

The Temporal Element in Sculpture 2

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/2297/484

彫刻における時間性について〔Ⅱ〕

— 表象としての不完全性と時間性の関係 —

江 藤 望

The Temporal Element in Sculpture〔Ⅱ〕

— The Relations between Figurative Imperfection and Temporal Element —

Nozomu ETOH

はじめに

古代ギリシア彫刻の断片は、完成された状態から長い年月を経るうちに、外的な力により破損されたものである。しかしながら、『サモトラケのニケ』⁽¹⁾はそのような時間的荒廃を被っているにもかかわらず、破損したままの姿でルーブル美術館のもっとも主要な場所に展示されている。このことは、時間的荒廃が必ずしも彫刻の美的価値を損なうものではなく、むしろ高める可能性さえあるということの証拠であろう。

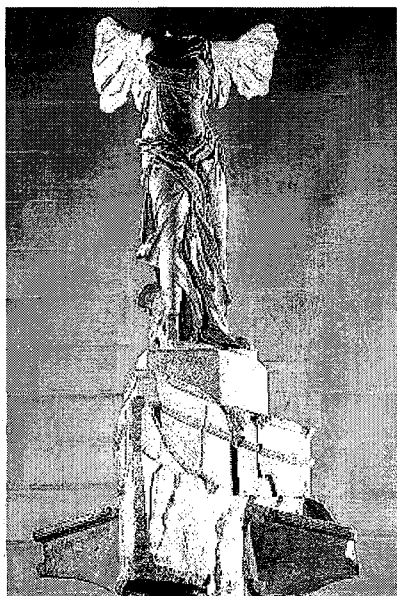


fig. 1

周知のとおり、オーギュスト・ロダン (1840—1917) はこのような古代彫刻の断片からヒントを得て、トルソ像⁽²⁾などの人体として不完全な断片彫刻を、一つの表現形式として確立させた人物である。また、彼は人体の皮膚を形づくることなく粘土のタッチをそのまま残した表現、つまり、粗造りの外観をとどめた不完全な表現を、多くの作品に施している。当時のアカデミズムの彫刻家たちから「仕上げられていない、未完成の作品だ。」と非難され、作品として認められなかった事実⁽³⁾が、その不完全性を証明していると言えるだろう。



fig. 2

しかし、ロダン以降の多くの彫刻家たちは、このような不完全表現を様々なかたちで作品に現出させている。本稿では、ロダンをはじめとする近現代の彫刻家において、意図的に目論まれた不完全表現を分析する。そして、それらの不完全性に含まれる時間的要素の抽出を試みようと思う。

彫刻における意図的な不完全表現を考察するうえで、もっとも重要になってくる美学的問題がある。それは、ルネッサンスに端を発し、近代に入り新しく発見された美学的概念である未完の美、つまりノン・フィニートの問題²⁾である。この問題の考察に大きな指標を与えたのは、プレフィグラツィオン(先形象)の概念を提示したヨーゼフ・ガントナーであった。

1. プレフィグラツィオン

芸術におけるの^{ノン・フィニート}未完成の問題は、1950年代になって急浮上する。それは芸術作品における断片的なもの、未完成なもの、完成し得ないもの、トルソ的、スケッチ的なものなどの不完全な作品における、その原因、意味や効果を問題にしたものである。1956年、ドイツのザールブリュッケン大学において開催された国際シンポジウム²⁾『未完成なる芸術形式』は、この問題をはじめで大規模にかつ本格的に取り上げた記念すべきものであった。

このシンポジウムで議論された中心的なテーマは、これまでほとんど注目されることがなかった芸術作品における創作過程の諸側面の問題であった。その創作過程の問題の中核となったのが、ガントナーの提唱する先形象、つまり、プレフィグラツィオンの理論である。プレフィグラツィオンとは、ガントナー自身の言葉によれば「美術家が自己のうちに於て自己から発して、作品が物質的な完成へ歩み入るその瞬間にいたるまで発展させる、それらの予備的諸形体のすべて」ということになる。³⁾ この理論を明快に表したJ. Aシュモルの概念図⁴⁾に準じて、もう少し具体的にみていくことにしよう。

図1は、完成を前提として制作が進められたそのプロセスを示している。たとえば古代ギリシア美術やビザンティン美術における神像は、完璧な理想の姿でなければならなかったわけで、その理想の神の姿を具現化することを、作家は目標としたのであった。このように、理想美、絶対美を追究する古典主義芸術では、時代様式や宗教的、国家的な模範など、創作にかかわる拘束が存在していた。要するに、制作過程の最後には、彫刻家が目標とした絶対的な完成が存在していたと言えるのである。

このような完成を前提とした制作のプロセスを、図1では表している。美術家の動機Aに始まり、美術家の心中における先形成Vへと続く。ここではスケッチや習作などの本制作に向けての準備段階である先形象、つまりプレフィグラツィオンP1が現れる。さらに、本制作に入り完成への瞬間に至るまで、その形象はすべてプレフィグラツィオンP2として現れる。

図2においては、未完成で終わらざるを得なかった創作のプロセスを示している。ミケランジェロにみられる多くの未完成作品や、ロダン

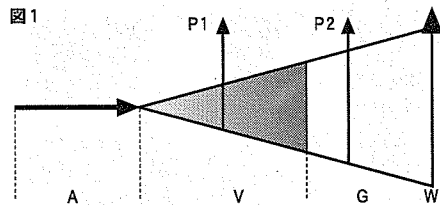


図1
A = 動機(注文、触発)
V = 先形成(美術家の心中における)
G = 形成過程(本制作材料による)
W = 作品(完成したもの)
P1, P2 = プレフィグラツィオン

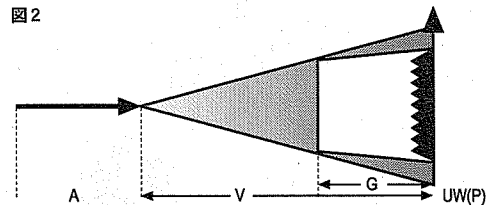


図2
A = 動機(注文、触発)
V = 先形成(美術家の心中における)
G = 形成過程(本制作材料による)
UW(P) = プレフィグラツィオンの性格をもつ未完成の作品

をはじめとする近代以降の彫刻家たちによって制作されたトルソ像などの断片の彫刻が、その代表的な例である。それらに共通する未完成の要因として、作者の死亡や健康的、経済的理由による制作の中断も考えられるが、ここでは、作者自身による内的な制御によって、人体としての完全な有機的表象を表出させることなく制作が停止された場合を問題とする。この場合、先形成が本制作とともに続いていき、最後には未完成として不完全な状態で制作が停止される。後に詳述するミケランジェロの内的理念と、彼の技術と素材による形象化との相克の末、未完成の状態で終わらざるを得なかった創作過程も、図2で説明することができる。当然ながら、これらの不完全彫刻にも、時間的荒廃による不完全性が存在しないわけではない。しかし、ここでは不完全性の主たる要因が、制作における未完成なるものを問題にしているのも、それ以上の言及は避けることにする。

それでは、未完成における不完全性を以下の二つのタイプに分類し、考察をさらに進めていく。一つは、ミケランジェロに例をみる、内的理念と素材や技術との相克の過程で未完成に終わらざるを得なかった不完全性である。もう一つは、ロダンに代表される、トルソ像などの人体の断片の彫刻や粘土の粗付けの状態をそのまま残した作品である。これらの作品は、有機的人体としては不完全な状態であり、いわば、プレフィグラール⁹⁾な状態のものと言える。両者は表象的には同じ様相を呈しているが、それぞれ様式原理を異質にしている。次章では、シュモルの考察にもとづき、両者の不完全性にみられる性質上の差異を検討することにする。

2. 彫刻制作におけるミケランジェロの消極的停止とロダンの積極的停止

ミケランジェロ・ブオナローティ（1475—1564）においては、サン・ピエトロ大聖堂の『ピエタ』（1498—99）にみられるような、抜群の技術と描写力をもって制作された作品が、

晩年に近づくほど姿を消す。一方で、数々の『奴隸像』や『ロンダニーニのピエタ』（1564）^(Fig.3)に代表される、荒々しい鑿痕の残ったままの未完成作品が数を増す。これらの作品における未完成の理由の一つに、注文主による制作期間の時間的制限があったことは事実である。しかしそれ以上に、作品に対する芸術学的理念、つまり、新プラトン主義の思想におけるアイデアを、石材をとおして具現化していくうえで、物質化することへの能力の限界にミケランジェロ自身が気づいていたことに、もう一つの主たる理由が存在する。ミケランジェロの未完成作品は、つまるところ、アイデア形象化のための想像を絶するほどの努力と彫刻家としての力の限界を、象徴しているのである。



fig. 3

ミケランジェロの影響を強く受けたロダンは、ミケランジェロのアイデア形象化の努力と限界を、十分すぎるほど察していたに違いない。ロダンがメディチ家礼拝堂を訪れた際の、ベルナルド・シャンプニユルによる記述によっても、それは明らかである。

かれは若き死者ジュリアーノとロレンツォの廟所を見た。肉体は躍動し、壮重かつ悲劇的で精気と力が溢れている。他方その傍らの像即ち《昼と夜》、《黎明と黄昏》は死の力に打ちひしがれている。女性像は完成しているが男性像の方は粗彫りのままである。だがロダンを魅了するのはまさにこの点なのだ。かれは彫刻家ミケランジェロの手が、荒い大理石から彫像を生む瞬間を感じとる。そこにあるのは未完成に終わらざるを得なかった努力だ。偉大なロレンツォ・デ・メディチ王が限りない愛と賞讃の証をあたえた彫刻家、(中略)世界でもっとも力強い彫刻家が味わった力の限界なのだ。⁶⁾

ロダンもミケランジェロと同様に、『青銅時代』(1876)や『説教するヨハネ』(1878)などの初期作品にはみることができない粗々しいタッチで表現された作品が、1870年代の後半から数を増している。しかし、この表面的には類似した二人の不完全的表象形式は、果たして同質のものであろうか。この疑問を解決してくれるシュモルの言を次に引用する。

ミケランジェロは、プラトンやダンテの意味における内的理念の畏敬により、石塊から多くの人像を完全に作り出すことを畏れていた。彼の形体の一部分をプレフィグラツィオン(中略)のまま残すのである。暗示は、モチーフが明らかになる限りにおいて求められる。精緻な表現がかえって豊かな、ある意味においては多様なとさえいえる基本心象を危ういものにする場合、暗示はそのはたらきをやめる。

ロダンの場合は異なっている。彼は、元素を、根源的な闇を、形成されざるものの領域を、カオス、マテリア・プリマ第一質料、夜の空間を明晰な対象として表象することによって、作品の内でこれらの領域に属するものだけを形づくっていく。彼にあっては、無定型あるものと雰囲気としてあるものが新たな対象的モチーフである。像はそこから浮かび上がってくる限りにおいてのみ形体を獲得する。彼のダイナミックな、そして移ろいいくものを好む形象のファンタジーは、形づくられざるものから形づくられたるものへの推移の中に、また明確に把握し得る実在からもはや捉え得ぬ薄明の推移の中に形姿を多様に現出せしめる。不定形の煙雲を背景とする地獄の門は、

ロダンの作品の中にあるこの表象を際立たせている。⁷⁾

ミケランジェロは、^{イデア}内的理念の表象化の限界を知っていた。彼の能力では、それより先に鑿を進めることはできなかつたのである。自身の能力の限界を知り、理念の具現化の不可能さを悟ったミケランジェロに対して、ロダンの場合は、具体的形象の可視化の限界を知っていたからこそ、あえて粘土の粗付けの状態、もしくは人体を断片の状態、つまり不完全な状態のままで作品をいつたん終わらせた⁸⁾のである。さらに付言するならば、不完全な状態を故意に残したというよりも、ミケランジェロが断念した心中の理念、要するに、霧に包まれたような曖昧模糊とした形象化し得ない心象を、ロダンは意図的に粗付けのような粘土の肉付けや形象の不完全さにより、表現したのである。ミケランジェロにおいては制作の消極的停止であつたものが、ロダンにおいては積極的停止となつたと言えるだろう。換言すれば、前者は消極的未完成であり、後者は積極的未完成と言えるかもしれない。ここにこそ、両者の不完全性の根本的な性質上の差異を認めることができるのである。作品をプレフィグラツィオンとしてとどめざるを得なかつたミケランジェロに対して、ロダンは意図的にプレフィグラツィオンにとどめる道を選択した。次に紹介する彼自身の言葉がそのことを明らかにしている。

(粗造りの人物を眺めながら)

これをもっと完成させる事も出来ませんが、そうして無駄です。なぜとって、このままで、私の説明には十分なのですから。

細部をつけたところでその上たいした事にはなりません。これで重大な真理は得たのです。⁹⁾

具体的形象として表現することができないモチーフを抽象的形象として表現したロダンは、美術史的には彼以後に展開していく、いわゆる抽象彫刻の先駆者であることに言及しなければ

ならないが、その考察は後述するとして、次にロダンの意図的不完全表現を分析することにする。

3. ロダンの意図的不完全表現と時間性

先の『サモトラケのニケ』や『ベルヴェデーレのトルソ』^(fig.4)などの古代彫刻の断片にみる時間的荒廃が、美的価値を高め得たりする所以を、谷川渥は島本融やゲオルク・ジンメルらの言を援用して次のように説明している。

理念と素材という周知の二元論的枠組に準拠するなら、素材への時間的侵蝕がかえって理念的なものを露わにする — 。¹⁰⁾

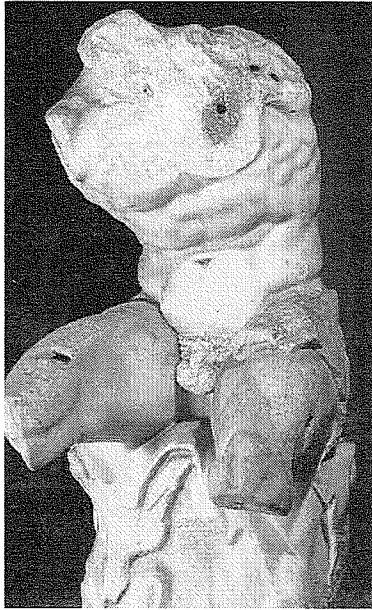


fig. 4

そして谷川は、彫塑であるという現前たる事実在即し、ヨハン・ゴットフリード・ヘルダーの彫塑論をふまえて次のようにまとめている。

時間的作用による表面的変容や四肢などの欠損はかえって彫像の量塊的現前性を際立たせうる、ということにはほかならない。彫塑が時間の偶有的作用によっていっそう彫塑的になりえたとすれば、それは彫塑がその美的価値を増したと見ることができるといふことである。¹¹⁾

この言に従うなら、『サモトラケのニケ』も『ベルヴェデーレのトルソ』も、頭部や四肢が時間的荒廃によって失われたことで、量塊的な彫塑的美しさを増したことになる。このような時間的荒廃が、彫刻に美的効果を与えるということは、当然ロダンも理解していた。彼自身の言葉である「美しい物よりもっと美しいのは、美しい物の廃墟である。」¹²⁾が、そのことを証明している。またこの言葉から、ロダンの廃墟嗜好を明らかに認めることができるのである。

ロダンのもっとも初期の作品である『鼻のつぶれた男』(1864)^(fig.5)には、つぶれた鼻の奇形によって、すでに廃墟の美的要素が取り入れられている。これは彼の意図的不完全表現を追求した最初の作品と言ってよいだろう。この作品は、ロダンがギリシアやローマの古代彫刻研究の総決算とした作品でもあるが、当時のアカデミズムの彫刻家たちや、芸術家のパトロンであったブルジョアたちは、その新しい美を容易に受け入れることができなかった。ビビと呼ばれる鼻のつぶれた醜悪な老人を、あえてモデルに選んだロダンの果敢な挑戦は、次に示す彼の言葉によって、その真相を深く理解することができる。

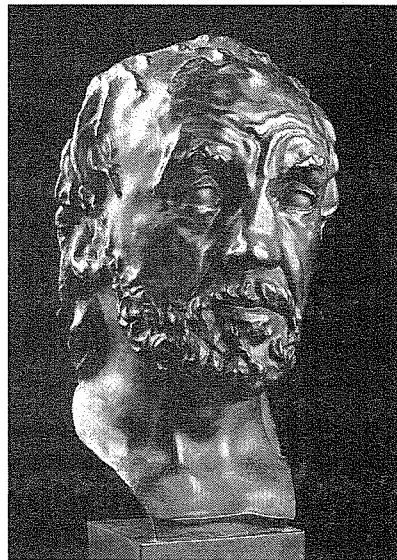


fig. 5

——芸術にあつては、「性格」を持っている者だけが美しい。「性格」とは、美であれ、醜であれ、何を問わず自然の観相の辛辣な真実の事です。(中略)——「自然」の中で醜いものほど、芸術の中で美しいという事がよく起ります。

芸術にあつては性格のないものしか醜くはありません。それは外的にも内的にも何の真実をも持っていないものの事です。¹³⁾

また、『美しかりし兜屋の妻』(1880頃)^(fig.6)は、さらに著しく廃墟的美しさを取り入れた作品と言ってよいだろう¹⁴⁾。この作品は、年老いて衰えていく姿をありのままに描写した作品である。当時は、人物彫刻の美しさは若々しさや健康美を理想としていた。しかし、ロダンは先の彼の言葉にみた理念にもとづき、従来の美的基準を覆そうとしたのであった。年老いた兜屋の妻が若かりし頃の美貌の喪失を嘆く、フランソワ・ヴィヨンの詩『兜屋の美女の嘆き』に由来するその題名にも、ロダンの廃墟的美に対する嗜好は強く示されている¹⁵⁾。



fig. 6

これら二つの作品に共通するロダンの廃墟的美の表現には、自然に対する無常観や人生の刹那性が醸し出されており、見る者に時間性を強く感じさせる。

『歩くトルソ』(1877)が、ロダンの断片様式の

確立において契機となった作品であることは、周知の事実である。当初『説教するヨハネ』(1878)のプレフィグラツィオンとして制作された作品であったが、『説教するヨハネ』の完成後に『歩くトルソ』は拡大され、それを断片様式の作品として自立させたとされている。このように、もともと完全な人体像として構想されていたものであったが、ロダンはその像の頭部と両腕を切り捨て、人体として有機的に不完全な形態にした。そうすることによって、歩くという運動のみを主題としたのである。ガントナーに言わせると、彼はその身体をより高い意味で完成させんがために、それを廃墟たらしめたのである¹⁶⁾。その行為は、完全な有機的表象としての完成状態から、形成過程への回帰や廃墟への退行、要するに、ガントナーの言うデフィグレーション¹⁷⁾なのである。

このデフィグレーションは、『バルザック記念像』(1898)^(fig.7)の制作過程でもみることができる。形態を単純化し約3メートルものブロンズの塊として表現されたこの作品からは、不変不動の重量感と存在感が感じられる。この彫刻からは、どこか新石器時代に建てられたとされる巨石記念碑のメンヒルを想起させる。先の谷川の言葉を借りるならば、ロダンはガウンで四肢を覆うことによって、『バルザック記念像』を古代彫刻の断片に共通する彫像の量塊の現前性を際立たせた。ロダンは、文豪バルザックの内面的真実¹⁸⁾を、性器をつかんだ裸体像『バルザック：“F”アスリート像』(1896頃)^(fig.8)として、いったんは完成させたにもかかわらず、最終的にはガウンで覆いその真実を隠してしまった。ロダンは『バルザック：“F”アスリート』の上からガウンを実際に粘土で作っていったかは定かではないが、彼の構想には、『バルザック：“F”アスリート』から最終的な『バルザック記念像』への変遷が、確かに存在したと言えるのである。こうして考える時、この構想のプロセスは、先の『歩くトルソ』にみる表象的な完成から退行へと向かう同質のデフィグレーション

オンと言えるのではないだろうか。

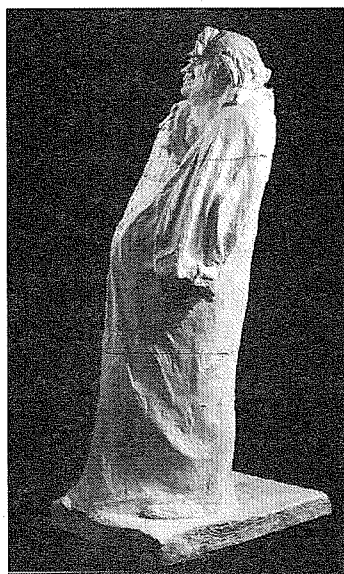


fig. 7

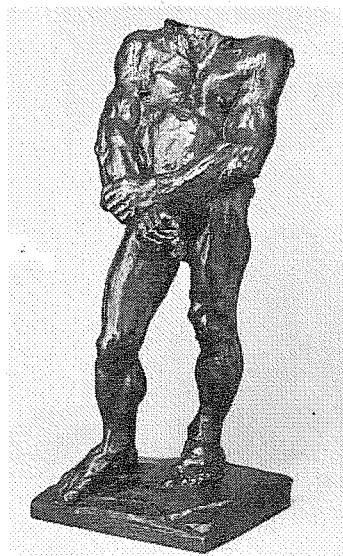


fig. 8

ロダンは制作のプロセスにおいて、作品を高い意味で完成させんがためにデフィグレーション化させ、古代彫刻の断片にみる自然の外的浸食による負の時間性と同様の廃墟の時間性を現出させることに成功したのだ。

また、ロダンは徹底した写実的表現と、荒々しくうごめく量の肉付けやひび割れなどの不完全性を、一つの彫刻の中に混在させた。うごめく量の肉付けに関しては、前稿¹⁹⁾で明らかにしたロダンの動勢表現でもあり、その動勢そのものにも時間性は内在している。彼の徹底した写実表現と不完全な肉付け表現を混在させる手法は、動勢表現と廃墟的美の表現とが融合し、見る者にいっそう強い時間性を感じさせるのである。

そして、さらにロダンはこれらの不完全表現によって、先のシュモルの言を援用するならば、形づくられざるものから形づくられたるものへの推移の中に時間を表現し得たのだ、と言っても過言ではないだろう。表象されたものと表象の媒体、つまり、肉体として知覚することと、粘土やブロンズや大理石などの素材の物質的な肉付けや鑿痕として知覚すること、これらの中で生じる、物質から肉体への変容からくる移ろいの時間性と、物質でつくられた肉体の崩壊のイメージからくる廃墟の時間性が、見る者には同時に感じ取られるわけである。

アルバート・E. エルセンは、「作品制作に際して生じる偶然をロダンほどに利用した彫刻家はいない。」²⁰⁾と述べている。ロダンは石膏取りや鑄造の工程で生じる盛り上がった継ぎ目^(fig.9)をそのままにした。粘土の状態から石膏の素材へうつし替える石膏取りの工程、または石膏原型からブロンズの素材へと鑄込む鑄造の工程を、ロダンは一つの表現手法として位置づけたのだ。そうした継ぎ目をあえて作品上に残した理由は、エルセンに言わせると、「ロダンは独自の表面のタッチだけに縛られるのを好まず、芸術家の癖があからさまになることを嫌ったからであり、肉付けに際して偶然の所産を期待していたからでもあるのだ。」²¹⁾と言う²¹⁾。この型取りの工程で生じる偶然の所産は、ロダンに言わせれば、廃墟感を表出するための一つの表現手法だったのかもしれない。偶然性を生かしたこのプレフィグラーな表現手法は、後に詳述する近年のイタリア具象彫刻にも通じるもの

がある。

以上、ロダンの意図的不完全表現を分析するとともに、その中に含まれた時間性の抽出を試みた。次には、ロダン以降の彫刻家たちによる不完全表現から、同様に時間性を抽出していくことにしよう。



fig. 9

4. ロダン以降の彫刻家による不完全性の表現と時間性

コンスタンチン・ブランクシー(1876-1957)は、形態の単純化による普遍性を終始追求した彫刻家であった。彼の制作過程は、モチーフの具体的な形態から出発しながらも、制作が進むにつれて、モチーフの細部は作品から削除し具体性を消し去るというものである。完全に完璧な存在を求め一方で、モチーフの有機的存在としては不完全な形象へと展開していくのであった。次に紹介するブランクシー自身の言葉は、上記の制作過程の根本をなしている彼の思想を明確に伝えてくれる。

あなたは魚を眺める時、そのうろこに注意したりはしないでしょう。あなたはその動きの早さ、きらめき、泳ぐその肉体に関心を注ぎ、水面の軌跡をみる。そう、私の表現したいと希うのはこれなのだ。もし私がそのヒレ、眼玉、うろこを再現すれば、私

は動きを殺してしまい、現物の「見本」を得たことにしかならない。私としては、魚の心のひらめきを捉えたいと思うのだ――。²²⁾

この言葉は、先に紹介したロダンの、粗造りの作品に対して言及した言葉と通じるものがある。要するに、プレフィグラツィオンの様態で制作をとどめたロダンの意図的不完全表現と、ブランクシーの徹底した単純化による有機的存在の不完全な形象表現は、本質の表現という意味においては同質のものと言える。ロダンが『バルザック記念像』において、ブロンズの塊による普遍的形態を追求したのと同様に、彼の弟子であったブランクシーもまた、普遍的形態を追求したのである。

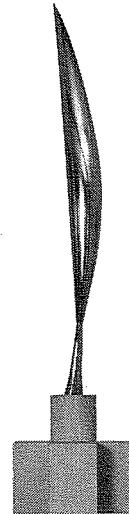


fig. 10

中村秀樹はブランクシーによる一連の『空間の鳥』(fig.10)シリーズに対して、次のように述べている。

鳥というモチーフには、近代の個人的な感覚以上の、人類共有の精神的土壌が感じられます。長い歴史や伝説の中で増殖してきた鳥のイメージ。²³⁾

ブランクシーは、人間が長い歴史の中で培ってきた自然の生命のイメージを、一つの作品の中に集約させたのだ。ブランクシーの作品にあ

らわれた形態からは、ロダンの『バルザック記念像』に共通する時間性が内包されていると言ってもよいであろう。

鳥や魚といった具体的な形の実体から出発し、形態の本質へと到達しようとしたブランクーシに対して、ジャン・アルプ(1887-1966)は、本質から出発して実体へ行き着こうとした。いわば、求心力の作用で単純な形態に還元する前者に対して、後者は内なる本質が遠心的な作用によって、外なる実体へと具現するのである²⁴⁾。細胞分裂を繰り返して成長していくアメーバの形態によく似たアルプの作品^(Fig.11)は、このようにして生まれたのである。アルプの作品について堀内正和は次のように書いている。

生育しつつあるものの不安定さが感じられる。生命の本質は変化である。それは動き、伸び、縮み、衰え、死ぬが停止したり完結したりすることはない。その進行形がそのまま石やブロンズになってしまったのがアルプの作品だ。²⁵⁾



fig. 11

先に示した、ミケランジェロが形象化し得なかった移ろいゆくものを、ロダンは粗造りによる不完全な形態として表現したように、アルプも生命の移ろいゆく変化を、不定形で不完全な形態として形象化したのである。アルプは作品の成長過程を示すことで、見る者にそれ以後

の成長過程をイメージさせようとした。つまり、アルプは完成へと続く未完の移ろいゆく過程を表現することで、作品の完成を見る者の想像に委ねようとしたのである。言い換えれば、アルプの作品はプレフィグレーションであり、フィグレーションは見る者のそれぞれの心中に存在することになる。したがって、アルプが提示した作品と、その作品が起源となって見る者の心の中で発展的に描かれるイメージとの間には、おのずとイメージ自体の生成過程として意識される時間が生じてくるに違いない。

ジャコモ・マンズー(1908-91)、マリーノ・マリーニ(1901-80)、ペリクレ・ファッツィーニ(1913-87)、ヴェナンツォ・クロチェッティ(1913-2003)らは、20世紀のイタリア具象彫刻の巨匠である。彼らは鑄造の工程を表現技法と位置づけている点で共通している。彼らにおいては、ロストワックス法による鑄造過程で、原型から蠟型へ型取りされた過程でも制作がおこなわれたり、ブロンズで仕上がった後でも制作の手を加えたりすることは珍しくない。さらには、鑄型の痕跡を作品に残留させる偶然性を取り入れた手法も、多くの作家が取り入れている。これらの手法は近年のイタリア彫刻特有のものである。紙幅に限りがあるため、ここではマンズー、マリーニ、クロチェッティの三人の作品を例に挙げ、これらの制作の工程を残留させる手法と時間性との関係をみていくことにする。

古代ローマ彫刻の影響を強く受けたマンズーには、圧倒的に粘土による塑像作品が多い。しかし、彼は粘土の状態で作成を終了するのではなく、その彫刻の原型から蠟型にとられた段階でも制作の手を入れている。また、彼は鑄造の工程で生じる湯道や鑄型に生じるひび割れなどを修正することなく、彼の多くの作品にその工程の痕跡を残留させている。『椅子にすわる少女』(1947)^(Fig.12)には、鑄造の工程で生じたと思われるひび割れ痕が顕著に見ることができる。彼はあたかも、鑄造の工程そのものも表現の手法と考えているかのようである。

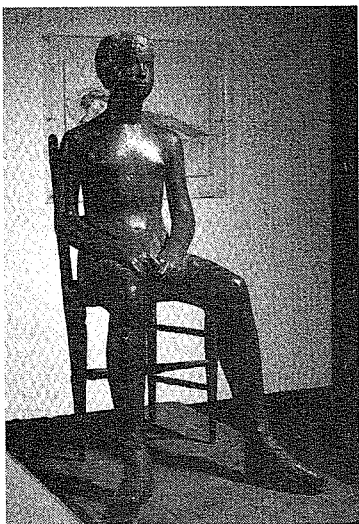


fig. 12



fig. 13

古代エトルリアの彫刻に強い影響を受けたマリニーは、その彫刻が持つ細長い垂直なプロポーションと精巧な姿勢とを見習った様式で作品を制作した。彼は彫刻の表面に、石膏直付けの荒々しいタッチや粗彫りの鑿痕を残しているし、さらにはブロンズに鑄込んだ後にも、鑿で削ったような制作を施している。『踊り子』(1949) (fig.13) の左足の付け根には、鑄造後に鑿で彫られた制作痕が確認できる。彼の彫刻のプリミティヴな形態とこれらの制作過程の痕跡、そして時には古代や中世における多彩色彫刻のような賦色などの手法が混ざり合っ、マリニーの作品には強烈な時間性が醸し出されているのである。時には、見る者に古代の彫刻と錯覚を起こさせるほどの強い時間性を感じさせる。

マリニーと同様にクロチェッティも、エトルリアの彫刻に強い影響を受けている。彼の作品の特徴は、マンズーのひび割れやバリの残留同様に、鑄造の際に施される湯道の痕跡を、完全に修正することなく作品に残留させていることである。彼もまた、鑄造の工程を作品の表現手法として位置づけているかのようである。『マグダラのマリア』(1956) (fig.14) には、ひびや湯道の痕、パティナーによる古色の効果などによって、マン



fig. 14

ズー同様の古代彫刻を想起させる時間性が内包している。

これらのような制作の工程を残留させる手法は、先述したロダンにおける、石膏取りや鑄造の工程で生じる継ぎ目を修正することなく、そのまま作品に残留させた手法を思い出す。これら

の型取りの工程を、プレフィグラールなものとして作品に残留させる表現の手法は、ロダンの作品にみる粘土の荒々しいタッチの不完全表現と同様に、見る者を制作過程へとフィードバックさせる効果がある。言うなれば、見る者を作品のプレフィグラーションの過程へ導くと同時に、見る者のイメージを工房へと回帰させる。

以上のような、近年におけるイタリア彫刻特有の鑄造の工程を作品に残留させる表現手法は、その彫刻が長年の時間によって被った崩壊のイメージからくる時間性と制作過程への回帰、つまり、作品のプレフィグラーションの過程への回帰から生じる時間性の内在を、目論んだものである。

おわりに

本稿では、彫刻における表象としての不完全性と時間性との関係を考察するに際して、以下のように論考を進めていった。まず第1章で、ガントナーのプレフィグラーションの概念を掘りどころにし、彫刻における不完全性の要因について概観した。次に第2章では、ロダンとミケランジェロの不完全性の様式原理の差異を分析する中で、ロダン彫刻の不完全性は彼の意図的な一表現手法であることを明らかにした。そして第3章では、ロダンの意図的不完全表現を論ずるとともに、それらに表出する時間的要素を抽出した。さらに第4章において、ロダン以降の彫刻家にみられる意図的不完全表現からも時間的要素の抽出を試みた。

第3章および第4章で論じた意図的不完全表現を整理してみると、《廃墟的美の表現》、《移ろいの表現》、《単純化による表現》、《制作過程を残留させる表現》の四つに分類することができる。これらの不完全表現と時間性との関係を次にまとめて、本稿を閉じることにする。

《廃墟的美の表現》は、ロダンのトルソなどの断片様式にみる表現、そして彼の粘土の粗付け表現、さらにはロダンおよび彼以後のイタリ

アの彫刻家たちにみることができ、型取りの工程を作品に残留させた表現である。これらは仏教的無常観と同類の、彫刻が荒廃へと進んでいく負の時間性を見る者に想起させる。

《移ろいの表現》は、上記の廃墟への移ろいという意味では共通するが、曖昧模糊とした形象化し得ないモチーフを、粘土があらわになった肉付けにより具現化したロダンの表現である。そしてもう一つは、アルプの移ろいゆく生命の形成過程の表現である。これらは動勢表現と共通する時間性を持ち合わせていながらも、特にアルプの作品に関しては、《廃墟的美の表現》における負の時間性に対して、完全な有機的形態へと成長していく正の時間性が存在する。

《単純化による表現》は、ロダンの『バルザック記念像』、あるいはブランクーシの一連の作品にみる、形態の単純化による普遍性の表現である。これらの作品には、古代から続くエジプトのピラミッドや中国における万里の長城と同様、永遠に変わることのない不変不動の超時間性とでもいうべき時間性が存在する。

《制作過程を残留させる表現》は、先の《廃墟的美の表現》でも示したロダンにおける粗付けの肉付け法と、近年のイタリア彫刻家にもみることができ、型取りの工程を作品に残留させる手法である。これらの手法は、見る者のイメージを制作過程へ回帰させる時間性を生じさせる。

註

- 1) 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.34~35
- 2) このシンポジウムの内容は参加者でもあったJ.Aシュモルが編集し、中村二柄が和訳した著書『芸術における未完成』におさめられている。Cf.4)
- 3) ヨーゼフ・ガントナー著、中村二柄訳、『心のイメージ：美術における未完成の問題』、玉川大学出版部、1988、p.29
- 4) J.Aシュモル編、中村二柄他訳、『芸術における未完成』、岩崎美術社、1991、pp.11~13 掲載

- された5つの概観図のうち、本論に深く関係する第3類と第5類について考察。なお、図1におけるP2は筆者による加筆である。
- 5) プレフィグラツィオンの形容詞
 - 6) ベルナール・シャンピニユル著, 幸田礼雅訳, 『ロダンの生涯』, 美術公論社, 1982, p.46
 - 7) シュモル, *op.cit.*, p.220
 - 8) いったん終わらせたと記述した理由は、ロダンの作品は粘土の状態から石膏やブロンズへと耐久性のある素材に変えた後でも、ある部分を切断し、他の作品等とのアッサンプラージュによって作品は完結されずに、違う意味へと変換され制作が継続されていくからである。代表的な例が『地獄の門』である。彼において作品の終結(完成)は、彼の死において実現したと言わざるを得ない。(『ロダンの言葉』p.206参照)
 - 9) 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, p.246
 - 10) 谷川渥著, 『形象と時間: クロノポリスの美学』, 白水社, 1986, p.39
 - 11) 谷川, *op.cit.*, p.44
 - 12) ガントナー, *op.cit.*, p.151
 - 13) 高村, *op.cit.*, pp.238~239
 - 14) ガントナー, *op.cit.*, P.76
 - 15) 『ロダン展: ブルックリン美術館コレクション』, 印象社, 2002, p.62
 - 16) ガントナー, *op.cit.*, p.190
 - 17) ガントナー, *op.cit.*, pp.188~189
 - 18) ミシェル・ファルコスによれば、ロダンはこの作品を通して、知的創造と肉体的創造を関連づけようとした。そうした繋がりにはバルザックの生きざまに照らし合わせても矛盾のないものであったし、また似たような気質の人間であったロダンも共感できるものであったはずだと述べている。(ロダン展ブルックリン美術館コレクションp.120)
 - 19) 拙稿, 「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」金沢大学教育学部紀要人文科学・社会学編第53号, 2004, p.17
 - 20) 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, p.46
 - 21) *ibid.*
 - 22) 『ファブリ世界彫刻集11 ブランクーシュ』, 平凡社, 1973, p.5
 - 23) 『アートウォッチング2 近代美術編』, 美術出版社, 1993, p.72

- 24) 堀内正和著, 『坐忘録』, 美術出版社, 1990, p.32
- 25) *ibid.* p.30

図版資料

- fig. 1 『サンモトラケのニケ』, BC190年頃
- fig. 2 オーギュスト・ロダン, 『男のトルソ』
- fig. 3 ミケランジェロ・ブオナローティ, 『ロダニエニのピエタ』, 1564
- fig. 4 『ベルヴェデーレのトルソ』, BC100年頃
- fig. 5 オーギュスト・ロダン, 『鼻のつぶれた男』, 1864
- fig. 6 オーギュスト・ロダン, 『美しかりし兎屋の妻』, 1880
- fig. 7 オーギュスト・ロダン, 『バルザック記念像』, 1898
- fig. 8 オーギュスト・ロダン, 『バルザック: “F” アスリート像』, 1896年頃
- fig. 9 オーギュスト・ロダン, 『永遠の休息の精』(部分), 1899年頃
- fig. 10 コンスタンチン・ブランクーシ, 『空間の中の鳥』, 1926
- fig. 11 ジャン・アルプ, 『Pre-Adamite Fruit』, 1938
- fig. 12 ジャコモ・マンズー, 『椅子にすわる少女』, 1947
- fig. 13 マリーノ・マリーニ, 『踊り子』, 1949
- fig. 14 ヴェナンツォ・クロチェッティ, 『マグダラのマリア』, 1956