

# 橋本平八《裸形少年像》と木材の克服

——木彫と「木製の彫刻」を分ける眼差し

福江良純

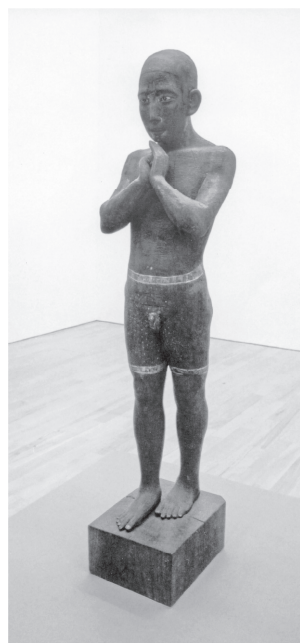
はじめに

橋本平八（一八九七—一九三五）は三重県度会郡四郷村（現・伊勢市）に生まれた。彼が育った生家は、進取と文化的な気風に富んでいたと言われ、彼が異色性をもって語られる木彫作家であることも、こうした生家の環境と無縁ではないであろう。

橋本の作家活動は大正十一年（一九二二）の日本美術院再興第九回展覧会出品に始まる。その仕事ぶりは、木を生かし、木材に生命を与えるものとして、院展同人の石井鶴三らの称賛するところであつた。また、そのキャリアの初期においては、院展の木彫作家佐

藤朝山の弟子でもあつたことから、彼は木彫技術の正統派としての評価が高い。

ところが、彼の場合、卓越しているはずの技能が、却つてその発表作品を難解なものにしているのも事実である。自身の院展出品作を「何れも自分の彫刻の道程の尖端を指示する最も鮮明なるもの<sup>①</sup>」として特別扱いする橋本が、それぞれに例外的ともいえる技法的処置を施すことで既存の正統派を超え出ようとしたからである。《裸形少年像》（挿図1）、《石に就いて》、《花園に遊ぶ天女》などは、彼の院展出品作の中でも刃物の扱われ方に顕著な特徴があり、その技法意図は作品の神秘的な様相と相俟<sup>あは</sup>つて謎めき、論議を呼んできた。しかし、その技法に関する橋本自身の説明は乏しく、彼独特の



挿図1 橋本平八《裸形少年像》  
昭和2年（1928）。東京藝術大  
学所蔵。

論法による彫刻論も作品をベールに包むばかりである。

これまでは、そうした謎めいた神秘性をもって橋本の特質として括られる傾向にあったが、この見方は一方で、作者の人物像と作品が持つ構造との境界を曖昧にし、橋本作品の評論上に「精神性」というある種のバイアスを形成することにもなった。そうした中では、多くの場合、意図的な制作技術と偶発的な事態との混同が生じる。本研究が取り上げる《裸形少年像》の、作品表面に残る特徴的な刃物痕と背面に裂開する大きな干割れの問題はその典型である。

橋本の制作法に関して、彼に日本木彫の伝統への回帰を認めようとする見方は今も根強い。もともと、橋本と江戸末期の造像僧円空とを直結する、かつての系列論自体は囁かれることが少なくなつた。しかしながら、系列論の成立要件のごとくに作りだされた「円筒状の形」、「木心」などの技術的キーワードは、橋本の木彫態度を集約するとみなされ、そこに「素材自体の靈性」、「木のアニミズム」な

どの特殊な観念を染み込ませる結果を残してきている。

このような現状に鑑み、筆者は橋本平八の《裸形少年像》の実見調査を行った。《裸形少年像》は、戦後の批評言説の文脈を形成した代表作であるが、筆者は調査の過程で、橋本が採った技法処置と作品形態上の諸特徴が、これまでの作品評と相いれないものであることを特定していった。これら作品の諸特徴は、彫刻技法の原理と橋本の遺稿集『純粹彫刻論』における言説とを結び合わせる物証として、橋本の制作実態を明らかにするものである。

本研究は、係る物証をもつて、橋本に永らく纏わりついてきた評論上の定型文から彼を解放し、靈性観念をもつてされた従来の論議を根本的に改めていく。そして、橋本が《裸形少年像》で開眼した「素材」の新境地を拓く方法論には、伝統的な木彫を「近代彫刻」へ展開する意思が現れていることを示すものである。

## 一 橋本平八の時代と制作技術

### （1）問題の所在

橋本平八の《裸形少年像》は、昭和二年（一九二七）、日本美術院再興第十四回展覧会に出品され、同年の院展同人推挙につながつた橋本の代表作の一つである。また、これは橋本が郷里三重県朝熊に帰郷した後の第一作であり、彼の自立したキャリアを象徴する作



挿図2 円空《両面宿儺像》。岐阜県千光寺。木。出典：『近代の美術 16 円空と橋本平八』至文堂、昭和48年（1973）。

品でもある。

橋本が彫刻界で活躍したのは、作品《猫》を出品した大正十一年（一九二二）の第九回展から、第二二回展に《鷹》を出品する昭和十年（一九三五）までの十四年間の出来事である。この期間を短くと見るか長いと見るかは、比較する対象によって異なるだろう。荻原守衛（一八七九—一九一〇）が僅か二年足らずの活動によって、日本彫刻史の源流の一つとなったことに比べるならば、十一名の院展出品作を残した活動は、橋本の評価を高めるのに十分に長い。しかし、今日までの長きにわたって常に新しい関心と呼び覚ます作品の影響に鑑みるなら、三十八歳で没した短い生涯はまるで一瞬の閃光のようでもある。いずれにしても、橋本の存在は荻原以後の近代彫刻史において、重要なポジションにあることは間違いない。

しかしながら、何故か橋本は、ある時期を境に美術史の潮流から乖離<sup>①</sup>してしまうことになる。

橋本作品の批評言説は戦後、それも昭和三十年代から大きく転回することになる。<sup>②</sup>金井直はそこに、橋本平八をめぐる戦前戦後の評価の断絶を指摘する。この断絶とは、表現を変えるなら、橋本作品についての展覧会批評や美術評論が、美術史研究の俎上に乗った際に生じた様変わりを指している。戦後、橋本についての論考は、日本近代彫刻の再考を意図した企画展に伴って展開されたが、本来、そこに橋本を美術史における特殊なケースにする狙いはなかったはずである。ところが、ちょうど同じ頃、円空が美術史の中で再評価を受け始め、それが一般に知られていく過程の中で近代彫刻史との思わぬ混線が生じる。

戦後における橋本の再評価ならびに円空の再発見は、そもそもはルーツの異なる互いに独立した事象である。確かに、橋本は昭和六年（一九三一）に大きな感銘をもって円空仏（挿図2）との偶然の出会いを経験した。もともと、それ自体は彼が脳溢血で倒れる四年前のことであり、橋本の活躍そのものは円空からの影響によるものではない。<sup>③</sup>ところが、美術史側が円空の存在を橋本の文章を通して知るといふある種の転倒によって、両者の関係に「一系列」というバイアスが形成され、今日の論説にも深い根を残すことになったのである。

橋本と円空の結び付きを「近代木彫の一系列」と謳<sup>うた</sup>って打ち出したのは、昭和三十六年（一九六一）に本間正義が『國華』に掲載した論文「円空と平八——近代木彫の一系列」である。ここにおいて、『裸形少年像』は、「円筒状の形」から導出される「求心力」という、円空仏に通じる素材の原理を引き出す狙いから、背中の干割れに初めて注目された。

確かに、説明困難な異色性という問題に関して、造像僧円空に「近世逸格派的」な位置を与えて橋本に対置することは、その当時としては卓見であつたかもしれない。本間は後に、『裸形少年像』の表面に残る刃物による線状痕を、同じく求心力に関する方法論の物証として取り上げ、円空の手法と対比して見せている。しかし、それらには、彫刻技術に関する致命的ともいべきミスリーディングが孕<sup>はら</sup>まれており、却つて日本近代の彫刻のあり方に対する問いの範疇<sup>はんしゅう</sup>から、橋本を締め出してしまったことになった。

つまり、結果として、橋本の異色性の問題はそのままに残された。橋本の問題の所在はここにある。

## （2）異色性と「素材」

橋本は、生前から異色作家と評される傾向にあつた。確かに、喜多武四郎など、院展の同門作家からも「最も異色ある驚嘆の製作」、「類例のない異常な作家」等とも記されるほど、橋本には形容しが

たく際立つ特質があつた。<sup>(5)</sup> しかしながら、橋本の日記に記されたエピソードなどから、彼に異常な克己心を読み取り、そこに「深い精神性と斬新な感覚」<sup>(6)</sup>の根源を求めていくのは戦後に始まった評論の傾向である。橋本を一種の精神主義者のように扱うことは、作品の神秘的な様相を日本の精神的土壌に馴染ませていくのには適していたかもしれない。確かに、橋本は強い自覚を持った木彫作家であり、古来、木材は様々な構造物や造形物として日本の精神的風土を形成してきた。

こうしたことを背景に、「木という素材に対する態度」という観点<sup>(7)</sup>が、橋本を「他の同時代作家のそれから際立たせる」ために用いられることがある。これは、古来「木」が帯びる靈性の觀念に近代造形の源泉の一つを求めようとするもので、これまでの異色性を巡る評論の基調と言える。戦後の一時期、橋本にこの造形觀を成り立たせるために繰り返されたのが円空との系列論である。確かに、橋本は円空仏の良さに気付いた人物であり、思い切りの良い鑿<sup>のみ</sup>さばきに感服していたのも事実である。しかしながら、果たして伝統的な精神風土を培<sup>つちか</sup>ってきた「木」というものは、橋本の直接的な造形の対象だったのであろうか。

木による造形文化は、「木」を素材として活用することに根差すことは自明である。しかしながら、木材を用いることと「木」そのものを造形表現の対象にすることは、それぞれ違う目的觀に従うも

のとして、単純には同一視できない事柄のはずである。ところが、橋本の造形に関しては、「木のアニミズム」という見方のもとで、表現手段である「素材」と表現対象としての「木」の境界が曖昧に論じられてきた感がある。確かに、アニミズムとも言うべき観念が根底にある造形物や物体のあり方は、古来、人間の精神的活動の一面として認識されている。しかし、それをもって橋本の素材観を律する見方は、橋本作品を彫刻以外のカテゴリーに括ってしまう恐れがある。

橋本の異色性が、素材に対する考え方と強く結び付けられて論じられてきたのは他でもなく、その扱い方に前例がない試みが見られるからである。ただし、それらは円空の鑿さばきの模倣では決してなく、素材に対する橋本独自の態度が固有の技となつて、作品上に進取の気概を漲みなぎらせたものと言うべきであろう。円空と異なり、橋本は「木製の彫刻」<sup>8)</sup>という、むしろ「木」の性質を超えた先に、木彫の新境地を展望していた。高村光太郎（一八八三—一九五六）をして、「新感覚の木彫」<sup>9)</sup>と評させた橋本の制作は、「木彫を離れて彫刻を思はなくてはならない」という「彫刻精神」の覚醒にまで到達する<sup>10)</sup>。この覚醒の道程には、制作手法の開拓が伴っていたことは、橋本を身近で見守っていた院展の作家たちの眼差しから察することができる。彼らは橋本の仕事ぶりに一目置いていたが、そこには理由があつた。それは、当時の木彫界一般には、院展系作家が懸念を

抱く技術的風潮が蔓延まんえんしていたからである。

### （3）直彫りと橋本平八

当時の院展で指導的立場にあつた石井鶴三（一八八七—一九七三）は、橋本を最も身近で見守っていた一人である。橋本も切磋琢磨した院展の彫刻研究所は、石井を中核として、木村五郎、喜多武四郎ら有力な若手がともに「血みどろになつて」切磋琢磨していた<sup>11)</sup>。中でも石井は橋本が師事した佐藤朝山の友人であつただけでなく、透徹した造形理論家でもあり、その観点から橋本を高く評価していた。同い年の喜多と橋本の兩人について、石井が常々「土を持たしては喜多君、木を持たしては橋本君」と言つて感心していたことは有名な話である<sup>12)</sup>。ただし、そうした評価も決して無条件に向けられたものではなく、喜多が回想するように、「容赦の無い石井鶴三氏の意見」<sup>13)</sup>による厳しい研鑽がそこにはあつたのである。

石井は「橋本君ぐらい木彫のコツをのみ込んでいた人は少ない」<sup>14)</sup>と振り返るが、橋本への期待には当時の木彫に関わる世相が反映している。それは「木彫危機に瀕すとも言ひたい当今」<sup>15)</sup>と石井が嘆くように、当時、多くの木彫家は木という材料が生きてこない「星取り法」による制作を行っていたからである。

星取り法とは、明治前期、日本に紹介された石膏原型を石材等に転写する複製技術である<sup>16)</sup>。元来、それは大理石彫刻のために開発さ

れた手法であるが、高村光雲（一八五二—一九三四）一門に代表される木彫家達は、西洋彫刻に認めた「写生風」と呼ぶ高い形態の再現性を木彫に転用する手段として積極的に採用していった。これは一時、木彫技法の主流となるまで普及したが、形態の再現を単純な機械的操作で可能にするため、本来素材と結び付くはずである彫刻制作の「方法論をあいまいにした点で弊害を伴った」<sup>17</sup>ことも事実である。一方、それに対する反省的自覚に立った在野系の作家は直彫り法に回帰する傾向にあった。<sup>18</sup>

そうした状況の中で、橋本は「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。」<sup>19</sup>という、複製手法に追従しない意思の表明をもつて、直彫り法による制作を押し進めていた。「日本彫刻の研究は余が即生命」<sup>20</sup>と宣言する橋本には、石膏原型を写すことなく、直接材料に当たらずにという考えが根底に強くあったと思われる。<sup>21</sup>彼が、修行時代の塑像を一度も発表していないのはそのためであろう。彼の院展発表作品はすべて直彫りという「最初から木を彫る」手法に従っていた。そこには院展内で問われている彫刻の在り方が強く影響していたはずであり、こうした信念を持った制作に、周囲は厚い信頼を寄せていたのである。<sup>22</sup>

二十世紀以降、彫刻家が直彫り法へ回帰するのは、世界的な傾向である。ただし、近代における直彫り法の復活は、単なる複製手段

の放棄ではなく、芸術自体の要請に目覚めた個人の意思決定によつて興つた。<sup>23</sup>それは、外形の転写と裏腹に喪失された一切の造形要素を、オブジェの自律性のうちに回復する新規の方法論として、直接的な制作行為のうちに見出されたものである。

この近代直彫りの潮流に照らすなら、「最初から木を彫る」という意志のうちには、単に「木」の性質に従属することに甘んじない、木彫家のあるべき姿が浮かび上がる。橋本も昭和七年（一九三二）五月の日記に次のようにしたためている。

現代日本彫刻の体系は極めて乱雑である。而も最も權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家に於い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つまり余り木彫的であり過ぎ彫刻と言ふ精神を没却したことに原因している。木彫家は反省して木彫の正当に帰納せしむ可く今一段の関心を覚醒す可きである。即ち木彫か木製か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彩色し着色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。<sup>24</sup>

この時、橋本が言う「あらゆる技巧」の多くは、彼の代表作それ

それの上で試みられ、異色の作風を醸すところとなったものである。中でも、《裸形少年像》には、木材の性質を逆手に取ったとも言える手法が施されており、こうした素材に対する気概に、同時代の彫刻家たちの共感もあつた。しかしながら、そのような橋本の実像を歪めて来たのが、日本近代の彫刻を振り返る戦後の評論である。

## 二 言説神話批判

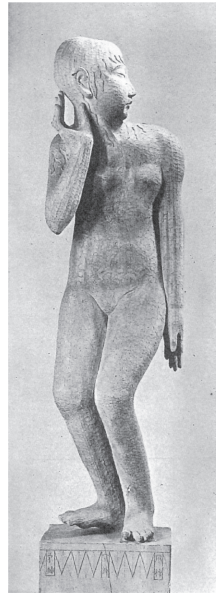
### (1) 日本近代彫刻の出発

昭和三十年代には、明治以来の彫刻界の動向を近代彫刻として検証する機運が興り、国立近代美術館では、昭和三十年（一九五五）に「四人の作家」展、昭和三十四年（一九五九）に「近代木彫の流れ」展が開かれた。橋本の作品はその両方に出品されており、その事實は、彼が日本近代の彫刻概念を構築する上での要にあることを示すものである。

二つの展覧会の狭間の昭和三十一年、今泉篤男は「日本近代彫刻の出発」と題した評論で高村光雲、荻原守衛、藤川勇造、橋本平八の四者を取り上げ、日本の彫刻の近代化の過程は「奇妙なジグザグコースをとって現在に至っている」と書いている<sup>(25)</sup>。そこには、明治初年にラグーザに教授された洋風彫塑と後期のロダニズムという複線の道筋に、日本の伝統に対する転換と回帰が交錯するという日本

彫刻史の複雑な実情が窺える。しかしながら、この時点で今泉は、橋本について「日本の彫刻伝統と結び付こうとして回帰していた」一人としながらも、後に多くの評論が染まるような円空との系列論には全く言及していない。これは、戦後の橋本の再評価は、円空との関係を前提としていなかったという事実を示し、さらには円空間題の所在を逆照射するものとして重要である。

近代彫刻の変遷には、確かに「ジグザグコース」と評されて然るべき一本化の困難さがあるだろうが、「近代木彫の流れ」展では、対象を木彫に絞ること、近代化の特質を「一木造りの創作的な制作」に求めた<sup>(27)</sup>。しかしながら、この技術的な観点は、一木造りを「仏所において行われた分業的な寄木法」と対置して考えていたために、出品作品との整合性を失っている<sup>(28)</sup>。何故なら、寄木法は材料のサイズを獲得するための手段であつて、星取り法と直彫り法の何れでも用いられるからである。この作品展は、本来対置すべき星取り法と直彫り法を不問にして、一木造りを近代化過程の出発点に据えた。これは当然の帰結として、円空と木喰<sup>もくじき</sup>を「近代木彫に先がけ」て異色を放つ存在として扱うこととなり、そのことが橋本と円空の系列論の環境を準備することにもなったのである。これは、古来の一木造りと近代直彫りを混線して再評価することで生じた、近代彫刻史認識の歪みと言えるだろう。



挿図3 橋本平八《花園に遊ぶ天女》昭和5年。東京藝術大学所蔵。出典：「四人の作家」展図録、国立近代美術館、昭和30年（1955）。

## （2）二つの展覧会と論点の推移

この節では、「四人の作家」展と「近代木彫の流れ」展それぞれに関係した橋本作品を巡って推移した、国立近代美術館の機関誌『現代の眼』上の評論に注意したい。

「四人の作家」展の図録解説文の中では、橋本は「木彫において異色ある地位を確保し」、「日本精神を発揚して、古い因襲のうちに低迷していた木彫界を刷新するだけの気概を示す」存在として、単独で描かれていた。<sup>(19)</sup> 出品作品に関しては、国立近代美術館の陳列保存係長であった本間が、展覧会が開かれた十月の『現代の眼』に、橋本の代表作《花園に遊ぶ天女》（挿図3）についての小論を掲載している。ここで本間は作品表面の花蝶の毛彫りについて、「立体造型としては甚だ観念的」であるとし、<sup>(20)</sup> 「果たしてこれが彫刻の本質にかなっているかどうかということになると、色々論議のあるところであろう」と、やや冷やかにコメントしている。

その四年後の「近代木彫の流れ」展ではこの様相が一変する。この展覧会は、円空仏を明治以降の彫刻作品群と同列に扱う初めての試みでもあり、そこに橋本と円空の間に特別な連続線は引かれていないはずである。ところが、展覧会の最中に『現代の眼』に組まれた特集記事で、橋本には、前触れなく円空との結び付きが仄めかされている。特集記事トップに小論「伝統木彫の現在」を寄せた東京国立博物館彫刻室長の千沢楨治には、橋本作品に関する次の一節がある。

また木材の円筒（丸木材）の量感と密度を強調してこれまでの古代彫刻の場合では木の割れを防ぐ為に避けられていた木心をわざわざ意識的に作品の中心にとっている。（本間正義氏の御教示による。作例橋本平八「花園に遊ぶ天女」）。<sup>(21)</sup>

後に、本間が《裸形少年像》によって展開する「木心」の話を、先に千沢が触れた形であるが、この小論を背後から支持するように、同じ特集記事「円空の鈍ばつり」<sup>(22)</sup>の中で、本間は「木心」の着想について告白している。彼は「円空上人のことを初めて知ったのは、橋本平八の純粹彫刻論からである」と断った上で、橋本作品の調査で行った先の伊勢で円空仏を見る機会を得て「私はその時又、平八が干割れを覚悟しながら、一木の木材の心を敢てつかっている心境



挿図4 《裸形少年像》頭部後ろよりの木心。木心が2か所の穴を作っている。

が解るように思ったのである」と述べている。ここで唐突に現れた「干割れを覚悟しながら」云々に相当する作品は、後の彼の論文で明らかな《裸形少年像》であって、《花園に遊ぶ天女》のはずではなかった。さらに、「二木の木材の心を敢てつかっている」という判断は、作品の物理的形状と木心の対応関係や技術的な裏付けを欠く独断に過ぎない。

造形技術の上で「心」という語は、「木心乾漆」や塑造の「心棒」のように構造概念と不可分であり、確かにその意味で彫刻の基幹を成すものと言える。ただし、ポジションとしての木の中心に、活用可能な実体を想定することは、その組成からしても無理のある考えである。木を組成から考えると、「木心」は芽や成長点が元にある「髓」または「樹心」に相当する。この部分はごく細く、かつ

「木部」に比べて柔らかい。その部分が空洞となつていることも多く（挿図4）、干割れの要因となるという以外にも、素材としての加工に堪えないという理由で避けられる。つまり、「木心をつかう」という発想自体、既に技術的には矛盾しているのである。

「木心」の実態を他所に、「近代木彫の流れ」展から二年後に発表された論文「円空と平八」では、先の「木心」の論理は橋本作品全体に適用されて、例えば、《花園に遊ぶ天女》の一風変わったポーズに関しても「木心を彫刻のセンターに使っている点も、裸形少年像と全く同じである」と断定している。この論文で、「木心」の論理は円空を貫いて、木のアニミズムに見立てたオブジェ観に様相を変えながら、古代の木彫史にまで敷衍されていく。

こうして「木心」論は、円空との系列論を支える作品批評の文脈から、時代性を超越する方法論へと仕立てられた。もとより、「木心」自体が造形素材として成り立たない以上、係る方法論の観念論的な限界性は自明である。しかしながら本間は、橋本と円空の間に「二木造りの木材の考え方<sup>34</sup>」という技術的な系統を見立て、そこに「円筒状の形」、「求心性」などの特殊なキーワードを駆使しながら、両者を系列論に落とし込んでいった。その時、《裸形少年像》の干割れと刃物痕が、この考えを裏付ける物証としての扱いを受けたのである。

こうして形成された「木心」を使うという不合理な技法論は、橋

本の異色性を強調する説明原理を超えて、今日の彫像理解にも影響を残している<sup>(5)</sup>。

### 三 検 証

#### (1) 《裸形少年像》の態様と評価

《裸形少年像》において橋本が試みたものについては、彼自身に自覚のあるところで、本作の解説を「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<sup>(6)</sup>」と記し、技法面の独自性に、それまでの作品とは一線を画す自負を覗かせている。

この作品は、その他の橋本の代表作と同じく一木造りの直彫りで制作されている。用いられた材を示す資料は存在しないが、木目の状態や橋本の他の作品から類推して楠と考えられる。筆者が調査時に作品を実測したところ、台座を含めた高さは一五六センチ。横幅は肩幅がその最大で三八センチ。奥行きに関しては台座が作品本体の前後を内に含めており、その台座奥行きサイズが三九センチとなっていた(挿図5)。

作品の表面には、酸化鉄による着色がなされ、全体がかなり黒ずんでいる。眼球部には、瞳の周辺の白目に相当するところが白く見えるが、これはよく観察すると、首から上あたりが一度白く塗られた際の色と同じであることが確認された(挿図6)。また、付言す



挿図5 《裸形少年像》全像正面(左)、全像側面(右)。

べきは、作品の臍下から両膝上あたりまでをカバーする、タイツのような彩色された線刻である(挿図7)。水平方向の二重線の内側には黄色が濃く塗り重ねられ、それらに挟まれた膝上から下腹部にかけては白っぽい斑点が無数に打たれている。まるで細かな水玉模様の水着のようでもあるが、露わに造形された少年の陰部が、この部分が着衣ではないことを暗に示している。また、この彩色部分は真つ直ぐ前後に開いた両足の構成と相俟つて、どこかエジプト彫刻風の印象を与えるのに一役買っているが、その意図は今も不明のままである。

一方、エジプト彫刻と一線を画す主題を思わせるのが、両手を顎の下で強く合わせた形のポーズである。ここには「寒中の裸形であ



挿図6 《裸形少年像》左顔面。首筋あたりから上にかけて、下地と思われる白い塗料が確認できる。

「という言明の他、手を前で合わせるところに、下半身の動作と独立して構想されたことを示すいくつかのスケッチも残されている。ただし、このポーズについても由来が定かでなく、作品にどこことなく謎めいた印象を与えている。こうした作品の様相は橋本に独特なもので、今日ではそこに斬新性が評価され、鑑賞者の興味を喚起しているのである。

しかしながら、院展発表当時の周囲では、こうした作品の神秘的様相も、戦後に描き出された精神性などとは、やや趣を異にして受け止められていた。第一四回院展の展覧会評を残している石井は、「裸形の少年像」は、例によって少し怪奇的な魂のこもった作である。昨年の作には量感が乏しかったきらいがあつたが、今年のは充実してよいと思う」と評し、その「怪奇的な」様相に目を留めなが



挿図7 《裸形少年像》下腹部。陰茎の上、帯状に一段下がっている個所は、上下を挟む線状痕の状態から、鋸によるものと判断された。

らも、「量感」という非形態の実体に感受されるものを評価している。人体のポーズなど、作品の形相面にはなく量感そのものに、形相から独立する固有の価値を認める石井の見解は、作品の自律性を重視する近代的オブジェ観に一脈通じるものと言える。「技巧に独自の境域を開拓し得た」と、橋本自ら自負する《裸形少年像》に係るオブジェ観を探るなら、作品背面に放置されたままの大きな干割れと、全身に限なく残る水平方向の線状痕に注目しなくてはならない。何故なら、それらは共に素材の物性を示すものであつて形ではないからである。これらの特徴は、今日では目を見張るほどのこと

ではないが、未だ伝統性の色濃い昭和初期の木彫界には前例のないものであったに違いない。もつとも、物性を生かした造形法という点では、縦に割った木材を活用した円空にも先行例を認めねばならないだろう。しかし、この時点で橋本と円空の接点はなく、円空からの影響は想定されない。特に、木材の「割れ」に関しては、割った素材に対し人為による造形を施した円空と、造形の過程で自ずと割れたものを作品として受け入れた橋本の間には、素材に対する峻別されるべき態度の違いがある。

## (2) 干割れと木心の検証

本間は論文「円空と平八」で、「昭和初期の院展に活躍した異色作家、橋本平八が、近世初頭の円空から、かなりの影響を受けたと思われることは、近代彫刻史を再検討する上に注目すべきことである」<sup>(38)</sup>という書き出しから始め、木心を実体として対象化する必要から《裸形少年像》の背中干割れに先ず注目する。

この像の後ろにまわつてみると、首から尻にいたるまで、背中の真中に背骨にそつた大きな亀裂があるのに驚く。そこであらためて台のところをみると、この像は木の心を、彫刻の真心にあわせているのである。<sup>(39)</sup>



挿図8 《裸形少年像》台座。木心が左足の甲、親指の付け根上あたりにある。

本間は、橋本が語る「手を口にあてて、物言わざる形式」<sup>(40)</sup>のポーズを「求心的にセンターにそつた形」と見なし、それを伏線に彫刻の真心と木心の一致を断定したのである。確かに、木心はやや後ろに引いた左足甲の内側辺りに露出(挿図8)している。しかし、足を前後に開く形状にセンターは特定しがたく、亀裂は木心によるものとしても、「彫刻の真心」とは木心を意識化させるための修辭的な援用に過ぎない。

作品の干割れは、大小のものが全身にわたつて確認されるが、目立つて大きいのは背中のもの(挿図9)である。亀裂が背中側に大



挿図9 《裸形少年像》作品背面の亀裂。

大きく開いているということは、背中寄りに木心が通るように木取りされている証拠である。通常、一木造りの仏像においては、通常、さらに背割りが施されて干割れが避けられる。

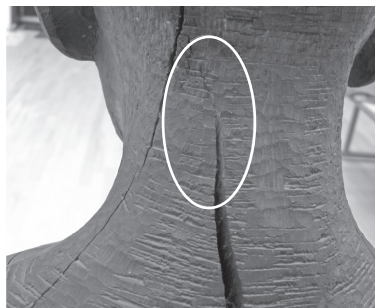
背割りを施していない《裸形少年像》は、当然、干割れを生じる可能性があった。ただし、この作品の干割れは、その結果を前にした橋本によつて積極的に鑑賞内容に取り込まれている。なぜなら、背中のものを筆頭に、大小の亀裂には内側まで彩色が施されており、それは、そこまでが作品の表面であるという意識を表し、それが完成作品であることを証拠立てているからである。干割れに対し、割れ目を木片で埋めて、さらに彩色を施して目立たなくするという処置も考えられたはずだが、橋本はこれも採用していない。つまり、橋本は亀裂を放置して、あえてそれを造形要素として見せているの

である。

また、さらに割れが進行した部分（挿図10）には新たな木肌が表出し、それらは当初の亀裂の状態と木材のその後の収縮具合とを推察させる。こうした状態から、材料となった木材は、切り出されて日の浅い水分を多く含むもので、十分に乾燥させずに使用されたため、制作の早い段階で割れが生じたものと判断される。

今日、木彫作品にひび割れをあえて残すことは決して珍しいことではないが、「木心」が素材として扱えない以上、そこに「木心をつかう」という動機は存在しない。ただ、それは干割れを生じる可能性を高め、干割れは木の物性の自律性を現す。

しかしながら、その物性が「木」に帰着してしまうばかりでは、そもそもの造形の意味が薄弱化しかねない。橋本が《裸形少年像》



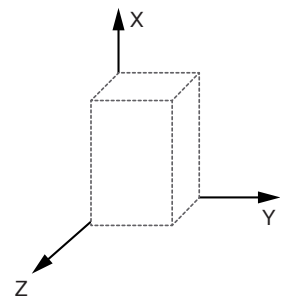
挿図10 《裸形少年像》後ろ首筋。亀裂の拡大が確認される。

でなした木材の扱いが、木の物性を「彫刻」の物性へと汎化するこ  
とによって「一つの彫刻を見出す」試みであったことは、彼の技法  
処置に明白である。しかし、その作品上に明白な物証を見損なう結  
果を招いたのが、「円筒状の形」という制作技術に馴染まない特殊  
な観念である。

### (3) 円筒状の検証

橋本作品を立木仏や円空仏と等しい、アニミズム芸術の類型と見  
なす必要から、「古木に木仙あり。〔中略〕木仙は古木の木骨に潜  
む<sup>(41)</sup>」という純粹彫刻論の一文が、橋本の精霊信仰の世界観を示す証  
としてよく引かれる。これにより、橋本には「木心」に精霊的な存  
在を感じする観念があつたことを特定しようとするのである。ただ  
しこの一節に関しては、そもそも「木仙」というものが定義されて  
ない中で、字義が明確でない「木骨」を「木心」と同一視する方便  
に用いられてきた感がある。そしてこの文脈からは、「素材の中に<sup>(42)</sup>  
「あるもの」を見ようとしているのは、アニミズムの芸術や、円空  
の世界に通ずるものである」という断定に立つて、「木のアニミズ  
ム」論までもが展開された<sup>(43)</sup>。

この「木のアニミズム」が造形の動機となるためには、木心が素  
材としての木に何らかの作用を及ぼす根拠を説明する必要があつた。  
そこで本間によって考え出されたのが、木心が中心軸に想定された



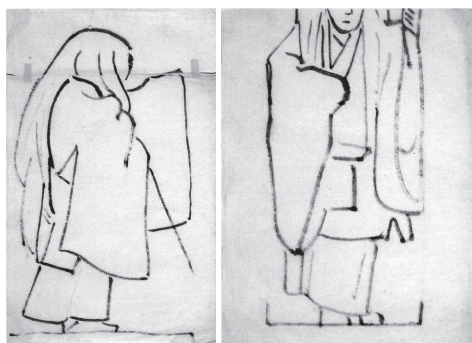
挿図 11 空間座標軸モデル。  
カービング作業一般として、  
各種素材は空間座標構造に  
合わせて事前に加工される。

「円筒状の形」という彫刻の原型である。

「木彫における木が素材として、最も彫刻的な量を持っているす  
がたは、アプリアリにもつている円筒状の形である。平八がこの円  
筒の中にすっぽりと人体をあてはめて考えていたとすると、手をす  
ぼめた形が彫刻的であるといった言葉が生きてくる<sup>(44)</sup>」。

しかしながら、「アプリアリな円筒状の形」は、『裸形少年像』の  
外郭構造に対する誤った解釈から解析されたもので、空間座標と齟<sup>そ</sup>  
齬<sup>ご</sup>をきたす「物理量」を定義し、つまりは非現実的な造形の方法論  
を構成しているのである。

実空間内に存在する全ての形状の物理量は、直行三方向（X・  
Y・Z）軸で数値化される空間座標軸（挿図11）に照らして導かれ<sup>(45)</sup>  
る。この時、立体物の正面、側面の各方向の最大値は、立面図に  
よって規定されるため、古来、彫刻には直方体の素材各面に、立面  
図を描きつける方法が採られてきたのである。



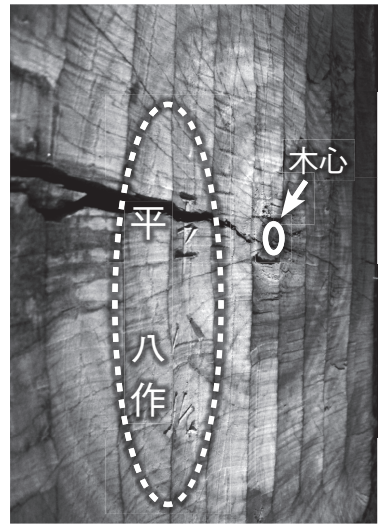
挿図 12 橋本平八 作品《弱法師》の下絵（正面と側面の立面図）。出典：『橋本平八と北園克衛展』三重県立美術館／世田谷美術館、平成 22 年（2010）。

当然、橋本はこのことをよく自覚しており、「彫刻に於ける木取りされた方形の素材」<sup>46</sup>、「自分は材料に対して厳格である。自分は下絵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」と語っている。橋本が残した作品の下絵（挿図 12）や型紙の多くは正面と側面の原寸大立面図であり、それは、彼が造形の原理に従って実際に木材を方形に加工し、そこに立面図を適用していたことを物語っている。<sup>48</sup> 橋本の主要作品の多くが直方体の台座で仕上げられているのも、この方法が最後まで守られたからであろう。



挿図 13 《裸形少年像》台座裏。

（4）直方体の台座が語るもの  
作品の台座は、本体とは異なる貴重な情報が保存されている。《裸形少年像》の台座は、横方向二九センチ、奥行き三九センチ、高さ一六センチのしっかりとした無垢の塊である。台座の裏を確認するため、作品を傾けたところ、台座底面の縁数センチ幅を残して浅い落とし込みの加工がなされていた（挿図 13）。これは丸鑿を平行に走らせただけのもので、作品の安定性を増すことが主眼と思われる。写真では読み取り難いが、作品の左足元に相当する位置に、おそらくは「裸形少年像」と記された墨書き、その反対の右足側には「平八作」との線刻がある（挿図 14）。作品の題名と署名は、それぞれの文字列が互いに逆を向いており、墨書きと彫り込みという対照性にも何か意図があつたのかもしれない。ただ、はつきりして



挿図 14 《裸形少年像》台座裏面のクローズアップ。木心から広がる亀裂が「平」の文字を分割している。

いることは、全ての操作は長方形の台座奥行き方向に沿っており、これらは、橋本が「円筒状の形」を意識していたとは言い難い処置だということである。

台座右側面には、像の右足くるぶしまで達する干割れがあり、それは、台座裏に線刻された署名「平」の一字を分割している。これは、この台座の干割れが作品の完成後に生じたものであることを示している。また、この箇所割れ目内は全く着色されていないか、もしくは、ごく表層付近にとどまっているが、そのことも、像本体と台座の干割れの時間差を推察させるものである。要するに、作品の完成時、台座は、直方体に整えられた状態で仕上げられ、その上に干割れを生じた作品が乗せられていたのである。この事実、観賞内容の実体である像本体と、見せるための環境を整える台座に対

する、橋本の認識の違いを明確に示すものである。つまり、台座上に自覚を持って据えられた像の干割れは、作品の表現内容を構成する造形要素なのである。もつとも、干割れを正確に予測できない以上、橋本がそれを狙って本体の制作に着手したとは考えにくい。ここで言えることは、素材の物性が自律的に現すものを、橋本は、受け入れて作品とする感覚を持っていたということである。ただし、それは「木彫における木」のためではない。《裸形少年像》の刃物痕の問題をここに併せるなら、彼の制作が木材を超えて、より普遍的な彫刻の「素材」を目指すものであったことが見えてくる。

#### 四 造形方法論

(1) 「木製の彫刻」の「量感」について  
橋本には「あらゆる技巧」の承認が許される「木製の彫刻」をなすという強い主張があつた。一章3節後半で引いたこの信念には、さらに自らを鼓舞するような言葉が続く。

近時余りに木彫と称するに過ぎて彫刻と言ふ材料を問わない。  
木彫鑄造など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。

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。<sup>(19)</sup>

要するに、橋本にとって木彫と彫刻は同義ではなく、「彫刻精神の覚醒」のもとで木を扱う態度には、戦後、彼に付された伝統回帰のイメージとは全く逆の目的観を認めるべきである。昭和二年（一九二七）発表の《裸形少年像》は、先の主張がなされた昭和七年から五年遡る。しかしながら、干割れが示す木の物性を造形要素として対象化する意識、通常の木彫には例を見ない刃物の使用法などは、「木製の彫刻」に通底する方法論の現れと言えるだろう。それらは、それぞれ違う意味で木の性質を逆手に取っており、干割れと刃物痕の両者が相働くことで、《裸形少年像》上には「彫刻という材料」のうちに問い直す効果が生じている。

こうした素材に対する橋本の気概が、石井からも量感の充実という評価を引き出したと思われる。<sup>(50)</sup> 直彫りを身上とする橋本にとって、量感は制作過程と不可分であった。彼は、制作行為を河川の石塊が丸みを帯びる過程に準え、そこに「立体的密度」の増加と「立体をして生命を発生せしめる状態」の一致を認め、「この効果を発生すると同時にこの立体を彫刻と名称することが出来る」と、彫刻の「発生」について語っている。<sup>(51)</sup> 《裸形少年像》に加えられた刃物痕は、打撃による物理的操作であり、河川の石塊のごとくに生じた「量感」の効果をもって、彫刻の「生命」を現していく試みと思われる。<sup>(52)</sup>

## （2）線状痕と素材の変容

《裸形少年像》の作品表面に無数に残る線状痕（挿図15）は、踵から頭頂部までの全身を覆いつくすもので、これが、橋本が作品全体に彩色を施すのと同じく、作品全体の質感に大きく影響していることは一目に見て取れる。素材を扱う手法が示す効果は、道具とその適用法によることは自明の理である。例えば、切れ味鋭い鑿跡は潔い形態処理を表出し、その逆は判断力の鈍さや素材の抵抗感となつて現れる。そのように、対素材の操作はその物性を視覚化し、それらが総じて作品の表現効果となるのである。

橋本が円空に驚きをもつて認めたのも、鑿さばきの妙であった。橋本は円空仏と出会った直後の日記にこう記している。



挿図 15 《裸形少年像》上体側面。無数の線状痕が確認できる。

碧玉のごとき清浄無垢とそれを作出する心智の明澄さその技能の洗練さ。刀法の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喻へ様なきものである。実に素晴らしい刃跡である。<sup>(53)</sup>

ところが、これまでの評論では橋本のこの考えを顧慮する代わりに、円空独特の俗に言う「鉦ばつり」の手法から、角度の浅い「彫り」に対する角度の深い「打つ」という刃法が引き出され、《裸形少年像》の鑿跡については、「木材の求心的なアプリアリの量に対する用具の方法論として、同じ方向にそつたものである」と、円空の側からの解釈が試みられてきた。<sup>(54)</sup>

しかしながら、橋本が作品の仕上げに際して表面になしたのは、刃物を水平方向に揃えて木の繊維を小刻みに断つ行為である。これに対し円空は、原木を縦に割つた上で、木目に従つて鑿を入れることを基本としている。両者の刃法は本質的に異なる。ただ、前例のない橋本の手技は、それが伝統木彫とは一味違う効果となつていたのである。

刃物を木材に適用する造形技術一般において、刃物は角度の深い浅いに関わらず、素材を切り取るように用いられ、打たれることは少ない。繊維を多く含む木材に対しては、切り取る方が打つよりも物理量に与える効果が大いからである。一方、打つという用具の



挿図 16 木彫作家瀧口政光氏（北海道釧路市）の手法（女性立像制作過程）。瀧口氏は、独自に考案した斧や鉦を強く打ちつける手法をもって、徹底的に木材の繊維を破断させ、素材を脆く毀れる性質に変えつつ造形を追究している。

適用法は、石材のように脆性が大きくかつ非常に硬い素材に対してなされる。特に、御影石などの硬い花崗岩は、石鑿が直角に近い角度で打たれ、素材が粉碎されることで形状操作が施される。このように、道具の扱いは物性に制約されるが、それは翻るなら、材質感<sup>ちしき</sup>は手法によつて表出されているということでもある。実際、幾度も刃物を打ちつけられた木材は、脆性を高め脆くなり、木材の表層はそうした物性の変化を呈す（挿図 16）。つまり、「打つ」ことは、荒く脆いテクスチャを現し、木材をしなやかではない硬質な素材に変える可能性がある。

ただ、橋本の狙いが物性の変質にあつたとしても、その目的の是非や《裸形少年像》における達成度合いは論議されねばならない。それというのも、線状痕は弱く浅く打たれたものから、強く



挿図 17 《裸形少年像》後頭部の線状痕。曲面上に数ミリ単位で刃物を平行に揃えて打ち付けるのは困難であり、鋸で入れた切込みみであることも否定できない。

幾度も重ねて打たれ、繊維が破断して毀れて<sup>こわ</sup>いる個所まで様々だからである。また、線状痕はほぼ全て、水平方向で打たれており、頭頂部や臀部<sup>でん</sup>など、水平方向では鑿が滑って打ち付けが困難な曲面にも、かなり慎重に刃物を扱った形跡がある（挿図17）。そこまで水平方向にこだわる理由には、材質感の問題に律されないものも想定されうる。

また、作品の表面を精査したところ、線状痕の大半は平鑿、鉋などの刃幅の広い刃物と推定されたが、若干数の鋸<sup>のこぎり</sup>による長いものも確認された（一七九頁挿図7）。木彫の荒彫りの段階では、鋸で深く筋目をいれて木材を荒くはつていくが、それらはこの時に残った溝と推定される。全身の線状痕は、この筋目を鑿跡に紛らせるためか、あるいはそこから着想を得て施してみたものとも想像できる。



挿図 18 橋本平八《石に就いて》昭和3年（1928）。三重県立美術館蔵。白っぽい部分には、刃物を立てて引っ掻いて削った箇所が多い。画像提供：毛利一郎氏。

橋本の素材に対する挑戦は、彼が連作として位置付ける《石に就いて》（挿図18）上では、引っ掻いたような鑿跡でもって木材以外の材質感が現されようとした<sup>(55)</sup>。しかし、そこに一つの限界を感じた橋本は、その二年後に「来る可き転回」と宣言した《花園に遊ぶ天女》では丸鑿を用い、有機的な形態表現を成した。こうした材質感を巡る展開には、後の作品《アナンガランのムギリ像》（挿図19）に関する「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刻の区別撤廃総括的に彫刻と改めなければならない」という決意表明が思い起こされる。

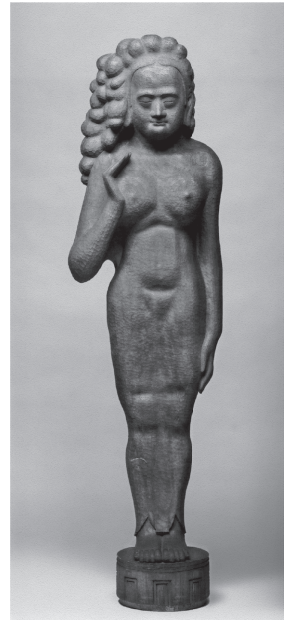
橋本は院展出品作を通じ、技術的な特性が表現に与える効果を様々に試み、作品自体に興る物的様相に主題を追究する制作態度を開眼してきた。木を「打つ」手法もそうした新しい彫刻観に向けた、

様々な試みの一つであつたことは間違いないだろう。

### (3) 彫刻の近代化と素材の克服

橋本が院展で活躍した大正後期から昭和十年（一九三五）頃、ロダニズムを消化した彫刻家達は、荻原が主張する「生命（[1]c）」を深化継承する仕事をもつて、日本の近代彫刻史に刻まれる彫刻概念を紡ぎ出していった。<sup>(57)</sup>それは、彫刻を「形状」で追究するのではなく、量感や動勢という造形要素において構築せんとするものであり、ゆえに、彼らの多くは形を引き写す星取り法から、フォルムの生成過程を含む直彫り法へと制作方法を転換していくのである。ただし、この時代の直彫り法の復興は、単なる古代的手法への回帰ではなかった。

近代直彫りの特質は、近代彫刻の発端ともなった、トルソや未完成作品に形態的な完結性を認める美意識に導かれているところにあ



挿図 19 橋本平八《アナンガランガのムギリ像》昭和7年（1932）。個人蔵。

る。<sup>(58)</sup>それは、古代彫刻などの断片的なものに対して、そこに働いた力学的作用と時間経過とを転化させ、物体に自律的な形態形成の過程を認めていく眼差しのことである。この時、断片から浮かび上がるのは、仕上がった「形」ではなく、発生とも言うべきフォルムの生成の様相である。そこに感受されるであろう生動するものを、作品の生命として主題化するところに、観念世界を脱するオブジェとしての近代彫刻が生まれたのである。つまり、逆説的にも、生命という抽象性は自律的な物的現象のうちに具現されたのである。ここにおいては、木や石という素材の物性は克服され、ある種の「原質」的な実体に変容されることになる。<sup>(59)</sup>

当然ながら、素材の克服に係わつて、重要な働きを担うのは表現される「形」ではなく、素材に加えられた力学的作用である。<sup>(60)</sup>「立体をして生命を発生せしむる」ところに彫刻の本質を確信する橋本は、『裸形少年像』において、刃物で木を「打つ」という新手法によつて、素材と形態の間に固定された関係性を打破しようとした。連作に位置付けられる『石に就いて』では、岩盤の石塊が一個の石になる過程を再現する木の扱いによつて、「生きた石」が成されたのである。<sup>(61)</sup>木を生かし、木材に生命を与えると評された橋本は、このように木の物性を克服することでそれを生かし、作品に生命を与えたのである。

橋本は、『石に就いて』を「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」としつつも、技巧上の境域を開拓した《裸形少年像》で到達した「方式」に、「自分の最奥のもの」を明言している。<sup>(62)</sup>これは、彼が後に標榜する「木製の彫刻」という素材観が、《裸形少年像》において初めて、彼の自覚的な方法論となったことを意味するものではないだろうか。このように、素材の物性自体に自律的価値を認め、それを制作の方法論上に応用した橋本には、日本木彫の伝統への回帰以上に、近代的オブジェにも通じるオリジナリティ観の覚醒こそが認められるべきであろう。

## おわりに

十九世紀、ロダンの登場で開花した近代彫刻の潮流が、二十世紀なつて荻原守衛を通じて日本にもたらされたことは周知の事実である。これに引き起こされた彫刻界の変化を、高村光太郎は後に「底の動き」<sup>(63)</sup>と語り、この言葉を支持するように、石井鶴三は荻原の志「彫刻の生命」に感奮して立つた彫刻家達の、「細きながらも脈々として今日に及んで居る」系譜を明言した。<sup>(64)</sup>この時、石井より十歳若く、院展で喜多武四郎と共に石井に高く評価されていた橋本平八が、「彫刻の生命」を継ぐ一人に数えられていたことは想像に難くない。新しい彫刻のうねりには、造形方法の取捨選択が伴っていた。西洋において発達し、盛衰を繰り返した歴史を持つ星取り法は、二十世

紀の彫刻家達によつて自覚的に放棄され、それに代わる直彫り法が作品に自律的価値を生じさせ、彫刻の近代性が覚醒していくのである。<sup>(65)</sup>この過程の縮図を辿ったのが近代の日本彫刻なのであれば、橋本の活躍した時代における、木彫伝来の直彫りの再評価についても、単純に日本固有の技法への回帰として理解してはならないだろう。確かに、直彫り法は最も原初的手法であれば、原始的な心性への回帰も近代彫刻に馴染む美意識であつたことは肯首される。ただし、橋本の場合は、木を断ち割る円空の鑿裁きに物性を取り扱う潔さを称賛したのである。ここには、物的な破損や風化を形態の現れと解し、古代のトルソを再発見した西洋近代にも通じる眼差しを認めるべきである。

本間の後に続いて、多くの論者が依存することとなつた橋本と円空の系列論。ここには歪められた橋本の異色性と不問にされた近代性がある。これは後に円空問題とも言われたが、それを指摘した金井直は、近年「二項間の影響関係や類似の記述には終わらない彫刻の共同体の再発見」<sup>(67)</sup>を求め、それに関連するように、毛利伊知郎は橋本を日本彫刻の展開における高村光太郎、石井鶴三に続く重要な作家であるという見解を示している。<sup>(68)</sup>彼らは、橋本を、かつてのような別格として扱うのではなく、橋本と同時代の「彫刻の共同体」<sup>(69)</sup>に再定位することによつて、「日本近代における彫刻のあり方について多くの示唆」<sup>(70)</sup>を得ることが可能となると考えるのである。本研究

は、橋本の制作の仕組みを明らかにすることで、そうした橋本の再評価を期待する機運に応答するものである。

橋本がいかにも同時代の作家たちに先駆けた近代性を示したとしても、それは彼がその時代において生きたという事実を超えることはない。ただし、そのことは、橋本を時代の条件下に押し込めるものではない。つまり、橋本がその時代の俊英の一人でありえたのは、逆説的にも時代という人的、物的な制約のゆえであり、その限界状況を木材の克服によつて拓いた「木製の彫刻」観に、彼の彫刻家としての近代性が顕在化しているのである。

注

(1) 橋本平八『純粹彫刻論』復刻版、伊勢文化舎、平成二十四年(二〇一二)、一三頁。『純粹彫刻論』は、橋本平八の遺稿集として橋本没後七年の経過した昭和十七年(一九四二)に昭森社から第一版が出版された。本書が刊行に至った詳細な経緯は明らかにないが、毛利伊知郎によると、本書の出版は弟(北園克衛)との共同作業のうちに橋本の生前より準備が始まり、橋本の急逝後、北園が残りの作業を行つて出版したことが確かめられている。つまり『純粹彫刻論』は、出版を念頭に置いた著書としての構成が練られていたものであり、橋本の造形観を裏付ける貴重な言説として重視されるべきものである。また、本論における『純粹彫刻論』からの引用は、すべて復刻版からのものである。

(2) 金井直「橋本平八再考」、岩城見一編『芸術／葛藤の現場』晃洋書房、二〇〇二年、一四八―一五一頁。

(3) 毛利伊知郎「近代彫刻と円空」『美術手帖』第九七九号、二〇一三年二月、八七頁。

(4) 本間正義「円空と平八——近代木彫の一系列」『國華』第八三六号、一九六一年十一月、五〇六頁。

(5) 喜多武四郎「橋本君を憶う」『アトリエ』第一三卷第二号、一九三六年二月、四五頁。

(6) 東京国立近代美術館／三重県立美術館／宮城県立美術館『日本彫刻の近代』淡交社、二〇〇七年、二四七頁。

(7) 中村麗子「木という素材に対する態度」『リア』第二五号(リア制作室)、平成二十三年(二〇一一)、三三―三四頁。

(8) 橋本平八『純粹彫刻論』、一八五頁。昭和七年五月十二日の日記より。同年九月には、朱地金箔が施され、「木彫面を滅没」した《アナンガランのムギリ像》が第十九回院展に出品されている。

(9) 高村光太郎「上野の彫刻諸相」『読売新聞』昭和五年(一九三〇)九月十六日、四頁。

(10) 橋本平八『純粹彫刻論』、一八五頁。

(11) 石井鶴三の回想からは、院展彫刻研究所における同志が、美術史に果たしてきた役割についての自負が伺える(石井鶴三「私の彫刻修業」『石井鶴三先生——信州上田と』小泉上田教育会、昭和四九年(一九七四)、九七頁)。また、彼ら彫刻家達の自覚は、戦後の美術史においても「最大の在野勢力」における「最も充実した時期」を形成したと考えられている(田中修二「近代日本彫刻史概論Ⅲ」『近代日本彫刻集成』第三卷、国書刊行会、二〇一三年、三一〇頁)。

(12) 平櫛源太郎「序」、橋本平八『純粹彫刻論』、二頁。

(13) 喜多武四郎「序」、橋本平八『純粹彫刻論』、六頁。

(14) 石井鶴三「牧雅雄に橋本平八」『アトリエ』第一三卷第二号、四三頁。

(15) 同右。

- (16) 星取り法: (pointing technique) 幾何の原理を機械的に応用した形態転写の彫刻技法。立体モデルの任意の点を大理石などの材料中に定位することで形状再現を行う。星取り法の使用は、二十世紀に入り、作品のオリジナリティが重視されるに従って衰退していく。星取り法の技術的な仕組みに関しては、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』第四二巻第一号（日本図学会）、二〇〇八年、一一二〇頁、「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』第一二巻第一号（美術解剖学会）、二〇〇八年八月、四八―五七頁を参照されたい。
- (17) 三木多聞「明治の彫刻」『Museum（東京国立博物館研究誌）』第二〇三号、一九六八年二月、八頁。
- (18) 星取り法は、院展作家木村五郎から「木彫は粘土と全く同じものが作られ木としての興味は殺がれ、その作程は無味乾燥」として蔑まれていた。木村五郎『木彫の技法』アルス、大正十五年（一九二六）、八一頁。
- (19) 橋本平八『純粹彫刻論』、一六頁。
- (20) 同右、一六三頁。
- (21) これは木彫に限らないことが橋本の日記に記されている。『純粹彫刻論』、二八一頁。
- (22) 石井鶴三「美術院の彫刻」<sup>25</sup>、『石井鶴三全集』第三巻、形象社、昭和六十一年（一九八六）、七八頁（初出『アトリエ』第二巻第一〇号、一九二五年一〇月）。
- (23) Milt Liebson, *Direct Stone Sculpture: A Guide to Technique and Creativity*, Schiffer Publishing, 1991, p.37.
- (24) 橋本平八『純粹彫刻論』、一八五頁。
- (25) 今泉篤男「日本近代彫刻の出版」『みずる』第六〇九号、一九五六年四月、三〇頁。
- (26) 同右、三三頁。
- (27) 「近代木彫の流れ」展図録、国立近代美術館、昭和三十四年（一九五九）、一頁。
- (28) 出品作の平櫛田中《鏡獅子》（一九五八）は寄木法に星取り法という展覧会の趣旨とは真逆の方法で作られている。
- (29) 「四人の作家」展図録、国立近代美術館、昭和三十年（一九五五）、三三頁。
- (30) 本間正義「花園に遊ぶ天女」『現代の眼』第一一〇号、一九五五年一〇月、二頁。
- (31) 千沢楨治「伝統木彫の現在」『現代の眼』第五四号、一九五九年五月、三頁。
- (32) 本間正義「円空の鉦ばつり」『現代の眼』第五四号、五頁。
- (33) 本間正義「円空と平八」『國華』第八三六号、五〇〇頁。
- (34) 同右、五〇一頁。
- (35) 平成十八年に東京国立博物館で開かれた特別展「仏像——一木にこめられた祈り」の展覧会図録末尾の用語解説には、「木心をこめる」という木心を活用する技法用語が、出自の明記もなく掲載されている。特別展「仏像——一木にこめられた祈り」展図録、東京国立博物館、二〇〇六年、二七八頁。
- (36) 橋本平八『純粹彫刻論』、一二三頁。
- (37) 石井鶴三「優作は常連にある」<sup>27</sup>、『石井鶴三全集三』形象社、昭和六十一年（一九八六）、二二六頁（初出『アトリエ』第四巻第九号、一九二六年一〇月）。
- (38) 本間正義「円空と平八」『國華』第八三六号、四九七頁。
- (39) 同右、四九九頁。
- (40) 同右。
- (41) 橋本平八『純粹彫刻論』、二〇八頁。
- (42) 「木仙」という表現は一般にはなく、これは橋本の造語とも考えられる。ただし、橋本には、「仙」に関する次のような記述がある。「仙とは動なり。

- 動は静の終わりなり。即ち静中動なり」(『純粹彫刻論』、一〇九頁)。この表明を踏まえ、橋本の作品と他の言説の関係を総合的に検証した結果、筆者は、橋本が「仙」において意味するところのものを「形態の形成に関与した条件と時間的経緯の様相」と解釈した(福江良純「神秘不可思議の芸術——橋本平八の木彫と近代性」京都工芸繊維大学大学院博士論文、二〇〇八年、三三頁)。つまり、「仙」とは、形態の自律的な発生過程を括る概念であり、「木仙」に関しても、有機的な形態の形成過程を示すものと推察される。ちなみに、現代では「木骨」は「鉄骨」と並ぶ建築用語である。
- (43) 本間正義「円空と平八」『國華』第八三六号、五〇三頁。本間正義「近代の美術16 円空と橋本平八」至文堂、昭和四十八年(一九七三)、四四頁。
- (44) 本間正義「円空と平八」『國華』第八三六号、四九九頁。
- (45) 福江良純「彫刻における立体概念の形成」『図学研究』第四四卷一号(日本図学会)、二〇一〇年、三一―一二頁。
- (46) 橋本平八『純粹彫刻論』、六一頁。
- (47) 同右、五七頁。
- (48) 工業製図と異なり、通常、彫刻においては正面と側面の二面で制作が進められる。対象形状の物理量が素材中に確保できれば、実際に用いられる材料自体の外形形状は問題とならない。
- (49) 橋本平八『純粹彫刻論』、一八五頁。
- (50) 石井が塊と量感についての見解を基に、美の本質を造形の方法論と共に描き出したことは、近年注目されつつある。ここに關しては、稲賀繁美『接触造形論』(名古屋大学出版会)、二〇一六年、三〇九―三二九頁も参照されたい。
- (51) 橋本平八『純粹彫刻論』、六二頁。
- (52) 素材の加工と量感の關係については、本郷新『彫刻の美』中央公論美術出版、平成十七年(二〇〇五)、三六―三七頁も参照されたい。
- (53) 橋本平八『純粹彫刻論』、一四二頁。
- (54) 本間正義「円空と平八」『國華』第八三六号、五〇一―五〇二頁。本間は、千光寺に伝わる円空の自刻像に「直角に打ちつけた線状痕」(前掲「近代の美術16 円空と橋本平八」、五〇頁)を断定しているが、これは誤りである。自刻像の細かな鑿跡は、鑿を木槌などで小刻みに叩くことで生じた間隔の短い通常の痕跡である。また、本間はこのくだりで、「鉦ばつり」という語句から古代の「鉦彫り」を連想し、両者の異同を経由して橋本作品の線状痕に「特殊なやりかた」という目を向けていく。鉦彫り像については、現在も諸説あるところだが、筆者は、鑿後の方向と深さ、そしてその長さが形態要素(例えば衣服)単位で一定している諸特徴に鑑みて、これを丸鑿の跡を残した仕上げの形式と判断している。なぜこのような形式が採られるようになったのかは推測の域を出ないが、一つ言えることは、この鑿跡を通して像が無垢の木材である印象を強めているということである。この点においては、円空の「鉦ばつり」も同様である。《裸形少年像》の線状痕にも、無垢材を印象付ける効果は顕著であるが、ただし前二者と異なるのは、木の繊維の細かな破断が、木材特有のしなやかな材質感を脆性の高い硬質なものへ変質させているという点である。
- (55) 福江良純「橋本平八の木彫——作品《石に就いて》と素材の変容」『デザイン理論』五〇号(意匠学会)、二〇〇七年、七九―九二頁。
- (56) 『純粹彫刻論』、二二―二三頁。
- (57) 彫刻の本旨として荻原が語る「一種内的な力(Inner Power)」、「生命(Life)」については、荻原守衛「余が見たる東西の彫刻」『彫刻真髓』オンデマンド版、中央公論美術出版、二〇〇四年、三二頁(初出「藝術界」明治四十一年八月号所載)を参照されたい。また、荻原の主張を「内部生命論」として解釈する批評言説もある。古田亮「ラグーザと礫山——彫刻における複製の問題を中心に」『明治の彫塑 ラグーザと荻原礫山』(芸大学美術館ミュージアムショップ／(有)六文社)、二〇一〇年、一六頁を参照のこと。

- (58) J・A・シュモル「トルソ」モティーフの生成とロダンにおける断片形式的の意味」、J・A・シュモル編『芸術における未完成』中村二柄訳、岩崎美術社、一九七一年、一九一―二二七頁。シュモルは、古代彫像の断片（トルソなど）に、「それ自体が価値を持つ自律的な形態」を認め、それが「近代彫刻のテーマにもたらした刺激」を指摘している。破損した古代の遺物としてのトルソは、近代において意識的に「トルソの形態を惹起す」芸術手段となり、係るトルソの形態は一つの完全な作品とみなされていく。
- (59) 素材がその物性を示し続けている限り、それは物質であって「生命」ではない。形象以前の混沌から生命が生まれる現象に範を取り、近代彫刻は「形態の現れ」もって生命を表現した。福江良純「荻原守衛の彫刻における形態の現れ——ロダンのトルソとの対比を通じて」『美術解剖学雑誌』第一三巻第一号、二〇〇九年を参照されたい。また、「原質」の字義については、中村尚明「オブジェの時代——表象・実体・空間」「イタリア彫刻の二〇世紀」図録（現代彫刻センター、二〇〇一年）が参考となる。
- (60) 物質に加えられた力の作用が、その物性を現すと共に形態を形成していくという見方は、今日の自然科学にも見受けられる。山本学治は「自然物の形態はつねに、その物の、その時の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」と述べている。山本学治『素材と造形の歴史』鹿島出版会、昭和四十一年（一九六六）、一八頁。
- (61) この「生きた石」という表現は、前掲『純粹彫刻論』、二三九頁に所載される「彫刻の法則」と題された橋本の一文からである。ここに表明された橋本の考えを手掛かりにした、作品《石に就いて》の造形的な特質については、拙論「橋本平八の木彫——作品《石に就いて》と素材の変容」『デザイン理論』第五〇号にて詳しく扱っている。
- (62) 橋本平八『純粹彫刻論』、一二三頁。
- (63) 高村光太郎「荻原守衛」『新潮』第五九〇号、昭和二十九年（一九五四）六月、三三頁。
- (64) 石井鶴三「彫刻の先覚荻原碌山」『石井鶴三全集』第十巻、形象社、昭和三年（一九八七）、一六二頁（初出、東京芸術大学石井教授研究室編『彫刻家荻原碌山』信濃教育会、昭和二十九年（一九五四））。
- (65) 二十世紀に彫刻家が星取り法を放棄した状況について、リーブソンは次のように語っている。「私たちは、古典主義からの離脱と表現の自由への到達について話し合った。石彫直彫りへの関心は新しくされ、そして星取り機は捨て去られた（We have discussed the departure of classicism and the arrival of freedom of expression. Interest in direct stone carving was renewed and the pointing machine was discarded）」（Milt Liebson, *Direct Stone Sculpture: A Guide to Technique and Creativity*, Schiffer Publishing, 1991, p.37）。
- (66) 星取り法から直彫り法への移行過程については、拙論「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』第一二巻第一号を参照願いたい。また、彫刻作品の自律的価値と近代的な彫刻の主題については、前掲拙論「荻原守衛の彫刻における形態の現れ——ロダンのトルソとの対比を通じて」『美術解剖学雑誌』第一三巻第一号を参照願いたい。
- (67) 金井直「橋本平八と現代の彫刻（家）」『リア』第二五号、一九頁。
- (68) 毛利伊知郎「日本近代彫刻史における橋本平八」『リア』第二五号、三五頁。
- (69) 金井直「橋本平八と現代の彫刻（家）」『リア』第二五号、一九頁。
- (70) 毛利伊知郎「日本近代彫刻史における橋本平八」『リア』第二五号、三五頁。