

高村光太郎と黄土水における彫刻表現と文学性

Sculpture expression and literature in Takamura Kotaro and Huang Tu-Shui

上原 一明*・馬 銘浩**

UEHARA Kazuaki, MA Ming-Hao

(摘要)

本論文は、近代日本美術における新しい造形価値観を広めた彫刻家・高村光太郎の足跡をたどり、その造形と文学性について述べる。また、同時代台湾から留学してきた彫刻家・黄土水の造形と、高村光太郎からどのような造形的また概念的の影響を受けていたのかを述べる。両者を比較することにより、日本における近代彫刻の受容と文学性との関係を明らかにする。

(Abstract)

This paper runs after life of the sculptor Takamura Kotaro who spread a new modeling sense of values in modern Japanese fine arts and describes a relation between the modeling and literature. With modeling of the sculptor Huang Tu-Shui who has studied abroad from Contemporary Taiwan and what kind of he underwent notional influence or modeling also whether From Takamura Kotaro. The relation between acceptance of a sculpture and literature is made clear the modern times in Japan by comparing both of them.

はじめに

近代日本における美術、とりわけ仏像制作を中心とする日本の彫刻界は西洋の近代彫刻による影響を多大に受けることにより、日本の伝統彫刻である仏像造形表現とは異なる造形概念を生み出し、近代日本美術の幕開けに相応しい発展を遂げた。高村光雲による仏像制作技術を生かした西洋美術の文学的写実表現はこのことを如実に表している。代表作である「老猿」(1893年)は、左手に取り逃した大鷲の羽を握りしめ、その飛び去る大鷲を睨みつける様子を写實的に表現し、新しい彫刻表現の方向性を示唆している。その物語性

は、従来の教義に沿った説明的な仏像表現とは異なり、作者自身の哲学的要素を含んだメッセージ性を率直に伝えることに主眼が置かれた。更にロダンによる近代彫刻の幕開けは、日本においても造形美術市場の変化とともに、伝統技法を応用した新しい造形表現と相まって、新しい造形価値を発生させた。また、台湾をはじめとする植民統治地域からの留学生も積極的に受け入れることにより、近代日本美術を発展させていった。このように明治から大正にかけて近代日本の彫刻界は、著しい西洋化と日本の文化的主体性の確立、また植民地拡大による文化的啓蒙を促進した。

* 山口大学教育学部

** 淡江大学文學院

1、高村光太郎について

(1) 高村光太郎の彫刻と文学

日本における高村光太郎は、「道程」(1914年)や「智恵子抄」(1941年)などの詩に代表されるように「詩人」としての知名度が高い。実際近代日本における詩人としての地位は、石川啄木や北原白秋、島崎藤村らと並び称されている。その詩的概念は独特なもので、人間的な、五感的な、また切なくもあり、激しくもある世界観に満ちている。これら「詩」による表現形態は、日常による経験要素と感情や思い、想像などを具体的な言葉によって文字化され、読み手に投げかけられる。高村光太郎はその豊かな感情と膨大な言葉の表現力を用いて多くの詩を創作した。しかし彼は、自らを「彫刻家」とであると自覚している。更に彼は、自らの彫刻を純粋にするために、詩を書いている。このことは、以下の「自分と詩との関係」で示されている。

私は自分の彫刻を護るために詩を書いているのだからである。自分の彫刻を純粹であらしめるため、彫刻に他の分子の夾雑(きょうざつ)して来るのを防ぐため、彫刻を文学から独立せしめるために、詩を書くのである。

高村光太郎著「独居自炊」より抜粋

この文章が示すことは、彫刻表現における文学的要素を排除することにより、彫刻造形をより純粋に研ぎ澄ませるということである。云わば表現手段として制作されてきた彫刻の独立を意味する。

これまでの彫刻は、制作する目的として呪術的な或いは象徴的な、または宗教的な意味を持たせ制作されてきた。オーストリア・ヴィレンドルフ近郊で出土されたヴィレンド

ルフのヴィーナス(紀元前22,000-20,000年)は、乳房と腹部が極端にデフォルメされており、人類の繁栄を願った呪術的なものとして作られたと考えられる。また、古代エジプト(紀元前4000年—紀元30年)のファラオ像や古代ギリシャ(紀元前1100年—100年)の神像などは、統治者の権威を視覚的にしめす象徴的なものとして作られた。更に中世においては、キリスト教や仏教における宗教的世界観を偶像崇拜として視覚的に再現し、その教義を人々に解りやすく示した。このように、近代以前の彫刻は、ある目的を達成するための表現手段でしかなかった。ロダン以降の近代彫刻は、いわゆる彫刻が純粋な彫刻として独立することを意味する。

高村光太郎は、仏師であり木彫彫刻の近代化を目指した東京美術学校教授である高村光雲の子として1883年に生まれ、年少の頃から高い木彫技術を修得していた。14歳で東京美術学校で彫刻を学び、1906年23歳の頃ニューヨーク、ロンドン、パリ4年にわたり欧米を留学し、最先端の彫刻芸術を学んだ。そのことが古い日本の旧体制を堅持する偉大な父・光雲との確執を生むことになるが、その造形力は同じくパリで学んだ荻原守衛と並び、日本における彫刻の近代化を牽引することとなる。高村光太郎は、ロダンの造形的な力量にも感化されたが、それ以上に彼の芸術哲学の奥深さに造形以上の感銘を受けている。

そのことは1916年に高村光太郎翻訳により刊行された「ロダンの言葉抄」で確認できる。英訳された本を日本語に翻訳する過程において、翻訳者である高村光太郎による解釈内容となっているため、ある意味高村光太郎の哲学的解釈ともいえよう。

「お前がこれから彫刻をする時決して形を間口(拡がり)を見ないで、いつて

も真行き（厚み）でお見。……一つの表面を見る時、それを必ず一つの容積（量）の端だと思いなさい。お前の方へ向いた大なり小なりの尖端だと思いなさい。そうすればお前は『肉づけの法』を持つことになる。」

「ロダンの言葉抄」 グゼル編
「芸術」より 第三章 肉づけ

これはロダンの彫刻の本質をより具体的に表したものである。彫刻制作において、表面的な物体の輪郭ではなく、物体の中心から跳ね返る厚みを意識すれば、自然と量感が生まれ、肉づけの意味が分かるということを述べている。この「肉づけ」という高村光太郎による日本語訳は、父・光雲が使用していた「肉づけ」という表現をそのまま用いている。後に彼は、父・光雲が言っていた「肉づけ」という意味と、ロダンの使ったフランス語「Le modelé」（翻訳書は英語）との、その語句の

意味するものを一致していることに気づき、「肉づけ」という日本語に訳したと述べている。これこそまさに、高村光太郎による造形概念の言葉を用いた美学的解釈といえよう。

欧米留学帰国後の高村光太郎は、塑像による彫刻を多く制作するようになる。特にロダンの没した1917年の翌年には、塑像「腕」「ピアノを弾く手」「足」の他、彼の代表作ともいえる「手」を制作する。この作品は、敬愛するロダンの死に対するオマージュともいえる作品と捉えてよいと考えられる。この時彼の中ではすでに彫刻と詩を分離している。「腕」、「ピアノを弾く手」「足」「手」など、タイトルからもわかるように体の部位そのものを彫刻している。これらの作品の中に物語性は一切なく、ただその体の部位の造形性を純粋に制作した彫刻に過ぎない。だからこそ、その圧倒的な量感が伝わるのである。また、1923年に発生した関東大震災以後、物資の補

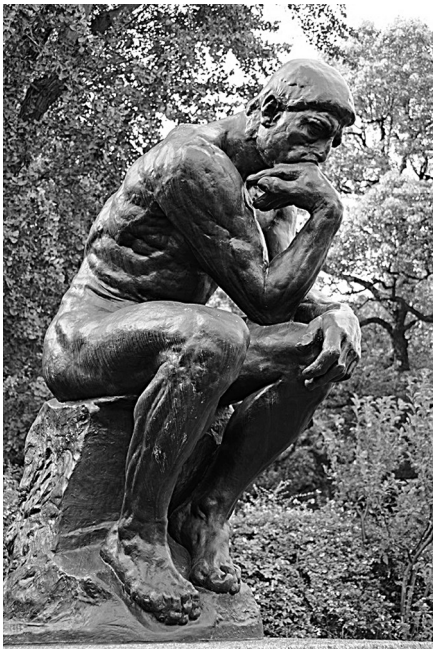


図1 ロダン「考える人」国立西洋美術館
(筆者撮影) 東京都



図2 高村光太郎「高村光雲銅像」東京芸術大学
(筆者撮影) 東京都

給が困難になった時代には、木彫による小品「魴鮒」「蟬」（1924年）や「鯰」「うそ鳥」「柘榴」（1925年）といった秀作を制作した。これらの木彫小品は、年少時の父・光雲を真似た写実彫刻とは異なる表現様式に変化している。やはり欧米留学後の塑像による量感を意識した木彫となっており、彫刻刀という道具の持ち味を十二分に生かした造形と、尚且つ薄い彩色を施すことで木の質感を損なうことなくリアリティを表現している。これら木彫小品においても物語性は一切ない。タイトルも動植物の名前そのものである。だからこそ、それら生命体の存在を前面に打ち出すことが可能にしている。

(2) 高村光太郎の生きざま

高村光太郎が生きた時代は、明治維新以降西洋列強を強く意識した政策を打ち出し、富国強兵を掲げ、近代国家を目指した。日清戦争（1894年）・日露戦争（1904年）・第一次世界大戦（1914年）の戦勝国として東アジアの盟主として君臨するが、関東大震災（1923年）以後国力が衰え、軍部によるクーデター（1936年の226事件）や盧溝橋事件（1937年）から始まる日中戦争へ突入し、ついには1941年の太平洋戦争へとめり込む。当時は、欧

米列強による植民地支配から自国と東アジア及び東南アジアを守る大儀名分のもと、大東亜共栄圏を目指した大日本帝国の国策こそが正義であった。高村光太郎も文化人として、ある意味国威高揚の一翼を担っていた。しかし1945年の敗戦後、自らの行為を反省し焼け野原となった東京を後に、岩手県の僻地に疎開した。その後は東京に戻ることなく、62歳から68歳にわたる7年間を太田村山口で暮らすこととなる。おそらく彼の心中においては、1938年に亡くなった愛する妻・智恵子の存在があまりにも大きく、1942年4月13日に書かれた詩「独居自炊」の時点で自己の将来を暗示していたと思われる。

ほめられるやうなことはまだ為ない。
そんなおぼえは毛頭ない。
父なく母なく妻なく子なく、
木端と粘土と紙屑とほこりとがある。
草の葉をむしつて鍋に入れ
配給の米を餘してくふ。
私の臺所で利久は火を焚き、
私の書齋で臨済は打坐し、
私の仕事場で造化の営みは遅々漫々。
六十年は夢にあらざ事象にあらざ、
手に觸るるに随つて歳月は離れ、



図3 套屋の説明板（筆者撮影）



図4 高村光太郎山荘内部（筆者撮影） 岩手県

あたりまへ過ぎる朝と晩とが来る。
一三四五六と或る僧はいふ。

1945年の東京大空襲時に自宅とアトリエを失った高村光太郎は、宮沢賢治の弟・清六の勧めにより岩手県花巻市に疎開した。実はその時点で帝都・東京に見切りをつけ、新たな桃源郷を求めて岩手県の奥地に疎開したのではないのであろうか。疎開先では村人の協力を得て、移築した小さな山小屋にて7年の時を過ごす。62歳の老体にとっての独居自炊は、肉体的には過酷ではあるが、彼にとっての精神面においては、非常に清らかな日々を過ごしていたのではないかと思われる。

その高村光太郎山荘は、以前山奥の休憩場所として利用された不要の山小屋を移築したものであり、文字通り小さな土間と一人が寝泊まり出来るだけの居間があるだけの山小屋で、小さな囲炉裏とガラス傘のない灯油ランプがぶら下がっている。夏ならまだよいが、冬ともなれば隙間から吹雪が入りこんだという。過酷な山小屋の生活である。日々自給自足の畑仕事に追われ、とうてい彫刻の制作などできない。この7年に及ぶ山小屋生活ので唯一作られた彫刻は、泥土で作られた「兎の頭」だけだった。それは彼が去ったあと、囲

炉裏の中から発見された。泥土だけでは構造的にはもろいので型を取ったが、そのあともろくも崩れ去ったという。その型をもとに「野兎の頭」はブロンズにおこされている。この時期、高村光太郎が残した唯一の彫刻作品である。この作品はこれまで制作されてきた彼の作品の中で最も時間が凝縮されたものといえる。おそらく特に何の意味もなく山小屋周辺で取れた泥土を使い、野兎の頭部を作ったのではなからうか。彼がどれだけの時間を費やし、何の目的で作られたのかはもはや知る由もないが、その彫刻には文学的根拠は全くなく、野兎の造形そのものである。10代の頃彼が制作した木彫の「兎」(図5)は、父・光雲の系統を忠実に継いだ物語性を感じる作品だったが、60代制作の「野兎の頭」はまさに、これまで生きてきた高村光太郎の人生の年輪の奥深さを凝縮した作品といえる。

(3) 高村光太郎最後の託け

1952年10月、青森県からの依頼による十和田国立公園功労者顕彰記念碑裸婦像制作のため、岩手県をあとに東京へ帰る。その時、高村光太郎69歳。

「乙女の像」は左足を重心に左手を胸の高さで差し伸べ合う、二人の裸婦像である。一



図5 「兎」(明治32年頃)

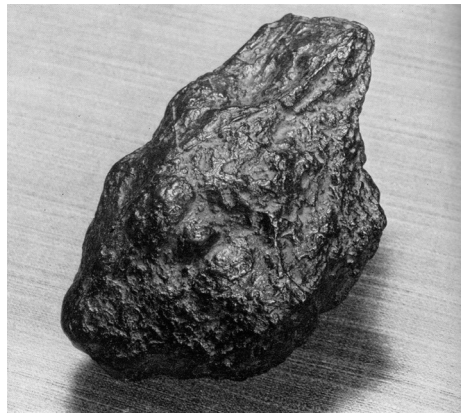


図6 「野兎の首」(大田村時代)「高村光太郎 造形」より

つの彫像を二つにブロンズ鑄造し、向かい合わせるかたちで構成されている。この手法は合わせ鏡のような効果と同時に、物事の二面性を表している。合わせ鏡の効果とは、全く同じ形体のものを向かい合わせることで事象の連続性を表し、永遠を表す。物事の二面性とは、虚と実、現実と理想など、相反する対局の事象である。左手が触れるか触れないかの微妙な距離感は永遠でもあり、左を軸に回転運動する配置は、輪廻転生をも印象付ける。この作品は、同じ彫像の正面・背面及び右側面・左側面を同時に鑑賞できるという要素が示すように、存在の同時性を表している。「乙女の像」は、高村光太郎の人生観を投影した最後の託けである。

筆者は2014年9月に青森県十和田湖の十和田国立公園功労者顕彰記念碑「乙女の像」を現地調査した。十和田湖は、青森県と秋田県の県境にある内陸部のカルデラ湖である。秘境と呼ぶにふさわしい湖である。高村光太郎はこの像の前に「十和田湖畔の裸像に與う」の詩を携えている。

銅とスズの合金が立ってゐる。
どんな造形が行はれようと
無機質の図形にはちがひない。
はらわたや粘液や脂や汗の生きものの
きたならしきはここにはない。
すさまじい十和田の内錐空間にはまりこんで
天然四元の平手打ちまともにもうける
銅とスズの合金でできた
女の裸像が二つ
影と形のやうに立ってゐる。
いさぎよい非情の金属が青くさびて
地上にくずれるまで
この原生林の圧力に堪えて
立つなら幾千年でも黙って立ってろ。

彼が自らの彫刻に詩碑を付随させた例はこの作品だけである。十和田湖の幽玄な神秘力に立ち向かわせるかのような挑戦的な内容の詩である。それだけ十和田湖のもつ空気感は、一般生活とはかけ離れた異次元の世界であることを物語っている。

高村光太郎はこの作品において、これまで自らの主義としてきた「彫刻表現における文学的要素の排除」を開放している。この彫刻作品は、智恵子の存在を永遠に、そして「道程」や「智恵子抄」というこれまでの文学表現の世界観と、それらを包括した文学芸術を彫刻的表現としてフィードバックし具体化したものである。これはある意味、彫刻の純粋性に固執していた高村光太郎自身を自ら開放した作品ともいえる。この作品を通して彼が託した我々への最後のメッセージは、「自身の固執を自らを解放することの意味」を問うということである。自省の念から東京を断絶し、7年間に及ぶ過酷な山小屋生活の物理的固執、それに伴う彫刻制作を封じ込めた精神的固執。これら彼の晩年の固執を自ら解放することは、すなわち高村光太郎という人間自身の人生の証明と、これまで培ってきた彫刻家としての責任を果たすという強い決意の表れである。またタイトル「乙女の像」で用いられている「乙女」という語意とそのポーズの構成には、彫刻の中に文学的な要素を前面に打ち出している。作品内容においてもこれまでの自身の固執（彫刻と文学の分離）を自らを解放（彫刻と文学の融合）している。



図7 十和田湖「詩碑」と「乙女の像」(筆者撮影) 青森県



図8 十和田湖「乙女の像」部分(筆者撮影) 青森県

2、黄土水について

(1) 黄土水の今日的評価

近年台湾では、日本統治時代（1895-1945）の研究が盛んに行われている。政治面、経済面、文化面と様々な分野において、多くの研究者による調査や分析が進んでいる。美術においても日本人画家・石川欽一郎（1871-1945）や塩月桃甫（1886-1954）など、台湾で美術教育を行った人物の研究もなされているが、台湾から東京美術学校へ留学した台湾出身の芸術家の研究も多く発表されている。倪蔣懷（1894-1943）や陳澄波（1895-1947）など洋画家が多数を占めているが、最初に東京美術学校に入学したのが、彫刻家・黄土水である。彼について台湾では1970年代後半から謝里法による研究が始まり、近年では李欽賢他多くの研究者により研究が継続されている。近年日本では鈴木恵可による研究も発表されている。いずれも日本統治時代を背景に、帝展入選を果たした台湾人彫刻家の当時の姿を浮き彫りにしている。

黄土水は台湾が日本に割譲された1895年に台北市萬華に生まれた。国語学校の校長の推薦により1915年に20歳で東京美術学校へ入学後、高村光雲（1852-1934）や朝倉文夫（1883-1964）、北村西望（1884-1987）らに学び、近代日本の彫刻を学んだ。1920年には研究科に進学し、「山童吹笛」で第2回帝展入選を果たす。以後第5回帝展まで毎年入選するが、第6回展落選後、帝展から離れる。その後は台湾の風土と動物を中心とする作品や、肖像彫刻の注文を多く受ける時期を経て、1930年に35歳の若さでこの世を去る。1945年の終戦後、中華民国となった台湾では文化的政策として、当然ながら中華文化を正当化する美術教育が行われた。その当時、黄土水をはじめとする日本の美術教育を受けた芸術家たちは

評価されることはなかった。しかし、1990年代に入ると民主化が進み、台湾本土化に伴い、台湾アイデンティティのシンボリックな存在として、黄土水ら日本統治時代に活躍した美術家たちが再評価され今日に至る。特に黄土水は、東京美術学校へ入学した最初の留学生であり、彫刻家として帝展入選や、皇室との関係を築くなど、台湾留学生のパイオニア的存在であった。

2015年9月18日には、黄土水生誕120年記念として台北中山堂で「台湾近代彫塑十一家」が開催された。黄土水（1895-1930）を中心に、陳夏雨（1917-2000）・蒲添生（1911-1996）・丘雲（1912-1991）・何明統（1921-2002）・闕明德（1918-?）・王水河（1925-）・陳英傑（1924-2011）・楊英風（1924-1997）・陳庭詩（1916-2002）・李再鈴（1928-）と、日本統治時代に生まれた彫刻家たちを紹介している。これは台湾の彫刻界の歴史であるとともに、時代の移り変わりを彫刻表現として明確に映し出している。



図9 黄土水「李鐵拐」1914年
(1979.4「雄獅美術」より)

(2) 黄土水の彫刻表現

彫刻制作について、黄土水は年少のころから卓越した技術と表現力をもっていた。台湾の国語学校就学時の手工の時間には熱心に木彫を制作し、国語学校校長の推薦で東京美術学校へ入学したことは前項でも述べたが、この時受験用に提出した木彫「李鐵拐」は中国の仙人をモチーフとしており、彼が台湾で中国系の仏師あるいは伝統木彫家に木彫技術を教わったと思われる。いかにも中国の伝統的木彫であり、その木彫技術は高い水準である。その当時、日本が台湾統治を開始してまだ20年弱であり、木彫といえば、福建省系列の中国伝統木彫が一般的であり、道具も柄のない銅だけの細長い中国式鑿で彫られていたと考えられる。彼のこの作品も、欄間などにみられる隙間を多用した造形であり、動きを重視した中国でよくみられる作風である。

東京美術学校入学後は、高村光雲のもとで日本の伝統的仏像を主体とする近代日本の木彫を学んだ。木彫レリーフなど、日本の木彫道具を用いたその作品は、台湾で使用してい

た道具とは異なり、量感が生まれてる。木彫鑿における日本式道具と中国式道具の違いは、作品に量感の違いがでる。中国式鑿は鑿自体が細長いため、刃先と握り箇所が20センチ程離れている。よって作品と手との距離が長い。欄間のように立体的に奥まで入り組んだ形を彫り出すには最適だが、造形が表面的になる。しかし、日本式鑿は叩き鑿で荒彫りした後、柄の付いた小道具で細部を仕上げる。作品と手との距離が数センチまで肉薄し、指が直接木材に付いた状態で彫るので、微妙な強弱や刃を入れる角度で量感を出せる。

黄土水は木彫だけでなく、学外で石彫を学び、大理石「甘露水」(1921年)で第3回帝展に入選する。石彫に関しては、比較的作品数は少ない。現在の調査の段階では、他に大理石「男嬰頭像」(1918年)と大理石「小孩胸像」(制作年不詳)の3点しか確認されていない。筆者は、2015年7月に台湾・台北市の太平小学校に収蔵されている大理石「小孩胸像」を調査した。黄土水はこの小学校(当時:大稻埕太平公學校)の卒業生でもあり、その



図10.11 大理石「小孩胸像」(筆者撮影) 台北市・太平小学校

縁もあって、当時の女子児童をモデルにこの作品を制作した。美術的価値が高いため、台北市立美術館への収蔵が計画されていたが、太平小学校の強い希望により、同校内の資料室で大切に保管されている。黄土水にとって数少ない大理石作品であるが、塑造を完璧に習得した造形力を以て素材の性質を十分に理解し制作されており、その描写力と表現力は群を抜いている。

朝倉文夫の東京美術学校教授就任(1921年)後、黄土水は彼のもとで塑造を学ぶ。1924年には塑像「郊外」が第5回帝展に入選した。これまで台湾出身ということを意識した台湾先住民をテーマにした作品や、一般的な裸婦像で帝展に入選を果たしてきたが、この「郊外」は初めて自分にとって身近な台湾の風土に焦点をあてた作品だった。水牛をリアルに作った作品である。1923年に発生した関東大震災で東京が混乱していたこともあり、その年の帝展は休止。彼は結婚を機にしばらく台

湾で生活をする。その台北市郊外の農村風景で目に入るのが水牛であった。日本本土では目にしないそのモチーフこそ、彼の創作オリジナリティを刺激したのであろう。以後このテーマは、最晩年の巨大なレリーフ塑像「水牛群像」(1930年)へと発展していく。

1927年には龍山寺の依頼を受け、木彫「釈迦出山」を奉納している。残念ながら木彫で制作された「釈迦出山」は第二次世界大戦の連合国軍による空襲により、龍山寺と同時に焼失した。現在残されているのは、石膏像であり、それから抜き取られたブロンズ像が龍山寺金堂に安置されており、他数体ある。筆者は2015年7月に台北市の艋舺龍山寺を訪れ、「釈迦出山」を調査した。高さ1メートル程度の両手を合わせた立像である。一般的な釈迦像は理想化された福よかな容姿なのだが、この作品は現実的で写実的な表現方法である。

当初は龍山寺住職達には受け入れられなかったようである。あまりにも人間臭いその



図12 塑造「釈迦出山」(筆者撮影)
台北市・龍山寺



図13 同部分(筆者撮影)

容姿が衝撃的であったからで、信仰の対象である従来の釈迦像様式を期待した大多数の人々に違和感を生じさせたと考えられる。リアリティを重視する黄土水にとっては、信仰の対象である理想化され様式化された従来の釈迦像を作るより、生身の人間であった釈迦の姿をリアルに再現することに意義を感じたのである。仏教としての信仰の対象像であることより、釈迦の存在を記念するいわば偉大な人間として実在した釈迦の銅像である。そこには文学性より、純粋な造形性の比重が高さが感じられる。

3、高村光太郎と黄土水の接点

(1) 両者をつなぐ「ロダンの言葉」

高村光太郎は1883年に、黄土水は1895年に生まれており、両者とも未成年で丁度一回り違いの年の差である。黄土水が20歳の時に東京美術学校へ入学した1915年、高村光太郎は32歳であり、前年には智恵子と結婚し、「道程」を出版している。1916年に高村光太郎翻訳による「ロダンの言葉」が刊行されている。これまでの黄土水研究は、この「ロダンの言葉」刊行や、同時期に広まった日本におけるロダン芸術の流行が、当時まだ学生であった黄土水に影響を与えた、とされている。しかし、両者の直接的な交流は確認されていない。当時の高村光太郎は、既に若手の彫刻家として著名であったと同時に詩人としても第一線で活躍していた時期であり、当然、黄土水は彼の仕事をよく認識していたし、当然「ロダンの言葉」も読んでいたと考えられる。東京美術学校で直接彫刻を教わった高村光雲や朝倉文夫、北村西望の彫刻は、ある物語や思想を題材に彫刻を作るという、いわば文学的彫刻を制作する傾向にあるが、黄土水に関しても帝展入選していた時代まではそうであった。

が、しかし帝展落選以降、あまりその傾向はみられない。むしろ高村光太郎と同様に、文学的要素を排除した彫刻を制作している。それらは作品タイトルからもよく理解できる。「鹿」「鴿子」(1926年)や「龍」「兎子」(1927年)、「天鵝」(1928年)など主に動物をモチーフにした彫刻には、関東大震災後の高村光太郎の木彫「魴鮒」「蟬」(1925年)や「鯰」「うそ鳥」(1926年)に共通するものがある。それらには彫刻の背後にある文学性は一切なく、その動物そのものの造形美を直接的に表現している。これは黄土水が、高村光太郎造形の方向性を強く意識していることを証明している。「ロダンの言葉」における高村光太郎のロダン解釈は、単なる翻訳に留まらない、彼の造形哲学的解釈によって成立している。黄土水においては「ロダンの言葉」から汲み取られるロダンの芸術概念より、高村光太郎の彫刻家としての方向性に共感を得ていたのではないかと考えられる。

(2) 格義仏教的に捉える高村光太郎の「ロダンの言葉」

格義仏教とは、インドで興った仏教の教義を当時後漢末期の中国において一般的であった老荘思想を用いて解釈することであり、老荘思想内の概念で仏教を理解することを意味する。当時としてはその方法でしか仏教を解釈しえなかった背景がある。それと同様の事が大正5年(1916年)刊行の高村光太郎翻訳の「ロダンの言葉」でも生じていてもおかしくはない。高村光太郎が翻訳した「ロダンの言葉」は、オリジナルであるフランス語が英訳されたものを、更に彼が日本語に翻訳したのである。つまり、フランス語から英語への翻訳の精度の差も多少あると考えられるが、更に日本語への翻訳ともなれば、当然日本では存在しえない概念や語句を、日本人が理解

できるようにしなければならない。前出の「肉づけ」という語句も、高村光太郎が父・光雲から聞き伝えられた日本語句に相当する言葉で充てている。彼は1906年から1909年まで、23歳から26歳という人間形成の成長期に欧米に留学している。そこで英語やフランス語の語学を肌で感じながら彫刻を学んだので、その語意に関して深い知識と理解力を有していた。が、しかし語意の大部分に共通性があるとしても、文化や慣習、宗教観が異なると、広範な語意の完全一致とその完全理解は困難であったとみる。

前項で、父・光雲が言っていた「肉づけ」という意味と、ロダンが使ったフランス語「Le modelé」との、その語句の意味するものが一致していることに気づき、「肉づけ」という日本語に訳したと述べたが、彫刻による「肉づけ」とは肉体の肉を作るのではなく、彫刻の凹凸の具合であり、これによって彫刻の厚みと深さが得られる。肉づけは量感や質感と密接な関係を持っている（「ロダンの言葉」肉づけの注釈より）。彫刻界では頭像の事を「首」と言ったり、原木や原石を左右に振って移動させることを「歩かせる」と言うように独自の言い方がある。「肉づけ」も古来より仏像彫刻の制作において、仏師たちによって使われてきた日本語的表現であったと考えられる。

高村光太郎は、「天平彫刻の技法について」において、天平時代の仏像彫刻における丸鑿の高徳と害毒について論述しているが、その中でも「肉づけ」を多く用いている。それはロダンより一千年前の彫刻のことを論ずるのに用いられており、すでにその概念が存在していたということの証明といえる。

黄土水もまた、「肉づけ」という概念を用いて多くの作品を制作していたのであろう。「釈迦出山」における肉づけは、ロダンの

「Le modelé」を背景にした高村光太郎的「肉づけ」で理解し、制作されている。

(3) 両者に共通する彫刻制作姿勢の一致

高村光太郎と黄土水における彫刻制作に対する姿勢は、残された作品の傾向を比較すると、驚くほどの共通点が確認できる。大きく分けて三つの時期に分けられる。第一期としては、修業期である美術学校時代には既に卓越した造形能力を発揮し、第二期の彫刻家としての活躍期を経て、第三期の最終期へと移行する。

両者とも第一期は高村光雲の指導のもと、木彫をとおして日本の伝統的造形概念を修得している。高村光太郎は木彫「兎」を、黄土水は木彫浮彫「牡丹花」「山猪」を制作している。いずれも高村光雲の影響下にある。第二期は、ロダンによる近代彫刻の概念を取り入れた作品制作とともに、ロダンが提唱する自然主義を意識した作品を多く手掛けている。高村光太郎は、塑像「腕」「ピアノを弾く手」「足」「手」等文学性を排除した造形や、木彫「魴鱈」「蟬」「鯰」「うそ鳥」「柘榴」「白文鳥」「蓮根」等動植物を中心とした作品を制作し、黄土水は、木彫「鯉魚浮彫」「鹿頭」塑像「龍」「歸途」「兎子」木彫「天鵝」「馬」「犢」塑像「綿羊」「山羊（母與子）」など、高村光太郎と同様、動物彫刻を多数制作している。この点における黄土水には、明らかに高村光太郎と同様の文学性を排除した造形を制作する姿勢が見受けられる。両者に共通する事は、「ロダンの言葉」を介して、自然の重要性について強く意識している点が挙げられる。

自然はいっさいの美の源ではないか。
自然は唯一の創造者ではないか。自然に近寄る事によってのみ芸術家は自然が彼に黙示したいっさいのものをわれ

われにもたらしえるのである。

(「ロダンの言葉」ジュディット ク
ラデル筆録 芸術と自然 より)

このロダンによる自然讃歌は、両者の造形スタイルにも強い影響を与えており、文学性を一切含まない身近な自然の造形物である動物へ、と彫刻の題材が向かったのではないかと考えられる。

第三期の最終期には、高村光太郎は終戦後岩手県での長い山小屋生活を経て、最後の大作「乙女の像」へと向かい、黄土水は遺作となるレリーフの大作「水牛群像」を手掛ける。但し、この第三期については、高村光太郎の「乙女の像」(1953年)と黄土水の「水牛群像」(1930年)とは23年もの差があり、制作当時の年齢も時代も全く異なる。もっとも黄土水においてはまだ若く、これから更に展開していく過程であったであろうが、両者の晩年の遺作としての観点から両作品を取り上げた。よって両作品の背景や関連性は異なるが、彫刻表現と文学表現との関係における点は共通している。

高村光太郎は、この「乙女の像」を十和田湖に設置する目的のために「影と形のやうに立ってゐる」と形容した二体の裸婦像として

制作した。この作品で、数多くの詩の創作を通して自らの人生観を彫刻として投影した、いわば文学的彫刻として完結させている。彼にとって、これが一番至福の彫刻表現だったのかもしれない。また、この彫刻作品に付随させるかたちで詩碑も合わせて設置している。幽玄な十和田湖に、彫刻と詩の融合した空間が永遠に広がっている。

黄土水は、この「水牛群像」を故郷である台湾の牧歌的風土の物語として捉え、自分の人生観として投影した、いわば文学的彫刻として完結させている。大正から昭和にかけて柳田国男や折口信夫などによる民俗学が注目されるようになり、黄土水もまた故郷である台湾の民俗に作品の主体性を置くようになった。彼にとってこれは初めてのレリーフ大作でもあり、台湾の風土の象徴である水牛と、未来の象徴としての子供をモチーフに、彼独自の文学的な要素を取り入れている。この作品には具体的な文章は付随されていないが、見る人に豊かな台湾の文学的想像力を与えてくれる。彼にとって、これが一番表現したかった作品だったのかもしれない。

両者は、同じ時代を生きてきた彫刻家として、直接的な交流はなかったにせよ、それぞれ互いに日本と台湾の新しい表現を切り開



図14 レリーフ「水牛群像」(筆者撮影) 台北市・中山堂

き、近代日本の彫刻表現と文学表現の関係性について独自の世界観をつくった偉大な芸術家である。

結論

本拙論は、山口大学の重点連携大学プロジェクトとして、台湾の淡江大学との共同研究としてなされたものである。2014年9月に高村光太郎関連調査として、青森県十和田湖の「乙女の像」、岩手県の高村光太郎山荘及び高村光太郎記念館、東京都の東京芸術大学「高村光雲銅像」を現地調査し、撮影取材や関連書籍を多数蒐集した。また2015年7月には黄土水関連調査として、台湾台北市の太平小学校、龍山寺、中山堂を現地調査し、撮影取材や関連書籍を多数蒐集した。

この調査は、「ロダンの言葉」を接点とした高村光太郎と黄土水の関係性を調査研究する目的で始めた。従来台湾の黄土水研究においては、「ロダンの言葉」に影響を受けたとき

れているだけで、その内容は不明瞭であった。今回、両者を比較研究してみると、黄土水は、「ロダンの言葉」自体の影響もさることながら、やはり彫刻家・高村光太郎からの影響が大きいということが明白になった。これは残された両者の時代ごとの作品傾向から見て取れる。

明治、大正という近代国家形成期の日本において、高村光太郎と黄土水という日本人と台湾人の二人の彫刻家は、新しい時代を力強く生き抜き、日本の近代彫刻の発展に大きく貢献した。現在は、戦後日本と中華民国・台湾という国家の隔たりはあるが、両者が歩んできた彫刻制作における情熱は、現代を生きる我々にとって、深い文化的なつながりを感じさせ、東アジアに生きる共通の芸術的認識を共有する礎となっている。これから更にこれらの分野の研究が進めば、日本と台湾をはじめとする東アジアの平和的な文化交流と相互理解が構築されることを期待する。

高村光太郎 関連参考文献

- 高村光太郎「独居自炊」1951年 龍星閣
高村光太郎「天平彫刻」1954年 小山書店
高村光太郎「高村光太郎詩集」1954年
高村光太郎訳「ロダンの言葉抄」高田博厚・菊池一雄編 1960年 岩波書店
A・ロダン 高村光太郎訳 今泉篤男編 世界教養全集12「ロダンの言葉」1962年 平凡社
高村光太郎 日本詩人全集 9「高村光太郎」1966年 新潮社
土方定一「日本の近代美術」1966年 岩波新書
菊池一雄「ロダン」1968年 中央公論美術出版
草野心平「わが光太郎」1969年 ㈱二玄社
高村光太郎「わが人生観13」1970年 大和書房
高村光太郎「高村光太郎 造形」1973年 編集・吉本隆明、北川太一 ㈱春秋社
高村光太郎「日本の詩 第5集 高村光太郎集」1978年 集英社
芹沢俊介「高村光太郎」1982年 筑摩書房
「おもひで 光太郎 記念集 - 高村祭三十回記念」

- 1987年 高村記念館
高村光太郎 作家の自伝 9「高村光太郎」1994年 ㈱日本図書センター
浅沼政規「山口と高村光太郎先生」1995年 高村記念会
「生誕130年 彫刻家・高村光太郎展」図録 2013年

黄土水 関連参考文献

- 謝里法「台湾近代彫刻的先駆者 黄土水」1979年 雄獅美術
「黄土水彫塑展」1989年 国立歴史博物館
李欽賢「黄土水在東京美校」1994年 雄獅美術
李欽賢「解説黄土水「帝展」光環」1994年 雄獅美術
鄭水萍「試探黄土水の彫塑文献與図象風格命題」1994年 雄獅美術
「黄土水百年誕辰紀念特展」1995年 高雄市立美術館
李欽賢「大地・牧歌・黄土水」家庭美術館 1996

年 雄獅図書
王秀雄「臺灣美術全集19 黄土水」1996年 藝術家
出版社
「黄土水發見與研究」1998年 形而上画廊
李欽賢「台灣近代美術創世記—倪蔣懷、陳澄波與
黄土水見證」2013年 五南出版社
鈴木惠可「日本統治期の台湾人彫刻家・黄土水に
おける近代芸術と植民地台湾—台湾原住民像
から日本人肖像彫刻まで—」2013年 近代画
説：明治美術学会誌 / 明治美術学会 編
蕭瓊瑞「台灣近代彫塑十一家」9月專輯 2015年 藝

術家出版
張育華「日治時期藝術社交網路的建構—以彫塑家
黄土水爲例」2015年 彫塑研究no.13
李欽賢「台灣近代彫塑十一家 由傳統走向現代—黃
土水」9月專輯 2015年 藝術家出版

*…この論文は、山口大学重点連携大学プロジェ
クト（平成25年・26年・27年）事業による研
究成果の発表である。

〈著者略歴〉

上原 一明（うえはら かずあき）

1966年 沖縄県生まれ、台湾・淡江大学非常勤講師を経て、現在、山口大学教育学部准教授。
彫刻家。博士（文学）。主な彫刻作品、「山水人」（2013年 台湾・阿里山）、思想者（2007年 中国・
北京市）、「舟月」（2002年 台湾・新北市）、「太古の響き」（1995年 沖縄県公文書館）

高村光太郎と黄土水 対年表

高村光太郎			黄土水					
主な彫刻作品	主な出来事	年齢	西暦	歴史的事件・出来事	元号	年齢	主な彫刻作品	主な出来事
		0	1883		明治16年			
		1	1884		明治17年			
		2	1885		明治18年			
		3	1886		明治19年			
		4	1887	東京美術学校開校	明治20年			
		5	1888		明治21年			
		6	1889		明治22年			
		7	1890		明治23年			
		8	1891		明治24年			
		9	1892		明治25年			
		10	1893		明治26年			
木浮彫「紅葉と宝珠」		11	1894	日清戦争	明治27年			
木浮彫「猪」		12	1895	台湾統治開始	明治28年	0	誕生	
木浮彫「兎」「ねずみ」「青い葡萄」		13	1896		明治29年	1		
東京美術学校入学		14	1897		明治30年	2		
浮彫「羅漢」		15	1898		明治31年	3		
木彫「兎」		16	1899		明治32年	4		
塑像「親月」浮彫「中島兼吉像」		17	1900		明治33年	5		
		18	1901		明治34年	6		
塑像「獅子吼」		19	1902		明治35年	7		
塑像「解剖台上の紅葉山人」ロダン彫刻を知る		20	1903		明治36年	8		
		21	1904	日露戦争	明治37年	9		
塑像「薄命児」「うつぶせの裸婦」		22	1905		明治38年	10		
	ニューヨーク留学	23	1906		明治39年	11		
	ロンドン留学	24	1907	第一回文展	明治40年	12		
	パリ留学	25	1908		明治41年	13		
	帰国	26	1909		明治42年	14		
		27	1910		明治43年	15		
塑像「光雲還暦記念胸像」		28	1911		明治44年	16		
塑像「茶朝の首」		29	1912		明治45年	17		
塑像「男の首」「松方正義の首」		30	1913		大正2年	18		
	智恵子と結婚「道程」出版	31	1914	第一次世界大戦	大正3年	19	木彫「李鐵拐」	
塑像「園田孝吉寿像」		32	1915		大正4年	20	木彫浮彫「牡丹花」	東京美術学校入学
	「ロダンの言葉」刊行	33	1916		大正5年	21	木彫浮彫「山猪」	
		34	1917	ロダン歿	大正6年	22		
塑像「腕」「ピアノを弾く手」「足」「手」		35	1918		大正7年	23	大理石「男嬰頭像」	
塑像「浅見與一右衛門銅像」		36	1919	第一回帝展	大正8年	24	美校5年生	
		37	1920		大正9年	25	「山童吹笛」第2回帝展入選	研究科進学
		38	1921		大正10年	26	石彫「甘露水」第3回帝展入選	朝倉文夫教授就任
		39	1922		大正11年	27		
		40	1923	関東大震災	大正12年	28	寥秋桂と結婚	
木彫「魴鮒」「蟬」		41	1924		大正13年	29	塑像「郊外」第5回帝展入選	
木彫「鮫」「うそ鳥」「栴檀」、塑像「老人の首」		42	1925		大正14年	30	第6回帝展落選	
塑像「大倉喜八郎の首」		43	1926		大正15年	31	木彫浮彫「鯉魚浮彫」「鹿頭」	
塑像「某夫人（智恵子）の像」木彫「桃」		44	1927		昭和2年	32	木彫「出山釈迦像」「嫦娥」、塑像「龍」「歸途」「兎子」「林熊微頭像」	
		45	1928		昭和3年	33	塑像「牛頭禪子」「許丙之母堂謝氏」、木彫「天鵝」「藪田氏母堂」	
		46	1929		昭和4年	34	塑像「台陽煤礦創辦人顏國年肖像」、石膏「裸女」	
木彫「白文鳥」「蓮根」		47	1930	霧社事件	昭和5年	35	塑像「水牛群像」「馬」「犢」「綿羊」「山羊」「綿羊」	東京にて歿
		48	1931		昭和6年			
塑像「黒田清輝胸像」		49	1932		昭和7年			
塑像「成瀬仁蔵胸像」		50	1933		昭和8年			
		51	1934		昭和9年			
塑像「光雲一周忌記念胸像」「赤星朝暉胸像」		52	1935		昭和10年			
		53	1936	226事件	昭和11年			
		54	1937	日中戦争開戦	昭和12年			
塑像「河口慧海裸体坐禅像」	智恵子歿	55	1938		昭和13年			
		56	1939	第二次世界大戦	昭和14年			
塑像「小暮理太郎像」		57	1940		昭和15年			
		58	1941	日米開戦	昭和16年			
		59	1942		昭和17年			
		60	1943		昭和18年			
		61	1944		昭和19年			

高村光太郎						黄土水		
主な彫刻作品	主な出来事	年齢	西暦	歴史的イベント・出来事	元号	年齢	主な彫刻作品	主な出来事
岩手県花巻疎開	山小屋生活開始	62	1945	東京大空襲・終戦	昭和20年			
		63	1946		昭和21年			
		64	1947		昭和22年			
		65	1948		昭和23年			
		66	1949		昭和24年			
		67	1950		昭和25年			
		68	1951		昭和26年			
	帰京	69	1952	日本主権回復	昭和27年			
塑像「乙女の像」		70	1953		昭和28年			
塑像「倉田雲平胸像」		71	1954		昭和29年			
		72	1955		昭和30年			
東京にて歿		73	1956		昭和31年			