

The temporal element in sculpture 1

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/475

彫刻における時間性について〔I〕

—ロダンの動勢表現を中心に—

江 藤 望

The temporal element in sculpture〔I〕:

The expressions of movement in Rodin's sculptures

Nozomu ETOH

はじめに

いわゆる現代美術において、アレキサンダー・カルダー（1898—1976）はモビールによって、ジャン・ティンゲリー（1925—91）は電動による動く彫刻（キネティックアート）によって、作品に時間を取り入れることに成功した。彼らに共通することは、時間を「動き」と捉え、それを作品に採用していることである。ここでいう「動き」とは動勢（ムーブマン）を意味するのではなく、状態や形態の物理的变化や力学的運動を意味する。彼らは作品の形態に物理的变化を与えることで、彫刻に時間を取り入れたのである。

近代において新たな彫刻の可能性を展開させたオーギュスト・ロダン（1840—1917）は、力強い生命の表現と大胆な造形性を生涯にわたって追い求めた。彼もまた、彫刻に時間を表出させた作家の一人であるが、その方法は外的な力や電動によって、実際に動く作品として時間性を内包させたのではない。彼の芸術は、自然の探求の他には何もなかった。徹底して自然の生命感を研究し、それを彫刻に表現しようとした。その自然追求の制作過程の中で、ロダンは、動勢表現に内発する生命感の表出の答えを発見する。この動勢の表現こそが、彼の作品に時間性を内包させる主要な要素の一つとなるのである。

本稿では、ロダンが生命表現の手法として終始取り組んだ動勢表現の分析を試み、彼の作品に含まれる時間的要素を抽出していきたい。

1. 動勢

造形芸術における動勢とは、形や色彩などの造形要素の構成によって、視覚的に感じる動きや流れのことである。彫刻に限定するならば、面や量の連なりによって生じる流れや、それらによって表現された像全体から受ける運動感のことである。この動勢と生命感との関係は、彫刻家たちの長年の大きな課題であった。

彫刻家たちは粘土、ブロンズ、石、木等の自ら動くことのない無機質な素材を使い、自然（主に人体）の肉体的運動に注目して抽出した要素を彫刻に取り入れることで、有機体としての人体彫刻をつくろうと努力してきた。彼らは、動いている（動いて見える）彫刻は生きている（生きて見える）彫刻であると信じ、それを実現することにより生命感あふれる彫刻を誕生させようとしたのだ。つまり、動勢の表現は生命感の表現であり、その動勢をいかに表現するかという努力を、彫刻家たちは古来から続けてきた。その努力の頂点をなしたのがオーギュスト・ロダンだと、アルバート・E. エルセンは次のように述べている。

ロダンの芸術は、静的な素材にある種の肉体的行為のさなかにあるかのような像に仕立てあげようとしてきた、何世紀にも渡る努力の頂点を成すものであった。¹⁾

また、ロダン自身の言葉を引用すれば、以下

の一文がそれに該当するだろう。

…私はいつでもある^{ジエスト}姿勢のしるしがあるようにしました。まるで動いていないものを作った事は実にまれです。私はいつでも筋肉の動きによって内面の気持ちを出そうとしました。(中略)

…第一に自分の作るものを生かす事が出来なければ、われわれを感動させる事は出来ない。だって動かないもの…石の塊まりの喜びや悲しみがわれわれにとって何でしょう。ところが生命の幻影はわれわれの芸術においては、いい肉付けと動勢によって得られるのです。この二つの特質はあらゆる美しい作品の血と息とみたいなものです。²⁾

この言葉からも、彼が肉付けによる^{モドレー}動勢によって、生命感の表現を終始追求しつづけたことが理解できるだろう。

ロダンの動勢表現と、彼の作品に内在する生命感との関係を具体的に考察していく上で、動勢について次のように分類したいと思う。

ギリシア時代における紀元前5世紀前半のクラシック期の彫刻は、直立不動の硬直した姿勢から片足に重心を置き、もう片方の遊脚でバランスをとることによって安らぎに満ちたポーズ、コントラポストを発見した。コントラポストでは体の正中線がS字状の曲線を描き、その動きにあわせて全身に筋肉の流れが生じる。このような静止した体勢の中で生じる筋肉の流れ、量の流れの動勢を、《静中の動》と呼ぶことにする。

そして、ヘレニズム彫刻に見ることが出来る肉体的行為、動作や運動そのものを感じる動勢、いわゆる動いて見える動勢のことを《動中の動》と呼ぶ。『サモトレケのニケ』や『ラオコーン』に存在する躍動感あふれる運動の表現は、まさにその好例である。もちろん、この二つの動勢は表裏一体であることは言うまでもない。運動の中で生じる筋肉の流れや量の流れ、つまり《静中の動》も、《動中の動》を表現するための要素には違いないが、本稿では便宜上このように分類する。

2. 静中の動

『鼻の潰れた男』(1864)^(fig.1)は、一見すると左右対称のように見えるが、詳細に観察してみるとシンメトリーの要素はまったく見つからない。むしろ、ロダンはシンメトリーを意図的に壊しているかのようである。両方の耳の位置を比較すると、それは一目瞭然である。左耳が極端に下がっているが、左耳を下げることによって生じた《静中の動》は、潰された鼻の量の動勢に呼応しているかのようである。また、額にある数本の皺で表現された量は、左右から中央の眉間につながり、鼻の頂点へ通じている。さらに、その量の流れは潰れた鼻の頂点から左右の鼻ひげへとつづき、唇を囲みながらあごひげの複数の量へと分散されている。また、歪曲された鼻の量に対して、下唇の右側はわずかに突出し、上方へ吊り上げられている。つまり、これらの皺やひげの流れや動きによる量のバランス構成は、《静中の動》を形成しているわけである。

ロダンは、ギリシア時代クラシック期の彫刻家プラクシテレスがコントラポストを全身像に取り入れ、有機的な人体に表現することを可能にしたように、鼻の潰れた老人の頭像の中にコントラポストと同様の《静中の動》を取り入れ



fig. 1

ることによって、複雑で有機的な表情をもった老人の表現に成功したと言えよう。

『鼻の潰れた男』のマスクが見る者に強烈な生命感を与える理由は、もう一つある。いくつもの皺や筋肉などの緊張感あふれる量の肉付けによって、小さな顔面の中に嵐の海原を思わせるような、うごめく動勢（後に詳述する《動中の動》）がそれである。ロダンは瞬間が見せる一つの表情ではなく、常に変容し続けている表情をつくりたかったことが、先述した彼の言葉からも推測できる。それらの動勢は、後述する『地獄の門』（1880—1917）^(fig.2)の誕生を予告するものだが、今にも動き出しそうな表情を見る者に感じさせずにはおかない。このことは、ロダンの秘書をつとめた詩人ライナー・マリア・リルケの記述と符合する。リルケはロダン論の中で『鼻の潰れた男』に表れる動勢に対し、以下のように評している。

ロダンがこの面<マスク>の制作にたずさわっていたとき、彼はしずかに坐っているひとりの男を、そしてしずかな顔を前にしているにすぎなかった。しかしそれは生きた人間の顔であった。くわしくしらべると、それは動きに充ち、たえまなく波打っていることがわかった。線の移り行きの中に動きがあった。動きは面の傾斜の中にもあった、いくつもの影が眠りの中のように動いていた、そうして微かに光は額にそって過ぎて行くらしく思われた。だから静止というものはなかった、死においてすらなかった。なぜなら、やはり動きの一種に過ぎない解体の作用によって、死んだものさえもなお生命に従属しているのだから。自然の中にはただ動きだけがあった。だから生命の良心的な、敬虔な解釈を与えようとした芸術はいずれも、このどこにも存在しない静止をみずからの理想とすることは許されないのであった。³⁾< >内は筆者加筆

ロダンは表情を出すための誇張について、次のように語っている。

胸像に至るまで、面貌の意味を増すためにある倒れや、ある傾斜や、ある表現的な向け方をしばしば

与えないものはないのです。⁴⁾

この一文は、生命感あふれる表情を表現するために、ロダンの量の傾斜や流れによる動勢を意図的につくった⁵⁾ことを明らかにしている。

およそ40年にわたる制作期間を費やしたにもかかわらず、ついに完成することができなかった『地獄の門』。^(fig.2)この作品にも、綿々とつづく量の流れの構成が施されており、それは多くの人体による量の構成が、一見すると無秩序になされているかのようにさえ思えるほどである。しかし、よく見ると複雑ではあるが、門の全体、もしくは門を越えた空間にまでも広がった構成がなされている。たとえば、最上部に置かれた『三つの影』は、見る者の心に強い真下への動勢を誘発させ、つづく『考える人』へと視線を導いている。さらに、その左腕は斜め下へ動勢を促し、その動勢の流れは8の字を描くように、扉全体を巡っている。このような多くの動勢が複雑に絡み合って、門全体を構成しているのである。見る者の視線は《静中の動》によって導かれ、永遠に循環することだろう。

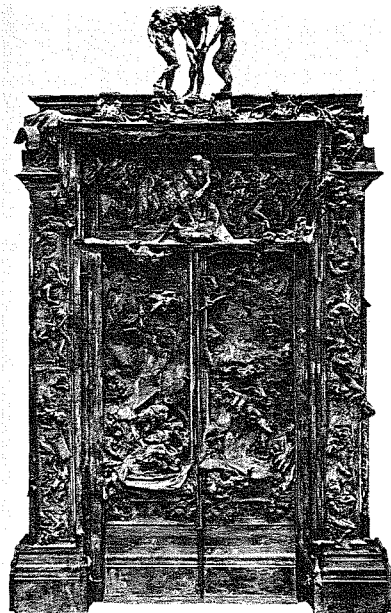


fig. 2

《静中の動》が見る者の視線の循環を導くという点では、平面造形における動勢と大きな違いはない。ただ、立体の特徴として彫刻全体の形態を把握するためには、像の回転か、もしくは見る者の視点の移動が必要になってくる。そうした彫刻の特質を最大限に生かして制作されたのがロダンの『接吻』(1866)^(fig. 3)である。これは二人の人体を螺旋状に絡み合わせて構成した作品である。見る者の視線は《静中の動》によって螺旋回転を強いられ、それに伴って作品の内に時間性が生じるのである。

『接吻』の他に、螺旋の構成によるロダンの作品は『カテドラル』(1908)や『武器を取れ』(1879)などがある。螺旋の問題と時間性との関係を考察するには、マニエリズム彫刻の分析を避けて通るわけにはいかないが、紙幅の制限もあり、次稿以降で考察することにする。

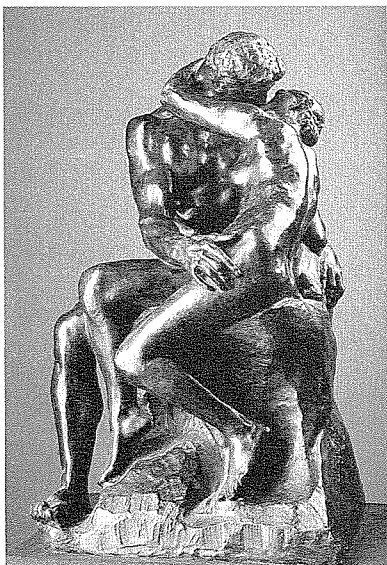


fig. 3

3. 動中の動

アリストテレスは、自然とは運動と静止の原理であり、したがって自然を理解することは運動を理解することなしには不可能であると考えた。⁶⁾自然主義者であったロダンもまた運動に注目し、自然の生命感運動のリアリズムにあ

るという前提に立った。ロダンの運動のリアリズムを考察する上で、彼のリアリズムに拍車をかけた当時の出来事がある。それは写真技術の発展である。彼が生きた時代は、まさに写真が一つの芸術として確立されようとしていた時代であった。当時の芸術家たちの多くが大きな影響を受けたが、ロダンも例外ではなかった。事実、ロダンは写真家を雇い、自分の作品の多くを写真におさめている。

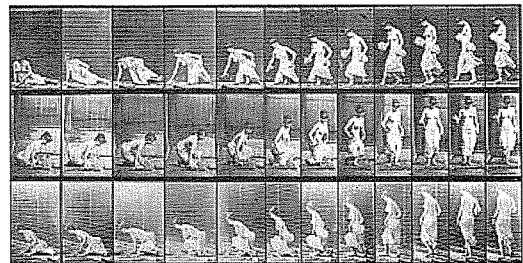


fig. 4



fig. 5

当時の写真家エドワード・マイブリッジ(1830-1904)は複数のカメラを並べて、対象をその動きに沿って連続的に撮影できる装置を開発した動体写真^(fig. 4)の創始者である。1877年、マイブリッジは速足で駆ける馬の連続写真を撮ることに成功した。彼の動体写真が発表された時、芸術家たちは大きな衝撃を受けたに違いない。異なる視点から見た一連の動作を同時に見ることで、時間と空間とを凝縮させた運動のまったく新しい表現手法は、当時の芸術家たちの想像力をかきたてたのである。たとえば、印象派の画家エドガー・ドガ(1834-1917)の『靴紐を結ぶ踊り子たち』(1883)^(fig. 5)には、その影響が明らかである。靴紐を結ぶ踊り子を四つの視点から描き、それを一つのキャンパスに並列

させている。右の画面から左の画面へ、踊り子が反時計回りに回転しながら動いているかのような連続写真を思わせる作品である。

ロダンも動体写真の影響を色濃く受けた一人である。下に提示した写真^(fig. 6)は、ロダンの指図にしたがって撮られた『青銅時代』の石膏原型の写真である。像を少しずつ回転させた連続する3枚の写真には、マイブリッジの動体写真の影響が窺えるだろう。ロダン自身が記している動体写真に関する言葉と、彼の作品を分析しながら、運動のリアリズムを実現するために《動中の動》がいかんして表現されていったのかを、以下に考察してみることにしよう。

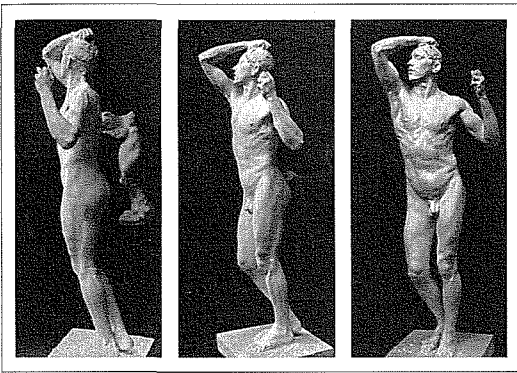


fig. 6

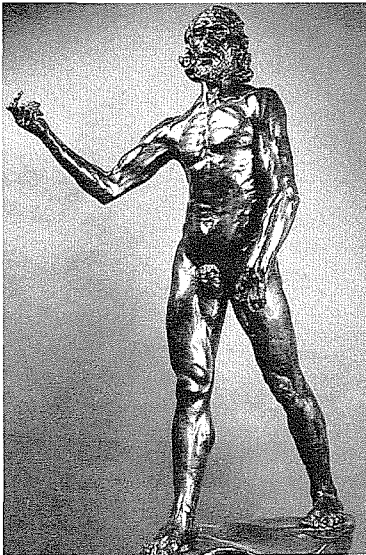


fig. 7

まず、『説教するヨハネ』(1878)^(fig. 7)を分析してみることにする。両足はピンと張った状態で、大きく前後に開かれている。上半身でつくる面と、大きく開かれた両足でつくる三角形の面は、直角にねじれている。そこからは強靱な筋肉表現も手伝って、造形的強さが感じられる。逆に『青銅時代』の繊細さは感じられない。この彫刻は、何よりも見る者に勢いよく迫ってくる強烈な印象を与えるだろう。また、大きく波打った地面からは、不安定さを感じさせ、像の動きの振幅を増長させている。

次に、『カレーの市民』(1889)を見てみよう。この作品は、命と引き換えにカレーの町を救う5人の英雄の像である。ロダンは英雄たちを勇敢な堂々とした姿で表現せず、(おそらくそうであつただろう) 死の恐怖におののく姿で表現している。そこには『説教するヨハネに』見られた、スピード感のある歩行とは対照的な、ゆっくりとした歩行が表現されている。

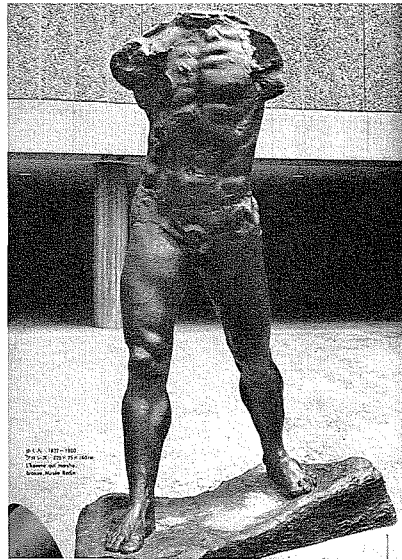


fig. 8

『歩く人』(1877)⁷⁾ (fig. 8)は当初、『説教するヨハネ』の試作として制作されたものである。この作品からは手や足が消えると同時に文学的な主題も消え、歩くという運動の行為そのものが残った。ロダンは人が歩くのは足であって、

それを表現するには頭部も手も必要ないと考えたのだ。

いずれにせよこれらの作品は、運動のリアリズムにおける《動中の動》をいっそう強調して制作された作品とすることができる。つまり、歩くという運動をもって《動中の動》を表現しているのである。

ロダンは、モデルに静止したポーズをとらせることはほとんどなかったと言われる。アトリエの中を歩かせ、動くモデルを観察しながら制作した。彼はカメラで撮影した静止画像のような、運動の一瞬を形づくることはしなかった。その凍りついたような姿態は、自然に反していると考えたからである。つまり、連続する運動の瞬間を、静止させること自体が自然ではないと考えたのである。自然の運動の中に静止はありえないと考え、彫刻の中に錯視的なデフォルメを取り入れた。その結果、静的な素材でつくられた彫刻を、あたかも実際に歩いているかのような、生きた彫刻に仕上げることができたのである。ロダンは、このような動勢のマジックをポール・グゼルに次のような言葉で説明している。

(グゼル、ロダンを魔法使と称して、動勢の説明を求める。)

——君が私を魔法使とするからには、私もこの名声に敬意を表する事にしましょう。それには、私にとって銅像を活躍させるよりも遙かにむずかしい仕事を一つ果しましょうね。そのやり方を説明するという仕事です。

まず第一に、「動勢とは一つの態度から他の態度への移りかわりだ、」という事をおぼえて置きなさい。

この解りきったような簡単な注意が、実を言うと、この神秘の鍵なのです。

君は定めてオヴィディウスの中でどうやってダフネが月桂樹に変わってゆき、またプロニエが燕に変わって行ったかを読んだでしょう。このおもしろい作家はその一人の体が木の皮と木の葉とで被われてゆくところを見せ、今一人の手足が羽を着けていくところを見せていますが、そのどちらにしろ、だんだん女でなくなっていく女も見えるし、まただんだ

んそうなっていく樹や鳥も見えるように書いています。(中略)

画家や彫刻家が自分の作る人物を動かさせるに行うところは、要するにこの種の変行^{メタモルフォーゼ}なのです。一つの姿から他の姿勢への経過を表すのです。いかに気もつかない内に第一のものが第二のものへ入り込んでいくかを指示するのです。その作品のうちに、人はすでに過ぎ去った部分をまだ見とめながらまたこれからの部分をも発見するのです。⁸⁾

た、動勢のマジックについて、歩く人間の動体写真と彼の作品『説教するヨハネ』との比較を例に、次のようにも説明している。

——君はかつて歩いている人間の早取り写真を注意して調べてみた事がありますか。

(グゼル、肯定する)

——なる程、どういう事に気がつきました。

(まるで歩いていないように見えた由をグゼルが答える。)

——まったくそうです！ご覧なさい。たとえば私の聖ジャン<説教するヨハネ>は両足とも地面につけて作られていますが、おそらく早取り写真が同じ動勢をやっているモデルから取られたら、後ろの足はすでにあげられて前の足の方へ来かかっているでしょう。或いは、反対に後ろの脚が写真で私の彫像と同じ位置になっていたら、前の足はまだ地面についていないでしょう。

ところが、それだからこそそのモデルの写真は、だしぬけに麻痺症に襲われてその姿勢のままで化石した人間のおかしな様子をしているのです。(中略)

そしてこれは芸術における動勢について私が今説明した事を確かめています。もし、本当に早取り写真は、いかに運動の最中に取られても、その人物が急に空気の中で氷結したように見えるものとすれば、それは即ち、その体のすべての部分が正確に一秒の二十分一乃至四十分一で表されていて、そこには、芸術におけるような、姿勢のだんだんにほぐれて行く開展が無いからです。(中略)

——芸術家が本当で、写真が嘘なのです。だって、実際において時間はじっとしていません。だからもし芸術家が数瞬間に行われる姿勢の印象を作る事に成功したら、彼の作品は確かに、時間を急に停止した科学的影像よりもずっと記号的でないのです。⁹⁾

< >内は筆者加筆

マイブリッジやドガが同じモデルを繰り返して並列することで、一連の運動を表現したのに対し、ロダンは彫刻の中に連続するポーズを一つに凝縮することで、運動の表現を実現させた。静的な彫刻の中に一瞬前の姿勢と直後の姿勢を、見る者に想起させることによって、歩くという一連の動作をリアルに表現したのだ。そして、凍りついたような運動の瞬間ではなく、まさに歩いているかのような生命感あふれる彫刻表現を獲得したのだ。

ロダンの彫刻にあっては、運動のマジックによる運動のリアリズムの実現が、見る者に時間の推移を感じさせる最大の要因となっている。つまり、運動（動き）は連続する時間の内にあり、その運動を表現することで、ロダンは彫刻に時間を封じ込めたのであった。

4. 中間型の動勢

《動中の動》でもなく《静中の動》でもない、その《中間型の動勢》とも呼ぶべきものがある。それは今にも動き始めようとする、静謐にして緊張感に満ちた一瞬を表現した作品で、『青銅時代』（1876）^(fig. 9)や『考える人』（1880）がその好例である。『考える人』が、今まさに座った瞬間なのか、今から立ち上がろうとしているの

かと見る者に戸惑いを与えるのは、『中間型の動勢』によるものであろう。その戸惑いが誘引する緊張感は、作品に内在する生命感をいっそう強調しているかのようなのである。この《中間型の動勢》を生み出している要素を以下に分析してみよう。

『青銅時代』は生身の人間から直接に型をとったと疑われて、スキャンダルとなった作品だが、そのことは逆に、この作品がいかに生命感あふれた彫刻であるかという証明に他ならない。¹⁰⁾モデルの写真¹¹⁾との比較^(fig. 9)で明らかにように、この作品は皮下脂肪を少々そぎ落とし、緊張した筋肉表現による誇張以外は、ほとんどモデルに忠実に制作されていることが理解できる。

しかし、重心の位置を比較してみると、正面では、モデルに比べると彫像の方が向かって左にやや傾斜しており、横から見ると前傾し^(fig. 6)、全体重は両足の親指の付け根にかかっているような筋肉表現であることに気づく。エルセンによればこの傾きは、ロダンは動勢を感じさせた方向へわずかに像を傾かせ、故意に安定を崩したと解釈されている。¹²⁾そして、その倒れようとする要素に対してバランスを保とうとする力を、両足の大腿部がらつま先にいたるまでの筋肉表現に与えた。

また、立ち足をわずかに曲げることによって、不安定さをさらに強調させている。重心を置く立ち足を少々曲げて立つと、垂直に加わる重力に対して、体重を支えようとする立ち足の垂直方向への力のベクトルが分散され、バランスをとることが困難になる。支脚を曲げたままの体勢を維持しようすると、大腿部から膝にかけての筋肉は緊張する。かかとにあった重心の位置は、前方へ体重を傾けることによって、つま先の方へ移動する。そして、支脚の膝を曲げることによって、それはつま先の方へさらに移動する。実際に『青銅時代』のポーズをとってみると、このことは容易に理解できるだろう。安定して立つためには、少なくとも片方の足はま

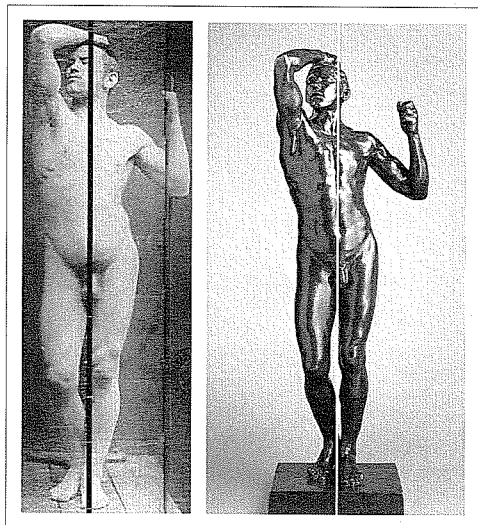


fig. 9

っすぐ伸ばす必要がある。

安定からは《静》が、不安定からは《動》が生まれることをロダンは知っていた。このバランスを欠いた不安定から生じる動き（作用）と、バランスを維持しようとする筋肉の緊張（反作用）とが融合し、今にも動き出そうとする《中間型の動勢》による生命感が生まれているのである。

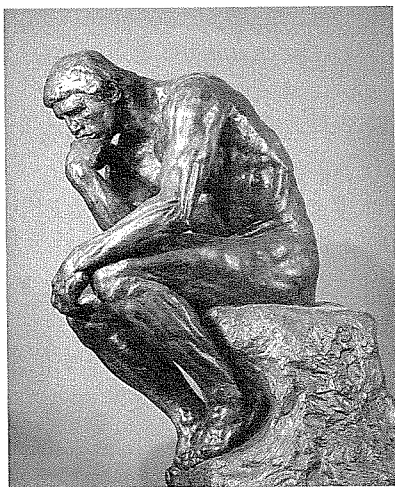


fig. 10

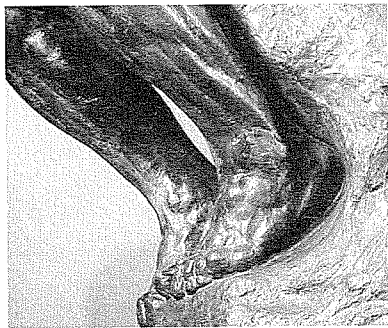


fig. 11

次に、同様の分析を『考える人』(1880)^(fig.10)に加えてみよう。前かがみになった尻と座部の面に紙一枚の隙間があいているかのように、全体重を座部へ任せることなく微妙に接する体勢をしている。そして、ふくらはぎからつま先へ流れる筋肉表現（反作用）は、その不安定な姿勢（作用）に対して、安定したバランスを保とうとする筋肉の緊張が見られる。特に両足の指

先に関しては、筋骨隆々たる体の全体重を一挙に支えているかのような、強い力を感じる筋肉表現である^(fig.11)。この筋肉表現は、短距離走のスタートの瞬間と同様の緊張感にたとえることができるだろう。

このように、像に安定を崩すような傾きを意図的に与えることで生じる力の作用と、バランスを保とうとする反作用としての強い筋肉表現とが、互いに拮抗し絡み合うところに《中間型の動勢》が生まれる。

このような意図的な傾斜をいっそう発展させた作品を紹介しよう。『カレーの市民』のための試作の一つである『アンドリュウ・ダントル：第2マケット』(1885頃)^(fig.12)と『永遠の休息の精』(1903-08頃)^(fig.13)の二作品である。後者では、立ち足のひび割れが傾斜をいっそう強調している。このバランスを欠いた倒れんばかりの二つの像は、見る者に次の瞬間、像の傾倒を想像させるような心理的不安感を与える。もはや、先の『青銅時代』や『考える人』に見られた、傾斜に対する緊張した筋肉表現は認められない。その傾倒からくる像のイメージは、前者は死の恐怖に倒れ伏す様であり、後者は題名からも想像できるように、安らぎに身を任せて横臥しようとする様であろうか。

このようなロダンにおける意図的な傾斜は先



fig. 12

の引用文にもあるように、全身像に限らず頭像にも認めることができる。それは、『鼻の潰れた男』でも表現されていた、常に変化し続ける表情を表現するための意図的な変形であった。それが特に強く認められる作品を紹介することにする。

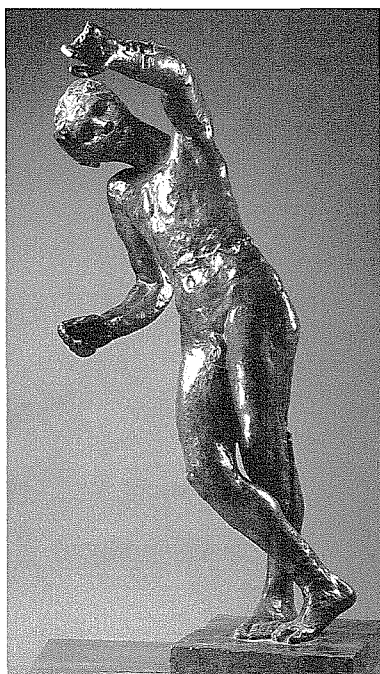


fig. 13

『悲劇のミューズの頭部』(1890-96)^(fig.14)は、もともと『ヴィクトル・ユゴー記念像』(1895)のために制作した『悲劇のミューズ』という人物像のものであった。題名からも想像できるように、大きくデフォルメされた頭像からは、もがき苦しむ様子が強く伝わってくる。頭部全体は時計回りにひねられているが、その逆回転に強い外的力が加わって、大きく歪曲している。つまり、右目には上部から、口には左下からの力が加わっている。二つの相反する回転は反発しあう動勢を生み出し、見る者に内発する力を感じさせる。空気をいっぱい封入したゴムボールをねじったように見える。内発する力とは、ねじられたボールの手を放した瞬間、勢いよく元の形に戻る力のことである。この作品は、変

形前の表情とこれからつづいて変化する表情を、見る者に想像させるのではないだろうか。

これらの《中間型の動勢》も《動中の動》と同じように、その前、もしくはその後の姿勢や表情を、見る者にイメージさせると同時に、その連続するイメージは、見る者に時間的感覚を与えるのである。

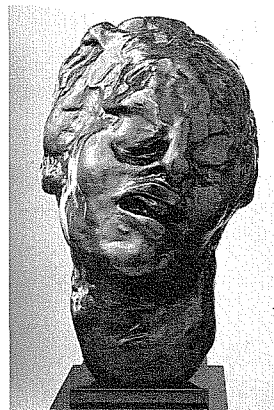


fig. 14

おわりに

自然を徹底した観察力で探求し続けたロダンは、その生命感を彫刻に表現するという古代から綿々とつづく彫刻家の課題に対し、人間の内発する力による動勢表現という答えを見出した。それは、ある時は美しい量の肉付け^{キッドレー}によって、見る者の視線を永遠に動かし続けた《静中の動》であった。また、ある時は連続する一連の運動を一つのポーズに凝縮させ、錯視的デフォルメを取り入れることで表現した《動中の動》であった。さらに、ある時は卓越した技術による筋肉表現と、意図的な像の傾斜からくる不安定感とを、たくみに絡み合わせることで表現しえた《中間型の動勢》であった。

誤解を避けるために付け加えておくと、三つの動勢は先にも説明したように表裏一体である。例に出した作品は、便宜的に分けた一つひとつの動勢が特に強く見られる作品であって、ほとんどの作品にこれら三つの動勢は混在している。むしろ、これらの絡み合いの中に、生命感のあ

るロダン芸術が生まれているのである。

これらの動勢と時間性との関係は、次のようにまとめることができる。

《静中の動》による有機的な量のコンポジションは、見る者の視線を永遠に循環させる。そして、美しい音の構成によって奏でられる音楽に、時間が存在するように、彫刻においては、美しい量の構成によって流れる動勢、つまり《静中の動》の中に、見る者は時間の感覚を覚えるのである。そして、《動中の動》および《中間型の動勢》と時間性との関係においては、見る者が連続する一連の姿勢を、それらの動勢によってイメージすることで、時間の感覚が生起されるということである。

彫刻という静的な存在の中で、視覚的な速度感や運動感を知覚させるロダンの動勢表現の試みには、必然的に時間の感覚が伴っていた。つまり、ロダンが彫刻の生命感を動勢によって表現しようとしたことは、とりもなおさず作品に時間性を表出させることになったのだと言えよう。

ロダンの影響を強く受けた彫刻家の佐藤忠良(1912-)が、彫刻の時間性について述べた一文を引用して本稿をしめくくりにする。なお、次稿では彫刻における不完全性についての考察から、時間性の問題へアプローチを試みたいと思っている。

私の中の彫刻の枠は大変不自由なくせに、芸術の中では一番多くのものを望んでいる、大変欲張った仕事だということになります。はじめから時間を奪われているものに、無限の時間を得させようとはします。とてもカメラのように、押して写る式のことではできないだけに、過去と現在と、未来までも一つの個体の中に押し込めようとするのですから、これほどの欲張りはないはずです。(中略)

——彫刻はやはり、移動しない個体に時間性を与えることしかありません。人体が立つとき、重心は一方の地軸にだけ落ちるという考え方で彫刻すると、土や、石の材料の重さだけしか、その彫刻から感じ

ないでしょうことがあります。人間が、その時点で同時に別なことを考えたり、次の瞬間にどのような運動方向をもつかを考えると、彫刻の中に生き写しの姿勢を与えただけでは死物となることを、われわれは知らなければなりません。¹³⁾

註

- 1) アルバート・E. エルセン「ロダンの近代性」『ロダン館』静岡県立美術館, 1994 p. 46
- 2) 高村光太郎訳, 高田博厚、菊池一雄編, 『ロダンの言葉抄』, 岩波文庫, 1991, pp. 227~228
- 3) リルケ著, 高安国世訳, 『ロダン』, 岩波文庫, 1993, p. 26
- 4) 高村光太郎訳, *loc. cit.*
- 5) 意図的な量の傾斜や流れによる動勢表現は、後述する《動中の動》や《中間型の動勢》にも同様な手法が認められる。
- 6) 『岩波 哲学・思想辞典』, 岩波書店, 1998, p. 141
- 7) 最初は1877年に『説教するヨハネ』の予備的な習作としてつくられた。その後、1911年に新たに拡大された新たな像がつくられた。
- 8) 高村光太郎訳, *op. cit.*, pp. 228~229
- 9) 高村光太郎訳, *op. cit.*, pp. 230~231
- 10) fig. 9 のモデルの写真は、直接モデルから型をとったとされた疑いを晴らすために、ロダンが写真家に撮らせた写真である。『青銅時代』を制作した時の実際のモデル、ベルギー工兵隊の兵士オーギュスト・ネイ。
- 11) 写真の出典: “Rodin The Hands of Genius” NEW HORIZONS, 1988, p. 30 (補助線は筆者が加筆)
- 12) アルバート・E. エルセンは、『ロダン館』に掲載された「ロダンの近代性」の中で「…古い彫像を研究することによって、《青銅時代》や《ジャンデール》のような直立人物像では、その場に硬直しているのではなく揺れ動いているような印象を与えるために、わずかに像を前傾させればよいことを確信した。」と述べている。Cf. 註1)
- 13) 佐藤忠良著, 『佐藤忠良 II』, 講談社, 1989, p. 165