

高村光太郎とオーギュスト・ロダン

湯 原 か の 子

Kôtarô TAKAMURA et Auguste RODIN

Kanoko Yuhara

高村光太郎（1883－1956）は、東京美術学校の学生時代に、雑誌のグラビアでフランスの彫刻家オーギュスト・ロダン（1840－1917）を知って強い印象を受け、フランス留学中（1908－1909）には実際に作品を目にして感銘を深めた。帰国後は『ロダンの言葉』（1916）や評伝『オオギュスト・ロダン』（1924）を出版するなど、ロダンの紹介に努めている。ロダンほど光太郎に強い影響を与えた芸術家はいないだろう。光太郎のフランスにおけるロダン体験については他で論じたので¹、本稿では、帰国後の光太郎がロダンから何を学んだか、またロダンに対する評価が光太郎のなかでどのように変化していったかを考察したい。

1. 精神的支柱としてのロダン

光太郎が3年半の海外留学を終えて帰国したのは、1909年（明治42年）7月のことだった。帰国後の光太郎を困惑させたのは、まず、彼自身と彼を取り巻く家族や社会との間にできた意識の落差である。光太郎は欧米で学んだことをもとに、日本で彫刻の真の勉強を続けたいと思って帰ってきた。ところが迎える家族は、洋行帰りの総領息子に家業をつがせ、さらなる発展をはかろうと期待している。光太郎は神戸から東京へ向かう車中、父光雲から聞かされた将来計画、すなわち光太郎を中心に銅像会社をつくる²、という話に心底驚愕する。

それにもまして日本の美術界への落胆があった。明治末期の彫刻界を概観するに、東京美術学校（明治22年創立）の彫刻科の実技に木彫とならんで塑造が加えられ、本格的に西洋彫刻が研究されるようになったのは明治31年のこと、さらに明治40年には文部省指導のもと日本美術界を総括するかたちで文部省美術展覧会（文展）が組織され、その彫塑部の審査員には伝統彫刻、洋風彫刻の各派閥の重鎮が顔を並べてアカデミズムの牙城をなしていた。光太郎には、形だけを真似て独自の主義主張のない洋風彫刻のレベルの低さは言うに及ばず、なまじ光雲を通じて美術界の内情を知っていただけに、そこに蔓延する「卑屈な事大主義」や

「けち臭い派閥主義」など一切のことががまんならず、「日本芸術の代表者のような顔をして文展の如きも浅薄卑俗な表面技術の勸工場にしか見えなかった」³ のである。

青年期特有の潔癖感、そうした美術界に君臨する父親に対する反発となって現われた。

父の得意とするところをめちゃめちゃに踏みにじり、父の望むところを悉く逆にいくといふ羽目になった。汽車の中で話のあった銅像会社はおろか、文展へは出品せず、(・・・) いはゆるパトロンを求めず、道具屋の世話を拒否し、父の息のかかった所へは一切関係せず、すすめられた美校教授の職は引きうけず、何から何まで父の意思に反する行動をとるやうになり、(・・・) 二代目光雲どころか、とんでもない鬼っ子が出来上がってしまったのである。(「アトリエにて(4)」)⁴

というわけで、光太郎は彫刻家として華々しくデビューするどころか、活躍の場をむしろ評論や翻訳などの分筆に求め、新進気鋭の芸術家や文学者が集まるパンの会や、アカデミズムに飽き足らない洋画家たちが結成するヒュウザン会に加わり、青春の気炎を上げ、いわゆるデカダンスの時代を送るのである。それにも疲労する頃、友人の紹介で長沼智恵子と知り合い、1914年(大正3年)の12月には結婚、放蕩時代に終止符を打つ。

この年の10月に、生涯の一つの締めくくりとして刊行したのが、最初の詩集『道程』である。その代表詩「道程」を、当時の光太郎のおかれた状況を考慮しながら読み直してみたい。

僕の前に道はない／僕の後ろに道は出来る／ああ、自然よ／父よ／僕を一人立ちさせた広大な父よ／僕から目を離さないで守る事をせよ／常に父の気魄を僕に充たせよ／この遠い道程のため／この遠い道程のため⁵

この詩に歌われている自然は、日本的な“母なる自然”ではなく、“父なる自然”である。吉本隆明氏は光太郎の彫刻観における理法としての〈自然〉の概念にロダンの影響を指摘し⁶、また平川祐弘氏は光太郎にとってロダンが「旧弊な彫刻師高村光雲に代わるべく出現した父性像」⁷であると指摘しておられるが、そのロダンは「ロダン程、円く、大きく、自然そのものの感じを私に起こさせる芸術家は、ルネサンス以降に無い」⁸と書くほどに、光太郎にとって自然に近い芸術家なのである。光太郎がロダンによって近代彫刻に目覚め、父光雲に代表される日本の彫刻界を否定したこと、そしていま日本にありながら、ロダンによって示された近代彫刻の道を一人で歩もうとしていること、さらにまたロダンが何よりも自然の理法に学んだ彫刻家で自らナチュラルリストと称していたこと、そうした一切を考え合わせると、「父＝自然」のうしろにロダンの姿が透けて見えるのではないか。

光太郎がこの詩の創作と同じ頃にした文章に、次のようなくだりがある。

「来るべきところへ来た。行くべきところへ行かないでは居ないだろう。」

これが正直な、私自身の現状に対して私の有っている心である。私の歩いて来た道は随分多岐であった。(・・・)そして、其がある法則の下にちゃんと縊れ合って大きな一本の道に為りつつある事を現在に強く感じている。私は自分の伸びる時が刻々に近づいて来るのを予感せずには居られない。(「文展第二部に連関する雑感」)⁹

また別の文章で、こうもいっている。

私は自然を信ずる。そして自然の広大と微妙と深奥とにいつも新らしく驚かされて居る。自然というのは眼前に動いている万象と共に、その万象を公約する永遠の理法(例えば因果律其他)、其の永遠の理法の一源たる宇宙(世界の総体)の意志をいふのである。自然が何を為ようとしているかを計画のやうに知る事は出来ない。(・・・)その為ようという意志を私は私自身の内に感ずる。(「大正博覧会の彫刻を見て所感を記す」)¹⁰

すなわち光太郎はこの時期、自然の大きな力を自分の内に感じ、その意志に従うことによって自分の彫刻の本道を確立していこうという自覚に至っていたのである。

「道程」はまさしく、芸術家としての自己確立の決意表明ともいえる詩である。そして日本彫刻界に背を向け、一人、孤独で困難な道を行くにあたって、光太郎は精神的指導者とも仰ぐロダンに、自分を見守っていてほしいと呼びかけ加護を求めている。「道程」はそのようにも読めるのではないだろうか。

光太郎にとってロダンは西洋的父性であり、理法としての“母なる自然”であり、未来へ向かって確立されるべき意識的存在としての自我を体現する。そのことは、かつてアメリカ留学中に作られた詩で、町沢静夫氏が病跡学の立場から注目しておられる¹¹、「秒刻」という詩¹²——夢うつつに、赤城山の大沼の岸に母が立ち現れ、黙って手招きする、その母は一瞬にしてかき消え、昔の少女と重なる、少女はあたたかい息を吹きかけ、何を求めて遠い海の彼方にいったのか、と問いかける——の、無意識の中から現れて存在の根源へと呼び戻す母なるもの、“母なる自然”と対比してみると、きわめて興味深いことではないだろうか。

とまれ、光太郎がロダンの訳業に本格的に取りかかるのもこの頃からである。以後、光太郎は翻訳の原稿料と父光雲から依頼される彫刻の下請け仕事で生活費を得ながら、ロダンによって示された真の彫刻の勉強を自分だけで続けていくのである。

2. 光太郎によるロダンの紹介

ロダンは日本では初め美術界向けに紹介されたが、大正時代になり、近代ヨーロッパの芸

術や美術思想が西洋文化摂取の一環として進歩的な文学者たちによって紹介されるようになると、文学運動の流れの中で多く取り上げられるようになる。なかでも『白樺』は、ロダン70歳の誕生を記念して特集号（1910）を組んだり、ロダンが死去すると追悼号（1918）をだしたり、ロダニズムの鼓吹に貢献した¹³。そうしたなか、一躍ロダンの名を広く知らしめたのは、光太郎による翻訳紹介だった。

光太郎の訳業は、イギリスの詩人であり評論家であるアーサー・シモンズの「ロダン論」を『現代の洋画』の特集号（1914）に掲載したのを皮切りに、ロダン自身になる唯一の著作である『フランスのカテドラル』¹⁴の部分訳や、晩年のロダンと親交を持った文筆家のジュディット・クラデル¹⁵、美術評論家のカミーユ・モークレール¹⁶、ギュスターヴ・コキヨ¹⁷、ポール・グゼル¹⁸、あるいはフレデリック・ロートン¹⁹などの著作に収められたロダンの言葉の筆録を、抜粋訳して『アルス』や『帝国文学』などの雑誌に発表する、というかたちで進められた。そうした記事は、のちに『ロダンの言葉』や『続ロダンの言葉』としてまとめて刊行され、弟の高村豊周の回想録²⁰にもあるように、芸術を目指す若者たちの必読書となったばかりか、一般知識人に広く読まれたのである。

では、こうした訳業を通して光太郎はロダンから何を学び、いかなる影響を受けたであろうか。

まず第一に挙げられるのは、西洋彫刻の技術的な知識や専門的な概念である。たとえば、動勢（mouvement）、肉づけ（modelé）、増盛（amplification）、彫型（moulure）など、専門語の訳語と概念、そして何より、彫刻はマッサで表現される第三次元的な立体芸術である、という造形の原理がもたらされたのは、光太郎によってであった。あるいは、彫刻は絵画的要因とか装飾性、作品の含有する物語性などによって評価されるべきではない、という考え方も、ロダンと西洋彫刻の研究から光太郎が学んだことであった。

彫刻といえばモデルを丸写しにするか、玩具じみた細工ものをこしらえるかであった当時の彫刻界にあって、彫刻が量と組み立てをもった芸術であるという概念や、空間における形を意識的に知的に操作して造形するという彫刻の原理をもたらし光太郎の貢献がいかに大きかったかは、彫刻家の本郷新氏の述懐（「日本の近代彫刻にもちこんだ造形の原理」）²¹にもある通りである。

第二として、ロダンの自然主義と生命の芸術論がある。ロダンにとって芸術とは自然の研究であったが、それは自然の探求を通して造形の理法や、自然の釣合や調和の原理を理解することを意味した。芸術家とは、自然を観察することによって宇宙の理法や物の内面的本質を捉えることのできる人のことであり、創作とは、単に自然を模写することではなく、自然の本質的理解にたつて自然のもつ生命力を表現することだった。ロダンはこういつている。「自然は決してやり損なわない。自然はいつでも傑作を作る。此こそわれわれの大きな唯一の何つけてもの学校だ。他の学校は皆本能も天才もないものの為に出来たものだ！」²²。

「芸術に於て、人は何も創造しない！ 自分自身の気質に従って自然を通訊する。それだけだ！」²³。あるいは「彫刻に独創はいらない。生命がいる」²⁴。

ロダンの芸術観は、光太郎の芸術論にそのまま血肉化された。たとえば光太郎は文展の彫刻部門の評論で、「私は生を欲する。ただ生を欲する」²⁵ といって作品の生命の有無を価値基準にする芸術観を展開したり、奈良や京都の古代の木彫が優れているのは、「唯自然に従ったまで」であり、「自然をよく見て会得」し、「人体の理法」を研究したからだ²⁶、と述べている。こうした言葉はロダン自身の言葉かと見まがうばかりである。

第三として、古典と伝統の再発見が挙げられる。ロダンはその芸術観にエジプトやギリシャの古代彫刻の研究を通して到達した。古代芸術が偉大であるのは、古代人が自然の真摯な観察者であり、その自然観察の熟達によって物事の本質を把握し、そうして生命を訳出することができたからだ、とロダンは考える。彼はそのような理想の実現を、フランスにおいてはゴシック教会建築に見いだした。「ゴシックは石に移された、又石に見い出された自然」²⁷ である、とロダンはいう。しかもゴシック教会建築は、その優美さ、力強さ、調和によって、建築全体が一つの自然であり、一つの生き物のようでもある。それは、ギリシャ彫刻や神殿が地中海の自然から生まれたように、何よりもフランスの自然の中から生まれたものである。ゴシック教会建築はロダンにとってフランス文化のエッセンスであり、フランスの魂そのものなのである。このようなロダンにおける民族固有の文化や伝統の再評価は、光太郎に自国文化の見直しを迫らないではないであろう。

第四として、自然主義的芸術観と伝統文化の再評価とも関連し、美の本質の普遍性という考え方がある。ロダンはエジプト人もギリシャ人も、ゴシック時代の人も現代人も、どんな民族であれ、自然の綿密な研究によって物事の本質を理解し、その基本の原理に基づいて創作するとき、民族の気質にしたがってその民族に固有の偉大な芸術を生みだすことができることに気づき、表現の方法は異なっても美の本質は普遍である、という考えに到達した。たとえば彼は、シャルトル大聖堂とカンボジヤ民族舞踏と、形式は異なるが、にもかかわらず両者ともがもたらす宗教的美的感動について考察し、人間の本質に根ざして表現した芸術には民族の違いを超えて普遍性がある、と述べている²⁸。光太郎は芸術における世界性（普遍性）と地方性ということの問題にし、西洋文化に対し日本文化が普遍性をもつかどうか、もつとしたらどのような点においてか、ということに関心をもっていくが、そこにはロダンからの影響を指摘することができるだろう。

最後に挙げておきたいのは、芸術家の在り方である。ロダンは一瞬の靈感ではなく、こつこつとなされる日々の辛抱強い手仕事を大事にした。そして旧態依然としたアカデミズムや世間の無理解と非難に激しく戦いながら、自分が正しいと信じる彫刻の本道を歩んできたのだった。晩年には、個々の芸術家は幾世紀を経て脈々と続く美の伝統の「大きな連鎖の中の一つの鎖の輪」²⁹ にすぎない、と考えるにいたり、そのような芸術を残した人々の魂の状態

に自らも連なろう、という願いを表明している。このような芸術家としての姿勢は、日本の彫刻界に反旗を翻して孤独のうちに道を究めていく光太郎にとって、精神的励みとなったに違いないのである。

以上のように、ロダンは美の本質を問い、古代彫刻やゴシック教会建築など過去の偉大な芸術を研究する過程においてフランス文化・芸術の源泉にたどり着いた。ロダンの芸術観や人生観は光太郎にとって大きな精神的支援であったが、同時に、美の源泉に立ち戻ってそこから新たに汲み取ろうとするロダンの創作態度は、光太郎をして日本の伝統文化に立ち帰らせることにもなる。皮肉なことに、ロダンの傾倒し、ロダンの学ばば学ぶほど、日本という国で自分が一個の独立した芸術家になるためには、自分が根付くべき伝統に立ち戻らなければならぬ、という必然性を光太郎は強く感じていく。日本で真の近代彫刻を打ち立てるために、日本固有の伝統と古典の見直しを迫られていくわけである。

3. ロダン像の変容

光太郎は30歳代の大半をロダンの訳業や紹介にあてている。この期間は、ロダンの学び追いつこうとする段階から、ロダンの距離を置き独自の芸術を探求しようとする段階への移行期でもあった。ではその間、光太郎のなかでロダンに対する評価、あるいはロダン像はどのように変わったのだろうか？

光太郎は「ロダンの死を聞いて」（1918）において、「私自身の性情から考へると、私自身の今後の仕事は、恐らくロダンのと非常に違った傾向に向かふだらうと思っている」³⁰と、ロダンからの離脱を予感させる発言をしている。そして『続ロダンの言葉』（1920）の序文では、ロダンからの離別後を見据えたように、こう書いている。「私が今後どの位ロダンと離れた道を行くやうにならうとも、ロダンは永久に私の心の中に高く聳えているであろう。そして常に私の感謝の対象となるだらう。ロダンを心に持つ事はやがて私を不断の幸福に導く事と思ふ。」³¹

長詩「雨にうたるるカテドラル」（1921）³² はこのような状況下に、『続ロダンの言葉』刊行の翌年に発表された。この詩に関して、高田博厚氏は日本にいて彫刻をすることの絶望的困難を謳ったものである³³ と指摘し、今橋映子氏は光太郎のパリに対する一体化願望と心理的乖離の様相を表わしている³⁴ と分析している。ともに的を得た解釈で反論するつもりはないのだが、創作当時の光太郎のロダンをめぐる内面の葛藤、すなわちロダンに対する敬愛と、その影響から脱却して日本の近代彫刻を樹立せんとする切迫感との両価感情に考慮するならば、もう少しロダンに引き付けて読み直すことができるのではないだろうか。

パリのノートル・ダム大聖堂、すなわちカテドラルは、実にさまざまなものを象徴する。ロダンにとってそうだったように、自然に学びながら幾世紀にわたって築かれてきたフランス文化の精髓であり、自然のなかで息づく「石に見い出された自然」である。光太郎にとっ

ては、カテドラル＝ロダンという解釈も成り立つだろう。なぜなら、

わたしは石を思ふとまるで酔ったような気持ちになります。あの固い、重たい、がっしりとして、黙るかへった石の静かさと深さとは魂を奪はれます。(・・・) 巴里のノートルダムの本寺は数百年来の石の重みで今では殆ど積み重ねられた石と石が膠着してしまつて巨大な一つの岩石のやうな観を呈しています。あの石が、そしてあの石の作る芸術が何の位フランスの人達の偉大性を育み養っています事か。(「岩石のやうな性格」)³⁵

というように、石の芸術カテドラルはフランス文化の堅牢性と偉大性を象徴するものであり、また同時に、「何千年もの歴史がロダンの中に煮つめられているのを感じる」(「ロダンの死を聞いて」)³⁶ という言葉が示しているように、ロダンは何よりもフランス文化の体現者であるからだ。

光太郎は「岩石のやうな性格」で続けて、日本に石の芸術が発達しなかったのはそれを要求する心が国民性に欠けていたからであり、今後日本人がもっと人間らしい仕事をするには「岩石のやうな性格」を育て上げる必要があるとし、これから要求される人間像として、「石のやうにがっしりしていて(・・・)常に自然と根を通じ、常に人間以上のものと交渉している人間」を挙げているのだが、ここで彼がイメージしていたのはロダンであったろう。

ではカテドラル＝ロダンと想定してこの詩を読むと、どのような解釈が可能だろうか？

第一連では、「わたくし」のカテドラルへの思慕の思いが吐露される。「雨にぬれながら」「あなたを見上げている」わたくし、「毎日一度はきっとここへ来る」「あの日本人」、「まだこの土地の方角が分か」らないのに、「あなたの石のはだに人しれず接吻したいばかりに」嵐の中をやってきたわたくしは、ロダン彫刻への燃えるような思いを抱きながらパリにやってきた若き苦学生、展覧会や美術館でロダンの作品に感嘆していた青春時代の光太郎の姿そのままである。

第二連では、雨風にさらされるパリの美しい街が描写され、「嵐はわたくしの国日本でもこのやうです。／ただ聳え立つあなたの姿を見ないだけです」と結ばれる。それは美術界や世間に吹き荒れる、真の芸術に対する無理解から由来するところの批判や中傷という嵐のなかで泰然自若と立っているロダンの姿と重なり、さらに日本の美術界におけるロダンに匹敵する芸術家の不在が暗示されている。

第三・四連で、嵐のなかのカテドラルの描写はますます精緻になる。「平手打ちの風の息吹をまともにうけて」そびえ立つノートル・ダム、「この悲壯劇に似た姿」を目にして若者の胸は締め付けられる。この嵐に打たれる「岩のやうな山のやうな鷲のやうなうずくまる獅子のやうな」カテドラルは、世間の無理解と非難の嵐を受けながら、地道に仕事を続けてきた巨人、ロダンの姿を彷彿させずにはいない。

第五連では、「八世紀間の重みにがっしりと立つカテドラル、／ 昔の信ある人人の手で一つつつ積まれ刻まれた幾億の石のかたまり。／ 真理と誠実との永遠への大足場」と、風雪に耐え、時代から時代へと受け継がれてきた伝統の結晶としてのカテドラルが描かれ、「あなたはただ黙って立つ、／ (・・・) ／ あなたは天然の力の強さを知っている」によって、その伝統の継承者としてのロダンがイメージされる。さらに連想は、ヴィクトル・ユゴーの小説『ノートル・ダム・ド・パリ』の、美しいエスメラルダと彼女を慕う醜いせむし男クワジモトに移る。「あの怪物をあなたこそ生んだ」とされるクワジモトは、フランス彫刻界には連なれず、日本彫刻界では鬼っ子となったと自認する、光太郎自身を暗示しているのだろう。それに対比される、「あなたの荘厳なしかも掩ひかばふ母の愛に満ちたやさしい胸に育まれて」生まれた、「せむしでない、奇怪でない、もっと明るいもっと日常のクワジモト」は、ロダンの門下に学び、フランス文化の土壤に才能を開花させたブールデル、マイヨール、デスピオなど、一連の西洋近代彫刻家を想起させる。

そして最終連、嵐の乱舞曲のなかにそびえ立つ「あなた」の石肌に、「ぴったり寄せかけている」「酔える者なるわたくし」、「あの日本人」の姿には、ロダンの彫刻に陶醉した若き日の光太郎と、ロダンからの離脱を決意した現在の光太郎が重なり、その複雑な胸の思いがかいま見えるように思われる。

この詩は、当時の光太郎の内面状況を視野にいれるなら、ロダンに捧げたオマージュであるとともに惜別の詩でもある、といえるのではないだろうか。

このような解釈を許す、もう一つの根拠を挙げておこう。この詩を発表して3年後、「工房よりⅢ」(1924年9月稿)で光太郎は、マイヨールの優美な彫刻が日本人に理解しやすいのに比べてロダンの彫刻は分かりにくいこと、にもかかわらずロダンの芸術は「宇宙系」のごとく偉大であることを指摘し、しかし、ロダンの真価が本当に理解されるには現在行われている浅薄な理解を遠ざけなければならない、と述べて次のように続けている。

ロダンを思う度に私は雨に打たれるカテドラルを思う。ロダンに幻影を感じている者は早くその幻影をふり棄てねばならない。正直にロダンから一旦去らねばならない。そうすれば始めてわれわれの間にロダンの美の本当に分かって来る機会が近づくのである。³⁷

ここにもカテドラル＝ロダンの観念連合と、ロダンへの敬意、そして脱・ロダンの必然性が表明されているのである。

そしてこれに呼応するように、同年同月、それまではロダンに習い西洋彫刻を勉強してきた光太郎が、それこそ「ロダンの幻影」を振り払うがごとく、日本の伝統彫刻である木彫を本格的に制作する決意をして、木彫小品頒布会を発表しているのである。

さらに3年後、評伝「オオギュスト・ロダン」(1927)の序文にこう書かれている。

彼は彼なりに彫刻の大道を得た。限り無く彼を崇拜する私も、彼を全部承認するわけにはゆかない。むしろ承認しない部分の方が多いかも知れない。私は彼と趣味を異にする。此入口が既にちがふ。彼の堪へ得る所に私の堪へ得ないものがある。美の観念に就ても指針が必ずしも同じでない。私の北極星は彼と別な天空に現れる。³⁸

ここには一旦ロダンから離れ、その幻惑力から解き放たれることによって、ロダンを相対的に見る立場に立った光太郎の姿勢を伺うことができるのではないだろうか。

当然のことながら、光太郎のロダン作品に対する好みも評価も変わっていく。若い頃は『地獄の門』を織りなす男女群像や女性裸体像の官能的で躍動的な肉体表現に強い衝撃と感動を受けた光太郎だったが、たとえば「工房よりⅢ」では、ロダン彫刻の根本は「動勢」の美であり、「動そのもののなかにある美」であって、「ロダンの彫刻の美は日本人にとってから一番会得しにくい種類の美」である³⁹と、かつての盲目的崇拜から一步距離を置いた視点を取り、さらに「現代の彫刻」(1933)になると、日本人の造形美術上の美に対する審美眼は世界的レベルにおいてフランス人と匹敵するほど優れていると、ロダンと心理的に対等の立場に立ったうえで、次のように続けているのである。

例えば、私はロダンを尊敬する。けれども私の審美眼はその作るところの「地獄の門」をそのままには受け入れない。彼の芸術の必然の道として此が作られた事に十分の理解と尊敬を持つにも拘らず、その結果には同感しない。さうして彼の芸術の必然の帰結として作られた「バルザック」に十全の同感を持つ。⁴⁰

『バルザック像』は、文豪バルザックがガウンのような仕事着に身を包み、自己の文学的梦想世界に没入したかのように立つ像で、ロダンが表現したかったのはバルザックに宿った孤独な創造的魂とでもいふべきものだったろう。光太郎はこう記している。

「バルザック」は結局バルザック氏を作ったのではない。個人バルザックは試作のうちに作ってしまった。もう卒業している。今此所に立っているのは人間のみですらもない。もっと宇宙共通のもの。もっと局限を超えた構造そのもの。巨石メニール。山上の奇岩。平野の孤松。名状し難い一つの気魄。虹の脚。たとへばそんなものである。⁴¹

『地獄の門』から『バルザック像』への好みの変化、それは光太郎の審美眼が、躍動的で官能的な裸体像から存在の本質が形をとったような肖像彫刻へ、動の美から静の美へと変化したことを示している。そしてそれは、そこにこそ日本彫刻との接点、すなわち肉体そのも

ののもつ美よりも、魂の形象としての“身”を造形化することに関心を注いできた、仏像や高僧座像などに代表される日本の伝統彫刻との接点を見出したからに違いない。事実、光太郎は肖像彫刻に新しい日本近代彫刻の活路を求めていくのである。

このようにしてロダンが絶対的な尊敬の対象から相対的な存在へと変化するにつれ、光太郎はさかんに日本彫刻の再興にかける期待を表明し始める。たとえば「彫刻の方向」(1931)では欧米の近代彫刻の流れを概観したうえで、「日本民族の造形的美術的素養は、歴史の示す通り十分に信用ができる。(・・・)此の小さな国土に似合わしからぬ程の優秀な彫刻が残されている」と、日本彫刻の伝統を再評価し、さらに

極言すると、造形美術上の素質にかけては世界に於てフランス民族と日本民族とだけがずばぬけた理解力と創作力を持っていると今のところ言へるのである。その上近代日本造形美術の若さが考へられる。若さは未熟を意味するけれども、フランスに於ける如き神経的疲労を意味しない。巨匠等の大きな卵を生んでしまったあとの牝鶏のような虚脱を意味しない。日本はまだ卵を内に孕らんでいる。⁴²

と、次代の世界の彫刻界を担うのは日本だとばかり、日本彫刻の将来性を有望視する、かなり楽観的な論説を展開しているのである。

以上考察してきたように、かつてフランスでロダン彫刻に深い感銘を受け、父光雲を否定、すなわち最初の父親殺しをした光太郎は、「道程」においてロダンを精神的父と仰いだのであったが、ロダンの訳業を通じて芸術について思索する過程で、他ならぬロダンによって伝統の再評価を迫られる。そしてついにロダンからの離脱を、すなわち第二の父親殺しを成し遂げるのである。ロダンに捧げられたオマージュであると同時に、惜別の詩でもある「雨にうたふるカテドラル」は、それを象徴的に物語るものであった。ロダンを乗り越えること、それは何より、自分自身になるため、自己のアイデンティティー確立のために必要だったのであり、光太郎は以後、文化の伝統に根付きながら日本独自の近代的彫刻を打ち立てようと模索を繰り返すのである。

註

1. 「高村光太郎におけるフランス体験－彫刻の裸体表現をめぐる－」、『活水論文集』、1996年3月、p.39-52
2. 明治になって西洋から導入された文化のなかで、銅像という表現様式は時代が要求する芸術として画期的な成功を収めた。(田中修二『近代日本の最初の彫刻家』、吉川弘文館、平成6年)

3. 「アトリエにて(4)」(『新潮』昭和29年5月号所収)、『高村光太郎全集』、筑摩書房、1996年(以下、全集と略す。)第10巻、p.250
4. 前掲書、p.251
5. 『道程』(抒情詩社、大正3年)、全集第1巻、p.253
6. 吉本隆明『高村光太郎』、春秋社、昭和52年、p.223
7. 平川祐弘「高村光太郎と西洋」、『新潮』1989年12月号所収、p.31、『米大統領への手紙』所収、新潮社、1996年、p.211
8. 「ロダンの死を聞いて」(『美術』大正7年2月号所収)、全集第7巻、p.59
9. 『読売新聞』大正2年11月11、13、14日、全集第6巻、p.125
10. 『我等』大正3年6月号、全集第6巻、p.132
11. 町沢静夫『高村光太郎 芸術と病理』、金剛出版、昭和54年、p.65-57
12. 『明星』明治40年5月号、全集第1巻、p.3-6
13. 東珠樹『近代彫刻、生命の造形、ロダニズムの青春』、美術公論社、昭和60年
14. Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, avec cent planches inédites hors texte, introduction par Charles Morice, Librairie Armand Colin, Paris, 1914
15. Judith Cladel, *Auguste Rodin, l'Œuvre et l'homme*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest & Cie, Bruxelles, 1908
16. Camille Mauclair, *Auguste Rodin, the man, his ideas, his works*, translated by Clementina Black, with forty plates, Duckworth and Co., London, 1905
17. Gustave Coquiote, *Le Vrai Rodin*, Editions Jules Tallandier, Paris, 1913
18. Paul Gsell, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, Editeur, Paris, 1911
19. Frederick Lawton, *The Life and Works of Auguste Rodin*, T. Fisher Unwin, London, 1906
20. 『定本 高村光太郎』、有信堂、昭和48年、p.120-121
21. 日本文学研究資料叢書『高村光太郎・宮沢賢治』(有精堂、昭和48年)所収、p.121-122
22. 『ロダンの言葉』(阿蘭陀書房、大正5年)、全集第16巻、p.57(原文: “La nature ne rate jamais rien, elle. Elle produit toujours des chefs-d'œuvre. Voilà notre grande et seule école à tous; les autres écoles sont faites pour ceux qui n'ont ni instinct ni génie!”, Gustave Coquiote *Le Vrai Rodin*, op.cit., p.225)
23. 前掲書、p.57(原文: “En art, du reste, on ne crée rien! on interprète la nature selon son tempérament, voilà tout!”, Gustave Coquiote *Le Vrai Rodin*, op.cit., p.226)
24. 前掲書、p.54
25. 「文展の彫刻」(『時事新報』大正2年10月24-28日)、全集第6巻、p.115-116

26. 「文展分評、彫刻」(『時事新報』大正4年10月25日-11月5日)、全集第6巻、p.115
27. 『ロダンの言葉』、全集第16巻、p.102 (原文: “le Gothique, c’est la Nature transposée et retrouvée en pierre”, Judith Cladel, *Auguste Rodin, l’Œuvre et l’homme*, op.cit., p. 139)
28. 前掲書、p.50
29. 前掲書、p.111
30. 「ロダンの死を聞いて」、全集第7巻、p.62
31. 『続ロダンの言葉』(叢文閣、大正9年)、全集第16巻、p.161
32. 『明星』大正10年11月号所収、全集第1巻、p.310-317
33. 高田博厚『人間の風景』、朝日新聞社、昭和47年、p.17
34. 今橋映子『異都憧憬、日本人のパリ』、柏書房、1993年、p.244-252
35. 『時事新報』大正7年8月4日、全集第6巻、p.246-247
36. 「ロダンの死を聞いて」、全集第7巻、p.59
37. 「工房よりⅢ」、全集第9巻、p.113
38. アルス美術叢書『ロダン』(アルス、昭和2年)、全集第7巻、p.72
39. 「工房よりⅢ」、全集第9巻、p.111
40. 「現代の彫刻」(『岩波講座・世界文学7』、昭和8年)、全集第5巻、p.38
41. 「オオギュスト・ロダン」、全集第7巻、p.115
42. 「彫刻の方向」(『中央公論』昭和6年11月号所収)、全集第5巻、p.27