる。例えば大正14年12月には、次のような記述がある。「彫刻とは木の燃ゆるかたち」、「彫刻とは立体より入門したる人類の意志的表現そのもの」、「彫刻とは彫刻家の声」、「形ではない真理」という一連の表記からして、「彫刻とは立体もて取り扱われたる純粹意志的的確なる表現なり」と理解される。大正15年11月のポーズにつ

いての記述からすれば、手を左右に拡げたりするのは絵画純ポーズであり、彫刻ではだめになりやすく立体的に波乱を感じ見るにも耐えないものであるから不適當であると見なす。このような考え方から寄木の必要はなく必然的に一木彫になったのであろう。

2.2. 近代彫刻との関わり

橋本の生きた時代は、明治から昭和にかけてであり、明治は西洋から「彫刻」という言葉・芸術様式が導入された時代である。橋本を近代日本彫刻界に属する一人としながらも、一木彫刻作家としての全体像には特異な存在感が認められる。特に一刀彫にこだわり頑固なまでに自己の理論と実践を結びつけようとしたあたりに他の作家との違いを感じさせる。橋本の特異性として、福江（2007、81-82頁）は橋本の人物の精神性が作品の異色性と重なって語られる傾向を指摘し、人間像を出さねばならぬほどに、平八の作品は難解と述べている。また本間（1965、8-10頁）は、橋本が《石に就て》で表現しようとした仙が、円空のその木魂世界に通ずるものであるとしている。そして、晩年の石をモチーフにした牛や兎や鷹の木彫は、「石の石らしさを超越した不可思議な生命をもった石を表現した」とし、「現代の彫刻の中にも直接つながってくる考え方」としている。さらに河北（1965、11頁）は、「基調には、東洋的な精神主義がつまぬいているが、この精神性がするどいニュアンスをはらみ、また清新な発想と感覚をともなってオブジェとしての近代彫刻の行き方を独特の角度から示唆している点が貴重」とし、「古代から流れている日本人本来の彫刻感覚が近代に閃めいた稀有の例」と評価している。

2.3. 一木彫作家としての位置づけ

2.3.1. 〈飛鳥彫刻の継承者〉

橋本は、日本の美術史観に関する原稿を遺している。ここで橋本の明記する結論は、自然・真理・宗教・哲学・芸術と名称こそ異なっても、帰するところは皆一つであるということである。埴輪に関して、彫刻生命を宿すその立体的効果を高く評価する橋本は、「日本彫刻の純粹精神」、「最も平明にして最も深刻なる芸術」として埴輪を「神の位置」に置く（橋本「美術史観」〈日本〉より）。飛鳥彫刻の継承者として自らの努力の成果が推古とどの

くらい変わった姿に生まれ出るかを体験したいと思い、また自らの位置や運命との関係を明瞭に認識し、新たな方向性を確定するために奈良まで出かけることにした（大正13年9月8日）。飛鳥彫刻を継承しながらも、日本人彫刻家として一木彫の可能性を切り開く橋本は、時代性を踏まえて自らの新たな位置づけを獲得しようとした。

2.3.2. 〈日本彫刻の探究者〉

橋本は、一生涯をかけて日本人彫刻家としてどれ程の仕事をしたかということにより、自分自身が古今東西を通じて如何なる地位に置かれるべきか、その批判は後世に待つ他はないと認識している（大正13年12月16日）。ここには、一木彫作家としてのアイデンティティを探求するとともに、時代を生きる日本人彫刻家として国内外での位置づけを意識する橋本がいる。「東洋の彫刻は天体より降下せる精神の表れ」であり、「西洋の彫刻は地体より湧き出せる精神の表れ」であると宣言する橋本を、「西洋と東洋のはざまで葛藤する一人の日本人」（水上2008、26頁）とする見方があり、筆者としても同感である。国内よりもむしろ海外で評価を高めた弟の北園克衛が実証するように、生涯にわたり日本彫刻のあるべき姿を求め、実験制作を通して果敢に挑戦し続けた橋本こそ、いずれは国際的作家になれる素質を有していたと言えまいか。

2.3.3. 〈彫刻学の実験制作者・研究者〉

科学者が実験を繰り返し試行錯誤の中から新しいものを発見し創造に進展させるように、各課の道程において実験制作を試み、「道程の尖端を指示する最も鮮明なるもの」（23頁）を院展に出品し続けた。彫刻は、「形ではない思想哲学から出発する処の芸術的土壌の革新」（大正13年夏）であり、これを己の仕事とする橋本は、芸術家としての純真な霊的震撼を「狂」と称し、「無限に飛び去る魂」と同義であるこれが、「自分にとって最も密接な力」と見なす。霊的直観を備えた芸術家であると同時に思想家、神秘主義者、科学者、哲学者でもある橋本は、「省察せよ。見聞を広からしめて豊かなる知識を養え」（昭和6年1月）と自身に言い聞かせながら、実験制作と研究の往還を省察的に継続し、木材の素材自体の変容の可能性を探究した。

橋本は「研究」と「創作」を区別し（293頁）、研究・探究は創作・表現

に先立つものであり（33頁）、研究を杖とし創作を柱（48頁）としている。「研究」に関しては、継続的に実験制作を行い、特に彼が特別視している院展出品作は、彼の成長過程をよく表している。彼がもっと長く時代を生きることができていたならば、研究者として彼の芸術における知性と感性が生かされたのかもしれない。橋本は既に、彫刻は人類にとって大切な世界で、「彫刻学」を論説して初めてその必須であることに気づく（11頁）とし、「彫刻教育」の時代の到来を予言している。筆者を含め、彫刻に関して学術的・教育的分野に携わる者であるならば、橋本が彫刻の精神・価値を作品に具現化するために制作体験を通して理論と実践の統合を図ろうと努力し、さらには教育によって後世へ伝えることを意識したことの意義を理解できるであろう。実践と研究の往還が強調される現代の教育の指導者の姿勢に合い通じるものがあると感じられ、これも橋本の再評価につながる特徴の一つになるであろう。

続いて橋本の創作は、絶えず自己と自作の彫刻を高めるために行われた。日本の古典といわれる仏像彫刻からの学びも多く、例えば仏像の指の水かきを含めそれと認識できる程度の塊とした表現に興味を覚え、自分の芸術にもこの要素を持たせたい（237頁）と語っている。筆者がとりわけ興味を抱くのは、「彫刻の驚異或いは彫刻の芸術的価値はその天然の模倣でないことは勿論であるがそれと全く撰を異にししかも天然自然の実在性を確保する性質のもの即ち同じ石にも石でありなが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」（238頁）という説である。橋本の創作行為は、省察を経た研究との往還によってさらに深化する。研究と創作の往還により作品とともに成長する橋本像は、現代においても求められる芸術家のあるべき姿であろう。

3. 橋本平八の彫刻論

3.1. 『純粹彫刻論』

遺稿集『純粹彫刻論』に基づき橋本の唱える彫刻論を解説・考察し、筆者の一本彫制作者としての視点から論考を加えることがねらいである。本文はⅠ論説編とⅡ日記編の2部構成になっている。Ⅰ論説編は、さらに4つのタイトル（彫刻の起源、純粹彫刻論、思索、原始精神の文明）から構成され

ている。Ⅱ日記編は、昭和6年から5年間（1931-1935年）における制作や思索の記録が事細かに記載されている。全編を通して橋本が考える彫刻精神や芸術観が存分に盛り込まれ、その内容からは彫刻家としてのみならず芸術の研究者としての姿勢も窺われる。

3.2. 彫刻の精神

3.2.1. 〈古代精神〉

埴輪に象徴される古代精神への想いは、橋本が木彫において一木彫を貫いていたことと関わりがある。埴輪は胴も首も手足も一個の塊として形成されるが、目の表現も削り抜くという原始的な方法で、一塊としての表現が成されることが橋本を強く惹きつけたのではないか。これは、「精神の立体形象」は彫刻のみによって把握されるとする橋本の根本的信念に通じていることである。土屋（1960）の『円空の彫刻』に基づいて、円空が古代の心に憧憬を持っていたことを指摘する本間（1973、29頁）は、「木彫における木が素材として、最も彫刻的な量をもっているすがたは、先天的な円筒状の形であり、この素材の先在する強さを表出するということが、円空において大胆率直に果たされた」と示唆し、「円空仏と飛鳥仏との造形上の類似は幾つも挙げることができる」とも述べている。

3.2.2. 〈日本精神〉

「日本の歴史の語る文化は余りに外国の模倣に過ぎない」（29頁）との見解から、「日本精神を研究することを目的とする彫刻」（33頁）に精進する橋本がいる。これは、「和魂洋才」などに象徴されるように、歴史的に西欧文化から多大な影響を受けてきた日本文化のアイデンティティに関わる重要な問題である。精神主義については、これまでも研究者によって指摘されてきた橋本的一面である。「万葉精神文化の奥底深くに潜在」（31頁）し、清心にして無欲で率直に直観するような純粹精神が橋本の説く日本精神である。「彫刻に導かれて精神生活に入ってきたものであるが常に自分の彫刻的精神生活を保護鞭撻したものは愛国心」（34頁）と語る橋本にとって、彫刻は「純然たる生命の本流真生命であり精神」（56頁）である。

3.3. 彫刻の価値

橋本は、彫刻によってのみ表現し得る「彫刻的価値」について模索した。その彫刻的価値を「立体的な原質を完全に具備すること」（8頁）と述べている。これは、彫刻を人形や工芸作品と区別し、純粹に空間における構築物としてとらえている姿勢を感じさせる。彼は、救世観世音菩薩を拝観した時の体験を想起し、「人の欲求する立体は全く未だこの世界に現れざりし立体的素質を意味するもの」（9頁）との考えに至っている。その立体的素質については、彫刻における本体そのものであって、木彫であればその木の特質云々ではなく作家により創造される価値を発生する素質的価値を指すものである、と理解される。例えば石を対象として彫刻した場合、その石の素質を表現しようとするのではなく、石以上の価値あるものを目指すべきであるという主張である。彫刻は精選された黄金であり、研磨された宝石であり、人類の永久絶対的価値である（14頁）と見なしていることから、橋本が彫刻芸術に価値を見出し誇りを持って取り組んだ様子が窺われる。

3.4. 彫刻の法則

3.4.1. 〈天然と自然〉

橋本が自身の主要な彫刻観について述べる際、多く用いられるものとして「天然」「自然」という言葉が挙げられる。橋本の場合、天然は人間の全ての疑問に解決を与える（33頁）とし、神秘の源泉（87頁）であり、人智に対するものとして用いられている。また、天然と自然の分類（61頁）については不明瞭な感が否めないが、橋本の文脈においては、天然が外なる大自然界の営みを指す一方で、自然は無作為の内なる自然から生じる人的営みを示唆すると思われる。《石に就て》発表直後の昭和3年12月の日記には、「ロダンの自然主義、平八の天然主義」とオーギュスト・ロダン（Auguste Rodin、1840-1917年、フランス）を引き合いに出し、「人間を主観とする自然、神を主観とする天然」と対比するように述べている。さらに、「自分は自然の上に天然を置く」と、天然を自然より優位なものとして位置づける記述もある。そして作家は、天然を模写するのではなく、天然に学び教えられる（233頁）としている。着色についても同様で、作品論を進める際に必須の内容であるが、植物や花の色など天然に色彩を教えられる。また、石は

天然の威力に動かされて次第に下流に運搬され円滑に密度を増していくとした。橋本によれば、この立体的密度を加えるために適用される極めて自然なる法則と作家による制作の勤労は、天然の威力と同様に人間の支配する最も自然で偉大なる威力と考えられる（62頁）。彫刻は意志により、意志は思想により、思想は正義を求め、正義は天然自然も超越し人類の上に最も崇高偉大なる法則であらねばならない（127-129頁）、という見解をとっている。人間の英知から抜け出したものと天然から抜け出したものには相違があり、彫刻の法則に則り、人間の英知で天然自然の現象を一步前進させて明日の時代をここに表現する（241-242頁）ことが作家に期待されるとする。筆者としては、円空は木の靈性、天然自然が為したものを生かし一体化の中で作品を生み出したとしても、橋本の場合は、木彫家としての自らの英知によって、天然自然を超越しようとしたその強い意志・意図に注目すべきではないかと考える。

3.4.2. 〈仙と靈〉

橋本の使用する特殊な言葉として「仙」と「靈」が挙げられ、それぞれについて橋本は、「靈とは静なり。静とは動の終りなり。即ち動中静なり」「仙とは動なり。動とは静の終りなり。即ち静中動なり」（109-110頁）と定義づける。そして、自らにとって驚異であり芸術である立体的神秘に仙と靈が関わっていると認識している（238頁）。仙は天然に習う表現であり靈は内なる魂の表現であると理解される。橋本が内弟子に入る前から、佐藤は既に自然・天・靈という言葉を使用していることから、橋本の内弟子時代にも、その言葉や考え方を話している可能性があり、佐藤の影響も考えられる。また、ロダンの影響を受けた時代の風潮として、静・動という言葉が一般的に使われたと推察される。橋本自身は、静動の哲学と題して、静と動のどちらか一方が不足することなく静動を両立したところに真理（真善美）があり、それが芸術につながるとしている（1924年11月）。さらに「芸術の姿は静動を超越して最も自然にして純一なる姿なるなり。静動もまた自然の一角なり」と述べており、能楽をも鑑賞して静中動や動中静を見取っていたことが日記から窺える（1928年11月）。

4. 橋本の木彫作品

第一課から第四課の分類に基づき、各課の造形的特徴を踏まえて、橋本の実験制作のテーマと計画、制作の実践、省察と次作への課題を見極め、実験の軌跡を体系的に分析しながら彫刻家としての成長過程を辿る。

4.1. 第一課

橋本は晩年まで動物をモチーフにした木彫を制作しているが、第一課の3点には動物の内部生命を表現するという当時注目された西洋風な視点・意図が感じられる。奇抜な表現はなく、いたって真面目に佐藤や日本美術院からの学びを生かしており、橋本の修業時代作と位置づけられよう。本間(1973、24頁)が示唆するように、《猫(A)》は習練の方式を示すもので、《鷺》はそれに自らのものが加わり、《猫(B)》はそれができあがったものと見なせる。しかし、この時点で橋本は観念と方式とに「行きつまり」(21頁)を感じ、それは「一つの特異性でもある」(21頁)という。すなわち、現状の精神・法則においては、動物彫刻を造る実践に限界があることを察知したと思われる。当時の橋本は、1920年から佐藤の内弟子となり、1922年《猫(A)》の発表以後は日本美術院の研究会員として彫塑教育を修め、周りから多くの影響を受けていた。そうした橋本に新たな転機をもたらしたのは、関東大震災後、佐藤宅から避難し奈良に滞在しながら古寺を巡って仏像研究をした経験である。古代仏教彫刻、それも躍動的・構成的・性態的な飛鳥彫刻に強く魅かされている。さらに、「飛鳥仏の正面性が強いアルカイックな造形表現に強い共感を覚えていた」(毛利2010、H-018頁)橋本は、第二課に属する人物の心象表現へと新たな挑戦を準備することになる。

4.2. 第二課

この課では、動物像に続く段階として人物像を扱った。《少女立像》の下図のように文章が添えられたものも含め、いずれの作品も平面資料が残っており、試行錯誤の様子が窺え、一作ずつ実験を繰り返し成長していく橋本の姿が想起される。「童女震撼を表現するものである」(21頁)という本人の言葉からは、本実験制作のテーマは童女が震え動いている様子の表現であることが推測される。その震えは恐怖からくるものか、あるいは感動からくる

ものであろうか。橋本は本制作以前の1919（大正8）年に溺れかけるまで7時間泳いだり、1924（大正13）年には普段通りの生活の中で7日間断食したりする体験を意図的に積んでいる。橋本の死生観からすれば、死との直面は生の実感に他ならず、死を見つめる目はそのまま生を見つめる目の裏返しとなるものである。こうした橋本の行為は、ともすれば奇人扱いされる原因になりかねないが、北園（1955、2頁）によれば「ひとつの行のつもりであつたらしい」とのことである。筆者とすれば実験感覚で遂行されたと思わずにはいられない。なぜなら、芸術家として何を大事とし何に感覚を研ぎ澄ませ心を震わせ生きていくべきかについて、冷静に自己分析（計画・実践・省察）をしながら精神鍛錬を経て実感の伴う答えを導き出していることが、橋本の手記から読み取れるからである。《成女身》のような長身の作品においても一木彫にこだわり潜在力を追求した橋本であるが、《裸形少年像》では、前二作と同様に強い正面性が設定されることに加え、古代エジプト彫刻を思わせる片足を前に踏み出すポーズを試み、濃い彩色と着衣部の線刻や文様がエキゾチックなイメージを醸している。少年像の背面の割れに関連するが、あえて木芯と像の中心を合わせることは、一木彫の特徴でもあり珍しいことではない。材料の持っている法則と自己の彫刻理念との融合の結果である。人物像については、木彫のみならず家族を描いた肖像画にも画家として才能を感じさせるものが多く残っており、総合芸術家としての橋本の力量が窺われる。佐藤宅を出て弟健吉との共同生活を太子堂で始めた橋本は、東京近辺の芸術家と交流して自らの芸術思想を深め、美術・文学・東西思想・仏教・哲学において興味・関心を拡張したことであろう。そして《成女身》発表後に帰郷・結婚した後は、正統的な彫刻表現をこの課で終え、次の課において今日多くの作家・研究者・評論家が関心を寄せる転機を迎える。

4.3. 第三課

この課では、《石に就て》というタイトルに象徴されるように、橋本が常日頃から関心を寄せていたという「石」を鍵に分析を展開した。石は、生家の庭や近所の河原、朝熊山など、橋本にとって幼少時代からの身近な存在であった。自然が造った大中小の塊である石は、誰でも日常的に触れることがあり、彫刻家であればなおさら興味を覚えずにはいられないモチーフであろう。橋本の日記（昭和2年以降）には石にまつわる記述が数年にわたりにかな

りの枚数割かれており、それらは彼の最も有名な代表作《石に就て》の制作意図につながるものとして有効な資料である。「石には無限の生命を宿す」(中村 1965、18 頁) ととらえ、人体は一体だとぼつねんと寂しいが、石は一個でもそんなことない、として一粒の石から感触や構造について思いを巡らしていたことが読み取れる。《石に就て》を発表当時、本作は考えさせられる作品(金井 1928)として評されている。筆者は、本作もまた木彫の技法と表現の可能性を追究する実験制作と位置づける。前作において、塊表現の技巧と一木彫の精神の統合により体得したものを、さらに昇華させ「仙」を表現したものが本作である。モデルとなった原石に「南無阿弥陀仏」と墨で記されたのは、出品前月の母の死との関わりで石に託した橋本の思いが窺われ、祈りの表現に結びつく。いずれまた猫をつくり祖母の霊を弔う(昭和 2 年 5 月)など、自作を弔いの呪物のように捉えている一面も見られることから、《石に就て》も母の死の弔いの役割があったと考えられる。それを裏付ける記述(昭和 3 年 12 月 8 日)は、橋本が父と二人で上京し、家族の死による傷心を癒す旅行をしたときのものである。「印度の詩聖タゴールが土に永劫沈黙の言葉を聞くと歌った。まさしく沈黙の内に閃めく土の言葉そのまま原始の塊に遷元するものである。今秋出品の石も亦それに他ならなかった。つかれたる魂を養うものはこの静かさではないか。母を失いし自分と妻を失いし我父と今信濃の高原に心の傷を養うことができたのである」と心中を語っている。「仙」の表現をねらい木彫による石の写実化に絶望した橋本は、《花園に遊ぶ天女》で「霊」の表現に転じた。天女の地山には「学神、空神、風神、火神、水神、地神、鳥神、花神、樹神、雷神」など四方面に 3 つずつ神名と直線的な模様が線刻として彫り出されており、文字からも霊を感じさせる。しかしながら、石に関する思いは橋本の中に潜伏しており、次の《アナンガランのムギリ像》で、異国の雰囲気や漂わせながらも万葉文化に注目し、木彫・石彫の区別なく優れた彫刻をつくるために起こす運動の序幕を配慮している。第三課を終えたところで橋本は、「古今東西を解脱し本来無垢に立ち返る時期に遭遇」(23 頁)したという。また、本課までの代表作を十年間の最も真剣な作品とし、今後はさらに清新なる意識を持って第四課に移動する計画を立てている(23 頁)。

4.4. 第四課

第三課において「仙」と「靈」についての実験を重ねたが、その後の作品群である《牛》と《鷹》については、橋本自身が解説を残していない。先行研究でもあまり取り上げられていないが、《牛》を前作の延長と限界とみる（堀元 1994、49-50 頁）、《石に就て》に展開したオブジェとしての彫刻意識を徹底したものとみる（本間 1973、48 頁）、《牛》は作られたものではなく生まれたものとみる（福江 2009、56 頁）、あるいは仙の表現をさらに追求し新たな可能性を探る方向へと進路変更したものとみる（毛利 2010、H-027 頁）などの多様な解釈がなされている。筆者の場合は最後の毛利の解釈に近いが、仙と靈の融合こそが橋本の新たな方向であると見なす。つまり、仙と靈が一体となって初めて橋本の求めた生命力が生まれると推察される。妻千代が生前、石に墨のついたものは大事なものであるから保存しておくようにと子どもたちに話しておいたおかげで、生家には石に墨をつけたものがいくつも現存している。当時橋本が子どもたちと近所の川原や風呂場（窓から庭の砂利が手に取れた）で遊んでいる際に、面白い形の石を見つけては、何に見えるかと一緒に話し合ったりしていたそうである。³⁾ 石にも生死があると捉え、「生動の体を具備せる石」は生があり人間が生きているかのようなようである。「混迷して体を為さざるもの」は死せる石だという（昭和 3 年 12 月）記述から、生きて動いているような形の石ばかりを選んで採集していたことが窺える。《石に就て》を発表後、モチーフとしての石から離れた橋本が、再び石に戻り新たな進展を見せたことには、1931（昭和 6）年の円空仏との出会い、また彫刻家としての新たな信念が影響していると考えられる。《牛》と《鷹》において一つの新たな境地に達したと言えるであろう。現存する木取りからは、亡くなる直前まで通常の生活を送り、大きな制作が計画されていたと推される。志半ばで他界した橋本を想うと、中途の感が残る課であることが残念である。同時期に彫られた人物像《或る日の少女》が、見る者の心に訴える完成度の高い一作品であることからしても、橋本の彫刻家としての気高い意識と優れた力量が惜しまれる。

おわりに

本研究では、彫刻の精神・理論・実践の統合を作品制作において成し遂げようとした橋本平八の一木彫の可能性を理論的・実証的に究明するとともに、橋本の一木彫にみる生命と祈りの表現に注目し、彼の死生観の源を探究することを目的とした。橋本の生涯と作品、木彫観、近代彫刻との関わり、一木彫作家としての位置づけ（飛鳥彫刻の継承者、日本彫刻の探究者、彫刻学の実践制作者・研究者）、彫刻の精神（古代精神、日本精神）、彫刻の価値、彫刻の法則（天然と自然、仙と霊）などの視点から、各課にわたる作品群やその他のデータを分析した。その結果、彫刻家の精神・理論・実践の三位一体に基づく実験的制作の軌跡が認められ、あくなき探究心を抱いて自らの理念を実験制作に応用し、完成作品に昇華させ続けた橋本の積極的な姿勢が浮き彫りになった。自律的・省察的な制作実践と研究の往還を通して、自らの一木彫の深化と彫刻家としての成長が互恵的に促進されたと見なされる。一方、作品にみられる生命と祈りの源については、橋本の家族の死、生まれ育った地域環境（神道、仏教、朝熊山の山岳信仰）、東西の芸術・思想・哲学・宗教を意識した橋本の精神、仏教や仏像制作への橋本の思い、素材である木や石が内包する生命感・霊性などが互いに影響し合っていると思われる。

先行研究の多くが芸術学・美術史の専門家によって論じられる中で、本研究においては一制作者の理論的・実践的視点から専門的に研究の深化を図ることができたと感じる。また、筆者自身の制作実践と省察の継続、一木彫における技法と表現の可能性の探究に結びついたと考える。今後は、東洋英和女学院大学の保育者養成の仕事に本腰を入れる中で出会った「木育」にも挑戦しながら、木彫・木育の両分野において自律的・協働的・省察的に専門的成長を目指す所存である。

注

- 1) 『純粹彫刻論』は、橋本の生前から兄弟で発行準備が進められたが、最終的には弟の北園により編集され、橋本が他界して6年半後に遺稿集として刊行された。廃刊になってからは入手し難い状況であったが、2012年10月に復刻版（限定500部）が伊勢文化舎より発行された。
- 2) 毛利伊知郎による講演会「橋本平八・北園克衛と朝熊」（朝熊町ふれあい会館、2011年5月15日）にて聞き取りしたものである。「橋本平八と北園克衛展」(2010)以降、三重と世田谷では橋本に関する講演会やイベントが複数回開かれており、筆者の調査の機会とした。
- 3) 橋本の次女弓子氏（1931-2013年）に、聞き取り調査（2010年12月22日）を行った。筆者は2010年9月25日と、2011年10月29日にも生家にてインタビューをしている。生前の橋本（や母から聞く橋本）についての記憶など、大変意義深い証言を頂戴した。

参考文献

- 金井紫雲：『都新聞』、1928年9月21日。
- 河北倫明：「橋本平八の木彫」『木彫の鬼才 橋本平八氏建碑記念集』橋本平八顕彰会、1965、11頁。
- 北園克衛：「橋本平八のこと」『現代の眼』11、1955、2頁。
- 喜多武四郎：「橋本君を憶ふ」「橋本平八氏追悼」、『アトリエ』13巻2号、1936、43-45頁。
- 小嶋慧：「橋本平八の一木彫に関する研究—彫刻制作における精神・理論・実践の統合—」平成24年度博士論文、筑波大学大学院、2013。
- 土屋常義：『円空の彫刻』、造形社、1960。
- 中村新松：「純粹一路」『木彫の鬼才 橋本平八氏建碑記念集』橋本平八顕彰会、1965、16-18頁。
- 橋本平八：『純粹彫刻論』昭森社、1942。
- 橋本平八：「上人の彫刻（遺稿）」『現代の眼』123、1965、2頁。
- 福江良純：「橋本平八の木彫—作品《石に就いて》と素材の変容」『意匠学会誌 デザイン理論』50、2007、79-92頁。
- 福江良純：「神秘不可思議の芸術—橋本平八の木彫と近代性」平成20年度博士論文、京都工芸繊維大学大学院、2009。

- 堀元彰：『日本の近代美術 11—祈りの造形《或る日の少女》』大月書店、1994。
- 本間正義：「祝辞」『木彫の鬼才 橋本平八氏建碑記念集』橋本平八顕彰会、1965、7-10 頁。
- 本間正義：『近代の美術 16 円空と橋本平八』至文堂、1973。
- 水上嘉久：『橋本平八の生涯と彫刻観—武蔵野美術大学平成 16 年度共同研究』武蔵野美術大学、2008。
- 毛利伊知郎：「橋本平八—作品と思想」、『異色の芸術家兄弟 橋本平八と北園克衛展』図録、三重県立美術館、世田谷美術館、2010、H-015-H-031。

- 『新井奥邃著作集』第 8 巻、月報 8、新井奥邃著作編纂会編、春風社、2003。
- 『三重美育』8、「故日本美術院同人橋本平八年譜」三重県美育研究会、1939、45-51 頁。

図版出典

【挿図 1・2・4・5・6・8・9・10・11・12】

『異色の芸術家兄弟 橋本平八と北園克衛展』図録、三重県立美術館、世田谷美術館、2010。

【挿図 3・7】

『橋本平八と円空』図録、三重県立美術館、1985。

Heihachi Hashimoto's Spirit of Sculpture: Expression of Life and Prayer in Woodcarving

by Kei MIKAMI

Heihachi Hashimoto (橋本平八 1897–1935) was a sculptor who died young at the age of 38, and an artist whose writings on sculpture are very difficult to understand. In 2010, however, an artistic exhibition *Hashimoto Heihachi and Kitasono Katsue* was held in Mie and Tokyo, and many aspects of these two people's artistic activities were introduced. It appears from this exhibition that new research on Hashimoto is now happening inside and outside Japan. This paper is a study of the integration of his spirit, theory, and practice in sculpture, and through this study, his expression of life and prayer in single-block woodcarving is explored. For this article, much literature was reviewed, synthesized, and analyzed, including a variety of Hashimoto's writings, such as *Junsui-chokoku-ron (On Genuine Sculpture, 1942)*. In addition, I visited his hometown and talked with persons connected with him and carefully examined his works of woodcarving. Through this research, his experimental process of woodcarving through the integration of spirit, theory, and practice, and his positive attitude towards the practice of his principles were revealed. Moreover, in exploring his expression of life and prayer in woodcarving, I discovered various influences in his carvings, such as his family members' deaths, Shintoism/Buddhism rooted in his birthplace Asama, his view of Buddhism/Buddha statues, and the inner life/spirituality of the materials he used in his sculptures. Both his woodcarving development and his professional development as a sculptor seemed reciprocally promoted through his autonomous, reflective practice and research. This is an area I also would like to enhance in my own professional growth not only as a sculptor, but also as a *moku-iku* (educational woodworking activities) practitioner and researcher.