

# みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

## 土方久功の造形思考： その表現主義的性向をめぐって

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2018-12-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 清水, 久夫 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15021/00009301">https://doi.org/10.15021/00009301</a>

第II部  
附 論



# 土方久功の造形思考

## —その表現主義的性向をめぐる—

清水 久夫

美術史家

はじめに	4 1920年代における土方久功の評価
1 生い立ちと時代的背景	5 戦後の創作活動とその評価
2 1920年代の創作活動(1)—その造形思想	結び
3 1920年代の創作活動(2)—その造形作品	

### はじめに

土方久功は、多方面にわたる活動を展開した人物であった。そのため、生前だけでなく、没後も多くの人々の関心を集めた。決して“著名”であるとは言えない作家であったにもかかわらず、彼に関しては、飯田善国<sup>1)</sup>、谷川健一<sup>2)</sup>、宇佐見英治<sup>3)</sup>、矢内原伊作<sup>4)</sup>、岡谷公二<sup>5)</sup>等による、幾つもの論稿がある<sup>6)</sup>。それらを踏まえたうえで、かつて私は、土方久功の芸術について論じたことがある<sup>7)</sup>。そこでは、彫刻家、画家、詩人、そして民族誌家であった、全人としての土方久功の姿を明らかにすることに重点をおき、彼の造形作品そのものについての言及は、きわめて不十分にしかなされなかった。拙稿を含め、これまで彼の造形については、本格的には論じられたことがないのが現状であると言えよう。それで小稿では、旧稿執筆後得た知見を加え、改めて、彼の作品の造形について論じたいと思う。

1900(明治33)年に東京に生まれた土方久功は、1919(大正8)年4月、東京美術学校彫刻科に入学。1924(大正13)年3月、同校を卒業し、1927(昭和2)年2月に、丸善画廊で個展を開いた。そして、1929(昭和4)年3月、日本を離れ、ミクロネシアで暮らし、1942年(昭和17年。そのとき、土方は41歳であった)になって、帰国し来た。彼は、美術学校へ入るまで、彫刻など手にしたことがなかった、と述べており、美術について、特に強い関心をもっていたようには思えない。また、ミクロネシア滞在中は、美術界の新しい情報の入手が困難であった。したがって、小稿では、大正から昭和初期にかけての、1919年から1929年、彼の18歳から28歳までの10年間を主たる考察の対象としたい。

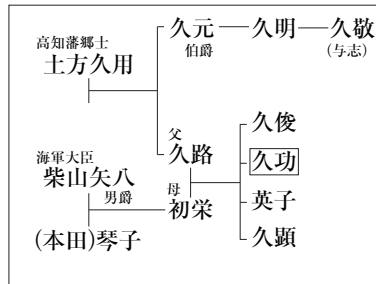
なお、土方久功は、1922(大正11)年7月から、死の4日前まで、1日も欠かさずに日記を書き続けていたが、小稿ではこの日記<sup>8)</sup>を最も重要な資料として利用した。

## 1 生い立ちと時代背景

土方久功は、1900（明治33）年7月、東京・小石川で、父・久路、母・初栄の次男として生まれた。久路は、陸軍砲兵大佐で、その長兄は、明治の元勳として名高い土方久元伯爵だった。久元は、土佐藩士で、薩長連合の実現に努力し、明治政府では、農商務大臣、宮内大臣を歴任した。母・初栄は、日清、日露の両戦役で大きな勲功を立て、山本権兵衛とともに、帝国海軍の双璧と称された海軍大将柴山矢八男爵の長女であった。

父・久路は、ドイツに2年近く留学したことがあり、軍人にもかかわらず、西欧文明主義の先鋒を行くようなハイカラ趣味の人であった。また、ドイツ語に堪能な学究肌の人で、ドイツ語で論文を書いた。久功は、この父から多くを受け継いだ。

久功は、1906（明治39）年4月、学習院初等科に入学し、1912（大正元）年、中等科へ進んだ。しかし、その頃から父は結核となり、1916（大正5）



土方家略系図（清水久夫編）

年に陸軍を退役した。そのため、収入は激減し、親族の援助により中等科を卒業するが、高等科へ進むことができなかった。そして1919（大正8）年4月、周囲の反対をおして、東京美術学校彫刻科に入学したのであった。それまで、彫刻など手をつけたことがなかった久功であったが、官立の美術学校は最も金がかからないから選んだのだ、と後に語っていた。また、久功が受験した年は、定員増もあって、彫刻科は、受験者全員が合格したときでもあった<sup>9)</sup>。

土方久功が生まれた1900（明治33）年は、金本位制が施行されて、資本主義の急激な発展が見られたが、文化的には、まだ文明化の途上にあった時代である。1904~05年の日露戦争の勝利は、日本の重工業の成長、本格的な資本主義としての発展をもたらした。1910（明治43）年には、朝鮮半島を植民地として支配するようになった。

久功が生まれた年、パリ万国博が開催され、明治洋画の中心人物、黒田清輝、久米桂一郎、浅井忠らが渡仏している。文部省主催の総合美術展「文展」の開設は、1907（明治40）年のことで、黒田、浅井が、ともに審査員に選ばれた。この官展アカデミズムの審査法に反対して、二科会が日本最初の在野洋画美術団体として生まれたのが1914（大正3）年である。これには、「白樺」によって紹介された後期印象派の個性主義と、いわゆる大正リベラリズムとよばれるも理想主義的な雰囲気背後にあった。ここに、安井曾太郎、斎藤豊作、梅原龍三郎らの新帰朝者が、セザンヌ以降の新しい外来様式を次々にもち込んだのである。

日本が近代化へ向けての大きな転機を経験したのは、大正後半から昭和の初めであった。この時期、つまり、1920年代、工業化、都市化、国際化が急激に進行し、今日の都

市の原型を造ったと言えよう。1923（大正12）年の関東大震災は、首都東京を一日で灰燼にしてしまったが、それをきっかけに、胎動していた新興勢力のエネルギーが一気に表へ登場し、急激な変化を推進させた。前衛芸術運動グループ〈マヴォ〉は、村山知義、柳瀬正夢、尾形亀之助らによって震災の数カ月前に結成されたが、震災後いっそうその活動を強めた。銀座・資生堂の経営者であった福原信三は、1922（大正11）年に和紙にコロタイプ印刷という豪華写真集『巴里とセーヌ』を出版した。震災後、福原は、森芳太郎らと日本写真会を結成し、その穏やかで理知的な作風と啓蒙的な写真論によって、アマチュア写真家たちに長く影響を与え続けた。加えて、『カメラ』、『芸術写真研究』、『白陽』さらに『フォトタイムス』、『アサヒカメラ』などの写真雑誌を舞台にして、多くの若い写真家たちが活動し始める。

東京では、都市住民の生活の場は、関東大震災以後、本格的に郊外に広がっていった。1924（大正13）年に大泉学園、小平学園などの開発が着工され、25年には国立学園都市、成城学園なども開発がはじまった。新興の住宅地が郊外に形成され、その対極に、近代都市の盛り場の文化が起こって来た。既に、1922（大正11）年には、E.L.ライト設計の帝国ホテルが日比谷にでき、翌年には丸ビルが造られたが、1927（昭和2）年には、数寄屋橋に朝日新聞社社屋、白木屋百貨店が完成した。土方が青少年期を過ごしたのは、このような時代であった。

## 2 1920年代の創作活動（1）—その造形思想

まずはじめに、土方久功の日記から、当時、彼がどのような美術運動に関心をもっていたのかを、見てみたい。

「資生堂に出かけました。三階に行ってみると昨日一日行かなかったので大分仕事は出来て居りました。小さな室は一面に表現派の三角でかこまれて、所々にこれも極く不規則な四角な穴があいて居ます。ここに香水の各種の形の瓶をつかって、それに一々電気も装置されて、十日から開かれる『光りと香の会』の会場が出来るのです。」（1922年8月7日）

「夕食後、散歩がてら八幡通に出て、佐久間政一氏の『表現派の芸術』を買って来て、遅くまで読みます。」（1922年8月27日）

「朝のうち、久顕さん（久功の弟—引用者注）と神田に行く。ガイゼルに行つて本を見て居たら、エックスプレシオニズムの手頃な本がある。つくへ〜見て居ると、店員が、昨日ついたばかりでまだ店に出さないものだがと云つて、大きな美しい写真の沢山入つて居る表現派の本と、ロシアの大部の月刊雑誌で、表現派の舞台やコスチュームのいい写真の入つて居るのを三冊見せて呉れた。」（1922年9月17日）

「学校のかへり、三越の独逸表現派展覧会を見る。くだらないものが多いけれど、ベヒシュタイン其他、四、五いいものもある。」(1923年5月15日)

「朝から梅子叔母様の処へ行く。帰りに本屋をのぞいて、表現派の劇、アンティゴネを買って来て読む。」(1923年7月27日)

「先日買ってきた一氏義良氏の『未来派 立体派 表現派』を六七十頁読む。」(1924年5月29日)

「日暮前になって北村喜八の『表現主義の戯曲』を読む。1・2に於ける表現主義の解説及び批判は、少なからず常識的であり過ぎる。(中略)それから、表現主義の技巧乃至形式に就いて、著者は一重に表現主義的精神乃至奥の奥なる象徴、心霊、形而上学的なるものの必然的要求からのみ説明して居るが、これはほんの少しばかり、かいかぶり過ぎては居まいか。自分は今少しフリーな考へ方をして居る。即ちこの一面は、否、半面は専ら『刺戟』に負う処があるのではないか。即ち表現主義の精神的発展と共に、芸術的な形式技巧の発展に、自分は表現主義の仕事の半面を見る。即ち之故に表現主義芸術は、困憊の独逸でなくとも、燥急な煩瑣な二十世紀には認められるのだ。」(1925年1月29日)

「独逸展覧会<sup>10)</sup>を見にゆく。少し寒いけれど自分には仏蘭西美術よりも親しみがある。絵よりも彫刻になか〜いいのがある。」(1926年11月8日)

すでに明らかにされているように、1920年代、日本の美術界、演劇界、音楽界、舞踊界、映画界、建築界は、ドイツ表現派の影響を強く受けていたが<sup>11)</sup>、若き芸術家、土方久功もそのなかにあり、ドイツ表現派の芸術に強い関心をもっていたことが分かる。

さて、このドイツ表現派の日本への紹介者として、山田耕筈と斎藤佳三はとりわけ重要である。山田耕筈は、東京音楽学校を卒業して、1910(明治43)年ベルリンに留学。ベルリン音楽学校に学びながら、ドイツの前衛芸術に親しんでいた。斎藤佳三は、東京美術学校を卒業して、1911(明治44)年に渡欧、専門のデザインのみならず、音楽、演劇、舞台美術などと広く関心を持ち、特にオペラに興味をよせていた。彼らは帰国にあたり、ヘルヴァルト・ヴァルデンから作品150点を預かり、1914(大正3)年3月、日比谷美術館で、独逸シュトルム社日本支社主催として、「DER STURM 木版画展覧会」を開催した。この展覧会には、ベヒシュタイン、ココシュカ、キルヒナー、ヘッケル、マルク、カンペンドク、ローゼンクランツ、カンディンスキー等の70点の作品が展示された<sup>12)</sup>。

この展覧会を、そのとき13歳だった久功が見たかどうかは不明であるが、水沢勉が、「1920年代の日本には、かなり多数の表現主義の作品が存在したのである。」<sup>13)</sup>と述べているように、久功が、当時、それら出品作を含めた、表現派の作品を見る多くの機会を得ていたと考えられよう。

1919(大正8年)に、土方与志が、その自邸内の地下室に舞台美術研究所を作ると、伊藤熹朔、千田是也、岩村和雄、吉田謙吉、遠山静雄、和田精、水谷仲吉らとともに、

久功もそれに加わり、時には泊まり込みで舞台装置や照明の研究、模型舞台の制作に打ち込んだ<sup>14)</sup>。この研究所は、1924（大正13）年6月に開設された築地小劇場の核であったと言えるが、築地小劇場が、第1回公演で、ゲーリングの「海戦」を上演し、またその年12月の第17回公演で、カイゼルの「朝から夜中まで」など、ドイツ表現主義演劇を中心に上演している<sup>15)</sup>のを見れば、この舞台美術研究所が、ドイツ表現派の強い影響のもとにあった、あるいは、さらに言えば、日本におけるドイツ表現派のひとつの拠点であったと考えてよかろう<sup>16)</sup>。そこには、山田耕筰、斎藤佳三が訪れた<sup>17)</sup>。土方が、山田耕筰、斎藤佳三、あるいは土方与志、小山内薫を通じ、彼等が留学していた頃のドイツ美術界の状況を知り得たであろうことは充分推測できる。1919（大正8）年9月に結核で死去した土方久功の父・久路は、1908（明治41）年から翌年にかけて、1年9ヵ月の間、ドイツに留学しており、そのため、久路は、住宅や生活様式などに、ドイツの中流家庭のスタイルを取り入れた、とびきりハイカラな家庭を築いていたと言う<sup>18)</sup>。そのような家庭に育った久功にとって、ドイツはほかのどの国よりも身近な外国であったのである。すでに引用した1926（大正15）年11月8日の日記にあるように、久功にはフランス美術よりもドイツ美術に親しみがもてたのも当然であった。

久功自身、当時から晩年に至るまで、演劇や音楽に強い関心をもち続け、また、詩人としても活動しているのを見ると、その影響は、一過性のものではなく、おおげさに言えば、彼の一生を方向づけたともいえる。若き芸術家土方久功にとっては、ドイツ表現派は、それほど大きな意味をもつものであったのである<sup>19)</sup>。

また、当時の日記には、帝展への嫌悪、美術学校の教育に対する不満が述べられている。

「朝八時半頃、湯地から電話だったので、十時に学校で落ち合って、帝展を見に行く。西画、彫刻には愛想をつかす。胸がむしゃむしゃして湯地と別れた足で江波の所へ行く。（中略）江波の処で、日日新聞は今度の帝展の洋画と彫刻とに対しては、全然批評をしないことを言明したことを聞く。大いに賛成である。帝展に蟠る黒面は必ず近いうちに切って落されねばならない。」  
(1922年10月16日)

「自分は学校の仕事の時、如何に知的約束の為に小さな（無意味な一或はより大切なものを殺す様な）凹凸を作り、機械的模写を強ひられて居るが、内在する美は作者によって見出され、創造せられ、表現されるのである。智的精神力によって見る血脈、筋肉乃至骨格ではない。この誤謬には、或る客体を通して芸術を生み出す場合に、多くの人が不知のうちに陥ってゆく。斯くして芸術が単なる再現に終って行くのである。自分が用ゐる或る客体は、再現される為ではなく、それを透して主体が生み出される所的手段であり、材料である。」(1922年11月18日)

「久々に小室に逢って一緒に帝展を見る。最近著しく自然主義的傾向から遠ざかって居る自分には、帝展にあるこれらの自然主義的作家の一否、総括された自然主義の中の区々及びその上下が、どうもはっきりしない。どれもこれも、僅かなものをのぞいては、うまいと思ふ。（これは自分の過去の懐顧から来る同情かもしれない）そのくせどうも興味が持てない。」(1924年11月5日)



「帝展の彫刻は、たった一つだ。曰く、外面。一体いつまでこんな素朴的實在論のスナヲな無智の中にぶか〜と漂って居るつもりなのだ。(中略) 帝展の彫刻には(私は断言する)、精神的なる何物もない!!」  
(1926年10月22日)

このような、反アカデミズムの姿勢も、彼の独創ではなく、ドイツ表現派の影響と考えられよう<sup>20)</sup>。また、日記1922(大正11)年11月18日に見られる「内在する美は作者によって見出され、創造せられ、表現されるのである。」という言葉は、表現派の作家のそれであると言えよう。

土方久功は、1927(昭和2)年3月、丸善画廊で初めての個展を開くが、その数ヵ月前、日記にかなり長文の、「個人展覧会の為の前口上」を記した<sup>21)</sup>。それは、次のようである。

「私は彫刻家になるつもりで美術学校に入ったのですが、美術学校を卒業する前に、彫刻の大家になって取りすますような気は毛頭無くなってしまったのです。それから後は惰性でぐづぐづして居るうちに美術学校を卒業してしまったのですが、今になっても美術学校は私に何を教へてくれたのか、何うもしっくりしないのです。いいや、多分色々な技術を教えてくれたのでせう。兎も角も何も出来なかつた私が何かにかこしらえるようになったのですから。

それにしても私が今造って居るようなものは何も五年間も美術学校に通はなくても誰にでも出来るようなものです。全く私は大変な遠道を歩いたものです。いいや、この五年間が私に所謂玄人芸術を嫌ひにさせたのだと思へば、譬へ其の間が余りに長過ぎたにしても自らの迂闊さを笑ふ外、腹もたまません。私は素人の余技が好きです。(中略) 素人は所謂帝展作家のような美に対する特殊な智識(悪いことにはこいつが得て空虚な概念に陥り易いのですが)を持ちません。素人は帝展作家のような特殊な技巧(悪いことにはこいつがなかなかの出しやばり屋なのですが)を持ち合はせません。そのかはり素人は臨機応変といふやつをやります。そうして此の特殊な技巧を持たないといふ事が、特殊な技巧の興味にとらはれないといふことが、内容を傷つけたり、いぢめつけたり、忘れてさせないで、却て内容の露骨な表現となり、技巧を二義三義的なものとしていつこう平気で居るのです。玄人は云うでせう。技巧がなくては微妙なる芸術的表現は不可能であると。ですが私は技巧ならば「窮すれば通ず」といふ位ひの所で結構だと思ひます。(中略) ですから私の云ふような素人の楽な気持と絶対の自由を持って居るのは、玄人のなかつた古代人と玄人のない未開人と、そうして世間風に歩かない所の芸術の少数の無信仰者(ダダイストのような芸術破壊者乃至否定者ではなくて、芸術の絶対基準乃至価値を信じないで、只に純真にして暖かい興味を持って居る所の)だけです。(中略) 私の彫刻はしかし、よそゆきではありません。日常の其時々のみまぐれな気楽な私なのです。其故見て下さる方々も変な既成概念を暫らく忘れて、空っぽの心で見下さるといいと思ひます。私の展覧会場では目を細くしたり、首をひねったり、こわい顔してにらみつけたり、ためいきをつけて下さったりするような親切気は禁物です。どうぞ親しいお友達と笑ったり喋ったりしながら気楽に見て下さい。」  
(1926年11月25日)

ここにも、反アカデミズムの姿勢とともに、「玄人のなかつた古代人と玄人のない未開人」へのあこがれ、つまり原始美術、古代美術への親近感<sup>22)</sup>が表明されており、これも、彼の独創というより、ドイツ表現派の作家たち<sup>23)</sup>との共通性で見られよう。

### 3 1920年代の創作活動(2) —その造形作品

「2」では、土方久功の日記などにより、久功のドイツ表現派への接近を見てみたのであるが、ここでは、彼の制作した造形作品を見ることにより、ドイツ表現派との関係を考えることとする。

ただし、既に述べたように、久功は、1929(昭和4)年に単身ミクロネシアへ渡り、その地で14年間過ごしたため、当時の作品はごくわずしか残されていない。したがって、それのみでは必ずしも十分な比較検討がなされないため、ミクロネシア滞在中および戦後制作した作品をも含めて検討する<sup>24)</sup>ことを、あらかじめお断りしておきたい。

さて、久功の造形作品を具体的に検討するまえに、彫刻家・飯田善国が、1953(昭和28)年に書いた「土方久功論—序説」<sup>25)</sup>により、彼が、久功の初期作品についてどのように論じているのかを見ておきたい。

「当時(東京美術学校卒業時—引用者注)の作になる掌大の小品ブロンズ「男の首」があるが、当時の美校風即ちロダン風の肉付けに拠った美しい好ましい小品である。が、些細に視ると単なるロダン主義に満足しない心が何処かに現れている。ドーミエかドガを連想させる表現的な、熟っぽいものがひそんで居る。後年、人間の生命の祝祭や典型や戯画を描くスタイルに趨く萌芽が既に明瞭に現われていて、この小品は文字通り掌品乍ら重要な作品である。」<sup>26)</sup>

「昭和二年に丸善画廊で開かれた第一回の彫刻個展は思うに氏の初期時代の決算である。(中略)当時の個展作品を写真に依って視るに、卒業当時のロダン風から飛躍して、著しく構成的内面的となりぎりぎりの彫刻の本質に遡ろうとしている。そこには最早ロダン風の肉付けと饒舌、一種の過剰と印象主義は影をひそめて、古代彫刻の持っている静謐、彫刻性の本質への回帰が見られるのだが、重要なのは、古代的な彫刻の本質への回帰が、現代に背を向ける事ではなく、逆に真の現代的課題に取り組みと謂うコースを執ったことである。(中略)スタイルは氏独特のものであり、単純で力強い構成の中に深い実在感をもち、溢れるばかりの充実した生命感を湛へている。」<sup>27)</sup>

つまり、ここで飯田は、久功は、「彫刻の第一歩をロダン風に始めることで出発し」、1927(昭和2)年の個展の際には、ロダン風から脱し、久功独特のスタイルを形成した、と論じている。

この土方久功論を書いた当時、久功と親交を結んでいた飯田が、身近なところから、久功の作品をどのように見ていたかがわかる。そして、これに付け加えて言えば、ロダン風から久功が独自のスタイルを形成する際、ドイツ表現派の影響を受けたのである。以下、具体的な作品により検討してみたい。

まず、平面作品を見ることにしよう。

土方久功のミクロネシア滞在中に制作された木彫レリーフ作品、例えば、「宿命の歩み」(挿図1)、「原始」(挿図2)を見よう。そこには、ブリュッケの一員である、ドイツ表

現派のエルンスト・ルードヴィヒ・キルヒナーの作品「パリスの審判」(挿図3)、「街の五人の女」(挿図4)やオットー・ミュラーの作品「水浴する二人の少女」(挿図5)、「風景のなかの三人の裸婦」(挿図6)、「水のなかに立っている少女と帽子を被り座っている少女」(挿図7)の身体表現ときわめて類似したものが見られる。水沢勉が、「身体を表現することに多くの初期表現主義者たちがあれほどこだわったのは、身体表現ほどアカデミックな規範につよく縛られている領域はなく、だからこそ逆に、きわめて挑発的な反自然主義的表現が可能となるからである。」<sup>28)</sup>と述べているように、身体表現の類似性という点は、重要であろう。つまり、山田智三郎が、「ゴシック的な形式感の復活で、表現派の作家は荒々しく、ごつごつした、運動感に満ちた線を好んで用いました。ブリュッケの作家にはこの傾向が特に著しく彼らの描く女性の裸体と、フォーヴの画家のそれとを比較するとその特徴がよく分ります。丸身のある女性の裸体でさえ、彼らは角ばった線で描いています。」<sup>29)</sup>と述べているように、ブリュッケの作家と同じように、久功の作品にも人体を角張った線で描くことに特徴が見られる。



挿図1 「宿命の歩み」



挿図2 「原始」



挿図3 「パリスの審判」



挿図4 「街の五人の女」





挿図5「水浴する二人の少女」



挿図6「風景のなかの三人の裸婦」



挿図7「水のなかに立っている少女と帽子を被り坐っている少女」

次に、立体作品を検討しよう。久功には、戦後制作された作品をふくめ、アレキサンダー・アーキベンコに強く影響された作品が見られる。具体的に見て行こう。

1927(昭和2)年の個展に出品された、久功の代表作といえる「狐犬」(挿図8)とアーキベンコの「拳闘」(挿図9)とを比べてみよう。久功が細部を捨象し、形態の単純化を極度に推し進め、ほとんど幾何学的に構成する方法を、アーキベンコから学んでいるのがわかる。

「小品トルソA」(挿図10)、「小品トルソB」(挿図11)、および「コンポジション」<sup>30)</sup>(挿図12)の3点を見てみよう。これらの作品は、アーキベンコの「坐った女」(1911年制作、挿図13)、同じ題の「坐った女」(1922年制作、挿図14)と裸婦像の表現に多くの共通点をもつ。まず気づくのが、そのポーズの近似性である。次いで、頭部の形態や腕のすぐ先で切り落とす事など、そこに共通性が見られる。さらに、原始美術一般に見られるように、ここでも女性の豊かな臀部が誇張されている。これらは、女性の豊満な肉体を

表現しようとしている。一方、久功の「裸B」(挿図15)とアーキベンコの「赤いダンス」(挿図16)では、頭部や細くしなやかな人体の表現に共通性が見られる。

次いで、戦後制作された木彫レリーフ作品はどうであろうか。

久功の「像(全身)」(挿図17)は、アーキベンコの「子供をつれた女」(挿図18)における裸婦像の表現つまり、くびれたウエストと豊かな臀部と太股によって、女性の豊満な肉体を表すという、ともに、ここでも原始美術からの影響が見られる。久功の「装飾的な立像」(挿図19)では、アーキベンコの「髪をとかす女」(挿図20)や「立った姿」(挿図21)と同様、女性の豊満な肉体よりも、むしろ女体のしなやかさ、淑やかさを表現している。



挿図8「狐犬」



挿図9「拳闘」



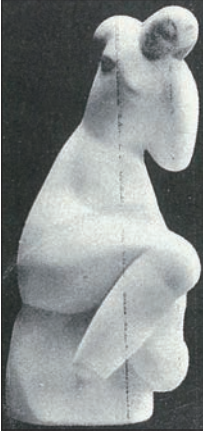
挿図10「小品トルソA」



挿図11「小品トルソB」



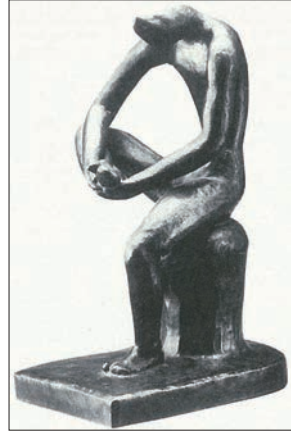
挿図12「コンポジション」



挿図 13 「坐った女」



挿図 14 「坐った女」



挿図 15 「裸 B」



挿図 16 「赤いダンス」



挿図 17 「像 (全身)」



挿図 18 「子供をつれた女」



挿図 19 「装飾的な立像」



挿図 20 「髪をとかず女」



挿図 21 「立った姿」



ところで、アーキペンコの作品は、今日、日本の幾つかの美術館のコレクションにはなっているが<sup>31)</sup>、1974(昭和49)年4月に、フジテレビギャラリーで日本で初めての回顧的な個展が開かれて以降、大規模な展覧会はひらかれたことがない<sup>32)</sup>。しかし、1920年代においては、日本の彫刻界に、きわめて大きな影響力をもっていた作家であった。とくに、二科会の作家において顕著であり、1927(昭和2)年の二科展に、彼の立体、平面作品60余点が特別展示されたことはよく知られている。二科会における主導的彫刻家であった藤川勇造は、1925(大正14)年の二科展評「二科と彫刻」<sup>33)</sup>で、「二科はアーキペンコ風かザッキン張りでなくてはならないとか、特に偏した傾向のあるものを喜ぶ様に或一部の人々からは見られて居る様に近頃耳にした事がある。」と述べている。実作品がほとんど残されていない今日、具体例による比較ができないのが残念であるが、この評は、適切なものと考えてよからう。

また、村山知義は、1924(大正13)年のアクションの第2回展を見て、「アクションの諸君に苦言を呈する」<sup>34)</sup>を書いたが、その中で次のように述べている。

「こんどの展覧会で一番ひどいのは、中原実氏のゲオルグ・グロスの模写、(これは驚く程、微に入り細を穿って模写してある。)浅野孟府氏のアーキペンコの複製(これはアーキペンコのブロンズにどろをかぶせてはがしてその中に石膏をつめてどろをはがすと、この通りのものが出来る。)横山潤之助氏のルッソー及び伊太利未来派のコンストラクショニズムの翻刻、誰だか名は忘れたが、チリコやエルンストの機械人形を借りて来た人もある。一番多いのはピカソやブラックを煮しめて骨抜きにしたフランスの帝展式の真似をした連中。マルキッスあたりに色眼を使ってゐる人もある。一つ一つ云ったらきりが無い。何はともあれ、これ程自己をはずかしめた、日本の画壇をはずかしめたものははい。全く嘔吐をもよぶす。」

もちろん、村山は、ヨーロッパの“新流行模倣陳列会”となっているアクション展に対して批判しているわけであるが、これにより、当時、どのような海外作家が日本の若い芸術家に影響を与えているかがわかり、その中のひとりがアーキペンコであったのは、注目してよからう。

ところで、私は、久功が、ドイツ表現派の影響を受けて来たと述べ、そこで、そのひとりの作家として、一般に立体派の作家と考えられている<sup>35)</sup>アーキペンコを取り上げることに疑問をもたれる方があるかもしれない。それについては、当時の美術雑誌などを見ることにより、その疑問は解決されよう。つまり、当時、アーキペンコは、「表現派の一領袖」<sup>36)</sup>と考えられていたのである。以下、それらを示すいくつかの雑誌掲載論文等を紹介して、それを明らかにし、また、当時の日本の美術界で彼がどのように評価されていたのかを見てみたい。

1924(大正13)年、田邊泰は、「表現派の勝利」<sup>37)</sup>と題する論文のなかで、「先づ現代独逸の彫刻で表現派の代表的作家とも見るべきはアレキサンダア・アルキペンコである。

彼は全然古い彫刻の伝統をふりすて、たゞ彼の一目不可思議な芸術を提供してゐるのである。彼は純粹の露西亜人であるが獨逸に於て作を發表して名声を得つゝある事に於てはカンディンスキイと似た点をもつてゐる。」と述べている。

1925年(大正14)年、一氏義良は、『みづゑ』紙上で、3回にわたつて、アーキベンコについて論じている。まず、第1回目は、「造形革命家としてのアーキベンコ(第一線の芸術家 八)<sup>38)</sup>」、第2回目は、「アーキベンコの表現の形式と内容(第一線の芸術家 九)<sup>39)</sup>」、第3回目は、「アーキベンコの歩いた道(第一線の芸術家 十)<sup>40)</sup>」という論文であり、それらにおいて、アーキベンコをきわめて高く評価している。

二科展に彼の作品が出品された年の『アトリエ』10月号<sup>41)</sup>は、二科・院展の特集号で、表紙は彼の作品写真で飾られている。この号には、彼の作品図版とともに、矢部友衛の「二科会のアルキベンコと社会性」という論文が掲載されている。1929年には、西田正秋の「Archipenko 作人体像への一考察」<sup>42)</sup>が発表された。

また、1924(大正13)年には、佐久間政一の著書『表現派の芸術』が刊行されたが、ここではアーキベンコについて、次のように述べられている。

「新しい彫刻が、ゴオティックの原則に率ゐられて展開しつつ行くうちに、絵画に於けると同じように、自然の形似を軽蔑し、感覺的のものから、精神的のものゝ組立てに進んで行った。この運動の創設者は、露西亜人のアレクサンデル・アルヒペンコ(Alexander Archipenko)である。彼は肉体的のものをつくるに當つて、その構造の原理とその作用の法則とより以外のものを、あはすことを拒否した。彼の作風は、忽ちにして多くの模倣者を生じた。」<sup>43)</sup>

この年には、一氏義良の著書『立体派・未来派・表現派』が刊行されているが、同書では、セザンヌ、ピカソ、シャガール等とともに、アーキベンコについて論じられている。さらに、1926(大正15)年には、矢部友衛の著書『アルキベンコ』が刊行された。100ページに満たない小冊子であるが、立体作品43点、デッサンを含む平面作品30点の写真図版が掲載されている。この本は、アルス美術叢書の1冊として刊行されたものであるが、この叢書に収められている作家は、ほかに、セザンヌ、ゴッホ、ピカソ、カンディンスキー、ゴーガン、マチス、ルソー、ミレー等である。これは、つまり、当時の日本の美術界では、アーキベンコは、これらの作家とほぼ同等の評価を受けていたことを意味している。

1925(大正14)年には、当時の代表的な前衛作家、神原泰が「アルキベンコ」と題する論文を発表した<sup>44)</sup>。この前年、1924(大正13)年には、同じく前衛作家の住谷磐根が、「アーキベンコの追想」という作品を制作した<sup>45)</sup>。このように、当時の前衛作家たちにもアーキベンコは影響力があった。

既に述べたように、1914(大正3)年に、山田耕筰、斎藤佳三により、「DER STURM 木版画展覧会」が開かれたが、そのさい、実現はしなかったが、第2回展は、「アキベンコの彫刻、スクリャオインの音楽をも紹介する」計画をもっていた、と言



う<sup>46)</sup>。

先に述べた、1927（昭和2）年の二科展のほかに、アーキベンコの作品は、当時しばしば展示される機会があった。既に、1922年7月、村山知義は、2度にわたって小川町の流逸荘で、「最新露・独表現派展」というタイトルで、ドイツ滞在中に集めた作品を展示したが、それらの中には、カンディンスキー、バックマン、グロース、マルク、パウエル、クレーなどとともに、アーキベンコの作品もふくまれていた<sup>47)</sup>。1924年6月に丸善画廊で開かれた「欧州表現派展」には、アーキベンコを初めとする、カンディンスキー、ペヒシュタイン等の作品が出品された<sup>48)</sup>。同年12月に九段画廊で開かれた「北欧美術展」には、カンディンスキー、シャガール、ペヒシュタイン、ホドラー、ムンク等とともにアーキベンコの作品が出品された<sup>49)</sup>。

また、興味深いのは、1925（大正14）年に「アーキベンコ作ブロンズ複製頒布会」が、「永野芳光氏が滞独中、アーキベンコ氏より譲り受けた同氏の作『髪をすく女』の複製を百個に限り頒布」した事である。価格は1個100円だった<sup>50)</sup>。

以上から、当時の美術界におけるアーキベンコの位置付けが分かる。久功は、造形の上でも、ドイツ表現派の作家の影響を受けていたのであるが、殊に、平面ではブリュッケの作家達、立体ではアーキベンコの影響がみてとれる。そして、それは、久功に限らず、当時の美術界では、若い作家には、よく見られることであったのである。

#### 4 1920年代における土方久功の評価

土方久功の作品は、当時、美術界では、どう評価されていたのであろうか。当然ながら、無名の作家であった彼についての論評は、ごく少なかった。

それでも、1927（昭和2）年2月に丸善画廊で個展を開いたとき、毎日新聞<sup>51)</sup>、都新聞<sup>52)</sup>、国民新聞<sup>53)</sup>、『アトリエ』<sup>54)</sup>、『日仏芸術』<sup>55)</sup>に、その紹介、展評が掲載された。いずれも短いものであったが、『アトリエ』に掲載された光のおゆきによる展評「土方久功の個人展覧会」のみは、無名の新人彫刻家の展評にしては、力のこもった長文のもので、それだけに重要である。多少長くなるが、主要な部分を引用して見たい。

「昭和の初期に我々は実に初めてこの旧いアトリエから完全に解放された新しい彫刻を持つ。日本人としての正しい内面性に基いた新しい彫刻家を見出す。

これが土方久功氏とその作品である。氏は実に我々の知る限りに於て明治以後に於る我国のどの彫刻家にも属しては居らない。氏の三〇点の作品に籠る精神は却って遙かの古へかの仏像を刻み、五重塔を作り、能面を製作した世界に誇るべき自由な喜ばしい日本人の輝いた魂である。」

「氏の作品の悉くは氏のこの内面性の展開であり、発展であり、それ以外の如何なる不純な

混合物をも含む所がない。一つの線、一つの塊りと雖も氏のこの内面性の如実な反映に外ならないのである。」

「如何なる場合にも重んずべきものは作者自身であり、その内面性であり、かの単なる外界の事物との形態的の類似の如きは氏にとっては全く問題にならない所なのである。」

「氏の内面性による印象の再現が Deformation となって生起するのである。然も氏の Deformation は決して他に於る様な性急な余裕のない不快な印象を与える事がない。これは寧ろ単なる作者の感情以外に豊富な又厳密な理智がこれを底から確乎と支持してある事に基く。」

「氏の内面性そのものがこの粗大な原始主義と繊鋭な近代主義の調和から成って居るものであり、アカデミズムは常にこの両者にとって悪意ある圧制者であり、又衣佔地な閉眼をこの両者に対してせずには居られないものである事を私はよく知って居るからである。」

「氏は要するに最も洗練された感覚を有する無邪気な原始人である。若しくは最も素朴な原始人の魂を抱いた近代人である。

ここに土方氏の無限の強味がある。無限の延長と、永久的発展の可能性がある。」

このように、光のぶゆきは、久功の個展を絶賛しているが、これは、展覧会評というより、表現派作家の宣言に近いと言うべきであろう。つまり、「内面性の展開」、「内面性の如実な反映」、「重んずべきものは作者自身であり、その内面性であり」、「内面性による印象の再現」とあるように、この展評に「内面性」という言葉が繰り返される。ここでは、「内面性」がキーワードとなっていることは明白である。また、久功が反アカデミズム、反写実主義であること、および、「原始主義」、「原始人」とあるように、土方の原始美術への接近について述べられている。これらは、当時、久功が、表現派の作家として“公認”されていたことを意味していよう。

ところで、この展評の筆者、〈光のぶゆき〉であるが、この当時の『アトリエ』、『みづゑ』などの美術雑誌に、その名がみえない。久功が参加していた舞台美術研究所には、作家、評論家、詩人が集まっていたので、〈光のぶゆき〉というのは、そのなかの、だれかの変名であろう。〈光のぶゆき〉は、あるいは、複数の人物かもしれない。いずれにしても、久功の近い人物であることは間違いなからう<sup>56)</sup>。

1927(昭和2)年のこの個展を開く前、久功は2つの団体展に応募したことがある。美術学校を卒業した年、1924(大正13)年の8月、二科会に彫刻2点を出品するが、落選する。その翌々年の9月、今度は院展に彫刻4点を出品するが、また落選する。

すでに「2」で述べたように、久功は美術学校では、帝展の審査委員であった建畠大夢に学びながら、帝展には強い反発をおぼえていたため、それへの出品は全く考えなかった。「3」で述べたように、彼の作品には、アーキペンコの影響がみられる。当時の二科会にアーキペンコ風の作品が多く見られていたことから考えて、彼が二科会へ出品したことは、正しい判断であったというべきであろう。しかし、久功の出品作品は、他の

当選作に比べ、決して劣っていたようには思えないにもかかわらず、落選した。なぜ、久功は1924（大正13）年の二科に落選したのであろうか。

このとき二科に落選したのは、久功だけではなかった。その前年、1923（大正12）年8月、村山知義、柳瀬正夢、田河水泡等も落選し、そして、彼らは、それに対し、「マヴォ、二科落選歓迎移動展覧会」を計画した<sup>57)</sup>。しかし、久功は、これらの運動には全く同調しようとしなかった。久功は、前衛美術家の吉田謙吉、村山知義と、舞台美術研究所、築地小劇場を通じ、親しくしていた。ことに、村山知義にはきわめて高い評価を与えていた。にもかかわらず、当時、彼らの前衛美術運動には加わりようとしなかった。美術学校の教育や帝展に反発しながら、無事に美術学校を卒業し、1926（大正15）年の正月には、建島大夢の家で開かれた新年会にも出席している<sup>58)</sup>。華族の家に生まれ育ち、美術学校を卒業したことが、久功を前衛美術運動に飛び込ませなかったのであろうか。

しかし、にもかかわらず、久功は、村山、吉田らの“仲間”と見られていたようである。それが、彼が二科あるいは、院展に入選できなかった理由ではなかろうかと考えられる。

久功が院展に出品したのは、敬愛する佐藤朝山が院展彫刻家として活躍していたからであろう。久功は、1925（大正14）年2月、朝山のアトリエを尋ね、酒を酌み交わしながら話し込み、感銘を受けた<sup>59)</sup>。院展を見に行っても、朝山の作品を除いては、くだらないものばかりだと日記に書いていた<sup>60)</sup>。

結局のところ、久功は、自らの信念に従い、官展へは出品しようとせず、在野の二科展、院展には落選してしまう。にもかかわらず、村山知義の帰国によって、にわかには活気を帯びてきた前衛美術の運動<sup>61)</sup>にも加わることはなかった。

このようにして、1929（昭和4）年3月、久功は単身、当時日本の委任統治領であった南洋のパラオへ渡り、あらゆる美術の運動から離れることとなった。

## 5 戦後の創作活動とその評価

1942（昭和17）年3月、中島敦とともにパラオから帰国した土方久功は、その年9月に川名敬子と結婚、12月には陸軍専任嘱託としてボルネオへ赴くという、慌ただしいときを送った。しかし、その半年後病気となり、現地で入院し、その後、昭南島（シンガポール）、香港、大阪の赤十字病院と転院しながら、1944（昭和19）年5月、退院し、東京へ戻った。そして、その9月には、岐阜県土田村へ疎開した。土田村を離れ、再び東京へ帰って来たのは、戦後2年余たった、1948（昭和23）年の3月であった。この間、健康上の問題などもあり、創作活動をすることはなかった。彼が創作を再開するのは、疎開先から戻った1年半後、1949（昭和24）年の夏のことであった。実に、7年半ぶりであった。そして、翌年2月の日本アンデパンダン展に5点の、読売アンデパンダン展に2点の木彫レリーフ作品を出品した。

久功が創作活動を再開するとともに、彼の日記に、再び、芸術論が見られるようになる。そのうち、重要と思われるものを、いくつか紹介したい。

「展覧会を見ると文句を言ひたくなる。(中略)昔は下手なのが沢山あったから、中でうまいのはかなり見ごたへがあったが此の頃では、これはいかんと云ふものの方がずっと少く、どれもこれも一応うまいのである。恐らくは随分うまいのである。だのに、それがつまらないのである。がむしゃらに言ってしまうと、そこには物質があるばかりで精神がない、思想がない、生命がない、これで生命があるのかも知れないが人間味がないのである。感覚はあるかも知れないが感情とか情緒とか言うものがないのだ。しかしそれらは根本的なものではなくて第二次的なものだとしても言はれるかも知れないが(感情に訴へてくるものが誠に少く、感覚を対象として居ると言はうか、感覚を通して直接真理に結びつかうとするのか、兎も角、感情を対象とすると言はうか、人格、思想、感情と言ったやうな現実の人生乃至生活に即したものがないのである。感覚こそ根本的であるにしても、感情の方が解し易いばかりでなく訴へ方としても強いのではないか。勿論感覚的なものを否定しようと言ふのではないが)。(中略)子供のやうに赤裸々なもの、無邪気のもの、自然なものが一つもないのだ。絵の方についても大体そっくりさう言へるやうだ。ユーモアがない(漫画的なものはあるが)。親しさが無い。愛くるしさが無い。情緒がない。人間味がない。」(1949年10月2日)

「此の秋、たった二つの展覧会(新制作派展と一水会展—引用者注)を見て。これは二十年前の主張だったのであるが、それが今以て、そっくりそのまま言へるのである。

例えば、ゴッホ、ゴーガンからは表現派が導き出され、セザンヌからは立体派が導き出されたが、表現派が主観の表出に重点をもった一即ち「詩」を本源としたのに対し、立体派は極めて主智的な、云はば論理派であった。論理は芸術ではないから、立体派が立体派のままでは芸術として発展する筈がなかった。それ故に立体派理論は亡びて、その表現形式から構成派が導き出され、無対象の抽象派、音楽的な—結局表現主義へと転身して行ったのである。

あまりに詩がない。

画家でも彫刻家でも、画家であり彫刻家である前に必須的に芸術家でなければならない、詩人でなければならない。(文学的であると云ふ意味では毛頭ない。)逆に言へば表出せんとするものものを確りと持って居なくては描いたり作ったりしないこと。」(1949年10月22日)

「詩を置きざりにした技術の競争、人間から浮き上ってしまった観念の遊戯、仲間同士だけの殻の中に閉ちこもった排他的な玄人氣質、情熱を失ってしまった糟のやうな綺麗がり、形式主義等々。芸術家よ、童心に帰れである。常に素人であれ、最後まで確りと自己にのみ立脚せよ!である。」(1950年2月19日)

これらを見る限り、久功は、ミクロネシア滞在与戦中・戦後の長期にわたる創作活動の空白をへて後、「表現派の作家」として再出発しようとしたことがわかる。そして、自身、作品の制作にあたって、「技術」を否定する。そのため、木彫には、ミクロネシア時代から愛用の手斧を使い続けた。日記には、次のように記されている。

「彫刻をしようと思ったら大事な五分鑿がみつからない。三部鑿は大分前から柄がいたんで

居たのが、もう、いよいよ割れさうになって居る。一誠に貧弱な道具だが、私は南洋から帰ってから永らく彫刻をやらないうちに道具をすっかりなくしてしまつて、昨夏から又彫刻をはじめはしたが、道具と云つては、五分、三分の古鑿と、それに二分と一分の平鑿を買つて来ただけで、あとは小学校の生徒が使ふ版画刀……二分ほどのアヒスキと一分五厘ほどの切出しと、同じほどの丸刀の三本きり……だけしか持つて居ないのである。尤も其の外に大小四五本の南洋土人式の手斧……パラオの Hebakl, サテワヌの Sile……を愛用して居るのだが。兎も角、丸鑿だとかナマゾリ式のまるいものは全然使ふことを止めてしまったので、—これは私が堂々主張するところの、極度に技術を退けるところから来て居るのだが—。(1950年2月11日)

さて、この頃制作された造形作品には、どのような傾向のものが見られるのであろうか。既に、「3」で述べたように、戦後制作された作品にも、アーキベンコの影響を受けたものが見られるが、ここでは、それに加えてドイツ表現派の彫刻家、版画家、劇作家のエルンスト・バルラハの影響を指摘しておきたい。バルラハは、1870年1月、ドイツ北部のヴェーデルで生まれ、ハンブルグ、ドレスデンで絵画、彫刻を学んだ後、パリに滞在した。1906年のロシア旅行後、大きく転換をとげ、リアリズムから、表現派の作家となる。造形について言えば、表現派の作家となつてからの作品では、輪郭は、余計な飾りをもたず、重量感に満ちて居る。

久功の1953(昭和28)年に制作された作品「蕃首(男)」(挿図22)、「蕃首(女)」(挿図23)を見てみよう。これらの作品も、バルラハのものと同様の特徴を持っていることを指摘できるが、殊に、バルラハの「メロンを食べる男」(1907年、挿図24)、「座っている草原の牧人」(1907年、挿図25)あるいは「横たわる農夫」(1908年、挿図26)の人物と顔貌がよく似ていることは、注目すべきであろう。

久功久功の1974(昭和49)年の作品、「トルソ(大地)」(挿図27)も、シンプルで、力強く、重量感に満ちた作品であり、バルラハからの影響を見てとれる。この作品では、造形としてだけでなく、そのタイトルのもつ意味も重要であろう。つまり、バルラハは、彼の戯曲などから分かるように、大地に縛られた人間、自己を克服して高きを目指そうとする人間、人間の限界を感じとつて、高いところから届く声を聞き取ろうとして耳をすます人間を彫ろうとしていた<sup>62)</sup>。バルラハにとって、「大地」は、言わばひとつのキーワードであり、それゆえ、久功はこの「大地」という言葉をこの作品のタイトルに選んだのであろう。

以上から分かるように、久功は戦後も、思想的にも、造形的にもドイツ表現派の影響を受けていたのである。

しかし、それとともに、久功は次第に、「独自の作風」をも生み出そうとしていた。どのような会派にも属さず、世俗的な出世には関心がなく、世間に迎合しようとする作家には、ある意味では当然の道であつたのかもしれない。彼自身の発言を聞いてみよう。





挿図 22 「蕃首(男)」



挿図 23 「蕃首(女)」



挿図 24 「メロンを食べる男」



挿図 25 「座っている草原の牧人」



挿図 26 「横たわる農夫」



挿図 27 「トルソ(大地)」

「僕の仕事については絵画的だとか文学的だとか、いろいろ言われるんですが、僕のはもちろん正道じゃない。(中略)僕の行き方はこしかないんです。何て言うか、私は世の中の動きの中に入って行ってゴールを目ざして苦闘してきたというのとは違って、そういうところとはまるで見当違いのところを引きかき回してきたわけです。だから本道であろうと邪道であろうと結局これが自分だということですね。」<sup>63)</sup>

また、久功は詩集『非詩集ボロ』<sup>64)</sup>に収められている「計算」という詩で、次のように語っている。

世の批評家よ

あなた方は実に計算の名人だ

君たちは恐ろしいほどぴったりと計算し

計算はぴったりと合うから あなた方は

何でも計算さえすれば確かだと思い

それよりも 計算できないものはないとも思っているのか

そりゃ あなた方でも ただ一つの物指ではなく

いろんな物指を持って居り

それらをいろいろに使うことをも

ちゃんと心得ている そしてそのように

あなた方の物指によって計算され

そして多分ぴったりと答の出るような

作者と作品群の何と多いことだろう

そこで益々 君たちは計算に自信を持ち

物指は神聖にして万能

唯一の絶対権威となりあがる

既に言ったように それはそれで

一つの意味があることを私も肯こう

だが 僕は君たちに哀願するよ

どうか 僕にだけは その君たちの

どんな物指をもあてないでくれ

僕と僕のものについてだけは お願いだ

計算しないでくれ

僕は建築物のように計算で造られなかったし

計算に合うようにと心がけても来なかったからだ  
そして僕のものもそうなのだ 始めから  
何も計算されていないし どんな物指も  
予想しては作られなかったのだから  
計算できないものがあったっていい筈じゃないか  
(陰の声は 計算で割り出せるような芸術は  
第二義的なものでしかない と言っている)

よろしい だが そんなことを言うと  
君も君のものも永久に  
宙ぶらりんのままで浮動するだけだぞ  
と 言われても それでもいい  
僕は僕のように出来て居り  
僕のは僕に従って作られたのだから

それが運命であり 私はそれで満足だ  
(小さな声—それこそが本姿であり 本望であり  
それこそを私は誇りたいものだ)

私は少しばかり高く昇ろうとも思わないし  
どこにも位置づけて貰おうとも思わない  
計算されるものは便利だというだけだ  
少し高いか 少し低いかによって それだけの  
位置づけにあずかるだけの便利  
そんな実用価値なら私は御免だ

私のはぼるならば空へ  
空を越えてまで登りたいし  
落ちるならば地の底までも沈みたいのだ  
宙ぶらりんならば それもよい  
少し高いところに 少し低いところに  
固定されることだけは 私の性分でない  
私はいつも計算の外に立っている  
そして いちまでも計算の外にいたいのだ



このような姿勢を示す久功に対し、多くの美術評論家達は、冷淡であった。彼らの評価は、次のようなものであった。

「木彫のレリーフが多い。日本のチョウナに似たパラオの工具“カイバックル”で彫ったもので、従来の木彫の技法などにこだわらず、大胆、素朴に仕上げている。『二人』など、簡潔なフォルムで力強い。欠点は装飾的になりすぎて、妙に悪どい印象を与える場合があることだ。」<sup>65)</sup>

「彼の浮彫も詩と同様、説明が多すぎます。独創になる背景画と、浮彫の部分を丸彫のように強調する彫刻とのかねあいが不安定で、やっぱり自分ひとりの南洋熱に酔い気味なのです。(中略) カイバックルやヒラノミの制作も結構ですし、民族学的、民話のまた結構ですが、それよりさきに彫刻のスジを通すことがまず大切で、単なるエキゾチシズムでは、鎌倉彫式の南洋土産になる心配もありましょう。」<sup>66)</sup>

「神経のこまかい人で、丹念な、忍耐強い仕事のできる人だが、同時にまた、それだけに視野が凝縮的になりやすいようだ。

戦前、日本人の一人もいない南洋の孤島に数年住み、堅い材料を不細工な道具で、たたきつけるように彫っていたときは、器用さが通せず、いやおうなく全身的な生命力でぶつかり、そこに強いマチエールが出ていたが、最近の浮彫りは、いわばその南洋のころの記憶で作っているようで、ぼくには不満である。」<sup>67)</sup>

その当時、久功の作品は、そのような評価を受けていたわけであるが、あらゆる美術の運動から離れて、独自の道を進んでいた作家にとっては、それも甘えせねばならなかったことであつたのかもしれない。

## 結び

「4」で述べたように、生前の土方久功に対する美術界の評価は、必ずしも高くはなかった。しかし、今日、久功の仕事を再評価すべきときになっているのではなからうか。「太平洋のまっただ中、海を相手にしたミクロネシアの島の生活で、大自然のリズムと自分の行き方との合致を会得されたとき、土方久功という芸術家の奥に潜んでいた、人間の本来の姿を、よみがえらせる活力がめざめさせたのでしょう。観念としての自由ではなく、自然の中に潜んでいる自由を、腹の底まで呼吸する力をえられたにちがいありません。」と土居直が述べている<sup>68)</sup>ように、サタワル島で過ごした7年間の体験が、芸術家としての久功を育てた、といえる。そこには、280人の島民が住む、「外界＝自然」の世界があった。また、その島は、文字のない世界であった。だが、書かれた文字はなかったが、そこには、豊かな語りの世界があった。親から子へ、さらに孫へと語り継がれた宇宙、自然、神、人間の一大絵巻があった。久功のこの島で力を注いだ仕事は、作品の制作とともに、あるいはそれ以上に、民話の採集であった<sup>69)</sup>。その仕事を通じ、久

功は、語られる言葉が、書かれた言葉よりも、はるかに多様で、豊かであることを学んだのである。そしてさらに、その民話を作り出し、伝えて来た孤島の世界が、文明社会よりも、豊かな精神世界をもっていることをも学んだのである。

久功は、アカデミズムの拠点である東京美術学校を卒業したのであるが、在学中よりアカデミズムにたいして、拒絶的な態度を示し、また、世俗的出世や名誉を求めることなく、自分の内的世界を大事にしながら生きて来た。確かに、旧来の概念で、既成の美術作家として、久功あるいは彼の作品を見れば、多くの不満を感じるであろう。しかし、久功は、“未開”の世界を知識として吸収したのではなく、外界＝自然の世界で生活した体験をもち、そこから、文明社会にはない、豊かな精神をもつ世界のあることを自らの体験で知っていたのである。そして、その豊かな精神世界は、土方のものでもあった。

1953（昭和28）年1月、高村光太郎が、朝日新聞に「現代化した原始美」と題した久功の個展評<sup>70</sup>）を書いた。そこで、光太郎は、次のように述べている。

「土方氏の原始美。しかし、これをただの原始美といつてしまうわけにはゆかない。この原始芸術の姿を以てわれわれの前に並べられている十余点の彫刻は、相当目を驚かす類の怪奇さを示してわれわれに迫ってくるが、よく見ていると、その怪奇さを怪奇と感じさせない芸術のデリカシーがあつてわれわれをたのしく誘いみちびく。妙に心ひかれる。」

「何の遠慮もなしに氏の幻想なり南方の詩が、或る現代感覚のデフォルメを経て気持よく表現されており、はなはだいさぎよい。この原始感プラス現代感の美はちよつと類がない。」

そして、「とにかく見るものの心を明るくする展覧会だ。」とあって、この展評を締めくくっている。

彫刻家であり詩人であり、江戸時代の仏師の流れを汲む彫刻家高村光雲を父にもった高村光太郎は、日本の近代化の過程で、多くの苦悩を味わった。光太郎は、日本美術の近代化において、大きな役割を果たす一方で、ヨーロッパと日本社会の現実の落差に苦しめられた知識人であった。だからこそ、詩人でもあり、彫刻家であり、28歳で日本を脱出した久功に対し、光太郎は、共感と羨望を抱いたのではなかろうか。久功は近代化＝産業主義化される日本を去り、自由を求め、原始生活へ飛び込んだ。光太郎には、この久功の芸術がよく理解できたのであろう。また、その作品に接したとき、強く感じるものがあつたに違いない。それが、「はなはだいさぎよい」という言葉になったのである。

久功の生まれ育った環境によるところが大きいだが、本来的に、彼には、どろどろした内面や激情を表現することはできなかった。その点では、久功は、表現主義に共感を示しつつも、ドイツ表現主義の作家たちとは異なっていた。しかし、一方、久功は彼ら以上のことをやってのけたのである。彼らが、ヨーロッパ社会の近代化が進むなかで、人間本来の姿が失われるのを恐れ、その反動から、原始生活にあこがれ、そこから活力を

得ようとして、そのような生活を短期間ではあるが送ろうとしたり、あるものは、ミクロネシアへ出掛け、あるいは、原始美術へ接近したりしたが、あくまでもヨーロッパの近代社会の外へは出て行かなかった。彼らは、原始の世界にたいし、あくまで、論理的、分析的であった。しかし、久功は、原始的世界を自己の外部にあるものとせず、そのなかに飛び込んだ。島民 280 人の小さな太平洋の孤島で、7 年間という時を過ごしたのである。久功は、そこで、人間本来のもつ活力を得、原始世界のもつ豊かさを体験した。それが、近代芸術の主張を乗り越えるリアリティを彼に与え、人々に、彼の芸術を、「気持よく表現されており、はなはだいさぎよい。」「とにかく見るものの心を明るくする」と感じさせるものとしたのである。久功の生前には、彼の芸術を理解したのは、高村光太郎ら、ごく少数であった。しかし、美術史の提示する問題意識が、様式から一步人間に近づくかたちで現実を正面にみすえようとする今日、久功の芸術を新しい視点に立て再評価すべきときになっているのではないだろうか。

## 謝 辞

土方久功日記の翻刻のための調査研究に対し、財団法人カメイ社会教育振興財団平成 19 年度助成を得た。

## 註

- 1) 飯田善国「土方久功論」(『新文明』1955 年 3 月号)。
- 2) 谷川健一「近代畸人伝—土方久功」(上)、(中)、(下)(『日本読書新聞』1136~1138 号、1962 年 1 月 1、8、15 日)。「全人としての土方久功」(『土方久功展』図録、小田急百貨店、1979 年)。
- 3) 宇佐見英治「土方久功の彫刻」(『同時代』34 号、1979 年 8 月)。
- 4) 矢内原伊作「彫刻家土方久功」(『郵政』1979 年 6 月号)。同「土方久功の彫刻」(『土方久功展』図録、小田急百貨店、1979 年)。
- 5) 岡谷公二『南海漂泊—土方久功伝』(河出書房新社、1990 年)。同「治癒の場としての南島—土方久功 中島敦 島尾敏雄—」(『島の精神誌』、思索社、1981 年)。同「南海の夢—土方久功の場合」(『夜想』25 号、1989 年 4 月)。
- 6) このほか、土方久功についての論稿は数多い。上記以外の文献は、『土方久功日記 I』(国立民族学博物館調査報告 89、2010 年 2 月)所収の「土方久功主要業績及び関連文献」を参照されたい。
- 7) 清水久夫「土方久功—その人と芸術」(『土方久功展』図録、世田谷美術館、1991 年)。
- 8) 日記は全部で大学ノート 123 冊に及び、現在大阪の国立民族学博物館に収蔵されている。日記の閲覧に際しては、土方敬子夫人、国立民族学博物館助教授(当時)須藤健一氏のお世話になった。感謝の意を表したい。  
なお、日記からの引用に際しては、カタカナ書きの部分をひらがな書きに改め、明らかな誤字等は正した。
- 9) 清水久夫「土方久功—その人と芸術」。同「土方久功」(『美術手帖』665 号、1993 年 2 月)。

- 10) 上野美術協会で開催された「独逸展」には、マックス・リーバーマン等印象派の作家の作品とともに、マックス・ベヒシュタイン、オットー・ミュラー、エミール・ノルデ等の表現派作家の作品とともに、マックス・ベヒシュタイン、オットー・ミュラー、エミール・ノルデ等の表現派作家の作品も出品された。彫刻では、エミー・レーデル、ルドルフ・ベーリング等の作品が出品された（『独逸展』図録、1926年）。
- 11) 陰里鉄郎「日本の近代美術のなかの表現主義」（『三彩』270号、1971年3月）、同「ドイツ表現派と日本の近代美術」（『ドイツ表現派展』図録、神奈川県立近代美術館、他、1984年）。秋山邦晴「山田耕筈と美術家たち」（『1920年代日本展』図録、東京都美術館、他、1988年）。水沢勉「ベルリン、そして東京の表現主義—影響として、兆候として」（『ドイツ表現主義ブリュッケ展』図録、目黒区美術館、他、1991年）。長田謙一著『斎藤佳三／ドイツ表現主義建築・夢の交錯』（INAX、1992年）。
- 12) 陰里、秋山、水沢前掲稿、瀬木慎一著『現代美術のパイオニア』（美術公論社、1979年）。
- 13) 水沢、前掲稿。
- 14) 1923年8月16日の日記に、次の様な記述がある。（〈 〉内は、引用者注）  
 「其頃〈1921年〉の私は decadent な生活の絶頂に居た事である。其頃、私は久敬（土方与志のこと）の手伝ひをしながら、模型舞台に関係して居たし、従って芝居の方にも時々縁の下で道楽をしたり、又帝大、早稲田等の劇研究会の人々、帝劇、明治座等の俳優女優ともしげ〜逢ふ機会があった。又其頃、久敬の処には音楽家、画家、詩人、文学者、芝居に関係を持つ雑多な人がしげしげ出入して居たので、従って私の生活も其等の人との習慣と何処までか妥協しなければならなかったのである。〈当時の日記には〉三日目毎には、飲んだ騒いだと書いてある。今考へても、其頃はよく酒を飲んだものだと思ふ。併しまた、直接私自身に関係がなかったにした処で、其頃は又よく仕事をした。二晩も三晩も徹夜をするのは稀でなかった。尤も、その徹夜の半分は、飲んだ騒いだではあったけれども、それでも飲んで騒いでも、仕事を為さないことは決してなかった。」  
 また、千田是也は、後年、次のように述べている。  
 「土方久功さんに始めてお目にかかったのはもう55年もまえ、土方与志先生の舞台美術研究所の模型舞台の製作のお手伝いをしていた時であった。久功さんは上野の美術学校の彫塑科の学生で、この研究所の有力なメンバーであった。まだ書割が幅をきかせていた日本の舞台装置をもっと立体的なものにするのがこの研究所の運動のひとつだったから、彫刻家久功さんの役目が大いに重要だったわけであろう。築地小劇場ができたとき、あの葡萄のマークをつくったのも久功さんだった。」（『土方久功展』図録、小田急百貨店、1979年、所収）  
 なお、この頃の久功と舞台研究所については、土方与志『なすの夜ばなし』（河童書房、1947年）265~267頁、および岡谷公二『南海漂泊 土方久功伝』「二、美校時代」に詳しい。
- 15) 針生一郎「20世紀美術の展開・6 表現主義 その2」（『美術手帖』129号、1957年8月）101頁。中原佑介「日本近代美術史・8 前衛芸術の源流」（『美術手帖』134号、1957年12月）118頁。
- 16) 土方与志は、1922年から1年間ドイツ、ベルリン大学に留学し、主として表現主義演劇を勉強した。また、小山内薫は1924年12月8日に、慶応大学で表現派に関する講演を行っている（日記、同日）。なお、築地小劇場がドイツ表現派の影響を受けていたことは、千田是也『もうひとつの演劇史』（筑摩書房、1975年）81~84頁に述べられている。
- 17) 岡谷公二『南海漂泊』、「二、美校時代」。
- 18) 土方久功「『父』の断片」（『同時代』34号、1979年）。
- 19) 土方が1929年に単身マイクロネシアへ渡った理由についてはいくつか考えられるが、そのひと

つに、ブリュッケの作家からの影響があろう。つまり、彼らは、ドイツの植民地であったミクロネシアの仮面に強い関心を示した。また、エミール・ノルデは、1913年から翌年にかけて、帝国植民地省の学術調査団に加わり、モスクワ、シベリア、中国、朝鮮、日本、マニラから、パラオ諸島を経て、ニューギニア、ジャワ、ビルマ、さらに、アルゼンチンへ渡った。この旅により、「熱帯の太陽」、「ニューギニアの家族」、「パプアの若者たち」など19点の油彩画と数百点の水彩画、素描画が生まれた（『エミール・ノルデ展』図録、国立西洋美術館、1981年）。

20) エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナーは、「芸術家集団《ブリュッケ》小史」のなかで、「キルヒナーは、ドレスデンで凝結した構図を発展させ、民族学博物館や南洋の角材彫刻のなかに、自己の作品と共通するものを見出した。アカデミックの不毛から自由になろうとする努力が、ベヒシュタインを《ブリュッケ》に導いた。」（大原親訳、『ドイツ表現主義4 表現主義の美術・音楽』河出書房新社、1971年、所収）と述べ、反アカデミズムの姿勢を明確に出している。ただし、この点については、土方久功が尊敬していた、夏目漱石、高村光太郎も、すでに1912年に文展の批判をしていたので（匠秀夫「大正の個性派」第4章 二科会のもたらしたものの、『原色現代日本の美術』第6巻、小学館、1987年、所収）、すべてがドイツ表現派の影響と言えないかもしれない。

21) この「前口上」が、個展開催に際し、実際に印刷に付され、公表されたのかどうか、今のところ残念ながら、不明である。おそらくは、公表されなかったのではなかろうかと思われる。

22) 土方の日記を見ると、この引用した部分以外にも、彼が、原始美術・古代美術に関心をもっていたことが述べられているところがある。次に、いくつか引用してみたい。

「昨日兄が大学の図書部から、南米のアルケイック・アートのすばらしい写真版の入った本を四五冊借りて来てくれたので、自分はぼつ—スケッチをとって置かうと思ふ。で今日も木炭で十枚程写した。」（1924年11月19日）

「朝早く博物館にゆき、埴輪を少しばかり写してくる。」（1927年5月16日）。

「少し早めに昼食をすませて博物館にゆき、埴輪と唐の土偶を少しばかり写してくる。」（同年同月17日）。

23) ブリュッケの一員であったエミール・ノルデは、「われわれ芸術家が、未開民族の稚拙な表現を見るのをこんなに好むのは、どういうことなのであろうか。」「未開民族の作品は、手のなかや指の間に材料をもって作られている。自己表現の意欲が、造形の喜びであり造形への愛である。絶対的な根源性、力と生命の、もっとも単純な形における強烈でしばしばグロテスクな表現、—それこそ、この生来備わった仕事に対する喜びがわれわれに与えるところのものなのであろう。」（「未開民族の芸術—序文」、大原親訳、『ドイツ表現主義4 表現主義の美術・音楽』河出書房新社、1971年、所収）と述べている。

24) 久功は、戦後、自己の作品制作について、次のように述べている。

「芸術意欲とその持続、これはほめていただけるものかどうか。というのは、僕は自分でも不甲斐ない時には思うほど、何をするにものろまなのです。こののろまと、それを別に苦にしない気持ちは多分に南洋土人的なのでしょう。ぴりっと感じて、すばっとそれを表現するというようなことは僕には軽業のように思われ、ただ驚くべきことなのです。それで、これは性格的なものなのですが、結果的にみれば、そういう不才をカバーしているのが僕ののろまであり根気なのでしょう。たとえば僕には次から次へとテーマが湧いてうかぶというようなことがなかなかないのです。それで、それらしいものに気がつくと、もったいなくてうっかりそれを放したり捨てたりすることができないのです。そして、それがものになるまで、いつまでも抱えこんで待っているのです。ですから僕は自分の作品に千九百何年作などと年号を入れたことがありません。それ



はずっと前から僕の中でぶつぶつと形をととのえていたので、その時にできたのだとは、僕には思えないからです。」(『知友交歓・のろまと気長』、『美術手帖』148号、1958年10月)。

このように、土方は、同じテーマを長期にわたって追い求める傾向が強いため、作風に急激な変化が認められない。また、戦後制作した作品のなかには、戦前の画稿をもとにしたものもかなりある。

- 25) 飯田善国『新文明』第5巻3号、1955年3月。
- 26) 飯田前掲稿、40頁。なお、飯田がここで言っている「男の首」とは、1991年に開催された「土方久功展」に「小さな首(男)」として出品された作品と考えて間違いなからう。当時、土方と親しくしていた飯田の発言は、十分に信頼しうるものである。したがって、同展カタログでその制作年を1927年としたのは誤りで、土方が美術学校を卒業した年、つまり1924年とすべきであった。
- 27) 飯田前掲稿、41頁。
- 28) 水沢前掲稿。
- 29) 山田智三郎「ドイツ表現派の美術」(『ドイツ表現派展』図録、国立西洋美術館、1971年)。
- 30) この作品は、1927年の個展出品作で、光のぶゆきの展評(『アトリエ』第4巻4号)に、写真図版で紹介されているが、現在作品の所在は不明である。
- 31) プリヂストン美術館、石橋美術館、兵庫県立近代美術館、芸術の森美術館、池田20世紀美術館に立体作品が収蔵されている。
- 32) その後、1977年に現代彫刻センターで、「アーキベンコ鑑賞展—そのキュビズムの秀作を集めて」と題する展覧会が開かれ、彫刻12点、グワッシュ、デッサン6点が出品された事がある。
- 33) 『アトリエ』第2巻8号、1925年。藤川は、翌年も二科展の展評を『アトリエ』に書いているが、そこでも同様の指摘をしている。
- 34) 『みづゑ』232号、1924年6月。
- 35) 1976年に東京国立近代美術館で開かれた「キュビズム展」にはアーキベンコの立体作品が1点出品され、また、1990年にフジテレビギャラリーで開かれた「キュビズム展」には、彼の立体作品が、2点出品された。
- 36) 黒田重太郎「二科外人評」、『みづゑ』272号、1927年10月。
- 37) 田邊泰『みづゑ』227号、1924年1月。
- 38) 同上243号、1925年。
- 39) 同上244号、1925年。
- 40) 同上246号、1925年。
- 41) 第4巻10号、1927年10月。
- 42) 西田正秋『新興芸術』第3号。
- 43) 佐久間著『表現派の芸術』21頁。
- 44) 『中央美術』11巻1号、1925年1月。
- 45) 住谷磐根『現代美術のパイオニア展』パンフレット、東京セントラル美術館、1977年。
- 46) 長田謙一「斎藤佳三—日本のモデルと『総合芸術』の夢」(『斎藤佳三展』図録、有楽町朝日ギャラリー他、1990年)。
- 47) 瀬木、前掲書、42頁。
- 48) 「美術界消息」、『アトリエ』第1巻5号。
- 49) 同前。および、鈴木亜夫「北欧新興美術展評」、『中央美術』11巻2号、1925年2月。
- 50) 「美術界消息」、『アトリエ』第2巻6号。

- 51) (良夫)「土方氏の個展」1927年2月27日。
- 52) 「土方氏の彫刻」1927年2月27日。
- 53) 「個展に見る新人の彫刻 土方久功氏の作」1927年2月25日。
- 54) 光のぶゆき「土方久功氏の個人展覧会」第4巻4号 1927年4月。
- 55) (李)「土方久功氏彫刻展覧会」1927年4月号。
- 56) 飯田善国は、光のぶゆきを「夭逝した批評家」と言っている(前掲稿)。
- 57) 浅野徹「大正期の前衛美術」(原色日本の美術8『前衛絵画』, 小学館, 1978年)。
- 58) 日記, 1926年1月7日。
- 59) 1925年2月15日の日記に、佐藤朝山のアトリエを尋ねた時のことが記されている。  
「大森で降りて、こつこつ凍った道を馬込村まで歩いて、佐藤朝山氏のアトリエを尋ねる。九時になる。朝山氏のアトリエは、古い立木の中にあつて広くて寒い。が中は綺麗に片づいて居てエジプトの首、メソポタミアの古彫、ギリジヤ前期のファサッドの首や浮肉など、又奈良の十二神将の首などの石膏が沢山にあり、古代彫刻のすばらしい写真版が何百枚とある。(中略)朝山氏は真面目な信念をばつばつと語った。自分は猶更ばつばつと受け答へた。事件は何もなかった。それなのに落着いて気が爽やかだった。」
- 60) 「院展の彫刻を見て、一番しみつたれた感じを持たされるのは、タッチだ。(中略)仏蘭西美術を見て感ずる如く、テクニクが美術の一つの目的となつたとさへ見える今日、斯うした傾向が強いのは、当然ではある。けれどもそれがなかつたら、たいした何でもないようなものではないと思ふ。(中略)此の中に御ン大、佐藤朝山氏の諸作がグット本質的なものをねらつて、少しもうまげがないのに、底光りがして居るのは皮肉である。」(1925年9月26日)
- 61) 浅野徹前掲稿。
- 62) 宮下啓三『人間を彫る人生—エルンスト・バルラハの人と芸術』(国際文化出版社, 1992年), 82頁。
- 63) 「美術・芸談 土方久功 南洋の土民彫刻から」(東京新聞〈夕刊〉, 1959年8月11日)。
- 64) 自家出版, 1955年。この詩集は、1982年に草原社から出版された『土方久功詩集 青蜥蜴の夢』に収録されている。
- 65) (隆)「原始的な香気—土方久功彫刻個展」(朝日新聞〈夕刊〉, 1955年4月22日)。
- 66) (剛頑)「美術人論壇 土方久功—南洋の土人芸術を歌う叙情派」(東京新聞, 1957年1月29日)。
- 67) 岡本謙次郎「展覧会月評—土方久功個展」(『美術手帖』122号, 1957年3月)。
- 68) 土居直「土方久功の造型」(『絵本・物語るよろこび』, 福武書店, 1990年), 107頁。
- 69) 土方久功『サテワヌ島民話』(三省堂, 1953年。1975年に、『覆刻・サテワヌ島民話—ミクロネシアの孤島—』と題し、鳥羽修郎の解説を付して、アルドオより復刻。また、『土方久功著作集』第5巻として、1991年に、三一書房より刊行)には、土方が採集した155の民話が収められている。
- 70) 朝日新聞, 1953年1月9日(後、『高村光太郎全集』第6巻〈1967年, 筑摩書房〉に収載)。

[付記] 本稿は、『世田谷美術館 紀要』第3号(1993年3月)に掲載した拙論に、一部加筆、訂正したものである。