

高村光太郎の言説における「生」

六人部 昭 典

要 旨

高村光太郎は一九〇六（明治三十九）年にフランスから帰国すると、「^{ラギイ}生」の語を鍵に芸術言説を活発に発表してゆく。この「^{ラギイ}生」は当初、作品の内容に関わっていたが、印象派以後の芸術の受容を介して、作家自身の生き方（生活や人生）に関わるものへと移行する。そして高村は「^{いのち}生」の語を用いるようになる。この経緯には、西洋の思想と日本の伝統の間で自らの芸術観を確立しようとした高村の模索の一面が窺われる。

キーワード…高村光太郎 生 芸術言説

序

高村光太郎（一八八三—一九五六）は一九〇六（明治三十九）年からニューヨーク、ロンドン、パリに留学し、一九〇九（明治四十二）年に帰国する。高村は帰国後すぐに、詩、作品制作（主に彫刻）、芸術言説、翻訳という多様な分野にわたる活動を展開した。特に三番目の芸術言説の分野は、帰国直後の明治末期から大正時代にかけての時期にもっとも多く発表されている。この時代には、高村が帰国した年に『スバル』が、翌年には『白樺』『三田文学』が創刊され、美術や文学をめぐる言説が興隆したのだった。高村もその一翼を担ったわけだが、この時期の彼の言説を見ると、「生」あるいはそれに関わる語（「生命」等）がしばしば用いられていることに気づかされる。こうした傾向は同時代の高村以外の文章にも認められ、一九一四（大正三）年には、石井柏亭らと高村の間でいわゆる「生の芸術論争」を引き起こすことになる。本稿では、高村光太郎の言説における「生」とそれに関わる語（多くの場合、高村はこれらの語にルビをつけて用いている）の使用に焦点を当てることによって、彼の芸術思想の一面を考察したいと思う。

一、「生」^{ラギイ}

高村光太郎は一九一〇（明治四十三）年一月に、「第三回文部省展覧會の最後の一瞥」と題した展覧会評を『スバル』に発表している。彼は出品作の多くに「物々しい」主題が見られることを批判して、次のように述べる。

彫刻は彫刻で可いのだ。指一本でも足一本でも澤山なのだ。生の無い^{ラギイ}「思ひ入れ」は下手な筋書きを見てゐる様な氣がして、馬鹿馬鹿しくてならないものだ。藝術は文句無しに直接に感じて來なくては面白くない。彫刻なら彫刻の技巧、TOUCHEとか、構造^{コンストラクション}とか、表面の觸感とか、色感覺の調和とかが直ぐに或る感じを人に與へなければならぬ^①。

この文章には作品評価における高村の基本的姿勢が窺われる。特に、自らも彫刻を制作した実作者としての高村の眼が感じられるだろう。

そして高村は作品評価の核として、「生」^{ラギイ}の語を用いている。「生」に「ラギイ」というルビをつけたものであり、高村はフランス語の「la vie」に相当する語（もしくは翻訳語）として、「生」を使用していると考えられる。いずれも平易な語であるが、一応意味を確認しておこう。手元の辞書では、フランス語の「la vie」の主な意味として、「①生命 ②活気 ③生涯 ④人生 ⑤生活 ⑥生活費」^②が挙げられている。整理すると、「la vie」の意味は、「生命」に関わるもの（①②）と「人生」や「生活」に関わるもの（③④⑤⑥）の二種に大別できるだろうか。一方、日本語の「生」については、漢字の「生」の意味として、「①いきる ②いきながら ③いのち ④いきもの ⑤くらし ⑥なま ⑦うまれる うむ ⑧うまれながら ⑨はえる」^③などが挙げられる。また字の成り立ちについては、「草木が地上に生じてきたさまにかたどり、はえる・いきるの意味を表す」^④と説明されている。このように「生」は大変広い意味を含む。そして「生」はそれ一字で用いられることは少なく、「生命」「生活」のように他の漢字と組み合わせられて熟語を形成し、より限定的、具体的な意味を示すことが多いと思われる。

高村は「la vie」が二種に大別される意味を合わせ持つことを踏まえて、「生」という語を選び、「ラギイ」とルビをつけて用いたのだろう。もっとも、このように外国語に由来するルビがつけられて日本語（漢字）が使われる場合、私たちは外国語と日本語の意味の広がりと重なり合いの中で、語を読み取ることになる。さらに「生」はフランス語の「la vie」に較べて、非限定的で多様な意味を含む。このため高村が用いた「生」^{ラギイ}は豊かな意味の広がりを示すものの、一方では曖昧さを伴う。実際、先に引用した文章でも、「生」^{ラギイ}の意味は明確だとは言えない。この展覧会評の他の例を見てみよう。物々しい主題が多い中で、高村は朝倉文夫の出品作《猫》に注目するのだが、「此の作に大きな価値が無いのは、深みが無いからだ。猫の後ろに動物が無いからだ。猫の背後に本當の生」^{ラギイ}^⑤と批判を加えている。別な箇所では次のような文章も見ることができる。

作の力といふのは生^{ラギイ}の力の事だ。作った像が力のあるべき形をして居てもこの力が無ければカルメラが膨れ上つて居る様なものになつてしまふのだ。[……] 結局はやはり生^{ラギイ}の放射物でなければつまらない。^⑥

[……]

SYMBOLICな藝術品も第一に藝術品としての価値が無くては話にならぬ。藝術品として生命がないときには単純なSYMBOLICに

なつてしまふ。昔の密教の偶像は幾重にも複雑したSYMBOLに固つて來てゐる。併し、此等の偶像の傑作のよい所以は其のSYMBOLに基いて居るのではない。SYMBOLの容器に溢れみなぎつて居る生の力によるのである。⁽⁷⁾

また高村は、荻原守衛の出品作《北条虎吉氏肖像》を「會場中で最もよいと認める藝術品である」と評価し、その理由について、「諸質が一團となつて、此迄の作品に見られなかつた人間の情緒を此の作に含ませた。此所が價值のある所である。此の作には人間が見えるのだ。従つて、生がほのめいているのだ⁽⁸⁾」と述べる。これらの例でも、「生」の意味は必ずしも明瞭ではないだろう。ただ用例を検討すると、この批評文中の「生」は、フランス語の「la vie」の二種の意味のうち「生命」に関わる意味が強いようだ。ただ、最後の《北条虎吉氏肖像》の批評では、像主（対象）である人物の「生活」や「人生」の意味合いも認められる。そして「生」は主に作品の内容と関わり、フォルム（形式）と結びあつて、「藝術品としての價值」や「生命」を作り出すものと考えられているのである。

二、「生命」「生命」と「生活」

高村は一九一〇（明治四十三）年七月に『早稻田文學』に発表した文章で、藤島武二を「Temperamentを有つた畫家⁽⁹⁾」と評している。彼がここでフランス語のまま用いた「Temperament」[注：temperament 氣質]は、エミール・ゾラが掲げた自然主義の要となる語である。高村はこの時期、留学中に吸収した西洋の思想と対峙し、それを消化しながら、彼自身の芸術觀とその拠り所となる近代的自我を確立しようとしていたのだ。同じ年の四月には有名な「緑色の太陽」が『スバル』に発表されているが、高村はそこでは、「僕は藝術界の絶対の自由⁽¹⁰⁾を求めてゐる。従つて、藝術家の PERSONLICHKEIT [注：PERSONLICHKEIT 人格]に無限の權威を認めようとするものである」と、文中にルビや原語の形でドイツ語を用いて、自らの考えを主張した。もちろん、「生」という語を使ったのも、こうした試みのひとつだつただろう。高村は「Temperamentを有つた畫家」と評価した藤島に次のような疑問を投げかけている。

何かまだ物足りない所があるやうに感じられるのは前にいつた鋭い自然の洞察が足りないからではあるまいか。Esprit Penetrantの不足に歸因するのではあるまいか。色の跳躍の奥に生の跳躍が見えない。自然が無機的に解釋されてゐる。自然の中に歩み入つた所が見

えない。「……」作家がその眼にうつた自然の美しさに酔つて其色の面白味みや構圖の面白味を畫面に再現する愉快さに氣を取られ、其色の中に動いてゐる自然の生命^{ラギイ}を捉へ損じた傾きがある。⁽¹¹⁾

「」でも、「Esprit Pénétrant」（洞察精神）というフランス語が原語のまま使われているのを見ることが出来る。そして高村は文章中で同じ「ラギイ」というルビを「生」と「生命」、二つの語につけている。このうち、前者の「生^{ラギイ}」は作品のフォルムに関わり、後者の「生命^{ラギイ}」は描かれる対象に関わるものであるだろう。先に見たように、「生」の語は非限定的な広い意味をもつ。おそらく高村は、後者について、より限定された意味を示すために「生命^{ラギイ}」の語を用いたと考えられる。

同年十一月の「銀行家と畫家の問答」と題された文章（談話筆記）には、ルビの表記が若干異なる「生命^{ラヴィ}」の語が認められる。高村は印象派がもたらした変革について、「其頃世に蔓つてゐた傳習的の繪畫に反抗して自然の氣韻を生動せしめようとした努力が基礎をなしてゐるのだ。美術の根本義に東西の差別はない。雪舟の畫にある美點はモネエの畫にもある⁽¹²⁾」と述べ、こう記している。

「ふむ。氣韻の貴ぶべきは油畫に於いても同じかね。古來氣韻生動といふ事は繪畫の第一義になつてゐたが、して見ると、此も同じだらうな。」

「それはさうだ。けれども、其處に至る経路が昔と今とは違ふ。違ふのが当たり前だ。氣韻生動などといふ言葉は餘り埒が廣過ぎる上に文字の内容が貧しい。そこで、生命^{ラヴィ}といつてみる。あらゆる色彩と動勢^{ムウツン}とを包含した事になる。⁽¹³⁾」

雪舟とモネを結びつけ、水墨画や南画で重要視されてきた「氣韻生動」と「生命^{ラヴィ}」が等しいとするのは乱暴な議論ではある。しかし高村はあえて両者を結びつけることによって、「東西の差別のない」広い視野の中で芸術の意義（「美術の根本義」）を考察したかったのだろう。私たちはここにも、西洋の思想と向かい合う中で芸術觀を形成しようとする高村の模索を見ることが出来る。

高村は一九一三（大正二）年八月の「眞生と假生」という批評で、印象派以後の繪画に言及して次のように述べている。

印象派の後に、ゴッガン、ファン・ゴッホ等の所謂後期印象派の起つたのは當然な事であつた。人間の自覺の範圍は一日も擴大する事を止めない。ファン・ゴッホ等の自覺なしに為てゐた事を今ひとは自覺を以て為す事が出来る。存在の本體へ突き進む力は、昔から曾て無かつた程の強烈さを以て、今日の眞に生活^{ラギイ}を有する藝術家の一群の上にはあらはれてゐる。自然主義に呼應する印象派、新印象派

の形式論から脱却して——墮落するより外殆ど脱却する餘地が無いとまで思はれた其の形式論から脱却して——非常な健實さを以て猛烈と假生を否定しつつ前進して來た。ゴオホ乃至マテイス等は實に壯烈である。⁽¹⁴⁾

高村はここで、初めて「生活」に「ラギイ」とルビをつけている。当然、高村は「生」^{ラギイ}よりも限定された意味を示そうとして、この「生活」^{ラギイ}を用いたのだろう。そして注目されるのは、「眞に生活を有する藝術家の一群」と述べられているように、この語の意味が描かれる対象ではなく、描く主体、すなわち画家自身の生活や人生に関わるものとして捉えられていることである。このような「生活」^{ラギイ}の用例が、印象派以後の画家を論じる文脈で現れたことは注意を要する。というのも、明治末から大正初めにかけての時代、高村と交友のあった『白樺』の同人たちを中心に、印象派以後(Post-Impressionists)の画家に対する関心が急速に高まっていたからである。高村は文章中に「所謂後期印象派」と記しているが、「後期印象派」という語が「Post-Impressionists」の誤訳(ないし造語)として定着してゆくのも、この経緯に伴ってだった。そして彼らの関心の方向は画家の生き方(人生や生活)に傾きがちであり、絵画(作品)と画家の生き方や人格を重ね合わせて論じる傾向が認められる。特にファン・ゴッホに対する賞賛にはそうした傾向が顕著だった。たとえば、武者小路実篤は一九一一年(明治四十四)年十月の『白樺』にこう記している。「この頃の自分の最も好きな畫家はゴオホである。彼の繪には生の力がある。生の力そのものがある氣がする。『……』ゴオホは更につき進んで、「生」そのものにふれやうとしてゐる」⁽¹⁵⁾。また柳宗悦は翌年一月の『白樺』に掲載された「革命の畫家」で、ファン・ゴッホについて、「彼は畫かざるを得ずして畫き、畫く時にのみ彼の生けるを感じたのである。彼は畫くに際して何等の餘裕をも持たなかつた。彼に於ては繪畫は實に彼そのものであつた」⁽¹⁶⁾と述べ、印象派以後の画家たちの特質を次のように要約する。

彼等「注…印象派以後の画家」の志す處は自然より起る印象の分解に非ずして、自己に潜む生命の綜合である。一言にして云へば、藝術は彼等に於て人生を出發點とし歸着點としたのである。⁽¹⁷⁾

『白樺』以外では、高村と親しかった画家の岸田劉生が一九一三(大正二年)八月に、「眞に自己の生活に力と權威と愛とを感じつゝ、其生活を深めて行けない人間に、ヴァン、ゴオホは到底了解し得ない」⁽¹⁸⁾と記している。このように高村は、大正期に入ると、『白樺』の同人たちや岸田劉生と共有する印象派以後の美術の受容を背景に、画家自身の生き方(人生や生活)に関わる語として「生活」^{ラギイ}を用いたので

ある。⁽¹⁹⁾

三、「生」^{ラギイ}と「生」^{いのち}

高村は一九一三（大正二）年十月に『時事新報』に掲載された展覧会評「文展の彫刻」で、冒頭近くに次のような文章を記している。

私は生^{ラギイ}を欲する。ただ生^{ラギイ}を欲する。其の餘の贅^{ぜい}疣^いは全く棄てて顧みない。生^{ラギイ}はただ一つである。「……」絶體絶命の境地を知らない人間は假生を送るよりほか途がない。眞^{マコト}の生^{ラギイ}を想像する事も出来ないに違ひない。生^{ラギイ}を有する人間は一舉手一投足も皆眞である。力である。誠である。此を有せない人間はすべて木偶^{でく}に等しい。すべての修養、努力、技能はただ徒に負擔を重くさせるだけのものとなる。かかる者が、たまたま藝術の技巧を修得して此に或る熟練を得たとて、其の作品が何うして生きよう。私は作品の生命の有無を見て直ちに其の作家の生^{ラギイ}の有無を見る事が出来る。又作家の生^{ラギイ}の有無を見て直ちに其の作品の價值の有無を想像する事が出来る。此は私の經驗の教へる所である。⁽²⁰⁾

高村が扱っているのは初めに引用したのと同じ文部省展覧会（文展）であり、彼はここで、四年前の展覧会評（掲載は一九一〇年一月）の場合と同じように「生」^{ラギイ}の語を用いている。しかし前回とルビの表記も同じ「生」^{ラギイ}でありながら、意味の重心は、作品の内容ではなく、制作する主体、つまり作家自身の生き方に移っていると言わなければならない。また今回の批評文ではこの語が頻繁に使われ、高村はまさに「生」^{ラギイ}に則して出品作を論じてゆく。たとえば、平櫛田中の出品作《豎指》^{じゆんしゆ}についてはこう述べている。「此の作家に生^{ラギイ}のない事が明らかに見えて居る。「……」私は此の作家から數年前、禪宗無門關一卷を贈られた事がある。私は其一卷に依て自分の血と肉とを耕した事を喜んで居る。そして今日此の作品を見るに及んで、却て此の作家の生^{ラギイ}の無いのを怪まねばならなくなつた。一刀一筆に必然性のある、確實性のある「自然」^{プロンテイ}の意志に根ざした生命のある作品は、是ではとても出来ない」⁽²¹⁾。最後の章では、「私は此で三十四點の彫刻について一通りの所感を述べたわけである。私が一番不満に思つて居るのは、各作家の生^{ラギイ}の缺乏である。各作家の眞の自覺の不足である」⁽²²⁾と結論づける。このように「生」^{ラギイ}の意味の重心が前回の場合とは異なつて、作家の生き方（人生や生活）に移っていることは、ファン・ゴッホら、

高村光太郎の言説における「生」

印象派以後の画家を扱った二か月前の文章における「生活」^{ラギイ}の用例と関連するに違いない。そして高村はフランス語の「la vie」の二種に大別される意味のうち、「生命」に関わる意味合いも含ませようとして「生」^{ラギイ}を用いたのだろう。

「生」^{ラギイ}の語はこの時期の高村の他の批評にも見られる。同じ月に発表された批評では、高村は「生の無い者には眞の意味の歩みがない」⁽²³⁾と断じている。また翌月には、当時の日本画の傾向について、「生きて居ないで、すべてが傀儡の程度を過ぎない」と指摘し、「これは、作家の生^{ラギイ}から來てゐる事である。作家が今の相對境を通りぬけて絶體絶命の境地に到らなければ逆も駄目である」⁽²⁴⁾と批判する。これらの場合も、「生」^{ラギイ}の意味の重心はやはり作家の生き方に移っている。そしてこの移行にあわせて、高村の言説に「境地」や「自覺」の語が多く見られようになる。先の平櫛田中の《堅指》^{じゆんしゆ}を論じた文章で、高村は彼から「禪宗無門關を贈られ」「其一卷に依て自分の血と肉とを耕した」と記しているが、この経緯に禪宗もしくは仏教（先の「生活」^{ラギイ}の語が使われた文章の表題にある「眞生」と「假生」は仏教で用いられる）から得た示唆を見ることができるかもしれない。いずれにしろ、「生」^{ラギイ}という語は、意味の重心が作家自身の生き方に移るのに伴って、倫理的な側面が強くなってゆくのである⁽²⁵⁾。

一九一四（大正三）年一月、画家の石井柏亭は印象派以後の絵画（特にファン・ゴッホ）に対する賞賛の傾向について、「生の藝術の主張に對する反感」を『太陽』に發表し、批判した。石井の文章は前年十月の高村の展覧会評「文展の彫刻」にも言及しており、また石井の文章に對して書かれた本間久雄の「柏亭氏の所論に」（『讀賣新聞』）でも高村に言及があったので、高村はこれらに對して、同年の二月と三月に「言ひたい事を言ふ」（「柏亭久雄兩氏の所論に關して」の副題を付す）と題した文章を『讀賣新聞』に掲載、反論することになる。いわゆる「生の芸術論争」と呼ばれるものだが、本稿の観点から高村の反論を見てみよう。高村は石井の批判に對して次のように答えている。

石井柏亭氏は先づ生といふものを至極外面的に理解して、「生に基礎を置いた藝術でなければ活力を缺いた淺膚なものになる事は當然の話であつて事新しく言ふまでもない」と言はれて居るが、此は唯さういふ概念を述べて居られるに過ぎない。さういふ概念だけならば誰にでも解りきつて居る事かも知れない。しかし事實は生^{いのち}そのものが然う容易く體得され得ないものである事を考へねばならない。「當然の話である」といつて居られる石井氏の藝術に其が缺けて居るのを見ても、この事實の嚴かな事がわかるのである。概念的に理

解を進めて行く氏は、「最もよい作品は悉く生の藝術、生を根柢とした藝術である」といはれて居るが、此は生いのちを持つて居る人間が作った藝術だからこそよいのである。自然に深く根ざし、自己の内に此の人類の絶えない泉の意味を明らかに強く感得した藝術家の藝術だからこそよいのである。そして此が藝術の價値の根本義である。「……」氏はフアンゴツホが狂死した故を以て（實は狂死ではない）「彼の生は寧ろ異常な生であつて、普通人のみだりに範とすべき生ではない」といつて居られるが、範とすべき生などといふものは何處にもないのである。崇敬する事を以て範とする事となすのは腐儒の考へである。氏が「世には今少し冷靜な生も有り得るし」といひ、其を「基礎とした藝術も亦決して其の價値に於いて狂熱的生から迸り出た作品に譲るものでない」といふのは、生いのちといふものを生活方式か物品かの様に取扱つて居られて不思議である。生は世界に渦巻いて居るのである。いかに冷靜な外觀を備へて居る藝術でも眞の藝術に生温いものあり様はない。⁽²⁶⁾

文章を一読して気づかされるのは、高村が彼自身の考えを主張するところでは、「生」に「いのち」というルビをつけていることだろう。高村はこれまで「生ラギイ」の語を用いてきた。そして先に見たように、一九一三（大正二）年十月に掲載された展覧会評「文展の彫刻」では、この「生ラギイ」の意味の重心は作家自身の人生や生活へ移行していた。だが、意味の重心が移っても、高村は「生」があくまでフランス語の「la vie」の二種に大別される意味の両方をもつこと、つまり「生命」に関わる意味を含むと考えたからこそ、「生ラギイ」の語を用いたはずである。また高村が「生ラギイ」という語にこだわったのは、銜学趣味などではなく、留学期に吸収した西洋の思想を消化し、自らの芸術觀を形成しようとする試みにはかならなかつた。高村の反論は、石井の論が高村の批評文にも言及していたゆえに書かれたものである。高村はこれまでのように「生ラギイ」の語を用いて、それが作家の生き方（人生や生活）に関わるだけでなく、「生命」の意味を含むことを論理的に主張すべきだっただろう。少なくとも、「生」につけるルビを唐突に「いのち」に代えたことは反論としての説得力をもたらず、むしろ議論を曖昧にしてしまったと言わなければならない。高村はなぜ、フランス語に基づくルビをつけた「生ラギイ」に代えて、「いのち」という和語のルビをつけた「生いのち」を使ったのだろうか。

高村は芸術の言説の担い手であつただけではなく、彫刻家であり、また詩人だつた。高村の「生いのち」の用例を見てゆくと、右の文章に使われる前年に詩の中で用いられている。一九一三（大正二）年六月の『詩歌』に發表された「人類の泉」に、次のような一節を見ることが

できる。

私の生を根から見てくれるのは

私を全部に解してくれるのは

ただあなたです

私は自分のゆく道の開拓者です

私の正しさは草木の正しさです⁽²⁷⁾

さらに、翌年一月に同じ『詩歌』に掲載された「よろこびを告ぐ——TO B. LEACH——」にも「生」の語が見られる。

ああ、わが異邦の友よ

この力は小さいが、生ある者は伸びずには居ない

この根は張れるだけ深く、遠く、細かく、廣く張るだろう

すべての生から生の肥料を求めるだらう

そして、極めてのろく、極めてたしかに、芽を吹き、芽をふき伸びるだらう

今まで見た事のない生が姿を現すだらう⁽²⁸⁾

高村はこれらの詩で、自らの生き方、あるいは自らが求める生き方について、草木が芽をふき、伸びゆく姿に喩えている。「生」の字の成り立ちは、初めに確認したように、「草木が地上に生じてきたさまにかたどり、はえる・いきるの意味を表す」ところにあった。高村が用いた比喩が「生」の字の成り立ちに示唆を得たものかどうかは分からない。しかし自らが求める生のあり方を草木に喩えた高村には、「生」は和語の「いのち」と読むことがふさわしいと感じられたのに違いない（これまでの詩では、「生」はルビをつけずに用いて、「せい」と音読みさせていた）。「言いたい事を言ふ」には、「自然に深く根ざし、自己の内に此の人類の絶えない泉の意味を明らかに強く感得した藝術家」とも記されている。この言説で、「生」に代えて「生」の語が使われたのは、直前の詩の用例が関わっていると考えるべきだろう。そして高村はこれを境に「生」の語を使うことはないのである。

結び

高村は一九一四（大正三）年六月の「大正博覧會の彫刻を見て所感を記す」の中で、次のように記している。

私は又白状する。私は自然を信ずる。そして自然の廣大な微妙と深奥にいつも新しく驚かされて居る。自然といふのは眼前に動いて居る萬象と共に、其の萬象を公約する永遠の理法（例へば因果律其他）、其の永遠の理法の一源たる宇宙（世界の總體）の意志をいふのである。自然が何を為ようとしてゐるかを計畫のやうに知る事は出来ない。ただ自然が何かを遂行しようとしてゐるのだといふ事を疑ふ事がどうしても出来ない。その為ようといふ意志を私は私自身の内に感ずる。「……」

藝術家の製作の意力の強弱、純不純、又其の製作慾の重量の見えない者に、動き流れる自然の命の把へられようがない。自然の命と有機的な關係のあるものの出来ようがない。⁽²⁹⁾

この文章では、ルビのついていない「命」という語、「自然の命」という言葉が使われている。そして高村は「私は自然を信ずる」と語り、「『自然の』為ようといふ意志を私は私自身の内に感ずる」と記す。前章で確認したように、高村は一九一三（大正二）年から翌年にかけて発表した詩の中で、「生」に「いのち」というルビをつけ、自らが求める生き方を草木に喩えた。「生」の語やその比喩は、この文章に見られる「自然を信ずる」という彼の思いと重なり合うだろう。足かけ四年に及ぶ留学から帰国した高村は、芸術言説の重要な担い手として芸術論や展覧会評を執筆し、また作品制作に携わるとともに、多くの詩を発表した。彼はそれらの多様な活動において、西洋の思想と対峙し、それを消化することを通して、自らの芸術思想とその拠り所となる近代的自我を確立しようと努めたのだった。「生」という語を用いて活潑な美術批評を行なったのも、その一環だった。また高村は藤島武二を「Temperamentを有つた畫家」と評し、彼に「鋭い自然の洞察が足りないからではあるまいか。Esprit Pénétrantの不足に歸因するのではあるまいか」と、疑問を投げかけたこともあった。しかし右の「大正博覧會の彫刻を見て所感を記す」の文章を読むと、画家に「鋭い自然の洞察」を求めた高村と「私は自然を信じる」と打ち明ける高村は、ずいぶんと隔たった場所にいると言わなければならない。

この展覧会評の最後に、高村はこう記している。

私が展覧會などの彫刻について初めて所感を書いてから五年位になるが、其間の私の歩みはかなり私にとつて重大な意味がある。私は私自身の含む多くの不純をしばらく棄て、眠つたものを目覺ましめ、戦闘をつづけ、苦痛に耐へつづけて、自身の有するいのちをはつきりと把握するに至つた。そしてだんだんと交渉のあつた人達から離れる事になつて來た。すべて自然である。初めて書いた私の所感の一部の人を喜ばせた。(それは文部省展覧會の最後の一瞥といふのだつた。)しかし今日の私は五年前の私ではない。⁽³⁰⁾

高村がここで言及している展覧会評は、彼が記しているように、最初に引いた一九一〇(明治四十三)年一月の「文部省展覧會の最後の一瞥」にはかならない。高村が「其間の私の歩みはかなり私にとつて重大な意味がある」と語る五年は、本稿の視点にしたがえば、高村が作品評価の核として「生」^{ラギイ}の語を使い始め、その意味の重心が作家自身の人生や生活に移行し、さらに「生」^{いのち}という語に至る歩みだつた。「戦闘」と「苦痛」を経て(そこには高村における西洋の受容も含まれる)、高村が見いだした「生」^{いのち}(「自身の有するいのち」)は、日本の地に根を張る草木の姿をかたどるのである。

注

- (1) 『高村光太郎全集』(以下、『全集』と記す) 筑摩書房 一九五七—五八年 第六卷 十三頁。高村の「生」^{ラギイ}(「生」^{ラツイ}「生命」^{ラギイ}「生命」^{ラツイ})の語については、以前の拙稿で言及したように、彼におけるロダンの受容も考慮する必要があるだろう(高村光太郎『印象主義の思想と藝術』に関する一考察)『大手前大学人文科学部論集』 第三号 二〇〇三年 八頁)。高村が訳したロダンの言葉には、たとえば次のような一節が見られる。「それだから私の人體彫刻の眞實は皮相ではなく、中から外に咲き開いて來るのです。生命そのもののように……」[“Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être superficielle, sembla s'épanouir du dedans au dehors comme la vie même……” Auguste Rodin, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, 1991, Paris (Gallimard) 1967, p. 39.] (大正五年『ロダンの言葉』所収『全集』第十六卷 一一六頁)。
- (2) 山田壽・宮原信監修『現代フランス語辞典』白水社 一九九三年 一六〇七—〇八頁。
- (3) 鎌田正・米山寅太郎『漢語林』(改訂版) 大修館書店 一九九一年 六七〇頁。
- (4) 同上書 六七〇頁。
- (5) 『全集』第六卷 十三頁。
- (6) 同上書 十八頁。

- (7) 同上書 三〇頁。
- (8) 同上書 十九頁。
- (9) 『ENTRE DEUX VINS』『全集』第六卷 四十八頁。
- (10) 『全集』第四卷 二十三頁。
- (11) 『全集』第六卷 四十九頁。
- (12) 『文章世界』掲載 『全集』第四卷 四〇頁。
- (13) 同上書 四〇頁。
- (14) 『文章世界』掲載 『全集』第四卷 一〇五—一〇六頁。
- (15) 無車「武者小路実篤」『六號雜感』(「ゴヤ、ドミエ、ミレ、ゴッホ」の項) 『白樺』第二卷十号(明治四十四年) 一四〇頁。同時期の高村の文章にも、「一步一步と「生」の未開墾地に踏み込みたい」と、鍵括弧をつけた「生」の用例が認められる(明治四十四年 十・十一月「文部省美術展覧会第二部私見」『讀賣新聞』掲載 『全集』第六卷 五十八頁。
- (16) 『白樺』第三卷一号(明治四十五年) 十六頁。
- (17) 同上書 九頁。なお、柳は「革命の畫家」で、「Post-Impressionists」の訳として「後印象派」の語を用いている。
- (18) 「ヴァン・ゴッホの繪」『讀賣新聞』掲載 『岸田劉生全集』岩波書店 一九七九—八〇年 第一卷 二三—三五頁。
- (19) ファン・ゴッホの受容に関しては次の文献が詳しい。木下長宏『思想史としてのゴッホ——複製受容と想像力』學藝書林 一九九二年。本稿の執筆に際して、同書その他、次の文献から示唆を得た。中村義一『日本近代美術論争史』『続日本近代美術論争史』求龍堂 一九八一・八二年。井田康子『高村光太郎の生』教育出版センター 一九九三年。鈴木貞美『生命』で読む日本近代』日本放送出版協会 一九九六年。神林恒道『美学事始——芸術学の日本近代』勁草書房 二〇〇二年。永井隆則『日本のセザンヌ——一九二〇年代の日本の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思想及び美術制作の文脈について——』『美術研究』第三七五号 二〇〇二年。
- (20) 『全集』第六卷 一一五—一六頁。
- (21) 同上書 一一七—一八頁。
- (22) 同上書 一二三頁。
- (23) 「文展第二部に聯關する雜感」『讀賣新聞』掲載 『全集』第六卷 一二八頁。
- (24) 「日本畫に對する感想」『中央公論』掲載 『全集』第四卷 一一〇頁。
- (25) 高村と禪宗の關連については次の文献が詳しい。角田敏郎『禪宗無門関』の影響(一)(二)、『高村光太郎研究』有精堂 一九七二年。この問題はまた、文学における日本の自然主義をめぐる言説とも關わるだろう。高村は「言ひたい事を言ふ」で次のように述べている。「作家が人間及び眞實に喰ひ入つゆく力、やつぱり作家の生が一番さきに私には突き當つて来る。其は言語を絶した力である。たとひ悲慘を極めたものでも、淫猥を極めたものでも、ぐうたらなものでも、其が實體につき入り、自然としつかり一緒に成り、此の人類の道程に何等かの意味を有する以上は、

尊敬出来るものである」（『全集』 第四卷 一一八―一九頁）。さらに少し後にはこう記す。「人生の裸をつかまへなければ、人生を人生と思へない。人生の裸とは唯世間の真相をのみ意味するのではない。所謂現實暴露的な状態の問題でない」（『觸覺の世界』 一九二八年十一月 『時事新報』掲載 『全集』 第五卷 十一頁）。この関連については日本における自然主義の受容と「自然」の語の関連を含め、別な機会に考察したい。

- (26) 『全集』 第四卷 一一二―一四頁。
- (27) 『全集』 第一卷 二二三頁。
- (28) 同上書 二一九―二〇頁。
- (29) 『我等』掲載 『全集』 第六卷 一三二頁。
- (30) 同上書 一三四頁。