

ニューヨーク ロンドン パリ
紐育，倫敦，巴里における
高村光太郎とその西洋観

福 永 勝 也

詩集『道程』や『智恵子抄』で知られる詩人であり、彫刻家でもある高村光太郎は、定着している真摯な求道者としてのイメージとは裏腹に、実は深淵なる謎に包まれた人物である。理想主義の作家、ロマン・ロランに感化されたヒューマニズムの体現者、ロダン彫刻に共鳴した自然主義の芸術家、伝統に依拠した権威主義に叛旗^{ひるがえ}を翻した自由主義者、そして智恵子との純愛を滔々^{とうとう}と謳い上げた詩人…。このように、光太郎は詩人、歌人、彫刻家、美術批評家、哲学者、思想家、翻訳家、自然人、生活者といった様々な顔を持ち、それぞれの世界で名声を得ながら、明治から大正、昭和という時代を疾風怒濤^{しつぷう どとう}の如く駆け抜けた。

その人生の軌跡を時系列に沿って辿ると、そこには終生、絶えることなく燃焼し続けた人生に対する真摯な姿勢と信念、情熱があった。それは芸術に対する真実追求に始まり、人間社会を翻弄^{はぐく}する圧倒的な存在としての自然に対する畏敬や、自然に育^{はぐく}まれた生けるものすべてに対する慈しみなど、万物の摂理と理念の深奥に迫り続けた生涯といっても過言ではない。光太郎という人物は生来、生真面目という印象が強く、それとともに清廉で倫理的に厳しい人間観の持ち主だった。そして、物事の真実を凝視し続けた求道者でもあった。

その一方で、それは異なる顔を併せ持つ光太郎の一面に過ぎないとする見方もある。自由とヒューマニズムを体現した「西洋」の価値観に対する共鳴、近代彫刻の祖といわれるオーギュスト・ロダン（一八四〇～一九一七）への熱狂的な傾倒、そして明治彫刻界の大御所だった父、光雲と日本美術界の権威主義に対する反発、それに伴うデカダンス^{たいはい}（頹廢）、そして甘美に

うた
謳い上げられた妻、智恵子に対する純愛。そのいずれにおいても、多少の濃淡があるにせよ、「矛盾」と「虚」の影が落ちているとする分析である。このように、光太郎という人間を理解するのは一筋縄では行かないのである。

当然のことながら、人間の人生に完全無欠なものはない。しかし、多彩な才能に恵まれた光太郎は、それぞれの分野において圧倒的な存在感を示した歴史上、特筆すべき人物である。それ故、その人間像が平面的な一枚の絵画ではなく、「虚」と「実」が^な縋い交ぜになった立体的な彫刻であったとすれば、それらに関わる数々の疑問に光を当て、考証を重ね、真実の解明に取り組むことは無意味ではない。

●光太郎が体験した「西洋」とその後の芸術人生

そのような光太郎の芸術家としての源流が、ニューヨーク、ロンドン、パリ留学時代にあることは言うまでもない。詳細は後の項で述べるが、その中でも特筆されるのがロダン彫刻への傾倒であり、詩「雨にうたるカテドラル」で表象された「西洋」に対する憧憬と畏怖、さらにそれらが強ければ強いほど強烈に跳ね返って来る「西洋」に対する違和感と劣等意識も、人間光太郎を理解するうえで看過できない重要な要素である。

そして、そのようなロダン彫刻への心酔の結果、日本彫刻界の大御所だった父、光雲を激しく批判することになるのだが、その「ロダン」や「西洋美術」と一体化できない厳しい現実も思い知らされる。つまり、青春時代の西洋留学は光太郎を袋小路に追い込み、行き場を失くしてしまうのである。結局、逃げるようにして忌み嫌う日本に帰って来るのだが、生涯、西洋と日本の狭間とい^{いばら}う棘の道を歩み続けることになる。

光太郎のパリ留学で最大の謎とされるのは、「彫刻の師」と崇めていたロダンと会うことなく、従って師事することも、指導を仰ぐこともなく帰国している点である。それに加えて、光太郎はパリでアトリエを借りたものの、彫刻に情熱を傾けて、創作に打ち込んだ形跡は見当たらない。それ

よりも、パリの街中を足の向くまま彷徨する方が楽しかったようで、結局、パリ滞在は一年足らずで打ち切ってしまうのである。

本稿では一九〇六年(明治三九)に日本を発ち、ニューヨークとロンドン、そして最終目的地であるパリにそれぞれ一年間滞在した高村光太郎が、一九〇九年(明治四二)に帰国するまでの計三年五カ月にわたる欧米留学の日々、さらにその体験が彼の芸術活動や人生にどのような影響を与えたかを時系列に沿って検証した。

●高村光雲の長男である光太郎とロダン作品との出会い

光太郎は一八八三年(明治一六)三月一日、高村光雲(一八五二～一九三四)の長男として東京で生を受ける。光雲は江戸の伝統技術を継承する明治木彫界の大御所で、明治天皇がその素晴らしさに感嘆して作品を所蔵するほどだった。その意味において、光雲彫刻は当時、激流のように日本に押し寄せて来た西洋美術の対極に位置していたと言えるかもしれない。

一八九〇年(明治二三)、光雲は創立されたばかりの東京美術学校の校長、岡倉天心に請われて彫刻科教授に就任し、同年、芸術家として最高の榮譽である帝室技芸員にも任じられている。名実ともに日本を代表する美術界の重鎮だったわけだが、その一方で多くの弟子を抱えて木彫や銅像の注文を請け負い、それを生業とする職人^{なりわい}集団の長、つまり伝統的徒弟制度における「親方」でもあった。

そのような古めかしい職人氣質^{かたぎ}の家庭に育った光太郎は、幼い頃から仕事場に出入りし、父親やその弟子たちから木彫の手ほどきを受けている。当時、この種の職人世界では世襲制が通常で、本人を含め、誰もが光雲の跡を光太郎が継ぐと信じて疑わなかった。

このようなプロの木彫職人だった光雲は、岡倉天心の鶴のひと声で「美術学校教授」という肩書きを手に入れたわけである。しかし、その人間性は芸術家に特有の自由奔放さや奇抜さに欠け、極めて保守的、伝統的、封建的だった。そして、天皇を崇拜し、勲位を重視し、美術界の権威に対し

ても従順だった。伝統工芸の職人集団において、このような姿勢はごく普通で、光雲は頑固一徹の職人そのものであった。

それ故、「木彫職人に学問は不要」という堅固な信念を持っており、そのことを光太郎に常々言い聞かせていた。しかし、そのような姿勢がアートとアカデミズムの立役者である「美校教授」として適切であるはずはなく、徐々に知的世界への門戸を開くようになる。それが、幼年期から青年期にかけた光太郎の成長過程に大きな燭光となる。つまり、それを契機として、光太郎の好奇心は芸術から文学、詩歌、宗教、さらには音楽へと急速に広がって行く。バイオリンを習ったり、母親に連れられて歌舞伎や能楽、芝居見物にも行くようになるのである。

明治の芸術家や文人、学者たちは「文明開化」という新潮流に魅了され、その源である「西洋」^{みなもと}に関心を抱き、当地への渡航を切望する者が少なかつた。その夢を叶えるには外国語の習得が不可欠で、俄かに英語とフランス語、ドイツ語のブームが起きる。光太郎もその例外ではなく、美学生になると、洋書専門店に度々、足を運んでいる。

光太郎は開成予備校、共立美術館予備科を経て一八九七年(明治三〇)、すでに光雲が教鞭を執っていた東京美術学校予科に入学する。そして翌年九月に本科一年生となり、父親が主任教授を務める彫刻科(木彫)に進学している。

光太郎は彫刻家であると同時に、詩人としても名声を博することになるが、実はこの美術学校で、彼の詩人としての系譜に繋がる重要人物と邂逅している。森鷗外がその人で、彼は同校でハルトマン哲学を中心とする「審美学」の講義を行っており、光太郎はそれを受講していたのである。

この鷗外との出会いを重視するのは、詩歌を含む当時の文学世界に君臨していた鷗外が、当時、飛ぶ鳥落とす勢いの歌人、与謝野鉄幹・晶子夫妻と親密な同志的關係にあったからである。美術学校在学中の光太郎は、その鉄幹の「ますらおぶり」の歌に感銘して、彼が主宰していた「東京新詩社」の同人となり、彼を短歌の師と仰ぐようになる。それが詩人光太郎の

始まりとなる。

光太郎の短歌は「^{たかむらさいう}簗碎雨」というペンネームで機関誌「明星」に掲載されるが、それらの多くは光太郎の才能をいち早く見抜いた鉄幹が熱心に朱を入れ、修正したものだった。当初の筆跡が^{あとかた}跡形も無くなるほど鉄幹の指導は凄まじかったが、光太郎はそれに応えて才能を開花させ、いつしか同誌の中核的なメンバーとなる。つまり、光太郎は美術学校時代、すでに彫刻家としてよりも新進歌人として頭角を現わしていたのである。

このほか、光太郎は宗教にも関心を示し、仏教ではとりわけ法華経と臨済禅にのめり込んでいる。その影響があったのか、光太郎は留学先のロンドンの下宿でしばしば座禅をして、瞑想に耽っているのが目撃されている。つまり、光太郎は「人間存在」そのものに対する探究心があったわけで、欧米渡航前にキリスト教の研究も熱心に行っている。それに加えて、彼の知的好奇心は四書五経や古事記、平家物語、八犬伝から近松物などへと、^{とど}止まるところを知らず広がって行く。

このような多感な学生時代を送っていた光太郎は一九〇二年(明治三五)七月、彫刻科を卒業して研究科に進学する。そして、彼の芸術家人生を決定づける衝撃的な出来事が一九〇四年(明治三七)三月に起きる。美術雑誌『スチュディオ』二月号を何気なく^{めく}捲っている時、一枚の彫刻写真に目が釘付けになる。それが西洋彫刻の巨匠、オーギュスト・ロダン(一八四〇～一九一七)の代表作「考える人」だったわけで、それを見て雷に打たれたような衝撃を受ける。彫刻家として魂を激しく揺さぶられたわけで、これが光太郎の生涯を決定づけるロダン彫刻との出会いだった。

その躍動的な裸体像からは、伝統的形式美という^{たが}籠に^は嵌められた日本彫刻から感じたことのない圧倒的な迫力と、それに伴う人間情念が^{ほとばし}迸り出していた。そこには歓喜と苦悩、性愛と官能といった人間の^{ほんしょう}本性が赤裸々に、しかも究極のリアリズムとして表現されていたのである。

つまり、そこには自然主義とロマン主義が絶妙のバランス感覚で融合しており、光太郎は日記「彫塑雑記」で「裸体像を写真に依つて見るを得た

りしが今に至りて忘る^{あた}る能はず、巨匠なるかな」とその時の感動を述べている。後に、光太郎はロダン彫刻の魅力の源泉を「生(レ・ヴィ)」と表現するようになるが、この時、彼はそれを実感したのである。それと比較すると、父、光雲の木彫が貧弱に思えたことは否定し難く、これを契機に光太郎は光雲彫刻に対して懷疑と批判の言葉を口にするようになる。

このロダン彫刻に触発される形で、光太郎は幾つかの習作を完成させており、その一つが「五代目菊五郎像」である。これは当時、活躍していた歌舞伎役者、尾上菊五郎の人物彫刻だが、ニューヨークの彫刻家、ボーグラムの助手採用面接時に、その彫刻写真を提出して絶賛された作品である。

ロダン彫刻に魅せられた光太郎は翌年(一九〇五年)六月、洋書専門店の丸善でカミーユ・モークレールの評伝『オーギュスト・ロダン』(英訳本)を見つけ、購入している。そして、それをまるで聖書のように繰り返し読み、いつしか大半を暗記してしまったという。

同年九月、光太郎は突然、それまで所属していた彫刻科から西洋画科に転じる。当時の西洋画科では、「パリ帰り」の黒田清輝や藤島武二など新進気鋭の画家たちが教授として教壇に立っており、彫刻科よりはるかに開放的で、何よりもそこは「欧米留学の窓口」になっていた。実際、光太郎はパリで名声を轟かすことになる藤田嗣治や岡本一平ら錚々たる研究生と机を並べることになるのである。

●ニューヨークで彫刻家、ガットスン・ボーグラムの通勤助手に

光太郎は西洋留学という青雲の志を密かに抱いていたが、その背中を押してくれたのがアメリカ、フランス留学経験のある西洋画科教授、岩村透だった。光太郎の彫刻に非凡な才能を見出していた岩村は、光太郎の父親で同僚教授でもある光雲に「あなたの作品には碌なものがないが、息子には素晴らしい才能がある」「是非とも留学させてやりなさい」と勧めたのである。洋行帰りの岩村らしい率直な表現だが、光太郎の意向を汲んでいたことは想像に難くない。

しかし奇妙なことに、留学に関する光太郎の発言は極めて抑制的だった。「高村家にはそんな経済的余裕はなく、私自身、留学する勇気を持ち合わせていなかった」「ところが、岩村先生の話に親父が乗り気になったため実現することになった」。留学が決定した後の言葉であるが、光太郎にとって洋行は望外の夢であって、父親にそれを懇願したことはなかったが、岩村教授の強い勧めで決まったというのである。

このあまりにも他力本願的な態度は一体、如何なることか。光太郎のロダンに対する傾倒ぶりや、西洋留学の窓口になっていた西洋画科への突然の移籍などを勘案すれば、光太郎が西洋留学を強く望んでいたことは疑うべくもない。実際、実弟の豊周も「西洋美術の新しい空気を吸いたくて、光太郎は父、光雲に何度も留学を懇願していた」と証言しているのである。

実は、ここに光太郎ならではの深慮遠謀があったのではなかったか。つまり、光太郎は斬新なロダン彫刻に憧憬の念を抱き、パリ留学を強く望んでいたが、その実現は日本の伝統的木彫の大元締めである父、光雲の否定へと繋がるわけで、それを承知で光雲は留学を容認してくれるのかという危惧である。このような二律背反の難問をクリアするために、光太郎と意思を通じた岩村教授がひと役買ったと考えてもおかしくないのである。

そのような経緯をへて、光太郎の洋行計画はニューヨーク、ロンドン滞在、そしてロダンのいるパリを最終目的地として、期間は異例の一〇年間という稀有壮大なものとなった。それほど光太郎の意気込みと、息子を一流の彫刻家にしたいと願う光雲の情熱には凄まじいものがあった。当然、その費用は莫大なものになるが、当座の渡航費として光雲は二〇〇〇円を用意する。当時の国家公務員の初任給が約五〇円だったことを考えると、この金額がいかに巨額であったかは推して知るべしである。

このように高村家や東京美術学校の期待を背負って、光太郎は一九〇六年(明治三九)二月三日、カナダ太平洋鉄道会社の客船「アゼニアン号」で横浜を出航し、最初の渡航先であるアメリカへと向かう。太平洋を横断した後、船はカナダ西海岸のバンクーバーに到着、そこから大陸横断寝台列

車「プルマンカー」に乗り換えて、ロッキー山脈越えで大西洋岸を目指す。途中、モントリオールに停車した後、列車は南進してカナダ・アメリカ国境を越え、バンクーバー到着から一週間後の二月二七日、アメリカ随一の大都市、ニューヨークに到着する。

この街では、岩村教授から連絡を受けていた当地在住の洋画家、白滝幾之助が待ち受けていた。彼は光太郎より一〇歳年上の、美校時代に黒田清輝に師事していた同窓で、前年にニューヨークにやって来ていた。その後、パリに移っているが、永井荷風とアメリカ時代から交流があり、彼の『ふらんす物語』所収の『再会』で、文中の「私」(荷風)とパリについて語り合う「蕉雨」その人である。

この白滝の紹介で、光太郎はニューヨークの目抜き通り、五番街に安アパートを借りる。この街には、やはり黒田清輝の教え子である洋画家、柳敬助がおり、白滝と一緒に何かと光太郎の面倒をみてくれた。帰国後、この柳の夫人が日本女子大の後輩である智恵子を光太郎に引き合わせ、二人は結婚するのだから、人間の縁^{えにし}というのは予知不能と言うしかない。

さらに、このニューヨークにおいて、光太郎はもう一人の重要な人物と知り合う。柳から紹介された彫刻家、荻原守衛である。彼は元々、画家だったが、パリに行った際、ロダン彫刻を目の当たりにして激しく心を揺さぶられ、彫刻家に転向する。そしてその後、ロダンの知己を得て、日本人として初めて指導を受けた愛弟子だった。

ちょうど留学費稼ぎのためにニューヨークに戻っていた時に光太郎に出会ったわけで、ロダンを彫刻の師と仰ぐ光太郎とすぐさま肝胆合い照らす仲になる。荻原はロダン彫刻の素晴らしさを滔々^{とうとう}と語り、二人は深い絆^{きずな}で結ばれることになる。荻原はその後、再びパリに渡り、ロンドン経由でやって来た光太郎をロダンに引き合わせようと、パリ郊外のアトリエにまで連れて行っ^{あいにく}たが、生憎ロダンは留守で会うことは叶わなかった。

ニューヨークで住まいが決まった光太郎は、連日、街中に繰り出し、美術館や博物館巡りを始める。そして、メトロポリタン美術館で念願のロダ

ン彫刻と対面する。そこに展示されていたのはブロンズ像の「ヨハネの首」で、実物を初めて目の当たりにした光太郎は狂喜し、そこからロダンの彫刻魂を感じ取るのである。同美術館では「考える人」も展示されていたが、それはブロンズではなく石膏^{せつこう}だった。それまでの光太郎はロダン作品を雑誌に掲載された写真でしか見たことがなかっただけに、ブロンズにせよ石膏にせよ、「本物」を至近距離で鑑賞することが出来たという感慨は如何ばかりのものであっただろうか。

それと併せて、光太郎はこの美術館で壮大な古代エジプトの石造彫刻群^{けいたはず}を初めて目にしている。その桁外れの規模と迫力、さらに現代彫刻に勝るとも劣らない秀麗さは、繊細な光雲の木彫を見慣れていた光太郎にとって、まさに度肝を抜くものであった。

当時、多くの若き芸術家志望者たちはパリを最終目的地にしていたが、その留学滞在費を捻出するために、世界最大の商業都市・ニューヨークでアルバイトをするのが常であった。光太郎もその例外ではなく、助手として雇ってもらうために、岩村教授が書いてくれた紹介状を持参してアメリカ人彫刻家を訪ね歩いた。しかし、それが威力を発揮することはなく、光太郎はアメリカにおいて「無職」という最初の試練に直面する。しかし、この頃の光太郎は意気軒昂^{たくま}で、少々の困難をモノともしない逞しさがああり、「皿洗いでも鉄道工夫でも何でもして必ず目的を達する」とパリ行きの決意を再確認するのだった。

メトロポリタン美術館など幾つかの美術館を巡った光太郎は、そこで目にしたアメリカ人彫刻家の作品について「心魅かれるものが少ない」という印象を抱く。しかし、その数少ない例外がガットスン・ボーグラム（一八六七～一九四一）だった。陳列されていた彼の「デオメデスの牝馬」という作品は疾走する馬が生き生きと表現されており、そこにはロダン彫刻かと思いがうばかりの迫力と「自然」^{おもむき}の趣があった。後に判明するが、このボーグラムという彫刻家はかつてパリのジュリアン・アカデミーに留学したことがあり、そこでロダンと知り合って互いに切磋琢磨し合う仲だった

のである。

このボーグラムがニューヨークに^{ファクトリー}工房を構えていることを知った光太郎は、早速「助手として働かせてほしい」という希望をしたための手紙を送る。それが功を奏して五月初旬、光太郎は東三八丁目にある彼の工房で面接を受けることになる。初めて会ったボーグラムは、アメリカ人であるにもかかわらず光太郎より背が低く、まだ四〇歳前だというのに頭が禿げ上がっていた。このように、あまり見栄えのしない風貌ではあったが、話をしてみると実に気さくで、人柄の良さが^{うかが}窺える好人物だった。

その面接の際、光太郎はかつて製作した彫刻写真を何枚か提示したところ、ボーグラムはそれらの中で「五代目菊五郎像」を絶賛する。これもロダンの取り持つ縁としか形容の仕方がないが、これは光太郎がロダン彫刻の写真を見て衝撃を受け、その作風に影響された直後に製作した作品だったのである。

この作品に対する評価が影響したのかどうかは不明だが、合格判定が下り、光太郎は通勤助手として採用されることになった。仕事は朝九時から夕方六時までで、内庭の水遣りから始まり、その後、前日の作業で汚れた床をオイルで丹念に磨き清掃、さらに出勤して来たボーグラムがすぐに仕事に取り掛かれるよう道具類を整えておくことも大切な日課だった。とりわけ、^{しんちゆう}真鍮の道具類は念入りに磨き上げ、切れ味を良くしておかなければならなかった。それに加えて、原型製作のための粘土の準備も欠かせず、ほど良い軟らかさに練って調整しておく必要があった。

ボーグラムが脚立に乗って製作作業をする際には、彼が求める適量の粘土を要領良く足元から供給することが求められた。このように、彫刻家と^{あうん}助手が阿吽の呼吸で作業を行わないと製作は^{はかど}捗らないものだが、光太郎の場合、幼い頃から修行を兼ねて父、光雲の仕事を手伝わされていたこともあって、その手さばきはボーグラムが感心するほど見事なものだった。

このように、助手として優れた働きをしてくれる光太郎をボーグラムは大いに気に入り、二人の間柄は雇用主と助手というより、互いに尊敬の念

を抱く兄弟のような親密な関係となった。当時、ボーグラムは大のレスリングファンで、昼の休憩時間にボーグラムと光太郎がレスリングの取っ組み合いをして戯れることもあった。厳格な父、光雲の仕事場では到底考えられない光景だったわけで、そのようなボーグラムとの関係を意気に感じて、光太郎は工房の屋根の修理やペンキ塗りなどフル回転で働いた。

このように、ボーグラムの工房での仕事は楽しく、西洋彫刻の製作を実地に勉強するという点においても実に有意義だった。しかし、ニューヨークという大都会で生活するには、「週給六ドル」という助手手当は十分とは言えなかった。そこで、光太郎は生活費の節約のために五番街のアパートを引き払い、西六五丁目にある五階建てアパートの屋根裏部屋に引越す。家賃節約のためである。

この部屋は六畳程の広さで、天井に引き窓式の明かり取り(天窗)があった。ある日、そこから警察に追われて屋根伝いに逃げて来た黒人の男が飛び込んで来るという前代未聞の出来事が起きる。当時、アメリカでは黒人に対する酷い差別があり、黄色人種として同様の差別を体験していた光太郎はその黒人に同情して、一階の玄関から密かに外へ逃がしてやったという。

このような想像を絶する椿事があったにせよ、日本で経験したことのない屋根裏部屋は、多少狭くても心静まる快適な空間だった。光太郎はそこで、日本から送ってもらった田山花袋の『蒲団』や夏目漱石の『草枕』、さらにはトルストイの『文学論』やホイットマンの詩集などを読んで寛ぐのだった。

この屋根裏部屋への引越しと合わせて、光太郎は食生活もそれまでの外食中心から極力、自炊するようにした。トーストに紅茶の朝食、さらに工房近くにある工場労働者相手の安食堂での昼食というのは変わらないが、夕食に関しては帰宅途中に野菜やハム、ソーセージなどを買い求め、それらを炒めて副食とし、パンやコーヒーと一緒に食するのだった。極めて簡素な自炊ということになるが、それに飽きて来ると、大衆中華料理店に足

を運び、「東洋の味であるフーヤンタンやチャプスイに舌鼓を打った」という。

当時、ニューヨークには日本の大銀行の出張所(支店)があった(注：永井荷風はその頃、そこで臨時雇いとして働いていた)。そこに派遣された駐在員たちは、銀行の中でもエリート中のエリートで、彼らの中には「洋食は口に合わない」と食材を日本から取り寄せ、味噌汁や沢庵、茶漬けといった食事をする者も珍しくなかった。日々の食事に節約を強いられていた光太郎は、それを聞くに及んで「そのような軟弱なことでは、アメリカ社会に到底、溶け込むことは出来ないだろう」と彼らを痛烈に批判している。

当時、光太郎は英語を流暢に話すことが出来たが、何事につけ向上心が旺盛な彼はわざわざ俳優養成所に通って、ネイティブ英語の発音と発声の練習に熱心に取り組んでいる。そのような生真面目さは時として日常生活で融通が利かず、工房での仕事の後、ボーグラムが感謝の意味を込めてバーに誘っても、光太郎はそれを頑として辞退する。元々、アルコールに馴染んでいなかったこともあるが、飲酒に対する悪印象、さらに芸術家として精進するための障害と考えていたのかもしれない。いずれにせよ、一心不乱に働き、彫刻の勉強をし、留学の最大の目的である「西洋なるもの」の吸収に余念が無かったのである。実際、当時を振り返って、光太郎は「餓鬼^がのように勉強する日々だった」と回顧している。

ところが、そのような猪突猛進の頑張りが過ぎたのか、それとも生来、暑さに弱い体質だったせいなのか、夏になって光太郎は急速に体調を崩し、寝込んでしまう。当然、体力を著しく消耗する工房での激務が果たせるはずはなく、結局、八月に入って不本意ながら自己退職するのである。

この頃、光太郎は短歌に加えて詩歌の創作にも励んでおり、与謝野鉄幹が主宰する『明星』に最初の詩「秒刻」が掲載されている。その鉄幹とは頻繁に手紙の遣り取りをしているが、ボーグラム工房を辞職した後、一九〇六年(明治三九)九月六日に投函した手紙では「暇^{ひま}致す事なし」と書いているものの、体調不良で助手の仕事を辞めたことには触れていない。また、

当時を回顧した帰国後の文章においても、「ボーグラム氏のところで精励刻苦の生活をしたお蔭で体は丈夫になった」と事実と齟齬^{そご}を来たようなことを書いている。光太郎にとって、激務から来たかもしれない体調不良で助手の仕事を断念したことは、自身の軟弱さ、不甲斐なさを示す不名誉な出来事という認識があったからかもしれない。

このニューヨークにおいて、光太郎はボーグラムが教師を務めていた教美術学校「アメリカン・アート・スチューデント・リーグ」の夜学に通い、木炭画と彫塑を学んでいる。その成績は抜群で、光太郎は同校の次年度の特待生に選ばれ、特別賞(七五ドル)を授与されている。ヨーロッパ渡航を控えていた光太郎にとって、この賞金は何よりもありがたいものだった。

この留学費用については、東京における光雲の働き掛けが功を奏して、光太郎は一九〇七年(明治四〇)七月から農商務省(当時)の海外研修生に任命され、十分ではないにせよ、毎月、手当てが支給されることになった。このように、ヨーロッパ滞在費用の目処がついたこともあって、光太郎は同年六月、次の留学先であるロンドンに向けて旅立つことになる。

●詩「象の銀行」に象徴される光太郎の被差別観

結局、ニューヨーク滞在は一年余ということになるが、それでは光太郎にとって「アメリカ」とは一体、如何なる存在であったのか。まず最初に、最も強烈な印象を抱いたのが「アメリカ人」そのもので、その陽気で、開放的で、明るくて、よく喋り、誰とでもすぐ仲良くなれるキャラクターに目を見張っている。あまりにも日本人と異なるのである。

「(日本の：筆者挿入)つつましい謙遜^{けんそん}の徳とか、金銭に対する潔癖感とかいうものがまるで問題にならないほど無視されている若々しい人間の気概にまず気づいた⁽¹⁾」。このように、光太郎はアメリカ社会に定着した資本主義や自由主義といった新しい価値観が、旧来の伝統や権威を打ち破る役目を果たしたと考えた。その結果、人々は社会的束縛から解放され、自立し、自由闊達^{じゆうかつたつ}に生きることが可能になったのではないかと分析したのである。

そして、光太郎はアメリカ人の中に「若々しさ」を感じ取っていた。伝統と格式を重んじる高村家において、幼少期から厳しく躰^{しつけ}られてきた光太郎にとって、このアメリカという国は柵^{しがらみ}のない「若い国」「新しい国」と映ったのである。実際、光太郎は「(アメリカは：筆者挿入)ヒューマニズムに富んだ国」「アメリカで私の得たものは、結局日本的倫理観の解放だった」と述べている。家柄や権威、伝統が幅を利かせ、人間性を抑圧している閉鎖的な日本とは違って、人々が自由を謳歌^{おうか}していると映ったのである。

しかし、このような「アメリカ」が、これまで頭の中で描いてきた「西洋」と似て非なるものであることを光太郎は薄々気づいていた。つまり、アメリカは「西洋」の精神やシステムを継承しているかも知れないが、実際は本家から枝分かれした分家に過ぎず、「西洋」の真髄はアングロサクソン魂が息づいているイギリスを置いて他に無いと考えていた。それ故、「アメリカの一年半は結局私から荒っぽく日本の着衣をひきはがしたに過ぎず、積極的な『西洋』を感じさせるまでには至らなかった」という告白⁽²⁾になるのである。

当初、日本と比べると、アメリカは先進性と開放性に富んだ「自由国家」として高く評価していたが、しばらくして忌むべき「裏の顔」を知ることになる。人種差別である。初めの頃は黒人に対するもの考えていたが、そのうち黄色人種である日本人も例外でないことを思い知らされる。その差別の意思表示の最たるものが、「ジャップ」という蔑称である。

光太郎は当初、「アメリカにおける日本人のうけは割に良かった」「ジャップなどとからかいはあるが、悪意はなかつた」⁽³⁾、さらに「私は社会的に弱小なジャップとして、一方アメリカ人の、偽善とまでは言えないだろうが、妙に宗教くさい、善意的強圧力に反撥を感じながら、一方アメリカ人のあけっ放しの人間性に魅惑された」と平静を装っていた⁽²⁾。しかし、幾度となくその言葉を投げ掛けられるうちに傷は深みを増し、遂には腸が煮えくり返るほどの激怒に発展する。

光太郎が、ボーグラムの彫刻工房で働いている時のことだった。工房の

すぐ隣りは帽子工場で、そこには多くの女工たちが働いていた。ある時、光太郎が工房の周囲を掃除していると、その女工たちが彼に向かって大声で「ジャップ！」と^{からか}揶揄い始めた。多勢に無勢、しかも女工風情にという気持ち^がが有ったのか無かったのか、いずれにせよ光太郎は堪忍袋の緒が切れ、大声で怒鳴り返して、大喧嘩に発展したのである。

光太郎が記録している二度目の「ジャップ事件」は、この工房にやって来たアメリカ人男性との間で発生している。詳しい^{いきさつ}経緯は不明だが、この男性が光太郎に向かって「ジャップ！」とやったものだから、この時も光太郎は瞬間湯沸かし器のように激怒して大喧嘩になった。しかも、光太郎は手にしていた清掃用のホースで、この男の顔に水を掛けるという暴挙に出ている。その怒りの凄まじさが^{うかが}窺える行為であるが、後の世に定着した穏やかで、物静かで、優しく、求道者のようなイメージの光太郎像からは想像できない荒々しさである。この時は、居合わせたボーグラムが両者の間に割って入って仲裁したため、事無きを得ている。

一年有余のアメリカ滞在中、光太郎が同種の不愉快極まりない差別を受けたことは想像に難くなく、それ故、彼にとってこの国はいつしかヒューマンな国から、非人道的で非理知的、非知性的な国へと印象が変容してしまう。それを比喩的に表象したのが次の詩「象の銀行」である。

「セントラル・パアクの動物園のとぼけた象は、／(…)／印度産のとぼけた象、／日本産の寂しい青年。／群集なる『彼等』は見るがいい、／どうしてこんなに二人の仲が好過ぎるかを。／夕日を浴びてセントラル・パアクを歩いて来ると、／ナイル河から来たオベリスクが俺を見る。／ああ、憤る者が⁽⁴⁾此処にもある。／天井裏の部屋に帰つて『彼等』のジャップは血に鞭うつのだ」。

ニューヨークのブロンクスにある動物園で飼われているインド象と日本の若者(光太郎)は、このアメリカの地において仲の良い^{よそもの}余所者であり、そ

の存在は「とぼけた」「寂しい」ものである。また、エジプトから送られて来たオベリスクも同様で、どうしてアメリカ人はこのように異国のものを差別し、蔑視するのかという異議申し立てを、直接的な批判という形を取らず婉曲的に表現しているのである。

この詩には「(アメリカで：筆者挿入)日露戦争は我々が仲裁してやったといった顔に出合った」「ニューヨークのブロンクス公園が唯一の心休まる場所だったが、動物はけっして『ハロージャップ』とは言わない」という「序」が付けられていた。それ故、これが人種差別に対する告発詩であることは疑うべくもない。この「象の銀行」は帰国してから一七年後に書かれたものだが、アメリカ滞在時、自身のプライドが著しく傷つけられ、心に深い痛手を負った当時を回顧しながら綴ったのである。

●ロンドンで「真の西欧の奥深さに接することが出来た」

このような慙愧^{ざんき}の念を抱えていた光太郎はアメリカ滞在を一年四カ月で打ち切り、一九〇七年(明治四〇)六月一九日、ニューヨークから海路、イギリスに向けて出航する。そして一週間後にイギリス南部の港町サウサンプトンに着き、そこから列車でロンドンへ向かうのである。

ロンドンに到着した光太郎は、当地に長期滞在中の洋画家、石橋和訓に出迎えられ、当日はサウス・ケンジントンにある彼のスタジオに宿泊する。その後、彼の斡旋でテムズ川対岸にある下町、バトニー地区の素人下宿屋に旅装を解く。光太郎にとって、この下宿屋は大衆の視座から「イギリス」という国を知る上で大いに役立つことになる。というのも、ここの主人は稀^{まれ}に見るお節介焼きで、食事の際、光太郎にイギリス人の日常生活や歴史、習慣、作法などを事細かく言い聞かせるのであった。もちろん、善意からの助言で、少々、煩^{うるさ}かったものの、光太郎は「大いに勉強になった」と感謝の言葉を残している。

そして、この下宿からブラングイン美術学校やチェルシー・ポリテクニクに通うと同時に、大英博物館など各種美術館を隈なく巡っている。趣

味の観劇にもしばしば出掛けて、シェークスピア劇で名女優の誉れの高いエレン・テリーの舞台を見て大いに感激したりしている。また、光太郎は幼い頃、バイオリンを習いに行くほど音楽好きだったが、ロンドンにおいてもピアノとマンドリンを習っている。

ロンドンの街に対する印象は、必然的にニューヨークとの比較ということになるが、それは「まるで名所旧蹟のようだった」という言葉に凝縮されている。「アングロサクソン」の父祖の地という事実がその背景にあったと思われるが、アメリカに欠けていた西洋の歴史と伝統がこの街ではしっかりと息づいており、そこに「真に西洋的なもの」を見出そうとしたのである。

その光太郎がロンドンで暮らし始めて最初に驚いたのは、ニューヨークでは黒人の仕事だった家屋内の掃除を白人女性がしていたことだった。それは地方から出稼ぎに来ていた女性、つまり女中だったわけであるが、光太郎の目にはこの国が差別の無い平等社会のように映ったのである。しかし、イギリスという国は、アメリカとは比較にならないほど民衆の権利を抑圧した貴族中心の階級社会である。光太郎はアメリカで酷い^{ひど}黒人差別を目撃し、心を痛めていただけに、その反動としてこのような短絡的な印象を抱いたのかもしれない。

次に、光太郎が感心したのはイギリスの治安の良さである。犯罪が多発するニューヨークとは違って、当時のイギリスではロンドンという大都会であっても、玄関のドアに鍵を掛けなくても安全に暮らすことが出来た。それだけ地域コミュニティが相互信頼を確立させていたわけで、光太郎はそこに日本との類似を発見して親近感を抱いたのかもしれない。

下宿先の主人からイギリス人の礼儀作法を徹底的に叩き込まれたせいか、光太郎は常にそのことを念頭に置いてイギリス人を仔細に観察していた。

「(イギリス人は：筆者挿入)社会通念としてのエチケットをおのずから身につけ、非常に古くさいよう^{かいこ}でいて、実は非常に進歩的であり、懐古をたのしみながら、前進の足をとめない」「非常に^{めいしよ}由緒のある国に来たような気

がした⁽⁵⁾」。光太郎はこのような感想を残しているが、ここでも礼儀作法に無頓着なアメリカ人を揶揄しながら、イギリス人の礼節を賞賛している。

そして、ロンドンにやって来て初めて「真の西欧の奥深さに接することが出来た」とも述べている。それは、日本出発前に書物を通して頭の中で醸成していた「古典的な西洋像」を、このロンドンで見出すことが出来たからと思われる。その意味において、「西洋」にやって来たという満足感は強かったわけで、帰国した後、弟の豊周に「遊ぶならパリ、住むのならロンドンが一番」と語っている。

それでは、ニューヨークで「アメリカの彫刻には見るべきものがない」と辛辣な批評を下した光太郎の目に、イギリスの芸術はどのように映っていたのだろうか。それについては、農商務省海外研修生だった光太郎の筆になる一九〇九年(明治四二)三月の同省商工局所収「欧米各国美術工芸図案ニ関スル報告」が貴重な史料と言えるだろう。そこには、「英国の芸術の中で、一番英国人の気質の美点を表して居るのは建築」「彫刻はペケ」「絵画は一般に英国人の執拗な点をよく示して居る」「面白い画家は皆英国離れがして居る」という、光太郎の忌憚^{きたん}のない見解が開陳されている。

つまり、イギリスは「西洋」の盟主として、あるいは産業力という点において抜きん出た力を持っているが、文化芸術の分野では建築を除いて見るべきものは無いと切り捨てているのである。東京美術学校の同窓で、同時期にイギリスに留学していた西洋画家、南薫造に宛てた手紙においても、「(英国の画家たちは：筆者挿入)皆トラデションに拘束せられて井の底の天地ばかりを見てゐるとしか思へません」とその旧弊を痛烈に批判している。

●^{エジプト}壮麗な埃及彫刻に心動かされる

光太郎はニューヨーク滞在中に初めて古代エジプト彫刻に接して目を見張っているが、ロンドンの大英博物館を訪れた際、それとは比較にならないほど膨大な数のエジプト彫刻が蒐集、陳列されているのを目の当たりにして驚愕する。それらを見れば、紀元前のエジプト古代史が手に取るよう

に分かる貴重なものばかりで、しかも彫刻芸術という観点からも傑出したもので、光太郎は次のように激賞している。

「僕は此处で^{エジプト}埃及の彫刻をみて始めて彫刻の趣味を解した」「あゝ^{エジプト}埃及だ、^{エジプト}埃及だ」「によき――と立つて居る此の彫刻のはち切れる様な力、骨に徹る様な深い感じ。飽くまで真面目な厳格さ」「古来、人間の手に成つたもので、此程恐ろしいものが復た有らうとは思はれない」「素より粉飾もない、巧緻もない、熟練も無い。粗大で真直で、不器用で、頑固だ」。

これは一九〇八年(明治四一)七月発行の東京美術学校校友会月報「画室日記の中より」に掲載された光太郎の一文だが、その感激ぶりが尋常でないことは一目瞭然である。ロダン彫刻に出合うまで、父、光雲の江戸の伝統を受け継いだ木彫を至上のものと信じて疑わなかった光太郎にとって、巨石を^く削り抜いて造り上げたこれら壮大な彫刻群は「驚異」というしかなかった。その^{けた}桁外れの規模とダイナミズム、さらに四、五千年前という気の遠くなるような太古の時代に建造されたという事実に対し、光太郎は「奇跡」を感じ取ったのである。

その製作者たちに対して畏敬の念を禁じ得なかったわけであるが、ロダン芸術の真髓が「自然」であるが故に、光太郎はこれら古代エジプト彫刻の中に、ロダンと合い通じる美意識を見出していたのかもしれない。実際、野末明も「光太郎は、素朴な『自然』そのものの美をエジプト彫刻から感得した」と考察している⁽⁶⁾。ただ、このような稀有壮大なスケールの彫刻を見せつけられ、それに圧倒された光太郎が自身の芸術観の矮小性を痛感させられ、将来に漠たる不安を抱いた可能性も捨てきれない。

●バーナード・リーチとの出会いとアングロサクソン

光太郎が「イギリス」を語る際、必ずといってよいほど登場する言葉が「アングロサクソン」である。彼にとって、それは「西洋」の生みの親そ

のものであり、その存在なくして「西洋」の魂に触れることは叶わないと信じていた。そのようなこともあって、光太郎は「私はロンドンの一年間で真のアングロサクソンの魂に触れたように思った」「実に厚みのある、頼りになる、悠々とした、物に驚かず、あわてない人間生活のよさを眼のあたり見た」「そしていかにも『西洋』であるものを感じとった」「これはアメリカにいた時にはまるで感じなかった一つの深い文化の特質であった」「私はそれに馴れ、そしてよいと思った」と述懐するのだった。⁽⁷⁾

つまり、光太郎の「西洋」には、アングロサクソンの血と魂^{たましい}が、その根源を成していたのである。そして、ロンドンにおいて光太郎は、このアングロサクソンを体現する一人の人物と遭遇する。後に世界的陶芸家として名を馳せるバーナード・リーチである。

一九〇七年(明治四〇)一一月、光太郎は通っていたブラングイン美術学校で、同じ研修生だったリーチから声を掛けられ、それがきっかけとなって二人の交遊が始まる。

このリーチは一八八七年(明治二〇)、香港で生まれるが、まもなく母親が亡くなったため、当時、京都に住んでいた祖父に引き取られて、幼児期を日本で過ごしている。一九〇三年(明治三六)に祖国イギリスに帰国し、スレード美術学校に入学。卒業した後、しばらく銀行勤めをするが、仕事が肌に合わず、陶芸家を目指してブラングイン美術学校に通い始めた時、懐かしい日本人の姿を見つけて声を掛けたのである。それが光太郎だった。

光太郎によると、リーチの素描は精緻を極め、非常に優秀な美学生だったという。意気投合した二人であるが、それを契機にリーチは度々、光太郎の下宿を訪れるようになる。光太郎の生活空間にいと、幼い頃、京都で過ごした日々が懐かしく思い出されたのである。ある日、光太郎が習いたてのマンドリンで日本の童謡^{かな}を奏でた時、リーチは破顔一笑して「子供の頃、その曲を聴いたことがある」と語ったこともある。また、光太郎が時々、下宿で行っている座禅と瞑想に興味を抱き、本格的に禅の思想を研究し始めている。

このように、リーチは光太郎を通して日本を再発見し、光太郎の方もリーチとの交流によってアングロサクソンの真実に迫ろうとする。そして、光太郎のリーチに対する友情は、いつしか、かけがえのないものとなり、その心情を吐露したのが次の詩「頽廢者よりーバアナアド・リーチ君に呈すー」である。

「寛仁にして真摯なる友よ／わが敬愛するアングロサクソンの血族なる友よ／君のあつき友情を思へば余は殆ど泣かむとす／(…)／君は常に燃ゆるが如き心を以て余に向へるに／余は狐の如く、また鼯いたちの如く／君の心を側かたへに置いて／醜惡なる生活に身を匿せり／(…)／寛仁にして真摯なる友よ／君は知りつくし給ふならむ／余の悲しさの極まれるを／余の絶望と、余の反抗と／余の不満と、余の奮励との／つねに矛盾し、つねに争闘して／余を困憊こんぱいせしめ／さらに寂しき涙に誘ひ行くを／余のまことに不倫なる自暴自棄の心をいただけるを／(…)⁽⁸⁾」。

この詩は、西洋で近代的自我に目覚めて帰国した後、日本の旧態依然とした社会に嫌気が刺し、その元凶である権威主義に反旗を翻して、自身は放埒ほうらつなデカダンの生活を送っていた時に書いたものである。そのような反逆精神を、「アングロサクソンの血族なる友」であるリーチを立役者としてクローズアップさせたもので、そこには忌むべき日本の因襲的な精神風土と、それに対して悪戦苦闘する情けない自身を、そのアンチテーゼとして対置させるというレトリックを用いている。そのような日本に身を落とさざるを得ない自身の宿命や苦悩、葛藤、絶望感を、この詩では「自暴自棄」という言葉に凝縮させて表現している。

つまり、日本批判の触媒として「西洋」の真髓であるアングロサクソンの価値観を高らかに謳うたっているわけで、それはリーチを「寛仁、真摯、敬愛」という言葉で賞讃し、心から尊敬できる親友と言い切っているのに対し、日本人である己を「狐、鼯いたち、醜惡」と限りなく自虐してみせているの

である。

光太郎がどこまで「アングロサクソンなるもの」を理解していたかは不明だが、日本批判を展開する際にはしばしばこの構図を採用している。そのような意味では、この詩が「アングロサクソン」と「日本」のどちらを主題としているかは、甚だ疑問^{はなは}というしかない。というのも、第二次世界大戦が始まると、光太郎は「西洋」^{みなもと}の源として崇敬の念すら抱いていた「アングロサクソン」を口汚く罵り、天皇を中心とした軍国日本を礼讃して、積極的に戦争協力をしているのである。

いずれにせよ、当時の光太郎はアングロサクソンこそ「西洋」の根源であって、それを体現しているリーチを尊敬し、親友として交流を深めて行く。一方、そのリーチは光太郎と付き合ううちに日本に対する愛着が一層募り、日本に移住したラフカディオ・ハーンの『心』などにも心を動かされて、日本再訪を決意する。

そして、光太郎と出会った一年後の一九〇九年(明治四二)三月、エッチングの道具一式をトランクに入れて日本に渡航する。その時、光太郎はすでにロンドンを去ってパリに移っていたが、リーチから連絡を受け、すぐさま父、光雲に東京で彼の世話をしてくれるよう依頼する。光雲は美術学校で英語が堪能だった森田亀之輔(後に東京美術学校教授)にリーチの受け入れを命じ、同年四月、日本に到着したリーチは用意されていた東京・上野桜木町の借家に落ち着くのである。

このようにして日本を再訪したリーチは、イギリスで習得していた銅版画を教える一方、日本の楽焼に強い関心を抱き、本格的な陶芸家への道を歩み始める。そして、一九一四年(大正三)に帰国し、その後は世界的な陶芸家として名を馳せることになる。

●リルケ、ロダン、ロラン、アッジェたちとの“^{かいこう}幻の邂逅”

一九〇七年(明治四〇)十一月、光太郎は最終目的地であるパリの下見に出掛けている。当地ではニューヨークで友人となり、日本人として初めて

ロダンに師事していた荻原守衛が待ち受けていた。このロンドンからの小旅行はパリにおける芸術環境を知るためのもので、二人はリュクサンブールやルーブル美術館で数々の彫刻作品を鑑賞した後、荻原が通っていたアカデミー・ジュリアン研究所を訪れている。

その研究所のアトリエには荻原が製作した彫刻「坑夫」があり、それを目にした光太郎はその素晴らしい出来栄に感嘆の声を上げる。当時、荻原はロダンから直接、指導を受けており、その成果が反映されていたのか、この作品には人間の営みから発するエネルギーに満ち溢れていた。これがロダン彫刻の系譜を引く秀作であることは疑うべくもなく、光太郎は「日本に帰国する際、必ずこの習作の石膏を取って持ち帰るべき」と荻原に進言している。

また、荻原に誘われて、パリ郊外ムードンにあるロダンのアトリエを訪れているが、その時、ロダンは生憎留守だった。しかし、光太郎がロダン彫刻に心酔していることを荻原から聞いたロダン夫人は、光太郎をアトリエに招き入れ、描きかけの素描や製作途中の彫刻作品などを見せている。

荻原はその翌月、パリを去って帰国するが、その際、ロダンから次のような言葉をかけてもらっている。「汝が私乃至は、希臘埃及の傑作にしろ、其等を手本になど、思つては駄目だ、仰ぐべき師は至る所に存在して居るではないか、自然を師として研究すれば其れが最も善い師ではないか」（荻原守衛『迷える青年美術家』）。このように、荻原にとってロダンとの親密な師弟関係はかけがえのない宝となったのである。

この時の光太郎のパリ滞在は一週間に過ぎなかったが、彼の目に映ったパリの街は華麗で、艶やか、そして其処彼処に芸術文化の香りが濃厚に漂う理想郷だった。そして、そこに暮らす人々の所作もどこか優雅で、気品があるように見え、光太郎がその魅力の虜になったことは言うまでもない。

ロンドンに戻って来た光太郎は、早速、フランス語会話の勉強をスタートさせる。その相談に乗ったリーチは、個人レッスンの教師としてノルトリングルという女性を連れて来る。彼女は日本美術研究家で、テキストに

したのはフランス象徴主義の詩集だった。そこに掲載されたフランス語の詩を彼女が朗読し、それを光太郎が聴き取って意味を理解するという勉強方法で、それがひと通り終わると、今度はそれを何度も復唱させられた。それがどれほど徹底したものであったかは、いつの間にか光太郎がそれらの詩を暗唱してしまったことから明らかである。

このように用意万端整えて、光太郎がロンドンからパリに移って来たのは一九〇八年(明治四一)六月一日の夕方のことである。当日は折悪しく雨模様だったが、光太郎はそれも一興と、雨に煙る街並みを眺めながらセーヌ左岸、カルチュラタンの一角にある「オテル・スフロー」に宿を取る。このホテルはパリ大学やバンテオンのすぐ近くにあり、それまで数知れぬ著名な日本人が愛用した日本人御用達ともいべき長期滞在型ホテルだった。

光太郎は翌日、そのホテルを出て、エッフェル塔近くのテアトル街にある畑正吉(後に東京美術学校教授)のアパートに転がり込む。彼は東京美術学校彫刻科の同窓で、前年から光太郎と同じ農商務省海外研修生に任命され、当地で留学生生活を送っていた。このように、パリには美校出身の留学生が数多く滞在していたため、光太郎は異邦人^{エトランゼ}として寂しい思いをするようなことはなかった。

「ジャップ!」と蔑^{さげす}まれ、その憤怒を書き記^{しる}した詩「象の銀行」に象徴されるアメリカや、骨の髄までアングロサクソンの魂と権威が息づいた排他的なイギリスとは違って、この地は芸術の都であるが故に異邦人、それも芸術家にはとりわけ優しかった。ある意味、光太郎たち美学生は主役のような存在だったわけで、普遍性を重んじる芸術の前では国籍や宗教、言語、肌の色といった相違は些細な問題だったのである。

光太郎がパリに到着した当時、この街には美術学校、グラン・ショミエールに通っていた有島生馬やアカデミー・ジュリアンで学んでいた津田青楓、安井曾太郎、山下新太郎、湯浅一郎といった錚々たる面々が切磋琢磨^{そうそう}していた。そのうち有島と山下、湯浅がモンパルナスのカンパーニュ・

ブルミエール街にアトリエを構えていたこともあって、光太郎はその街の一七番地に住居兼アトリエ(地階)を借りる。向かいの一二番地に有島、九番地に山下と湯浅という位置関係で、光太郎はパリ滞在中、大半をこのアトリエで寝起きすることになる。

パリという街は、その比類なき魅力ゆえ、青雲の志を抱いた芸術家志望の若者たちが、世界中から胸をときめかせて集まって来る「聖地」である。実際、この地において才能を開花させ、名声を轟かせた美術家や作家、音楽家、学者は枚挙に暇がない。また、当地に魅了され、そこを永久の棲み家とした巨匠も珍しくない。その一方で、パリに尽きせぬ憧れと夢を抱きながら、芸術活動が思うように成就せず、失意のうちに帰国し、無名のまま生涯を終えた人も数知れずいる。

このように世界屈指の芸術文化の都だったこともあって、光太郎のアトリエ周辺も世界に名だたる巨匠たちの痕跡が残されていた。例えば、光太郎のアトリエのある建物の二階には、彼が引っ越して来る直前まで『マルテの手記』で知られるオーストリアの詩人、ライナー・マリア・リルケ(一八七五～一九二六)が暮らしていた。

そして、何かと宿縁を感じさせられるのは、その年の八月某日、光太郎が師と仰ぐロダンその人が、親友だったリルケをその自宅を訪ねている。リルケはその時、外出して留守だったため、ロダンはドアの前に籠入りの果物を置いて帰っているが、ロダンはまだ未入居だった光太郎のアトリエの前を通っているのである。光太郎は帰国してからそのことを知るが、彼にとってはまさに偶然の悪戯が織り成す夢のような話である。

この建物には当時、まだ無名であったフランス人写真家、ウジェーヌ・アッジェ(一八五七～一九二七)も一八九九年から亡くなるまで暮らしていた。彼は生涯を通してパリの街を歩き、その何気ない風景を撮り続けて、後世に「近代写真の父」と称されるようになる。光太郎はその彼と同じ建物内で、しかも同時期に起居していたのである。このようにパリという街は、現存する名も無きアパートやカフェ、レストランなど至るところに、世界

的に名の知れた芸術家たちが生活し、活動し、仲間たちと享楽を共にした足跡が刻まれているのである。

ところが、そのような恵まれた環境下であるにもかかわらず、光太郎がその仕事場で一心不乱になって創作に取り組んだ様子は窺^{うかが}えない。午前中に多少、創作活動らしきことはするが、午後になると意気揚々として街中に出掛け、リュクサンブール美術館やルーブル美術館、ノートルダム大聖堂などの寺院や教会、さらに街角の至るところに建てられている記念碑などを見て回っている。それに加えて、パリ市内に数知れなく存在する画廊や展覧会に足を運び、そこに陳列されている作品の鑑賞を通じて西洋美術のエキスを吸収するのであった。

このような創作と鑑賞の狭間における不可解さに思いを致す際、忘れてならないのは光太郎が彫刻家であると同時に歌人、詩人だったという点である。パリの街は芸術の都であるだけに、歴史と芸術に裏打ちされた歴史的建造物もさることながら、そこには心魅かれる詩情が豊かに漂っており、光太郎は道行く人々の姿や会話、仕草のひとつひとつに詩作の機微を感じ取っていたのではなかったのだろうか。

そして陽が落ちると、光太郎はオデオンやテアトル・フランセなどの劇場で演劇を堪能し、その後、モンマルトルの丘にある歓楽街で美酒に酔い痴れ、さらに女性たちと戯^{たわ}れるのであった。その時のことを、光太郎は「一年や二年ではとても見きれないものを毎日見たり、考えたりした」と感慨深げに述べているが、そのパリ放浪が「人間」というものを洞察する上で貴重な滋養になったことは疑うべくもない。

実際、この時期、光太郎はフランス文学に関心を抱いて、ヴィクトル・ユーゴーやシャルル・ボードレール、ポール・ヴェルレーヌ、アルフレッド・ド・ミュッセなどの詩集を読み漁り、その世界に陶醉している。そして、彼らの中でもっとも強く惹きつけられたのが、『ジャン・クリストフ』の作者でフランスを代表する理想主義作家、ロマン・ロラン(一八六六～一九四四)である。彼の文学の中核的存在であるヒューマニズムに精神的共

鳴を覚え、帰国後、彼の作品を何冊か翻訳出版している。それらの訳本が日本のフランス文学界で話題となり、その際、光太郎のフランス語の比類なき正確さが高く評価されたのである。

このように光太郎は美術の世界ではロダン、そして文学の世界ではロランを至高の存在として崇めることになる。実はこのロランについても興味深い逸話がある。これも光太郎が帰国してから知ったことだが、このロランが光太郎のアトリエから一つ通りを隔てた至近距離に住んでいたのである。ひょっとすると、通りですれ違った可能性もあるわけで、そのことを知った光太郎は「それが分かっていたら、会いに行ったかもしれない」と悔しがっている。

このように、パリという街は様々なドラマを生み出す華やかな芸術舞台であったわけで、光太郎が幸運だったのは、当時のパリがちょうど芸術文化の繚乱期を迎えていたことだった。つまり、アール・ヌーヴォー(新しい芸術)の装飾様式を主流とするバル・エボック(美しい時代)の最盛期だったのである。フランス絵画の世界において一大旋風を巻き起こした印象主義はすでに盛りを過ぎていたが、光太郎はその残照の中に身を置いて、「マネも、ルノアールも好きだ」「マネの静物には特に強く引かれ絵の面白みを感じた」と感慨深げに語っている。

●「セーヌが真赤な血を流している」―光太郎の彷徨と神懸り^{かみが}

多くの日本人留学生が美術学校やアトリエで研鑽に励んでいるのに、それを尻目にパリの街中をひたすら彷徨する光太郎の姿は、彼が^{ひととき}一際、真面目な性格だっただけに、彼らから奇異な目で見られていた。光太郎と親しかった有島生馬でさえ、その足取りは分からず、「ともかく、神秘的な人だった」と述べている。

それに加えて、光太郎が「変人」と思われるような出来事も起きている。それは、時として突拍子もないことを口走ることに象徴され、有島の回想記「パリ時代の高村君」によると、「(光太郎は：筆者挿入)時に姿を見せる

と、^{パリ}巴里の空を飛べさうな気がした話や、セエヌ河が真赤な血を流してゐる話や、そんな神懸りのな事を真面目にぼつり〜言った」という。そのような奇行ともいふべき言動が度々あったため、日本人留学生の間でいつしか「高村の^{かみが}神懸り」という^{あだな}綽名がつけられたのである。

突き詰めれば、一種の「奇人」と見られていたわけだが、さらに光太郎の前後見境の無い金遣いの荒さも彼らにとっては驚異の的だった。留学生たちは光太郎も含めて、日々の暮らしで精一杯であるはずなのに、光太郎は立派なアトリエを借り、正装して足繁くオペラ観劇に通い、さらには歓楽街で玄人筋の女性や美酒に酔い痴れるという放埒な生活を送っていた。

それに加えて、素晴らしい書籍を見つけたとあって、一カ月の生活費にも相当する高額本を何の躊躇もなく購入してしまうという破天荒ぶりも見せている。実際、一〇〇フランもするロダン本を衝動買いした時は、その後、深刻な金欠状態に陥って、数日間の絶食、寝たきりの生活を余儀なくされたこともあったという。その一方で、一度は必ず訪れたいと願っていたシャルトルの寺院へは、列車代がそんなに高くないのに工面できないという理由で断念するなど、一般的には理解に苦しむ金銭感覚を持っていたのである。

また、光太郎は日本やアメリカではまったく^{げこ}下戸だったが、パリにやっ来て来ると、突然、目覚めたかのようにビールやワイン、コニャック、リキュール、カクテルを好んで飲み始める。その飲酒の延長線上に女性との歓楽があったわけだが、そのような劇的ともいえる^{ひょうへん}豹変を目の当たりにして、仲間たちは「^{かみが}神懸り」という言葉を使ったのである。

このパリでの「^{かみが}神懸り」と直接関係はないが、光太郎は幼いころから過敏なほどの「雷嫌い」で知られる。そのことについて、佐藤春夫は「彼はその頃、雷雲をみただけでも、いや午後から雷雲の出そうな朝から気分が悪い^{ほど}程だった」（『高村光太郎像』）と書いている。

光太郎自身も「雷ざらい」というエッセイで、幼い頃、激しい雷雨に遭遇し、その恐怖に^{おの}慄いたのがきっかけで極度の雷嫌いになったと告白して

いる。ここで注目すべきは、それに関して「自分は一種の動物電気の発散者だから雷を呼ぶ怖れがある」と記している点である。この「動物電気の発散者」という記述は非科学的で、実際にそのような特殊な人間は存在しないし、彼が怖れる落雷との因果関係もない。しかし、それを文章にしている限り、信じ込んでいたのは事実で、その意味では光太郎はこの点に関しても“神懸^がりの”だったのである。

●ロダン彫刻の偉大さゆえに、師と仰ぐロダンには会わずじまい

日本で雑誌に掲載されたロダンの彫刻写真を見て大いに感動した光太郎であるが、実物を初めて目にしたのはニューヨークのメトロポリタン美術館だった。そこで展示されていたのはブロンズ彫刻「ヨハネの首」と、石膏^{せつこう}の「考える人」だったが、ロンドンではどの美術館を探してもロダン作品は見つからなかった。イギリス人はロダン彫刻そのものに無関心だったわけで、光太郎はイギリス(ロンドン)より、ヨーロッパから遠く離れたニューヨークの方が芸術文化に対する関心が強いことを思い知らされる。

このような紆余曲折を経て、パリにやって来た光太郎はパンテオンの前に設置された正真正銘のブロンズの「考える人」を目の当たりにする。雑誌に掲載された写真を見てから随分、時間が経っていたが、その時間が長ければ長いほど感動は一層、昂揚されたものになり、その時の印象を光太郎は「山のような肉体の微妙な起伏が私の歩くに連れて移動する時、それは寺院の大オルガンの演奏を聴く感動であつた」と述べている。

パリ滞在中はロダン美術館を度々訪れ、そこに展示されている彫刻を一つ一つ時間をかけて鑑賞している。作品を通じてロダンと対話をしていたのである。光太郎にとって、それはまさに至福の時だったわけで、見事なまでの精緻な表現力と「生(ラ・ヴィ)」を触発する肉感的な迫力に圧倒され、時が経つのも忘れて見詰め続けるのだった。

そして、それと比べてあまりにも非力で、未熟で、矮小^{おのれ}な己の存在を思い知らされる。その絶望感のあまり、光太郎は途轍^{とてつ}もないことを口走って

しまう。「僕は何故かう動物電気が足りないのだらう」「張り切つた女の胸にぐさと刀を通して^{ほとばし}迸り出る其の血を飲みたい」「(出さずにしまった手紙)」。つまり、自分にはロダンのような美的感性(光太郎はそれを「動物電気」と表現する)を持ち合わせておらず、それ故、このような素晴らしい作品を創作することは不可能であるに違いないという^{どうこく}慟哭である。

この際、若いフランス人女性のはち切れんばかりの胸に刃を突き立て、そこから噴出する生き血を^{すす}吸ることによって、その動物電気を手に入れたというもので、そこには常軌を逸した狂気に近い焦燥感があった。温厚な人柄の光太郎からは到底、想像できない激烈な言葉であるが、ロダン彫刻の深奥を知れば知るほど、その偉大さを思い知らされ、同じ世界に棲むことの出来ない悲哀を感じたのかもしれない。

先に光太郎の「雷嫌い」の性癖を紹介したが、雷を怖がるようになった理由として、彼は「自分が動物電気の発散者だから」と述べていた。つまり、雷が動物電気に感應して落雷につながるというわけだが、この「動物電気」という言葉を、ロダン彫刻に対する感想でも用いている。

この言葉には、当然のことながら「生まれつき」という意味が込められている。とすれば、ロダンには素晴らしい彫刻を創作する「動物電気」が生来、備わっているのに、自分にはそれが無いということになるわけで、そのような思考を敷衍すれば、行き着く先は「諦め」^{あきら}しかない。パリにおいて光太郎が半ば創作活動を放棄したのも、そのような心理的背景があったのではなかったのだろうか。

帰国後、光太郎のロダン研究は一層、拍車がかかり、相次いでその成果を発表する。そして、その内容は一貫してロダン讃歌であった。「ロダンは全くどうしようもないほど大きい」「鋭いとか、深いとか、強いとかいうような部分的の言葉は、ロダンの前に来ると何の力もなくなる」「何もかも包まれているほど大きいのだ」「芸術家は自然を写す鏡玉だと、ロダン自身も言っているが、ロダンはこの大きな自然をそのままに写し取った小宇宙⁽⁹⁾だ」「ロダンの芸術に満ちているのは激烈な熱情である」「神来であ

る」「ロダンの生活はアンスピレーションの連続である」「特に神来といって名づける必要のないほど神来⁽¹⁰⁾に満ちている」。さらに、ロダンの胸は常に精霊に満たされているとも述べており、まさに“神懸りの”⁽¹¹⁾な礼讃だったのである。

これほど尊崇と憧憬の念を抱いていたロダンのアトリエには、かつて萩原守衛に連れられて行かれたことがあるが、その後のパリ滞在中にも有島や山下たちの誘いに乗って再訪している。しかし、この時も前回と同様、ロダンは留守で対面することは叶わなかった。元々、西洋画家だった萩原が運良くロダンに出会うことが出来、その薫陶を受けて彫刻家に転進する幸運に恵まれたのとは雲泥の差である。光太郎はそのロダン不在の家屋内を再び夫人の案内で見て回るが、庭に出た時、白い布でぐるぐる巻きにされた「バルザック像」が置かれているのを目にしている。そのブロンズ像は、後にモンパルナス大通りとラスパイユ大通りの交差点脇に設置されたが、その出来栄えが市民から不興を買った「寝間着姿のバルザック像」である。

結局、光太郎はロダンのアトリエを二度訪れたものの、直接会って会話を交わしたり、教えを請うことはなかった。また、その後、パリ市内で開催された彼の展覧会にも度々、足を運んでいるが、遠くからロダンの姿を眺めるだけで、挨拶や自己紹介すらしていない。光太郎が帰国した後、パリにやって来た光太郎の詩歌の師、与謝野鉄幹、晶子夫妻が、芸術領域が異なるにもかかわらず彼との面会を果たしているが、そのことを聞いた光太郎は一体、どのような思いに捉われたことだろう。

それでは何故、光太郎はロダンと接触するのを躊躇^{ためら}ったのだろうか。それは大きな謎であり、不可解というしかない。まず、最初に考えられるのは、唯一無二の「彫刻の師」と考えていたロダンへの崇拜の念が薄らいだという可能性であるが、それはその後の熱心なロダン研究を見る限り、有り得ない。

そこで、ロダンとの対面が実現しなかった要因の一つとして考えられる

のは、光太郎の尋常ならざる生真面目さと、それ故の「気後れ」である。彼は幼い頃から父、光雲の跡取りとして仕事場に出入りし、弟子たちとともに仕事を手伝わされていた。当然のことながら、そこは厳しい木彫職人^{かたぎ}気質と徒弟制度の世界であり、「親方」(光雲)の存在は絶対的であった。

そのような環境下で育った光太郎にとって、「親方」に対してさしたる用も無いのに話しかけたり、仕事の邪魔をすることはご法度であった。そのような厳しい仕来^したりが身に^ししみ付いている光太郎にとって、ロダンを「師」と崇めれば崇めるほど、近寄りがたい存在になって行ったのではなかったか。

それは、展覧会という華やかな社交の場においても然りで、ロダンの弟子でもない一介の日本人留学生が、西洋彫刻界の巨匠に話し掛けることなど畏れ多いと思ひ込んでいたと考えても不思議ではない。光太郎は、自意識過剰で無頼^{おろ}で、権威を権威とも思わない不埒^{ふらち}な美学生たちとは明らかに一線を画した真摯で生真面目な人間だったのである。

●詩「雨にうたるカテドラル」に表象される「西洋」への憧憬と畏怖

パリには凱旋門やシャンゼリゼ大通り、オペラ座、リュクサンブール公園、モンマルトルの丘といった名所旧蹟にとどまらず、其処^{そこ}彼処^{かしこ}にローマ時代から中世にかけて建造された由緒ある教会などの建築物、さらにはルネサンスの香りを漂わせた彩り鮮やかな芸術文化遺産が所狭しと存在している。つまり、アール・ヌーヴォーに代表される現代美と、歴史と伝統に裏打ちされた威厳と風格が絶妙のハーモニーを織り成し、この街ならではの凜^{りん}とした佇まい^{たたず}を醸^{かも}し出しているのである。巴里^{パリ}は芸術の都であると同時に、「歴史の賜物^{たまもの}」と形容される所以でもある。

そのような孤高の存在としてのパリの街に、光太郎が魅惑され、感銘を受けないはずはない。同じ頃、パリにいた荷風はそれを『ふらんす物語』所収の短編で小説風に表現しているが、光太郎は詩歌で高らかに謳^{うた}っている。その最たるものが、畏敬の念を込めて綴った次の「雨にうたるカテ

ドル」である。

「おう又吹きつるあめかぜ。／外套の襟を立てて横しぶきのこの雨にぬれながら、／あなたを見上げてゐるのはわたくしです。／毎日一度はきつとここへ来るわたくしです。／あの日本人です。／(…)／ただわたくしは今日も此処に立つて、／ノオトルダム ド パリのカテドラル、／あなたを見上げたいばかりにぬれて来ました、／あなたにさはりたいたばかりに、／あなたの石のはだに人しれず接吻したいばかりに。／(…)／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。／おうノオトルダム、ノオトルダム、／岩のやうな山のやうな鷲のやうなうづくまる獅子のやうなカテドラル、／(…)／おう眼の前に聳え立つノオトルダム ド パリ、／あなたを見上げてゐるのはわたくしです。／あの日本人です。／わたくしの心は今あなたを見て身ぶるひします。／あなたのこの悲壯劇に似た姿を目にして、／はるか遠くの国から来たわかの胸はいつばいです。／何の故かまるで知らず心の高鳴りは／空中の叫喚に声を合せてただをのくばかりに響きます。／(…)／八世紀間の重みにがつしりと立つカテドラル、／昔の信ある人人の手で一つづつ積み重ねら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。／あなたはただ黙つて立つ、／(…)／おうかかる時黙り返つて聳え立つカテドラル、／嵐になやむ巴里の家家をちつと見守るカテドラル、／今此処で、／あなたの角石に両手をあてて熱い頬を／あなたのはだにぴつたり寄せかけてゐる者をぶしつけとお思ひ下さいますな、／酔へる者なるわたくしです。／あの日本人です」⁽¹²⁾

創建以来、八〇〇有余年にわたる歴史の重みとゴシック建築の美の粋を集めたノートルダム大聖堂は、今日においても、その荘厳で華麗な姿をセーヌ河岸に屹立させている。そして、このカソリックのカテドラルには聖母マリアが祭られ、聖堂内は常に人々の敬虔な祈りと厳肅な空気で満ち

溢れている。その聖堂の正面外壁には、聖書に登場する数々の聖人たちが精緻な彫刻として勢揃いし、パリの空に突き出た鋭利な屋根の彼方此方からは、奇怪な姿をしたガーゴイルが地上の人々を睥睨している。

このように神々しい荘厳さと秀麗な彫刻を身に纏って立ち続ける威容を前にして、光太郎は感動のあまり言葉を失ってしまう。これこそ「西洋」の真髄であり、それを象徴するものであるが故に、光太郎はこの聖堂が創建以来、常に人々の心の礎であったことを直感する。いかなる嵐が来ようとも、あるいは人々の間でどれほど醜い争いが起きようとも、この聖堂は常に安らぎの微笑みを浮かべ、微動だにしなかったに違いない。

そのような想いを胸に抱きながら、光太郎は大聖堂の前に佇んでいた。折からの激しい風雨に身を打たれながら、この「西洋」の象徴としてのカテドラルに尊崇の念を抱き、そしてその姿をしっかりと臉に焼き付けながら、慄然として立ち尽くすのだった。そして、感極まって、思わずその肌に接吻しようとするのである。

そのようなカテドラルに対する畏怖ともいえるべき憧憬の念を、この詩は「わたくし」「あの日本人」という婉曲的な表現で、誰憚ることなく赤裸々に謳い上げている。そこに表象されている要素は「カテドラル」と「嵐」、そして東洋の国からやって来た名も無き「わたくし」の三点である。文字面だけを辿ると、感情移入の激しい詩ということにもなりかねないが、日本人である「わたくし」が尊崇の念を込めて仰ぎ見、そして語り掛ける「カテドラル」を擬人化することによって、「西洋」そのものを究極的に昇華させている点において、新奇性に富んだ画期的な詩として評価されるのである。

そして、さらに注目すべきは、ここに登場する「嵐」がロダン芸術の真髄である「自然」そのものを示唆している点である。光太郎の詩に特徴的な言葉として「冬」や「嵐」などが挙げられるが、それらは厳しい自然環境を示すと同時に、「人生」そのものの厳しさも暗示している。

この「雨にうたるカテドラル」は光太郎が帰国してから一二年後の一

九二一年(大正一〇)に作られたものだが、そこには「巴里幻想曲の一」という付記があった。帰国した光太郎は、伝統的で権威主義的な旧弊が罷り通る日本の美術界に激しく抗い、その厚い壁の前で身悶えしていた。それ故、光太郎は西洋で初めて触れた理想主義を懐かしく思い出し、この詩の中で「西洋」を高らかに謳い上げたのである。

これについて、小野隆は「現在の芸術観で過去を肯定することによって、過去とつながった現在が確固たるものとして肯定される」と分析しているが、⁽¹³⁾当然のことながら、パリの街を彷徨していた若き日の光太郎の西洋に対する熱い想いが、ノートルダムとの劇的な出会いを媒介にして甦ったことは疑うべくもない。

それに加えて、この詩には彫刻的要素が濃厚に存在するという分析もある。光太郎との親密な交流を通じて「光太郎は自分で『彫刻というの是一个の世界観。それはおれの世界観なんだから、そういう世界観をもっている自分が作る詩が彫刻的なのは当たり前だ』そういう言いかたをしていた」と語る北川太一は、この詩についても「物事を表面で見ないで奥行きで見るべき」と考える。⁽¹⁴⁾これは光太郎の詩を理解するうえで実に興味深い指摘で、その考え方を踏襲すると、この詩に登場するノートルダム大聖堂が何処か、⁽¹⁴⁾ロダン彫刻を彷彿させると思うのは筆者だけだろうか。

「人の世は夢の如し」——何百年という「時」が流れ、人々がどれほど生死を繰り返しても、ノートルダムはその秀麗な姿をセーヌの川面に映し続けるに違いない。その厳かで、^{おこそ}優美で、^{たた}気品を湛えたカテドラルは、悠久の時を経て未来へと引き継がれるわけだが、そのような「奇跡」に対して、光太郎は憧憬と畏敬の念を抱きながら「愛の雄叫び」を上げたのである。

●「私は巴里で魂の解放を得、自我を確立し、完全に大人になった」

ニューヨークとロンドンを経由して光太郎は巴里にやって来たが、この街の印象は前の二都市と決定的に違っていた。「ロンドンからパリへ来ると、西洋にはちがいないが、全く異質のものでない、自分の要素もいくら

かはまじっているような西洋、つまりインターナショナル的西洋を感じて、ひどく心がくつろいだ」「魚が適温の海域に入ったような感じであった」
「^{ニューヨーク}紐育やロンドンでは自分が日本人であることをいつでも自覚しないではいられないが、パリでは国籍をまったく忘れる時間が多かった⁽¹⁵⁾」。

つまり、同じ西洋であっても、人種差別に苦しめられたニューヨーク、そして権威や伝統を重んじる閉鎖的なロンドンと違って、パリは国籍や肌の色、さらに貧富の差にも頓着しない癒しのインターナショナル・シティーだった。それだけ人々は自由で開放的でヒューマンな要素に富んでおり、そこでは自分が「日本人」であることを殊更、意識する必要がなかった。それ故、パリでは黄色い肌をした貧乏な美学生であっても、異邦人の宿命としての差別や孤独、寂寥感に苛まれる^{さいな}ようなことはなかったのである。

実際、光太郎にとってパリはこの世で最高の街、すなわち故郷の東京ですら足元にも及ばない理想郷であった。そのことは、ひと足先に帰国した荻原守衛に宛てた手紙からも明らかである。「僕はフランスへきて、世界で最も進んだ国はフランスだと言ふことを了解した」「人間のいかにしても行かざるべからざる地に、他国よりは一歩先んじて行つてゐる」「よくフランスを墮落した国、退歩した国といふ人があるが、これ皮相の観察であると思はれる」「文芸が進むのも最も至極のことだ」。

ここで使われている「フランス」という言葉は、光太郎にとって「パリ」と同義語である。つまり、産業や商業よりも芸術文化を尊重するフランス人の価値観に深く共鳴していたわけで、その評価は芸術だけに止まらず、市井の人々に対しても同様だった。「フランス人は偉い」「名高い優れた人は勿論だが、無学な女などに逢ってみてもイギリス人などとはグツと違っている」「取るにも足らん女までが自由を口にする」「あそこの人間は何か事をやりだしたら捨て鉢気味で、乗るか反るかの離れ業をやります」

「自由奔放の芸術の生れるのも故なきにあらざるとされます」（「遍歴の日」）。

このように、一般大衆にも近代的自我があり、それ故、権利意識に目覚めて主張すべきは堂々と主張し、どこか怖いもの知らずの^{てんしんらんまん}天真爛漫さを持っている、これは実に素晴らしいと激賞しているのである。そして、光太郎は「また外国へ行くならば私はやはりパリへ行きたい」「ここでは、みんながほんとうに自由に呼吸ができるような空気である」「いつも身体の中に火が燃えているように感じた」とも述べている（「遍歴の日」）。

このようにフランスに魅了され、女神のような^{パリ}巴里の虜となった光太郎は、「雨にうたるカテドラル」と同様、『暗愚小伝』所収の詩「パリ」において、この街に対する讃歌を次のように高らかに謳い上げている。

「はじめて異性に触れたのもパリ。／はじめて魂の解放を得たのもパリ
／パリは珍しくもないやうな顔をして／人類のどんな種族をもうけ入れる。
／思考のどんな系譜をも拒まない。／美のどんな異質をも枯らさない。／
良も不良も新も旧も低いも高いも、／^{おおよ}凡そ人間の範疇にあるものは同居
させ、／必然な事物の自浄作用にあとはまかせる。／パリの魅力は人をつ
かむ。／人はパリで息がつける。／近代はパリで起こり、／美はパリで醇
熟し萌芽し、／頭脳の新細胞はパリで生れる。／フランスがフランスを超
えて存在する／この底無しの世界の都の一隅にいて、／私は時に国籍を忘
れた。／故郷は遠く小さくけちくさく、／うるさい田舎のやうだつた
（…）」。

つまり、パリという街は光太郎に近代人としての自我が何であるかを教えてくれたというもので、そこでの体験を踏まえて、「パリで私は完全に^{おとな}大人になった」「考えることをおぼえ、仕事することをおぼえ、当時の世界の最新に属する知識に養われ、酒を知り、女をも知り、解放された庶民の生活を知った」とも告白している⁽¹⁶⁾。

光太郎のこのようなフランス・パリ讃歌について、湯原かの子は「光太郎にとってパリは、何よりも感覚と官能の成熟の場としてあった」と分析⁽¹⁷⁾、

さらに岡井隆も「(光太郎が：筆者挿入)パリですごしたのは、わずかに一年に満たない」「この期間の短かさが、パリに対する熱狂をうみ、フランスに属するすべてへの蜜月期特有の甘美な幻想をうんだのではないか」とその心情を鋭く抉^{えぐ}っている。

光太郎が実際に体験した「西洋」はアメリカ、イギリス、フランスの三国であるが、彼にとってのフランスはパリが特別な存在であるが故に、他の二国とは明らかに異なる想いを抱くことになった。実際、光太郎は第二次世界大戦中、アメリカとイギリスに対しては敵意を剥き出しにして、戦意昂揚のための無数の「戦争詩」を書いている。しかし、日本にとって同じ敵国であるはずのフランスに対しては融和的で、ドイツ軍がパリを占領した時には「無血開城(わが愛するフランスの為に)」(一九四〇年(昭和一五)七月二三日)という詩を書いている。自分を大人にしてくれたフランス、パリに対する熱いエールである。

●「独りだ、独りだ」「白色人種は解き明かせぬ謎である」

そんなパリ滞在を突然、打ち切って、光太郎は何故、帰国を急いだのだろうか。それについて明確に言及した記録は見当たらないが、その傍証と思われるものは幾つかある。その最たるものが、パリのアトリエで白人モデルをデッサン^{デッサン}していても、単に輪郭をなぞっているだけで、内から^{ほとぼし}迸るような感覚が湧いて来ないという芸術的ジレンマである。

「モデルの体を写生しながら、これは到底分らないと思うようになった」「虎を見ているような気がした」「対象の内部がどうしてもつかめない」「これが日本人のモデルならもつとしん底から分るだろうと思ひ出し⁽¹⁶⁾た」。頭の中では西洋美術に共鳴し、理解し、高く評価しているものの、実際に創作活動を始めると、「何かが違う」という感覚が膨れ上がり、それを^{ふつしよく}払拭できない。つまり、芸術家としての機微に触れるインスピレーションが湧いて来ないという悩みである。

光太郎は、西洋美術の大御所であるロダンの彫刻に憧れてパリにやって

来た。そして、当地で無数の作品に触れ、それらに心を揺り動かされ、西洋美術の本質に肉薄したと確信していた。しかし、自分が実際に創作する段になると、そのような美意識が自分のものと実感できず、従ってロダンが持っているような「動物電気」が湧いて来ないというのである。

そのような戸惑い^{さいな}に苛まれた状態で、創作活動に本腰を入れられるはずはなく、光太郎にとってパリにいる意味は徐々に薄れ始める。そして、遂には「日本に帰るしかないのか」といった心境に陥る。その時の絶望感を「出さずにしまった手紙の一束」で、次のように述べている。

「独りだ。独りだ。僕は何の為に巴里^{パリ}に居るのだろう。巴里の物凄い^{クリムゾン} CRIMSON の笑顔は僕には無限の寂寥^{せきりょう}を与える」「巴里の市街の歓楽の声は僕を憂鬱の底無し井戸へ投げ込もうとしている」「僕には又白人人種が解き尽されない謎である。僕には彼等の手の指の微動をすら了解する事は出来ない」「相抱き^{いだ}相擁しながらも僕は石を抱き死骸を擁してゐると思わずにはゐられない」「その真白な蠟の様な胸にぐさと小刀^{クウトウ}をつっ込んだらばと、思う事が屢々^{しばしば}あるのだ」「僕の身の周囲には金網が張つてある。どんな談笑の中団欒の中へ行っても此の金網が邪魔をする」「海の魚は河に入る可からず、河の魚は海に可からず。駄目だ。早く帰つて心と心とをしやりしやりと擦り合せたい。寂しいよ」。

これは、もはや悲痛な絶叫というしかない。光太郎は何事につけ真摯で生真面目だっただけに、ここに綴られた孤独感と寂寥感、それに加えて「西洋」から遠ざけられているという被差別感はかなり深刻だった。その証拠に、光太郎は鏡に映った白人でない自分の顔に嫌悪感を抱くという、ロンドン留学中に神経衰弱に陥った夏目漱石も顔負けするほどの強烈なコンプレックスに襲われたことを独白している。それはパリの歓楽街で拾った玄人筋の白人女性と肉欲の享楽に耽った後、部屋の洗面所に立った時のことだった。

「ふらふらと立って洗面器の前へ行った」「熱湯の蛇口をねじる時、図らず、そうだ、はからずだ」「上を見ると見慣れぬ黒い男が寝衣ねまきのままで立っている」「非常な不愉快と不安と驚愕とが一しよになって僕を襲った」「尚およく見ると、鏡であった」「鏡の中に僕が居るのであった」「『ああ、僕はやっぱり日本人だ。JAPONAIS だ。MONGOL だ。LE JAUNE(=黄色人種)だ。』と頭の中で弾機ばねの外れた様な声がした」「夢の様な心は此の時、AVALANCHE(=雪崩)となって根から崩れた」「その朝、早々に女から逃れた」「そして、画室の寒い板の間に長い間坐り込んで、しみじみと苦しい思いを味わった」「カフェ珈琲店」。

世界屈指の国際芸術都市パリにおいて、パリジャンと見まがうばかりの洒落しやれた服装を身に纏まとい、現地人と大差のない流暢なフランス語を駆使して、すっかりパリの街に溶け込んでいると思っていたのに、鏡の中に浮かび上がった顔は異様とも思える黄色人種のそれだった。それは、光太郎が理想化する「神秘の色をたたえたパリジェンヌの蒼い眼あお」にふさわしいものとは到底、思えなかった。頭の中で「西洋」の一員と確信していただけに、鏡に映し出された「醜い現実」を目の当たりにして、光太郎は打ちひしがれ、奈落の底に突き落とされる。それは、「ああ、僕はやっぱり日本人だ。JAPONAIS だ。MONGOL だ。LE JAUNE だ」という悲鳴に凝縮されている。

ロンドン留学中の漱石が、鏡に映った自身の姿を「一寸法師」と自虐的に形容したのと同様、光太郎も実は人種の劣等意識に苛さいなまれていたのである。漱石の場合、黄色人種であることに加えて、短軀たんくであったこと、さらに顔あばたに痘痕があることなどを殊更、気にしていた。これらは芥川龍之介も指摘しているが、それに対して、光太郎は当時、漱石よりはるかに若く、現地の人々と比べても引けをとらないほどの長身、しかもダンディーで男前でもあった。

さらに、漱石のように職責がついて回る国費留学生でなかったため、パリ

での生活は自由^{きまま}気儘なもので、歓楽街で美酒に酔い痴れ、女性と戯^{たわむ}れるなどして青春^{おうか}を謳歌していた。ところが、光太郎には父、光雲から骨の髄まで仕込まれた融通の利かない生真面目さがあり、それが自身の不完全な彫刻に対する嫌悪、さらに人種的には西洋人でないことの“不条理”に過度に敏感になっていたのではないだろうか。いずれにせよ、光太郎は自分のものとは思えない鏡の中の顔に衝撃を受け、西洋の一員たろうとした「夢」は虚しく砕け散ることになる。

●日本や光雲に対する嫌悪と自嘲を込めた詩「根付の国」

光太郎がアメリカで火をつけられた人種的被差別意識は、このようにその後のヨーロッパ滞在においても再燃するのである。それが如何に苛烈なものであったかは、次の「根付の国」と題した詩に端的に表わされている。

「頬骨が出て、唇が厚くて、眼が三角で、名人三五郎の彫つた根付^{ねつけ}の様な顔をして／魂をぬかれた様にぼかんとして／自分を知らない、こせこせした／命のやすい／見栄坊^{みえぼう}な／小さく固まつて、納まり返つた／猿の様な、狐の様な、ももんがあの様な、だぼはぜの様な、麦魚^{めだか}の様な、鬼瓦の様な、⁽¹⁹⁾／茶碗のかけらの様な日本人」。

ここに登場する「根付」は江戸時代に発達した小工芸品のことで、当時、印籠や煙草入れ、袋物の緒の根元に付けて帯などから下げていた。光太郎はこの伝統的な「根付」に日本の精神や芸術風土を凝縮させ、さらにそれを自身にも投影させている。つまり、その「根付のような自分」を「猿」「狐^{きつね}」「ももんが」「だぼはぜ」「麦魚^{めだか}」「鬼瓦」「茶碗のかけら」と形容している。これは、先の洗面所の鏡に映った黄色い顔よりもはるかに激烈なものであった。

この詩について、平居高志は「(西洋に対する：筆者挿入)コンプレックスから逃れるために日本に目を向ければ、その文化的な後進性に向き合わな

ければならない」「そんな光太郎の、日本に対する嫌悪感が集約されたのが(「根付」である：筆者挿入)⁽²⁰⁾」、さらに「西洋にも日本にも違和感なく過ごすことの出来る場所がない、という光太郎の心理は、この後、解決されないまま存在し続け、折に触れて表面化しては光太郎を不安定な状態にする」と分析している⁽²¹⁾。

つまり、「根付」という言葉によって、自分自身と同時に「日本」という国も罵倒^{ばとう}しているわけで、これに関連して請川利夫は「重要なのはその批判的認識であるが、日本人というものを文化的落差を含めて徹底的にやっつけたこと、特に日本の精神風土の古臭さ、それを根底からあばいた反俗的、反体制的発言」⁽²²⁾であると考えている。そして、そこに「光太郎のうとんじて止まない旧道徳、旧慣習への果敢なる反撃」を感知し、突き詰めれば「反抗、否定のそれは矮小な日本の文化や、それを代表する彫刻家としての父、光雲への闘いでもあった」と論じている⁽²²⁾。このように、彫刻家、光太郎の詩には、それがまるで立体的な彫刻でもあるかのように、様々なメッセージが練り込まれているのである。

実際、光太郎は父、光雲から全面的な支援を受けて欧米に留学したにも拘わらず、「親父がおれをヨーロッパに寄越したのは大間違いで、おれは鈴虫みたいに親を食い殺すことになるだろう」という凄まじい言葉を吐いている。それが事実であったことは明らかで、「出さずにしまった手紙の一束」で次のように述べている。

「ああ、厭だ。僕が子になつたのは為方がない。親にだけは^ど何うしてもなりたくない」「今考えると、僕を外国に^{よこ}寄来したのは親爺の一生の誤りだつた」「僕自身でも取り返し^{ひきか}のつかぬ人間に僕はなつてしまつた」「僕は故郷へ帰りたいと共に又故郷へ帰つた時の寂しさをも^{ひそ}窃に心配している」「あの脛^{すね}の出る着物を着て、^か黴の生えた畳に坐り、^{スバルタ}SPARTAの生活から芸術を引き抜いてしまつた様な乾燥無味な社会の中へ飛び込むのかと思うと此も情なくなる」「僕は天下の宿無しだ」「しかし為方がない。今、此処

で費している無意味の生活よりはもつと充実した一日が送れるだろう」。

冒頭の父親批判は、父子間の血脈を呪うという凄まじいものだが、光太郎の人生を時系列に沿って検証してみると、これらの言葉には事実と異なる矛盾が随所に散見される。端的に言えば、この言葉とは裏腹に、光太郎は彫刻家としての光雲を尊敬し、父親としても敬愛し続けている。実際、光太郎は光雲の還暦を記念して「光雲像」を製作しているし、ロダンを忘却したかのように光雲譲りの優れた木彫作品を数多く残している。そして、光雲が天皇を崇拝しているのを激しく批判していたが、第二次世界大戦時には自身も熱心な天皇崇拝者になっている。

このような背景を考慮しながら、「出さずにしまった手紙の一束」を読むと、光太郎がパリを去った理由には幾つかの要因が重なっていたように思われる。憧れの対象である西洋に溶け込めない厳しい現実、「根付の国」において赤裸々に表象した西洋コンプレックスと、因襲を引き摺る祖国に対する容赦のない批判、そして白人女性モデルに対して美的インスピレーションが湧いて来ない焦燥と苦悩などがそれで、結局、光太郎にとって残された最後の選択は日本への帰国でしかなかった。つまり、光太郎は西洋においても、日本においても居場所のない「天下の宿無し」のような苦境に追い込まれたわけで、帰国後、幾多の紆余曲折を経て北海道に新天地を求めて移住しようとしたのも、そのような事情と無縁ではない。

それでは光太郎にとって、美術世界における「フランス的なもの」とは一体、如何なるものだったのか。それに関して、光太郎はタヒチで才能を開花させたフランス人画家、ポール・ゴーギャンを引用して、次のような持論を展開している。

ゴーギャンはフランスを離れ、南太平洋の小さな島で「未知なる美」を見出し、それを題材にして素晴らしい作品を描いた。しかし、それらは一見「非フランス的」「タヒチ的」に見えるものの、その本質は「フランス的」「パリの」であると光太郎は考える。つまり、「すべての魚に、生ま

れ育った水域の水の香が^{かおり}滲み付いている」のと同様、ゴーギャンがフランス人である限り、どこで描いてもその作品は「フランス的」であるというのである。

そのような考え方を^{ふえん}敷衍すれば、日本人がパリにおいてどれほど多くの白人モデルをデッサンし、当地の技法を駆使して素晴らしい西洋画を描き、ロダン張りの彫刻を製作したとしても、それは根源的には「日本的」であって、そこに表象された「西洋性」は虚偽ということになる。「西洋」を深く探究すればするほど、その本質との絶対的な距離感を思い知らされた光太郎ならではの美術観と言えるかもしれない。

その一方で、パリにやって来た大半の日本人留学生たちは、フランス美術の技法を必死になって習得し、既存の西洋美術を様式的に再現することで良しとする傾向が無きにしも在らずだった。それについて、室井庸一は「内向的な倫理的資質の欠如というより、内面性を否定する外面性そのものとしてのフォルムが彼らの精進の対象」だったと批判的に考察している⁽²³⁾。当然のことながら、そこには独創性が欠如しており、西洋の模倣的要素が濃厚であることは言うまでもない。光太郎はそのような留学生たちの姿勢に厳しい眼差しを向けて、そのような行為は「必ずや芸術の墮落を招くに違いに」と警告している。

この頃になると、光太郎は自分と「西洋」との間に渡るに渡れない隔たりに感じていた。その帰結として、それまで忌み嫌っていた「日本」に愛着を覚えるようになり、「日本人であるがために朱塗りの玉垣を美しく感じる」「仁丹の広告電灯にすら懐かしさを覚えて恍惚とする」と自分の中に存在する日本的な美的感性を再認識するのである。

●予定を切り上げて帰国、疾風怒濤の「デカダン光太郎」の誕生

永住しても良いとさえ考えていた光太郎のパリ留学は結局、一九〇八年（明治四一）六月から翌年五月までの一年未満という短期間で終止符を打つことになった。その間、彫刻の師と仰いだロダンと対面することもなく、

また、芸術家が多く住む街区にアトリエを借りたものの、本格的な彫刻製作に精励することもなく帰国に至った。

「西洋」との隔たりを痛感させられたが故の失意の帰国ということになるが、その直前、光太郎は「パリにいて習慣的にモデル勉強をしているのが無意味に考えられ、たまらなくなつて、ついに父の許^{もと}へ帰国する旨^{むね}の手紙を出した⁽¹⁶⁾」。この段階では、まだ帰国の希望表明に過ぎなかったが、光太郎は光雲からの返事を待つことなく、その一週間後に帰国を最終決定している。

東京美術学校で机を並べた藤田嗣治の場合、日本人であることを逆手^{さかて}に取り、奇矯^{ききょう}とも思えるパフォーマンスによって、光太郎が去った後のパリ美術界で一躍、寵児に躍り出る。そのような行動が祖国では「日本人の面汚^{つら}し」と批判されるが、光太郎は最初からそのような野望は持ち合わせていなかった。

一方、光太郎からの手紙を受け取った光雲は、その厳格な職人氣質の性格からすれば、安易と言われても仕方がない早期帰国に反対するかと思われたが、妻とともにその決断を心から喜んでいる。異国において戸惑いを覚え、それに苦しんでいるのなら、一刻も早く帰って来なさいという「優しい父親」の姿がそこにあった。

そして、どこから掻き集めたのか、一〇〇〇円という大金を帰国旅費として光太郎に送金している。その旅費を手にした光太郎は、帰国前の一九〇九年(明治四二)三月二一日、イタリアに向けて小旅行をしている。ミラノ、フィレンツェ、ローマ、ナポリ、ベニスなどの古都を巡り、それぞれの地の美術館に所蔵されている絵画や彫刻、さらに歴史的建造物や遺跡などを見て回っている。そして、パリとはまったく趣^{おもむき}の異なる華麗なルネサンス芸術を目の当たりにして、「さんざん古美術と、寺院音楽とにたたきのめされ、ふらふらになってパリに帰って来た」と大いに感激するのであった。

イタリア旅行からパリに戻って来た光太郎は、アトリエの賃貸契約を当

時、パリ留学中だった梅原龍三郎に譲渡し、そこにあった幾つかのデッサンや彫刻のすべてを打ち壊して帰り仕度をする。この梅原は、与謝野鉄幹の紹介状を持ってパリの光太郎を訪ねて来て、しばらくの間、光太郎のアトリエに居候していた。そして、光太郎と一緒に同じフランス人女性モデルをデッサンしており、その女性こそ、光太郎が「インスピレーションが湧かない」と嘆いたモデルだったのではなかったか。梅原はアカデミー・ジュリアンに通って西洋画を学び、その後、ピエール＝オーギュスト・ルノワールの知己を得て、その指導を受けることになる。

一九〇九年(明治四二)五月、光太郎はパリを発ってロンドンに向かい、同月一五日に日本郵船「阿波丸」で帰国の途に就く。その航海ルートは荷風の帰国時と同じで、南進した後、地中海を東進し、スエズ運河を通過してインド洋に出る。その後、コロンボ、シンガポール、香港、上海に相次いで寄港するが、光太郎は送ってもらった帰国旅費の大半をイタリア旅行で遣い果たしていたため、下船することもなく、甲板からそれらの港町を眺めるだけだった。

六月三〇日、神戸港に帰着した光太郎は光雲の出迎えを受け、そのまま列車で東京に戻り、光雲一門や東京美術学校関係者たちから盛大な歓迎を受ける。その後、美術界だけではなく与謝野鉄幹や森鷗外など文学世界からも熱いエールを受け、木下杢太郎や北原白秋たちが中心となって結成した耽美主義集団「パンの会」の一員となる。そこには石井柏亭や小山内薫、吉井勇、さらに長老格としての与謝野鉄幹や藤島武二、平野万里^{そうそう}ら錚々たる人物の名字があり、光太郎は彫刻に先立って詩歌の世界で頭角を現わすことになる。

光太郎は反自然主義文学を旗印にした文学雑誌「スバル」に次々と詩歌を発表し、瞬間に詩人光太郎の名声が轟く^{とどろ}ことになる。光太郎によると、同人たちは「銘々が自己の内から迸^{ほとばし}る強烈な光で互に照らし合っていた」と述べており、光太郎も芸術至上主義のデカダンス(頹^{たいはい}廢)の波に飲み込まれて行く。

当時、既存の価値観や権威に反発する人たちは、「デカダンス的な人」という意味で「デカダン」と呼ばれていた。光太郎もその一員だったわけで、当時の心境を「あらゆるものに対する現状憎悪から来るデカダン性^カと、その又デカダン性に対する懷疑と、斯かる泥沼から脱却しやうとする焦燥とでめちやめちやになつてゐた」（「某月某日」）と吐露している。このように、西洋と東洋の狭間における芸術的苦悩や日本美術界の権威主義に対する嫌悪など、帰国後、精神的に荒れ狂っていた光太郎にとって、このデカダン集団はまさに打ってつけのコミュニティだったのである。

帰国後、彫刻より詩歌に重心を置いた活動が目立つ光太郎だが、ロダン信仰に変わりはなく、翻訳本『ロダンの言葉』や『続ロダンの言葉』、さらに評伝『ロダン』などを相次いで出版している。自身が創作するのではなく、ロダン評論家になったのである。

そして、美術作品を見る目にも変化が生じて来る。光太郎は東京美術学校の彫刻科四年生の時、卒業製作前の修学旅行で法隆寺金堂の釈迦三尊像を鑑賞している。その時は「異様な感じ」という印象を抱いたに過ぎなかったが、帰国した翌年、奈良に旅した際、その釈迦三尊像と再会した時の評価は違った。「この仏は生きてゐる」「La Vie(生)にみちてゐる」と激賞したのである。これは明らかにロダン彫刻の影響によるもので、後者の表現は光太郎がロダン彫刻に用いていた形容そのものである。つまり、光太郎は釈迦三尊像にロダン芸術の真髄を見出したのである。

結局、光太郎の欧米滞在は「雨にうたるカテドラル」で表明された西洋に対する憧憬と畏怖、さらに「象の銀行」と「根付の国」で明らかにされた人種的被差別意識^{めぐ}と拭い難いコンプレックス、さらに西洋と日本の間に横たわる絶望的な距離感^{しゅうれん}などに収斂されるといっても過言ではない。

それに加えて、光太郎は同じ芸術世界であっても彫刻と詩歌という似て非なる領域に身を置き、その相克と葛藤に悩まされ続ける。光太郎自身は「私は彫刻家」「詩歌は彫刻から余計な文学的要素を排除するため」とその主従関係を主張する。しかし、『智恵子抄』を含めた彼の芸術活動全般

を俯瞰^{ふかん}すると、筆者には詩人としての光太郎の方が芸術的に優れており、しかも「人間光太郎」の素を表わしているように思えてならない。

唯一、悔やまれるのは、青春時代に自由や人間の権利の重要性を理解し、それに共鳴した「西洋」の価値観を忘却して、第二次大戦時に人間の生命を軽んじるような「戦争詩」を書いて、積極的に戦争協力をしたことである。いつの間にか、デカダンの根源ともいうべき個人主義から国家主義へと舵を切ってしまったわけで、その意味において光太郎の西洋留学は一体、何だったのか、そこで学んだはずの新しい価値観や思想は、結局、血肉に成り得なかったのかという疑問が脳裏を去らない。

このように、光太郎の人生を辿^{たど}て行くと、眩^{まぼゆ}いばかりの燭光と漆黒^{しつこく}の暗闇、さらに人間性に満ち溢れた真実とその真逆の虚偽がまるで走馬灯のように浮かんで消え、船長を失った難破船のように漂流して行った観は否めない。それは光太郎がそれほど自身に正直で、真摯な人間であろうとしたが故^{いばら}の茨の道だったのかもしれないわけで、その人生そのものが彫刻や詩を超越した壮大な作品だったと言えるかも知れないのである。

引用・参考文献

- (1) 『芸術論集 緑色の太陽』「父との関係」、高村光太郎著、岩波文庫、1982、31頁。
- (2) 同、32頁。
- (3) 同、30頁。
- (4) 『高村光太郎詩集』「象の銀行」、高村光太郎作、岩波文庫、1955、141～142頁。
- (5) 『芸術論集 緑色の太陽』「父との関係」、高村光太郎著、岩波文庫、1982、34頁。
- (6) 『高村光太郎のパリ・ロンドン』「高村光太郎のロンドン」、野末明、新典社、1993、189頁。
- (7) 『芸術論集 緑色の太陽』「父との関係」、高村光太郎著、岩波文庫、1982、35頁。
- (8) 『高村光太郎詩集』「頽廃者よりーバアナアド・リイチ君に呈すー」、高村光太郎作、岩波文庫、1955、28～33頁。
- (9) 『芸術論集 緑色の太陽』「ロダンの就いて二、三の事」、高村光太郎著、岩

波文庫，1982，147頁。

- (10) 同，153頁。
- (11) 同，154頁。
- (12) 『高村光太郎詩集』「雨にうたるるカテドラル」，高村光太郎作，岩波文庫，1955，102～109頁。
- (13) 「国文学 解釈と鑑賞 第49巻9号」「光太郎における短歌の役割」，岡井隆，至文堂，1984，95頁。
- (14) 「国文学 解釈と鑑賞 第49巻9号」「座談会 現代における光太郎」，北川太一，至文堂，1984，35頁。
- (15) 『芸術論集 緑色の太陽』「父との関係」，高村光太郎著，岩波文庫，1982，37頁。
- (16) 同，38頁。
- (17) 『高村光太郎』「西洋文化との出会い」，湯原かの子，ミネルヴァ書房，2003，29頁。
- (18) 「国文学 解釈と鑑賞 第49巻9号」「光太郎における短歌の役割」，岡井隆，至文堂，1984，66頁。
- (19) 『高村光太郎詩集』「根付の国」，高村光太郎作，岩波文庫，1955，14～15頁。
- (20) 『「高村光太郎」という生き方』「第三章 原点」，平居高志，三一書房，2007，69頁。
- (21) 同，45～46頁。
- (22) 『高村光太郎のパリ・ロンドン』「高村光太郎の詩とその特質」，請川利夫，新典社，1993，110～111頁。
- (23) 「国文学 解釈と鑑賞 第49巻9号」「光太郎とヴェルアーラン」，室井庸一，至文堂，1984，132頁。

