The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ロダンにおける≪青銅時代≫の位置 : 「面plan」の概念に即して
Author(s)	島本, 英明
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2007, 41, p. 1-24
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/5648
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ロダンにおける《青銅時代》の位置

――「面 plan」の概念に即して――

島本英明

はじめに――問題の所在

オーギュスト・ロダン（一八四〇～一九一七）をめぐる従来の解釈の多くは、ロダンの制作および作品の諸特徴といわゆる近代の諸相との符合に着目することで、その構想や手法の先取性を強調する作業を繰り返してきたといえる。この場合に対象となるのは、《地獄の門》に着手して以降のロダンであるといってよい。事実、この大作はその規模ゆえに自ずと、ロダンに新たな制作手法をとらせることになった。主として挙げられるのが、同一像の反復使用、および手を加え直しての再使用である。膨大な数の人体像の制作をめぐっては、反復のみならず、他の構想ないし手法が編み出されることになる。歴史上、人の全身を象ることを根本としてきた彫刻に、人体を手足や胴体部へと断片化する手法や別個の起源をもつ断片を新たに組み合わせる手法などが持ち込まれることで、彫刻の概念に相当の揺さぶりがもたらされたことは想像に難くない。また、《カレーの市民》の設置をめぐって、記念像に伝統的な高さのある台座を用いずに、広場に直接に設置しようとした態度なども、旧来の彫刻にまつわる概念に反

するものといえる。ただし、ロダンと同時代の彫刻をめぐる状況をみるかぎり、そうした構想や手法のうえでの革新性は、同時代の彫刻にそのまま豊かな表現語彙をもたらすような方向に作用したとはいいがたい。

ロダンの晩年にあたる20世紀初頭に生じ始めた彫刻作品の傾向は、リプシッツやローランス、ボッティオーニにおいて顕著になるような、運動や形態それ自体の表現媒体としての性格を強めていく方向と、ドイツやベルギーでうかがえる、非伝統的な手法を多く取り込みながらも同時代の人間の精神性を表現する方向[1]の、大きくふたつに大別されるであろう。それらのうちにロダンの革新性を指し示すとされる上記のような手法上の傾きを即座にうかがうことは、難しい。ブールデルやデスピオ、マイヨールなど、直接間接問わず、ロダンの流れに汲むとされる作家たちの作品についても同様である。

すなわち、あくまで議論レヴェルに限っていえば、ロダンは19世紀の彫刻をめぐる状況との断絶のうちに解釈されながらも、20世紀の状況にもうまく着地点を見出すことができず、その境界で宙に浮いた状態に置かれ続けているといえる。先に挙げた革新性をそれ自体として微細に検討したところで、ロダンのそうした議論上の宙吊り状態は再生産され、延命されるのが大方であり、ロダンのより内部に即した理解を行なうためには、それらとは異なる視座を確立しなくてはならない。つまり、何が革新的な手法の採用を可能にしたのか、そしてその答えによっては、果たしてそうした手法は革新的であったのか、という問いがなされねばならない。

ロダンは夥しい量の発言録を残しているが、その中でも、以上に提示した問題状況を解きほぐす糸口となり得る発言をうかがうことができる。秘書を務めていたジュディット・クラデルとの対話において、初期の作品《青銅時代》（図版1）に話が及んだとき、ロダンは、《ロシュフォールの胸像》および《ヴィクトル・ユーゴー》の方が

より「大きい肉づけ」で作られている点で上等であるが、この「第二の作風」に到るには、「厳重な研究を示したこの第一」に基づかなくてはいけなかったということを語る。[2] その研究は「生きた体からの解剖的知識」をもたらし、これもまたロダンの重視する「誇張」はその知識がもとにあってこそ可能となることを、作家は続けて述べる。[3]

「誇張」とは、「第二の作風」を特徴づける事柄として、「大きい肉づけ」と同義であろう。別箇所でも述べられているが、「誇張」とは、彫刻作品の呈する量のバランスに関することである。ロダンの制作手法にうかがえる単純化や非自然主義的なコンポジションなどは、それ自体をとれば革新的とみなされるが、形態の問題に移し変えるならば、量がどのように配分されて全体の形をなすかということへの配慮ともみなされよう。そうとなれば、ロダンを特徴づける「誇張」の本質を理論的に解明できる可能性をここに見出すことができる。

「研究」がなされ、それに基づいて「誇張」が可能となる、この一連の線を具体的な作品に基づいて明確に描き出すことが、本論考の目指すところである。議論を先取りするならば、その作業の中で浮上してくる概念が、「面 plan」である。ロダン作品の造形面での理解は、「肉付け modelé」や「動勢 mouvement」といった概念に依拠してなされるのが通常であるが、本論考は、それらのさらに下部に位置する概念としての「面」の位相を明らかにすることを試み、「面」概念に依拠した視座からのロダン理解への足がかりを確立しようとするものである。

さしあたっての考察の対象となる、「研究」によってもたらされる「知識」の内容については、その客観性ゆえに充分に言語化され得るものと考え、ロダンの発言を少なからず参考にすることとする。また、具体的に考察する作品については、「第一の作風」の典型とされた《青銅時代》を中心とした、一八七〇年代から八〇年代にかけて制作された作を対象とする。

1.「面」概念について

(1) 観察から肉付けへの展開

ロダンはその発言において繰り返し言及した「研究」の対象とは、大方の場合、「自然」であり、それはときに「塊 masse」と言い換えられる。ロダンの「自然」概念には、植物や動物と同等に、人体が含まれていたことは言うまでもない。「生きた体」の「研究」とあるように、「自然」の「研究」とは、ロダンに特徴的とされる「観察」を繰り返すことにほかならず、「塊」とは、観察対象としての自然が観察主体との関係において表す、物理的な様態と考えられる。

ロダンの「研究」がとりもなおさず「観察」であったとするならば、その観察にはいかなる特徴をうかがえるであろうか。このことに関して、ロダンがやはり繰り返しその重要性を説くのが、「プロフィル profil」の把握の仕方である。この原語の第一義は「横顔」であるが、この場合はその意に尽きるものではない。ある発言においてロダンは頭部を例に挙げ、それを球体に見立てて、そのプロフィルが視点によって異なることから、「その周りを絶えず廻って、このプロフィルを一つ一つその本当の限度で写さなければならない」と述べている。その結果得られるのが、プロフィルの「連鎖」であり、この「連鎖」において「塊」は把握されねばならないとされる。この手法においては、横顔をとらえる視点もまた無数の視点のひとつにすぎず、横顔がとりわけ重視されていたわけではない。ロダンの言うプロフィルとは、もっと広義の概念、すなわち「輪郭」ないし「外形」の意であると考えられる。それに対して否定されるのが、「ファサード façade」、あるいは「表面 surface」に即して対象を把握する仕方である。

ファサードの第一義は「正面」であるが、これは立体物である建築物の呈する特権的な相といえる。プロフィルの連鎖をつむぎあげて対象を把握しようとするロダンの観察方法が特権的な視点を許容しないのは、先に確認したとおりである。

立体を、いわば三百六十度、その周囲から観察することで可能になるとされるのが、できるだけ正確な「量」をそなえた表象である。様々な視点に基づく輪郭が環状に連鎖をなすとき、立体の手前側の相とそれとは同時に目にすることのできない向こう側の相は綜合されて、全体の把握が実現されることになる。[4] このことはすなわち、対象が全体にわたって呈するその量の按配ができるだけ正確に把握されるということである。観察主体は対象との関係において、その向き合う側をそれ自体としてではなく、その周囲や側面、背後の見えない側との量的連関のうちに把握することになる。このとき、ロダンのよく口にした「奥行き」の概念が理解されてくる。表面を表面としてとらえるのではなく、内部からの延長として把握するように、との教えである。「表面」という概念が否定されるのは、この「奥行き」との関係においてである。

以上にみた特筆すべき特徴からして、ロダンの「自然研究」の要諦は、立体をなす「塊」としての観察対象を、量において、できるだけ正確に把握することにあったといってよいであろう。では、この観察の成果は制作にどのように結びついていくのか。

ロダンに限らず、彫刻が三次元空間を占める物体である以上、素材の量の按配はそのまま像の形態を決定する主要素となる。ロダンにおいても、素材である粘土を扱う段階においては、さしあたり素材の量を加減しながら像を形作っていく作業が問題となる。文字通り、「肉付け modeler」する作業である。

彫刻はただ、凹みと隆起の術にほかならないとロダンは度々、発言している。肉付けとは、凹みと隆起を直接に形成する作業にほかならず、その意味でこの作業はロダンの彫刻制作においてより本質的であるといえよう。では、その作業は、単に素朴な意味での手技の巧みさに尽きるものであるのだろうか。すなわち、観察の成果として得られた表象と手を用いた制作とは、どのような連関をとり結ぶのかという問いである。これは、厳密には何を目的としてロダンは肉付けを施すのか、という問いに至る。この問題に関して、ロダンの発言をたどっていくと、ある概念が頻出していることを確認できる。それが、「面 plan」の概念である。

発言を踏まえる限り、ロダンの「面」概念とは概ね、「量」ないし「量のなす方向」、であるという。「方向」という表現に注意が必要である。粘土の塊、すなわちマッスが、それ自体で量をなしているのは当然であるが、その状態に彫刻家の手が加えられていき、次第に何らかの形態を帯びていく。この「相」を、ロダンは「凹みと隆起」と抽象的に形容したのであれば、ロダンの意識は、作品制作において、何かを指示する形象をなす形態よりも、形態そのものに向けられているものと解せられる。「凹みと隆起」とは、量そのものの呈する様態を言い表しているにほかならず、「凹みと隆起」を重視する姿勢とは、量をそれ自体として扱い、ただでさえ生じる雑多な「凹みと隆起」を当の表現に最も本質的な要素へと洗練せしめようとする志向を意味する。そのうえで、「方向」という「秩序」が問題となってくるものと考えられる。そこに、「面」の概念が浮上してくる。

「面」とは、秩序のうちにおかれた量、厳密に言い直せば、方向付けを受けた量、といえるであろう。すなわち、「面」は量をその内側から規定し、然るべき量のうちに自らを実現する。「面」が量のなす方向であるとすれば、量の加減、言い換えれば肉付けは、「面」に沿って、そして「面」が自ずと顕わになるようになされねばならないことになる。

以上のことを踏まえると、「面」が実現しているか否かをもって、肉付けの成否が決定される。ロダンによる凹みと隆起の重視とは、そのまま肉付けの重視に尽きるという意味ではなく、その方向の到達点であり目標とは、「面」の実現ということになる。

(2)「面」の位相

では、「面」はさしあたり作品のうちにどのような様態において見出されるであろうか。ロダンの発言において、多くの場合、「面」は〝les plans〟と、複数形で語られている。一個の物体ないし作品のうちに複数の「面」が存在するということである。その具体的な様態を確認できる事例として、見逃せない記録が残されている。古代ギリシア期の彫刻家であるフィディアスの作品とルネサンス期のミケランジェロの作品にそれぞれ特徴的な構造について、ロダンが分析を行なった際の記録である。(5)

ロダンは、自ら手元で粘土をこねて、まず一体の小さな人物像（図版2）をこしらえ、その構造について語る。「一方の手首を腰にあて、一方の手をぶらりと下げ、首をかすかに曲げている」像である。

「この人物には頭から足までの間に四つの面があってそれが一つ置きに反対になっています。肩と胸の面は左の肩の方へ向き、骨盤の面は右の方へ向き、膝の面はまた左の膝の方へ向いています。それは曲げた右足の膝が左の膝よりも前へ出ているからです。そして最後にこの同じ右脚の足首は左の足首の後ろにあります。こういう風に、この人物に四つの方向のある事が解るでしょう。これが身体全体を通して非常に優しい波動

を作っています。」

肩と胸の面、骨盤の面、膝の面、とあるように、身体を部位に即して分節するところに「面」の概念が適用されていることがわかる。「面」が互いに隣り合うということは、それぞれ方向に基づいて量のまとまりが規定され、分節が施されているということである。すなわち、全体をいくつに区切るかということが問題になっている。このことが基本構造のあり方を左右する問題であるのは、ミケランジェロ風の作品のとる構造について同じくなされた解説と併せ見るに、明らかである。

「（一方の手を曲げて身体につけ、一方の手を頭の後ろにあてている人物（図版3）を作り）この像には、四つの面の代りに、二つしかない。一つは像の上部に、一つはこれと反対になって下部に。これがこの姿勢に烈しさと厳しさとを同時に与えているのです。そしてここから古代彫刻の静寂に対するきわ立った対称が生まれて来ます。」

ギリシア彫刻に優美を感じ取り、ミケランジェロの彫刻作品に激烈で緊張に満ちた雰囲気をみるロダンの理解は、ごく一般的といってよいが、その理解が「面」に基づく構造の相違に依拠していることは注目に値する。とりわけミケランジェロ理解となると、激情や苦痛の念を彫像の身振りに還元して解することが通常である。身体を捻らせる身振りに苦悶を看て取る仕方はしかし、平面のイメージにおいても可能である。「面」に依拠したロダンのミケランジェロ理解は、身振りを指示作用として解する見地以前の、作品のなす量的形態そのものにより軸足を置いた

見地に即したものといえる。この量的形態こそをロダンは「凹みと隆起」と表現したのであり、その基本的なコンポジションが「面」によって組織されているということである。

「面」をもとに量的形態が組織されるうえで満たすべき要件は、ロダンの言葉に即するに、少なくともふたつある。言い換えれば、その要件を満たすべくして「面」は作られ、そして配されて、作品の形態は組織されるということである。

一点目には、力学的な構造[6]に即するということである。フィディアス風の作品においては、全体にわたっての「均衡」が「平静な優美」に寄与しているとされる。いかにして均衡が実現し、平静な優美が作品にもたらされているか、具体的な着目内容を以下に引用する。

「この静かな魅力ある印象はこの像のまっすぐに立っているところからも来ている。垂直線は頸の中央を通って、身体の全重量を支えている左足の内骨の上に落ちています。右足はこれに反して自由です。足の指先だけで地面へ突いていて、補助支点としかなっていない。」

以上の内容は、首から足の指先まで、作品の全体をおおまかにとらえたものである。観点を移して、身体部分間の関係に即した分析もまた続けてなされる。

「また違った観察を下しましょう。胴体の上部は身体を支えている脚の側に傾いています。左の肩はそれ故右の肩よりも低い地平にある。しかし、あべこべに、左の腰は、ここに姿勢の全圧力が集まって、高く上って突

起しています。それで、これのこちら側では、肩が腰に近寄り、それに反して、あちら側では、高く上った右の肩が低く下った右の腰と遠く離れています。」

首から重心のかかる足へと至る、中心をなす直線が確保されたうえで、全体は単に中心線に還元されることなく、肩から腰にかけて描かれるうねりを帯びる。このうねりは穏やかなものにとどめられることで、中心線のもたらす安定性のうちに、曲線の醸し出す優美がもたらされる。このうねりもまた単なる曲線ではない。肩を始点としてゆるやかに身体を曲げようとするとき、肋骨の始まる部分を中間点として、一方のいわば半円状のうねりの終点となるのは、腰の部分である。無論、曲がりの程度によってどの部分を中間点および終点とするかは異なってくるが、うねりそのものは身体の基本的な結節部に即して形成されているといえ、身体の力学的構造を下地とするものであるといえる。

上記のうねりは、人体像に正対する位置からみて左右に幅をとるものであるが、ロダンの着目はその角度ばかりではない。人体像を横からとらえた分析もまた、ロダンは行なっている。ふたつ目の要件がここで問題となってくる。

「今度はこの人物を横から見ましょう。これは後ろへ反っていますね。背中が凹んで胸がかすかに空の方へ向いて張っています。一言にいえば凸円であってCの字の形をしています。この体勢が光線をいっぱいに受けさせて、その光線がやわらかに胴や手足に分配されます。これもまた全体の心地よさを増している。」

正対した位置からはうかがいにくい像の凹凸の状態を確認すべく、横からの視点がとられている。ここで凹凸が

言及されているのは、光の当たったときに像にどのような表情がもたらされるかという問題意識に根ざしている。Cの字を描く曲線が、像に正対する位置から見ると凹凸を作り出すことになるが、その調子は穏やかであり、よって、全身各部分にわたって大きな差はなく、光がもたらされることになる。

光のもたらされ方とは、同時に影の帯び方でもある。光のみならず、影とのコントラストが問題となるのが、ミケランジェロ風の構造においてである。上部と下部、大きくふたつの面はまず、形態上の対称関係を構成する。ロダンによると、両脚がともに曲げられていることで、重心は均等に足元にかかる。腰の部分において、一方の側がやや高く突き出されているのに基づいて、フィディアス風の構造とは異なり、肩においても腰と同様の側がより高い位置を保っている。よって、上半身においてうねりが生じることもない。また、両脚は互いに合わさり、二本の腕もそれぞれ身体や頭に押しつけられ、四肢と胴体との間隔がなくされているところに、ロダンは「力の集中」を看て取る。うねりを内包するフィディアス風の構造において力が全身に及んでいるのとは反対の事態であるが、これもまた身体の力学に根ざした構成であるといえる。そしてこの構成をやはり横からとらえた分析がなされる。

「この人物にある最も重大な最後の特性といえば、これが持送りの形をしているという事です。両膝が下部の突起となり、沈んだ胸が凹面を形づくり、垂れた首が持送りの上部の突出になっています。それで胴が前方で弓形になります。古代彫刻では後ろの方でそうなるのですが。だからここでは胸郭の凹みと両脚の下とに非常に強い陰が出来ます。」

ミケランジェロの彫刻作品のいわば典型的な構造を、建築物にみられる持ち送りに重ね見るロダンの見方そのも

のは、別途、詳細な検討を要するであろう。ただ、ロダンが常々の発言においてフランス・ゴシックの大聖堂への賛美を明らかにしており、最晩年には『フランスの大聖堂』という著作までものしていること、そしてミケランジェロをゴシック主義者とみなしていた[7]事実は確認されねばならない。ゴシックの大聖堂とミケランジェロとがロダンにおいて相通ずる点とは、凹凸の作り出す陰影の効果が絶大であるところにあったとさしあたりはいえよう。

ミケランジェロ風の構造においては、「面」がふたつしかないことでつまり、基本構成は単純なものとなり、さらにいえば相異なるふたつの方向を蔵した量的形態が生じることになる。この方向に沿うかたちで、さらには方向が顕在化するように部分が組織されるという、前項において「面」の概念に関して確認された事態は、ここでは腕や脚の位置づけによって裏付けられる。こうしてふたつの方向の対抗関係へと全体が還元されることで、光に併せて陰影をも含みこむことになり、量のコンポジションにおいても、視覚上の効果においても、作品には緊張感がもたらされることになる。

「面」とは方向付けられた量であるとした前項での検討に始まり、作品において「面」が具体的にいかなる位相を呈するかという地点まで考察を進めてきた。彫刻という量的形態はモティーフによって様々な量の方向を、場合によっては複数、とり得ることから、個々の量は全体の構成要素となるように方向付けられ、組織される必要があるのであり、そのうえで光や陰影の効果もまた考慮に入れられた。この作業を導き、かつ作品中に実現される次元を「面」ということができる。あらゆる角度からの観察によって得られたプロフィルの連鎖は、「面」へと整理されてその形態を形作るのである。

これまでの考察を受けて、次に、その制作および作品の根底に位置するといえる「面」の概念を、ロダンは、い

かなる時期に、どのようにして手に入れたのか、という問題が浮上してくる。しかしこれはあまりに大きな問題であり、様々な観点からの考察を要することは疑いない。本稿においては、「面」の意識が作品にうかがえるか否かという観点のもとに、特定の作品をあらためて解釈しなおすことで、その作品の制作時期や背景との勘案のうちに、ロダンにおける「面」概念の起源へのひとつの足がかりとすることを試みる。その作品とは、一八七七年に公表された《青銅時代》である。

2.「面」概念に基づく《青銅時代》の解釈

《青銅時代》を議論の俎上に載せる理由はふたつある。ひとつには、現時点で確認される限りにおいて、この作品がロダンにおいて初めて制作された男性の全身像であり、前章で事細かにみた、ロダンによる「面」に基づく古典作家の作品構造の分析もまた全身像を対象としていた点で、その分析内容をフィードバックすることがより行ないやすいということにある。ふたつ目には、この作品がその制作の背景に関して、ロダンがそもそも有していたと考えられる古代ギリシアへの傾きとその制作途中にイタリア旅行を行なったことによって本格化されたとされるミケランジェロ受容とのいずれも含み込み得ることから、その作品の解釈をめぐって検討の余地を持ち得るからである。

一八七五年に、《鼻のつぶれた男》によって初めてフランスのサロンへの出品を果たしたロダンは、同年10月、22歳のベルギー人兵士、オーギュスト・ネイを雇い、男性裸体像の制作へと着手し始める。一八七六年の2月ないし3月、ロダンはイタリア旅行に発つが、それまでに制作は大方の段階まで進行していたようである。[8] 帰国後、

同年末にはこの作品は仕上げられたとみられ、翌一八七七年の早い時期にブリュッセルで展示されている。公表後、称賛を受けながらも、そのあまりの迫真の表現のために、生きた人体から型取りを行なって制作されたのではという嫌疑をかけられた逸話は有名である。

この作品の解釈をめぐっては、制作途中にイタリアに行き、その地で得たものをもとにして再度、着手されて仕上げられたという図式が描かれたうえで、イタリア滞在中にロダンの残したデッサンの内容やその鑑賞したとされる作品との関係から、ミケランジェロの影響下に仕上げられたものとする説が常とされてきた。[9] しかし、近年の研究において、イタリア旅行のなされる前に、制作上の大きな問題であった人体像の脚の位置づけについても処置がなされているということ、またロダン自身が、その時点で作品はほぼ仕上がっており、休息の意味で旅行に出たのだと述懐した事実もまた報告されていることから、[10] さらなる検討の余地があるものと考えられる。イタリア旅行に行く以前に既に、ロダンがルーヴル美術館においてミケランジェロの《瀕死の奴隷》（図版4）を目にしていたであろうことにも留意が必要である。

ロダンがミケランジェロから受けた影響のひとつには、脚部を支え脚と遊び脚とに分かつコントラポストの手法があるとされている。[11] コントラポストの概念自体は古代ギリシアから存在し、ミケランジェロもその《ダビデ》において古代風のコントラポストを採り入れているが、ロダンが受容したのはいわばミケランジェロ風のそれであるといえよう。古代風のコントラポストは、重心のかかる支え脚の横で、遊び脚は脇に流れてつま先立つように位置づけられるが、先に見た構造分析においてロダンがなした模型に見られたように、ミケランジェロのそれは、両脚の合わさった大腿部の下、膝のところで遊び脚が鋭く屈曲せられ、膝は支え脚よりも突き出されながら、つま先立

つ位置はその後ろとされる点で同じではない。首を捻じ曲げられて頭部が肩と一体化し、合わせて腕も揃えられた上半身の形態と併せて、ミケランジェロ風のコントラポストが下半身において実現している様子は、一八八〇年制作の《アダム》（図版5）および《影》に特に顕著である。それらと対比するに、一八七七年制作の《青銅時代》にミケランジェロの影をどれほど濃く認められるかとなると、その点には慎重を期する必要がある。

正対する角度から、《青銅時代》の全体をとらえてみよう。肩から胸にかけては、腕を振り上げている右側が高い位置をとっているが、腹部から腰にかけてはその逆で、わずかながら左側が高い位置にある。足の付け根から膝にかけての大腿部は張り出された右足に沿って方向付けられ、膝から足のくるぶしにかけては後方に退けられつつ、再び体の中心へと揃えられている。

まず着目すべきは、振り上げられた右腕が折り曲げられて頭の上に伸ばされるのに呼応して、頭部もまた右肘の方を向いて一体をなしているのに対し、腕に引っ張られて高い位置におかれた右肩から左肩へと下がる傾きが、胸部にかけて、頭部とは反対方向に量を導いているところである。ここに、量の明確なコンポジションを実現しようとする意図をうかがうことができる。

そのうえで不要と考えられるのが、折り曲げられた左腕であり、事実、左腕のみ省いた作品のデッサン（図版6）が一八七七年に描かれているほか、同じ形態の胸像（図版7）が一九〇三年からその翌年に制作されている。この点については、当初、この作品が槍を手にした男性裸体像であり、制作の過程においてあらゆるアトリビュートが排除された際にそのまま槍を持つ所作のみが残ったという解釈で、説明がつく。

次に、胸部から腹部にかけて着目すると、左肩は右肩と比べて下がった位置にあったのに対し、腰の部分では左

側が高い位置におかれており、その腰の左右の幅が作り出す傾きに沿って、大腿部の量が方向付けられているのがうかがえる。そして、伸ばされた大腿部は右脚においてのみ、膝のところで屈曲せられる。曲げられた右脚は、膝から下の部分を、左脚と揃い合わさるように方向付ける。この膝下の部分に関しては、左右の膝関節の高さの関係が腰の部分と同じであり、隣接する大腿部との間で水平方向に異なる量の方向付けはなされてはいないといえる。ただし、右足が突き出た膝から下にかけて後方に退いた位置へと導かれている点において、大腿部との間で量の方向に変化がつけられているといえ、ここにも「面」を認めることができる。

以上、正対した角度からの分析においては、《青銅時代》において「面」は四つうかがわれた。明暗の表情を明らかにもたらすほどの激しい凹凸はそこにはうかがえず、したがって全身にわたって光がもたらされる。この点から、この《青銅時代》においては、四つの「面」から構成されたフィディアス風の構造に汲む部分は少なくないといえる。また、顔を仰向けにしながら頭部と右腕が一体化された部分などは、いかにもミケランジェロの《瀕死の奴隷》を想起させる形態であり、同作から直接に着想を得た可能性も当然、否定し得ない。前記の模型を用いた構造分析においてロダンが示したミケランジェロ理解は、上半身と下半身とが折り曲げられて生じる対立構造を旨としており、《瀕死の奴隷》はその点でむしろ、ロダンの理解におけるミケランジェロの典型作にはあたらなかったものと考えられる。そのことは、ルーヴル美術館所蔵の《瀕死の奴隷》を目にするだけでは腑に落ちなかったミケランジェロの作品を、イタリアに足を運んではじめて理解したというロダンの受容経験が裏付けているといえる。このように、ロダンのミケランジェロ受容は一挙になされたものではないことから、単に年代に即した観点から、《青銅時代》に対してイタリア旅行の及ぼした影響を断じるべきではない。

逆に、ロダンの示したミケランジェロ理解がいかなる作品にいかなるかたちで実現しているか、跡付けてみてもよいであろう。ロダンは、一八七一年から一八七七年まで、ブリュッセルにおいて、装飾彫刻家であるカリエ＝ベルーズ（Albert-Ernest Carrier-Belleuse 一八二四―一八八七年）のもとで働き、またその関係が破綻すると、同僚であったファン・ラスブール（Antoine-Joseph Van Rasbourg 一八三一―一九〇二年）と共同して、主に建築物の装飾彫刻の制作を請け負っていた。比較的、早い時期の仕事として確認されているものに、一八七二年からその翌年にかけて手がけられたとされる《ブリュッセル証券取引所のカリアティード》がある。しかし、同じカリアティードでも、建築物に即した力学的構造をより明確なものとしているのが、一八七六年制作の《アトラントとカリアティード》（図版8）である。

ちょうど柱頭部分から始まるこの半身像は、頭部と折り曲げた両腕とをまとめあげ、上部からの重力を受けているかのようであり、この点から、天井から柱へと伝えられる圧力をその間で逃がす、持ち送りの形態と重ね見ることができる。ロダンがミケランジェロの作品に典型的な構造に持ち送りのそれを看て取っていたことは、先に引用したとおりである。あまりに構造化されたこの形態は、様式の色合いの濃い《ブリュッセル証券取引所のカリアティード》との間に、きわめて大きな懸隔を作り出す。《アトラントとカリアティード》が手がけられた一八七六年は、ロダンがイタリア旅行を行なった年であり、このときのミケランジェロ受容をもって、ロダンの制作する人体像に力学的な構造がもたらされたといえる。

次にミケランジェロ風＝持ち送りの構造がとられるのは、一八八〇年に発表された諸作品であり、《アダム》や《エヴァ》、そして《考える人》もそこに含まれるであろう。これらの作品に通じていえるのは、それらが、国家

発注を受けて、《地獄の門》の制作に着手するなかで生まれた作品だということである。ダンテの叙事詩に想を求めたこの作品を構成する様々な人間像は、地獄の恐怖に身を歪め、もがき苦しむ。そうした人物像を作り出すうえで、ロダンの理解するミケランジェロ風の構造は、大きく二つに分かれた量の方向が作り出す激しい緊張関係を内包するがゆえに適当であったことはいえるであろう。

このように、ロダンのミケランジェロ理解がその作品のうちに根本構造として結実していく展開をみるに、《青銅時代》は、制作年代のうえではその展開に含まれうるものの、造形的な側面に即して考える限りでは、展開の一段階をなす作品ではない。しかし、そのことによってこの作品の持つ意味が小さいことにならないのは、この《青銅時代》の制作された経緯に理由がある。

先にも少しふれたように、この人物像は当初、左手に槍を携えていたとされる。制作への着手は一八七五年であると考えられるが、この時点ではロダンはイタリアでミケランジェロを見ておらず、他方、古代ギリシア風の表現による《鼻のつぶれた男》で初めてパリのサロンに出品を許された時期にあたる。したがって、ロダンにとって初めての男性全身像にあたる《青銅時代》が、フィディアス風の四つの面からなる構造を、あるいは少なくとも全身にわたって光をうけとめる古代風の構造をとるべく着想されたことは、その成り立ちからすれば自然なことといえる。

そして、イタリア旅行がいかなる改変をもたらしたのか、その点をうかがい知ることは難しいものの、後年に撮られた写真を見るに、この作品において、観察がいかに「面」を通じて作品へと結実しているかということへのロダンの意識をうかがうことができる。ロダンは早い時期から写真を制作に活用しており、過去の自作を後年になっ

て写真に収めさせることは珍しくはないが、この《青銅時代》の場合においては、それぞれの写真において作品をとらえる角度に着目してみよう。

台座の向きに明らかであるが、作品を同じ前方からとらえるにせよ、右斜め手前から図版9と左斜め手前から図版10と、パターンが一通りではないことがわかる。そしてこのことは、被写体である作品が四つの「面」から構成されていることにそのまま関係するものと考えられる。全身を分節するかのように構築された四つの面は、ひとつおきにほぼ同じ方向へと向けられている。したがって前方からとらえる場合、肘と顔の向きと腰から大腿部にかけての部分の向きとが呼応し、胸部から腹部にかけての胴体の向きと下腿部の向きとが呼応するのに即して、それら大きくふたつの方向をなぞるような視点に立って作品はとらえられている。後方から作品をとらえた写真図版11もあり、それらも斜めから、あたかも「面」の傾きに合わせるかのように、視点のとられているものの方が多い。

ロダンは幾人もの写真家に自作の写真を撮らせたが、そのほとんどの場合に、仕上がりの具合や視点のとり方など、事細かにわたって介入したようである。それら《青銅時代》を収めた写真についても、いかなる視点に立つかという点についてはロダンの意向が働いていたものと考えてよいであろう。

ロダンにとって《青銅時代》は、後年になってもなお幾度もの参照に耐えうる完成度をそなえていたのであり、またその観点は「面」に即していたといえる。このことが意味するのは、ミケランジェロ作品の構造にゴシック建築の持ち送りのそれが連なるところの源泉とは異なる、別個の源泉がロダンのうちにありえたということである。ロダンは晩年、自分はフィディアスとミケランジェロとの間を行き来してきた、という旨の述懐を残している。《青銅時代》のとる構造が、ロダンのミケランジェロ理解へと還元されないことが確認された以上、この作品はロ

ダンにおいて、ミケランジェロとは他方の極、つまりフィディアス理解に基づくものと位置づけられる可能性を検討できるであろう。

ロダンがミケランジェロより受けた影響については多くの指摘があるが、フィディアスあるいは古代ギリシアの彫刻作品との影響関係についてはいまだ、考察がほとんどなされていない。《青銅時代》をめぐって、ロダンのフィディアスあるいは古代ギリシアへの、一時的ではないと考えられる傾斜が確認されたいま、ロダンの制作活動を通じてその傾斜の展開を考察することが次の課題であるが、それについては稿を改めねばならない。本稿においては、少なくとも、《青銅時代》のうちに既に「面」の概念への意識が明確にうかがえるということ、そしてその「面」のありようが、ロダンの解釈するところのミケランジェロよりも、フィディアスに見ていた構造に近いということが確認された。

彫刻の造形に関するロダンの考えから導き出した「面」の概念に依拠した考察は、従来、ロダン作品に関して多くなされてきたモティーフに基づく象徴主義的な解釈とはまた別の、有効な視角となりうるのではないであろうか。この「面」の概念を、ロダンは《青銅時代》以前、すなわちおそらくフランスでの学生時代、あるいはベルギーでの徒弟時代に得たのであろうが、この問題については今後、より詳細にわたっての綿密な考察を要することはいうまでもない。

注

（1）ドイツでは、エルンスト・バルラッハやヴィルヘルム・レームブルック、ベルギーでは、コンスタンタン・ムーニエやジョルジュ・ミンヌらが典型といえよう。世紀末から20世紀初頭にかけての社会の変容や大戦の勃発などが引き起こしたものといえるが、他の国、たとえばフランスにおいてはさしてうかがえない動向である。

（2）『ロダンの言葉抄』高村光太郎訳、岩波文庫、1960年、p.20.

（3）前掲書、p.20

（4）ロダンは国立美術学校（エコール・デ・ボザール）には入学しえず、小校（プティ・エコール）に学んだが、そこで教師を務めていたオラス・ルコック・ド・ボワボードランから、記憶に基づいてデッサンを描く方法を学んだと考えられる。後年、ロダン自身、ボワボードランからの影響を認めている。

（5）前掲書、pp.244-pp.250. に詳しい。これ以下の引用については、この箇所を参照。

（6）『シンポジウム「ロダン芸術におけるモダニティー」』（静岡県立美術館発行、1996年）所収の高橋幸次氏の論考は、ロダン彫刻の力学的構造に着目している点で、稀有かつ貴重なものである。

（7）たとえば、前掲書、p.249を参照。

（8）*"Vers l' age d' airain:Rodin en Belgique"*（musée rodin,1997.）,p.260.

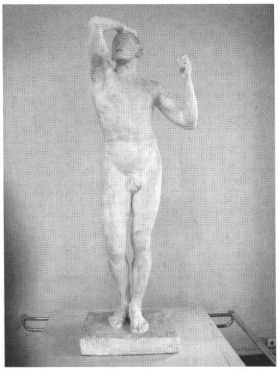
（9）*"Rodin and Michelangelo:A study in artistic inspiration"*（Philadelphia Museum of Art,1997.）は、ロダンのイタリア旅行を重大な契機ととらえ、ロダンの初期から《地獄の門》に関して主だった制作がなされた1880年代半ばに残された作品や資料を対象に、ミケランジェロとの影響関係を、同名の展覧会と併せ、探っている。

（10）*"Vers l' age d' airain:Rodin en Belgique"*,pp.258-pp260.

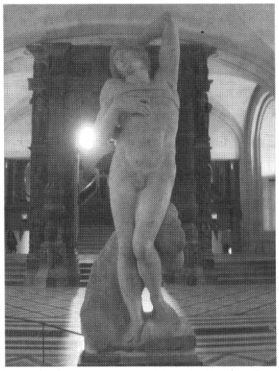
（11）*"Rodin and Michelangelo:A study in artistic inspiration"*,p.42.

（大学院博士後期課程単位修得退学）

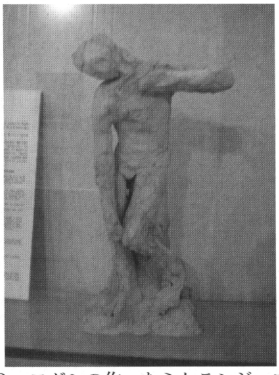
図版２　ロダンの作ったフィディアス風のマケット



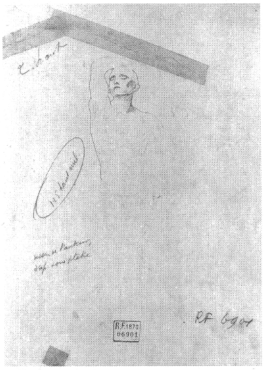
図版１　オーギュスト・ロダン≪青銅時代≫ 1877 年



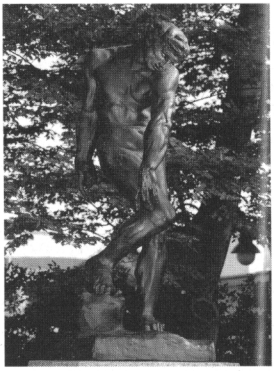
図版４　ミケランジェロ≪瀕死の奴隷≫ 1513 年頃



図版３　ロダンの作ったミケランジェロ風のマケット

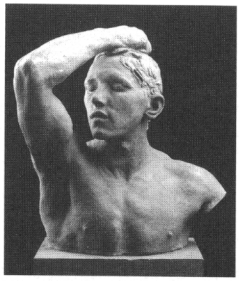


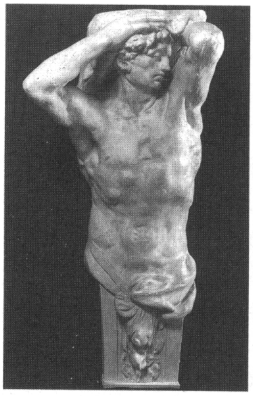
図版６　オーギュスト・ロダン≪青銅時代≫の素描 1877 年

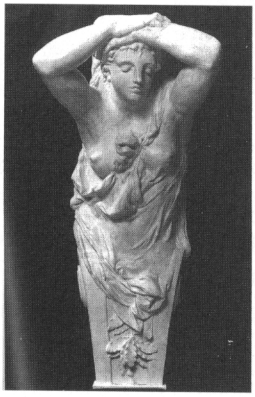


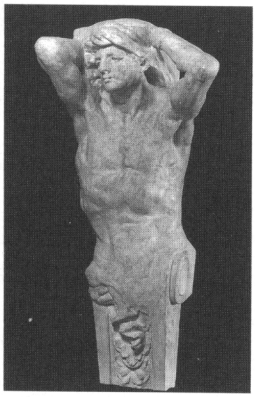
図版５　オーギュスト・ロダン≪アダム≫ 1880 年

図版7　オーギュスト・ロダン
≪青銅時代（胸像型式）≫1903-04 年



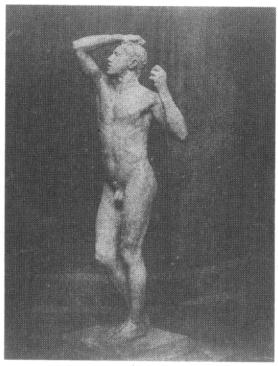




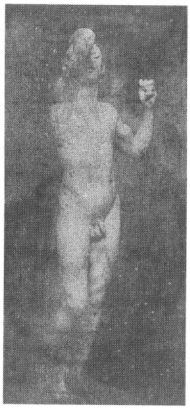


図版8　オーギュスト・ロダン≪アトランタとカリアティード≫1876 年

図版9　≪青銅時代（ブロンズ）≫
ジャン＝フランソワ・リメ撮影
1900 年以降



図版 11
リメのアトリエにおける
≪青銅時代（ブロンズ）≫
ジャン＝フランソワ・リメ撮影
1898 年頃



図版 10　≪青銅時代（ブロンズ）≫
ジャン＝フランソワ・リメ撮影
1900 年以降

SUMMARY

Considering of the Position of "the bronze age" by Auguste Rodin: Based on the Concept 'plan'

Hideaki SHIMAMOTO

To consider about the works of Auguste Rodin (1840-1917), this paper pays attention to a concept : 'plan'. Usually, Rodin has been discussed in relation to 'modele' or 'mouvement'. But, in his own utterances and writings, plan is referred frequently as if it were most principal concept. Nevertheless, this concept has not been examined fully in former research.

In Rodin's thought, plan is required to govern diverse volume of clay figure. To govern diverse volume means to give it some clear directions. So, before setting to modeling or giving movement to figure based on some specific shape, volume must be put on systematical order firstly. Based on plan as systematical order, modeling must be practiced in sense of exaggeration secondary.

Rodin explained concretely about plan by making two-types miniatures later: ancient grecian one and Michelangelian one. According to his explanation, there are four plans in the former and two plans in the latter. Quantity of plan relates to formal structure of figure directly, and to expression of shade indicating its atmosphere. Based on this explanation, this paper tries to search for Rodin's consciousness of plan in his works concretely. The subject of that attempt is "the bronze age", presented at 1877. This paper thinks the work has been more problematic in his works. Because, in thinking of that period, it is thought to be planned under two kinds of influence: Michelangelo and ancient Greece. So, in thinking of a concept 'plan', this work can be considered from more internal viewpoint.

キーワード：オーギュスト・ロダン，面，青銅時代，古典受容，力学的構造