

藤井 匡
Tadasu FUJII

ロダニズムという視覚：中原悌二郎の〈老人像〉について

Rodinism as visuality in Teijiro Nakahara's *Bust of Old Man*

本稿では、明治後期から大正期にかけての彫刻のキーワードとなっているロダニズムを、視覚という観点から捉え直し、その視覚と様式との間に生まれる問題を中原悌二郎の3点の〈老人像〉を中心に検討する。

明治後期（日露戦争以降）にはじまるロダンの日本への影響は、ロダニズムと呼ばれ、日本の近代彫刻の本格的な出発点に位置づけられてきた。しかしながら、この言葉の指し示す意味はあまり明確ではない。この問題は、ロダニズムの中心的な彫刻家の一人である悌二郎の《若きカフカス人》（1919年）に典型的に現れている。正面性が明確で、堅固な構築性を備え、表面に細かい指跡を多く残したこの作品からロダンを想起することは難しい。悌二郎に見ることができたのは、日本に将来されていたわずかなロダンの小品のみで、学習の大部分は印刷物を通じて行われた。その理解に限界があったことは確かだとしても、そうした条件からだけでは説明できないほど、この作品はロダン様式から遠く隔たっている。

しかしながら、この落差は視覚の問題から考察することで理解ができるように思われる。ジョナサン・クレリーが『観察者の系譜』で指摘するように、芸術表現が変化するためには、それに先行して、視覚の変化が生じる必要がある。この視覚の変化は、観察する主体のもっている可能性の諸条件に基づいており、同時代のなかで広く共有されるものとなる。

表面を丁寧に仕上げた朝倉文夫の彫刻を見て、人間よりも人形に近いと語る悌二郎の視覚は、表面の仕上げが彫刻の生命感を喪失させることを発見した荻原守衛や、《考える人》の写真図版を生きもののようだと言語の高村光太郎の視覚にかなり近い。こうした、生命感を基準とした新しい視覚こそが、この時代に共有されたロダニズムだと考えられる。

悌二郎の現存作品12点の内、3点を〈老人像〉が占めている。これらは同一の胸像形式をとるものの、様式的には、1910年と1916年の間に隔たりが大きい。こうした作風の変化の要因としては、木村荘八や高村光太郎の翻訳書に記された、ロダンの彫刻制作の手法を導入したことが挙げられる。ロダンに接近しようと試みたことが、結果的には、彼の作風をロダンから離脱させていったのである。

悌二郎の様式上の変化は、同時期（第一次世界大戦以降）の絵画に視野を拡げると、彼だけに限

定されたものでないことが分かる。岸田劉生は1915年頃に露骨なゴッホ風から対象の細密な描写に、坂本繁二郎は1920年頃に印象派的な大気の表現から還元的な画面形成に向かう。悌二郎の没後になるが、中村彝にも1923年頃から画風の変化が現れてくる。彼らとの違いは、作風の変化にも関わらず、悌二郎が「ロダニズムという視覚」に留まり続けたことである。だが、「時代の視覚」はこうした方向に推移していき、「ロダン以後」が語られる時代を用意することになる。

1. はじめに

本稿では、明治後期から大正期にかけての彫刻のキーワードとなっているロダニズムを、視覚という観点から捉え直し、その視覚と様式との間に生まれる問題を中原悌二郎の3点の〈老人像〉を中心に検討する。

明治後期（日露戦争以降）にはじまるオーギュスト・ロダンの日本への影響は、ロダニズムと呼ばれ、日本の近代彫刻の本格的な出発点に位置づけられてきた。しかしながら、この言葉の指し示す意味はあまり明確ではない。本来的に、ロダンの彫刻は多義的に解釈できるものであるが、それでもなお、ロダニズムを一貫した様式として捉えることは困難である。

この問題は、ロダニズムの中心的な彫刻家の一人である中原悌二郎の代表作《若きカフカス人》（1919年）[図1] に典型的に現れている。正面性が明確で、堅固な構築性を備え、表面に細かい指跡を多く残したこの作品からロダンを想起することは難しい。渡欧体験をもたなかった悌二郎に見ることができたのは、日本に将来されていたわずかなロダンの小品のみで、学習の大部分は印刷物を通じて行われた。そのため、その理解に限界があったことは確かである。だが、そうした条件だけでは説明できないほど、《若きカフカス人》はロダン様式から遠く隔たっている。

しかしながら、このことは視覚の問題から考察することで理解ができるように思われる。ジョナサン・クレーリーが『観察者の系譜』で指摘するように、芸術表現が変化するためには、それに先行して、視覚の変化が生じる必要がある。この視覚の変化は、観察する主体のもっている可能性の諸条件に基づいているために、同時代のなかで広く共有されることになる。

表面を丁寧に仕上げた朝倉文夫の彫刻を見て、人間よりも人形に近いと語る悌二郎の視覚は、ロダンの作品を通じて、表面の仕上げが彫刻の生命感を喪失させることを発見した荻原守衛や、《考える人》の写真図版を見て、生きもののような気がしたと語る高村光太郎の視覚にかなり近い。このような、生命感を基準とした新しい視覚こそが、この時代に共有されたロダニズムだと考えられる。悌二郎の場合、1910年代半ばの作風の変化にも関わらず、その視覚は一貫して保持されている。



図1 中原悌二郎《若きカフカス人》1919年
中原悌二郎記念旭川市彫刻美術館所蔵
(以下の作品もすべて同じ)

悌二郎の現存作品は12点にすぎないが、〈老人像〉はその内の3点を占めている。これらは同一の胸像形式をとるものの、様式的には、1910年と1916年の作品の間に隔たりが大きい。この変化の要因には、木村荘八や高村光太郎の翻訳した書物に記された、ロダンの彫刻制作の手法を導入したことが挙げられる。ロダんに接近しようと試みたことが、結果的には、彼の作風をロダンから離脱させていったのである。

悌二郎の様式上の変化は、同時期の絵画にまで視野を拡げた場合、彼だけに限定されたものでないことが分かる。例えば、岸田劉生は《道路と土手と塀（切通之写生）》（1915年）などで、露骨なゴッホ風から対象の細密な描写へと向かい、坂本繁二郎は《牛》（1920年）で、印象派的な表現から還元的な画面形成へと進む。悌二郎の没後になるが、中村彝にも1923年頃から画風の変化が現れてくる。

悌二郎と彼らとの違いは、作風の変化にも関わらず、悌二郎が依然として「ロダニズムという視覚」に留まり続けたことである。だが、「時代の視覚」はそれをおし流す方向に推移していきながら、「ロダン以後」が語られる時代を用意することになる。

2. ロダニズムと悌二郎

1. ロダニズムとは何か

1904年頃からはじまるロダンの日本への影響は、ロダニズムと呼ばれ、日本の近代彫刻の本格的な出発点に位置づけられてきた。しかしながら、これまで指摘されてきたように、この言葉の指し示

す意味はあまり明確ではない。

そもそも、ロダンの彫刻は、象徴主義、形式主義、表現主義、構成主義、自然主義など、多義的に解釈できるものである¹。当時の日本においても、事情が同じだったことは、『白樺』のロダン特集(1910年11月)に寄せられた言説のばらつき²からも確認できる。だが、それでもなお(あるいは、そうだからこそ)ロダニズムを一貫した様式として捉えることは困難である。これは、パリに渡り、アントワヌ・ブールデルに直接師事した彫刻家たちを中心とした、1920年代のブールデル様式の受容とは異なったものである。

高橋幸次は、ロダニズムの彫刻家たちの「相互の作風と様式の関連の無さが顕著である」という問題に対して、「凹凸のある表面、とりわけ、指やへらの跡、さらには小さな粘土塊の付着のままのテクスチャー」の導入に共通点を見出す³。彼らにとっての表面の問題は、各々の「自然の直接的印象」や「生命尊重主義」に向かうものであり、共通の様式を導くものではなかった。その表面の様式は个性的である以外にはないもので、それこそがロダンの「日本的」理解だったとするのである。確かに、「美術家に取りて咀ふべきは仕上げであつて、作物の生命は仕上げの滅却せられる⁴」というロダンの言葉を引用した荻原守衛の意識は、こうした表面の問題に向かっていた。同時に、朝倉文夫や北村西望の作品にこうした意識を見ることは難しい。彼らもロダンの影響を受けていたが⁵、その彫刻の表面には別種の意識が働いている。

また、千田敬一は、当時のロダニストたちの彫刻を「視野の変革」がもたらした造形性によって説明する⁶。彼らはロダン芸術の根幹を成すものを「視野の変革」だと理解したが、それは「あるがままに見ることへの回帰」を意味するものだったという。ロダン体験を経て変化したのは、何よりも、自然を見る彼らの視覚なのである。

それと同時に、自然を「あるがまま」に見ることは、それを「あるがままに」彫刻にすることを指すわけではないという。見たものを表現の域にまで高めるには、その理法を作品内部から支える力に変換することが要求される。ここでは、彫刻は構造の問題として理解されているが、それは、守衛の「内的な力」という言説と結びつき、表層的と見なされてきた朝倉や北村の作品と対立するものである。

こうした見解は十分に首肯できるものだが、私

は、ロダンの作品を通じて、彼らが新しい視覚を獲得したこと自体が重要だと考えている。彫刻にリアリティを与えるという課題は前世代と同じであつても、どのような彫刻がリアルだと見なされるのかが変化したのだ。本稿では、それを「ロダニズムという視覚」と呼ぶ。彼らの目指す造形性(表面や構造)は、その視覚が結果として導いたものであり、したがって、それらがロダンの作品とどこまで類似したり一致したりするのかを問うことは、それほど大きな問題ではないと思っている。

2. ロダニズムという視覚

こうした視覚の変化の典型例を、高村光太郎の「ロダンの手記談話録」(1941年)のなかに見ることができる。彼がロダンの作品に接したのは、イギリスの美術誌『ストゥディオ』1904年2月号に掲載された《考える人(大型像)》(1902-1903年)の写真図版を見たときある。光太郎は、このときのことを、「これまで見た西洋彫刻のやうな作りものの感じがなくて、何だかもつと単純で、生きもののやうな気がした⁷」と語っているが、この談話は、彼の視覚にある変化が生じたことを伝えている。

他方、光太郎が「父にその写真を見せても父の同感を得られなかつた」と語るように、先行する世代の光雲は別種の視覚と共に生きていた。もちろん、光雲も江戸時代までの視覚をそのまま継承していたわけではなく、開国後に流入してきた西洋的な視覚に大きな影響を受けている。光雲は西洋から輸入される石版画などを見て「動物でも、草木、花、物品、凡てのものが真に迫つて実物に近い。それは殆んど実物そつくりと云つてもよい。犬一匹描いてあつてもどう見ても本物である⁸」と思ったというが、この回想は、ある意味で、光太郎のロダン体験に似たところがある。

光雲が体験した1度目の視覚変化に対して、ロダニズムは、日本の近代化における2度目の視覚変化に位置づけることができる。この違いは、生人形師・松本喜三郎に対する2人の評価にも現れている⁹。再現性を徹底的に追及した喜三郎の表現は、光雲の視覚からすれば生きてるように見えるし、光太郎の視覚からは生命感が完全に欠如したものにに見えることになる。

こうした視覚の問題を考える上では、ジョナサン・クレーリーが『観察者の系譜』で行った議論が参考になる。芸術表現が変化するためには、それに先行して、視覚の変化が生じる必要がある。

視覚の歴史は、表象制作の実践における様々な変化（様式の変化を含む）についての説明を遥かに超えたものに立脚している。

観察者とは、たしかに明らかに見る者なのではあるが、さらに重要なことには、彼は予め定められた可能性の集合の枠内で見える者であり、さまざまな約束事や限界のシステムに埋め込まれた存在なのである。(中略)観察者が存在すると言うことができるとすれば、それは言説、社会、技術、制度といったものの相関関係が織りなす、還元不能なほど異種混淆的なシステムの効果としてでしかありえないだろう。絶え間なく変化していくこの領域に先だって存在する観察主体などありはしないのである¹⁰。

クレーリーが同書で取り上げるのは、19世紀初頭の西洋で生じた視覚体制の移行だが、ロダン体験を経た悌二郎に生じた事態も、より狭い意味ではあるとしても、視覚体制の移行と呼ぶことができる。彼は「帝展彫刻短評」(1920年)において、表面を丁寧に仕上げた朝倉文夫の《頬》に対して「蠟の様に冷たい、人間と云う感じよりも人形といふ感じに近い¹¹」との感想を述べるが、これは、表面の様態の問題である以上に、どのようなものに生命を感じるかという視覚の問題なのである。

もちろん、こうした視覚の変化は、この時代の日本の彫刻家すべてに生じたわけではない。ロダンの作品を実見しながらも、「ロダンは狂人のやうな彫刻家で、奇矯な作をつくる¹²」と光太郎に語った白井雨山や、『白樺』のロダン特集に「作品に就いては一向に解らない¹³」との感想を寄せた新海竹太郎は、光雲と同じ視覚の圏内に留まっていたといえる。ロダンを様式の範囲内で受容した朝倉や北村と、ロダンに触発されて新しい視覚を獲得した守衛や光太郎、悌二郎の違いはこの点にあると考えられる。

3. 悌二郎におけるロダン受容

1. 写真図版

悌二郎に視覚の変化をもたらしたロダンの受容は、主に、3通りの方法によっていた。輸入された書籍などに掲載された写真図版、守衛からの直接的な伝達、『白樺』の主催する展覧会を通じての

情報取得である。

その内で最も早いのが、1907年頃に、サロンの古いカタログに掲載された《考える人》の写真図版を購入したことである。中村彝の証言からは、このときの悌二郎の興奮した様子が伝わってくる¹⁴。これは、光太郎や『白樺』同人によるロダンの「発見」にやや遅れるとはいえ、彼らが別々の媒体から独自に情報を得たという点で興味深い。

この時代には、そうした受容を可能にする条件が揃いはじめていた。19世紀のおわりには、写真印刷の技術が実用化され、写真図版というかたちでの情報流通がはじまっている。ヴァルター・ベンヤミンの語る「複製技術時代」は日本にも到来していたのである。ロダンの受容に先行して、アール・ヌーヴォーが『ストゥディオ』や『アール・エ・デコラシオン』などの美術誌を通じて国際的に受容され¹⁵、日本でも、藤島武二などがその影響を受けた作品を発表していた。

しかしながら、こうした複製(写真図版)は、ベンヤミンの語る「アウラ」を喪失したものではなかった。洋行することの叶わなかった当時の日本の美術家たちにとっては、複製ですら容易に見ることができなかったからである。そのことは、彝の語る悌二郎だけではなく、悌二郎の語る彝の姿にも示されている。1909年頃に、彝は丸善でレンブラントの画集を購入して、手垢で黒くなる程にまで繰り返し見ており、1911年か1912年には、日本に到着したばかりのルノワールの画集を3日間の約束で友人から借り受け、(悌二郎の想像では)寝る時間も惜しんでそれを見つめていた¹⁶。これが当時の若い美術家たちの一般的な状況だったのである。

土田真紀は、『白樺』の主催する展覧会の場で、ロダンの彫刻と複製の写真とが並べて展示されたことについて、彼らにとっては、両者は「程度の差はあれ、質的にはほとんど変わりなかったのではないだろうか」と述べている。「複製図版は〈本物〉の代用品以上のものであり、彼らにとってはある「真正さ」さえ帯びており、その経験は、経験する側にとっては紛れもなく〈いまーここ〉的、一回的な経験であり得たように思われる¹⁷。」この感覚は、『白樺』同人だけでなく、悌二郎にも共通するものである。

悌二郎は守衛の蔵書や『白樺』誌上でロダンの写真図版を見ていたが、それ以外にも、丸善に入荷された洋書を立ち読みしたり¹⁸、新海竹太郎な

どの帰朝者を訪問して見たりしていた¹⁹。これらの体験は、複製という限界を伴っていたとはいえ、十分に豊かなものだったといえる。

また、『白樺』の創刊よりも早い1910年2月の『美術新報』で、森田冥霊子が「仏蘭西彫刻家ロダン」を以後3回に渡って連載している²⁰。ここに掲載された写真図版の内、『ジャン＝ポール・ローランスの胸像』(1882年)は、本稿で扱う梯二郎の〈老人像〉と密接な関連をもった作品である。また、関連する可能性を含んだ作品である『鼻のつぶれた男』(1864年)と『ヴィクトル・ユゴー』(1883年)もここに掲載されている。

《ローランスの胸像》に関する情報は、まずは守衛から得たものと推測されるが、この評伝の図版も源泉のひとつになっていたのかもしれない。制作に際して、その写真を手元に置いていたとするならば、1部25銭で購入できた『美術新報』の図版だった可能性は十分にある。

2. 荻原守衛

1908年からは、梯二郎と守衛との直接的な交流がはじまっている。その契機は、当時の梯二郎が通っていた太平洋画会研究所にあった。太平洋画会は1904年に研究所を設立しているが、その中心にいた中村不折は守衛と同郷であり、両者はパリ滞在時にも親密な関わりをもった間柄だった。絵画部に在籍していた梯二郎は、この頃に彫刻室で塑像をつくりはじめているが、それが守衛の影響だったことを彼自身が語っている²¹。

本稿でも使用するロダニズムという言葉は、守衛の「ロダニズム即ち自然主義は最近欧州芸術界の光明なる標榜である²²」という文章に端を発している。しかしながら、ロダンは自然を重視する発言を数多く残しているものの、守衛がここで述べる「自然主義」と同一かどうかには注意する必要があるように思われる。梯二郎による自然の理解は、基本的には、守衛の理解と通底していると考えられるが、ロダンよりも当時の日本の状況のなかで捉える方が容易だと思われるからである。

また、梯二郎が守衛から継承したと考えられるものに生命主義がある²³。生命主義は19世紀末から20世紀初頭にかけて欧米で台頭した思想であり、トルストイやポール・クローデルの宗教的な生命主義、ベルクソンやクロボトキンの生物学的な生命主義、生気論や心霊学といったスピリチュアリズムなどと結びついた展開を見せることになる。

日本では、それが「大正生命主義」と呼ばれる思潮を形成していく。

こうした生命主義が日本で早く現れた事例として、北村透谷の『内部生命論』(1893年)を挙げることができる。ここでは、生命が宇宙に溢れているという考えを前提に、道教的な宇宙観にふれつつ、キリスト教スピリチュアリズムに立つことが明らかにされる。こうした透谷の思想は「彫刻の本旨即ち中心題目は一製作に依て一種内的な力 (Inner power) の表現さるゝことである。生命 (Life) の表現さるゝことである²⁴」という守衛の思想を導くことになる。

もちろん、「大正生命主義」の多彩な展開を考えるならば、梯二郎の生命主義の源泉を守衛だけに限定する必要はない。だが、守衛によるロダンの紹介が「恐ろしい生の芸術、狂熱的な抒情主義、熱烈なる個人主義」を宣揚するもので、それによって、梯二郎が「昼も夜も興奮し続けて、眠る事さへ出来ない程であつた²⁵」とすれば、その影響を軽視することもできないはずである。

3. 『白樺』

『白樺』によるロダンの紹介も、当時の若い美術家たちに決定的な影響を与えることになる。何よりも、ロダンの彫刻が日本で最初に展示されたのは、『白樺』の主催する展覧会で、梯二郎もここではじめてロダンの作品を実見することになる。

彼らがロダンを知ったのは、アメリカで発行された『ワールズ・ワーク』1905年11月号に掲載された、ウィリアム・G・フィッツジェラルドによる「ロダンについての私見」という記事である。それが『白樺』のロダン特集へと繋がり、さらには、『白樺』の所有する3点のロダンの小品《ある小さな影》(1885年)、《巴里ゴロッキの首》(1885年)、《ロダン夫人の胸像》(1890-91年)を公開した「白樺主催第4回美術展覧展」(1912年)へと繋がることになる。

梯二郎は同展に対して「ロダンの展覧会を見て」を執筆し、『みづゑ』第85号に発表している²⁶。この執筆経緯については詳らかではないが、展覧会初日に同行した戸張孤雁の日記に「大下夫人に電車にて逢ひ展覧会感想記を依頼さる²⁷」とあることから、このときに孤雁と併せて依頼された(あるいは梯二郎から申し出た)と推測される。同誌は1905年7月に水彩画家・大下藤次郎によって創刊されたもので、1911年に大下が急逝した後もし

ばらくの間、大下家が編集に関与していた²⁸。大下は太平洋画会の創立に参画した画家であり、孤雁や悌二郎との距離は遠いものではなかった。

このとき、悌二郎は《ロダン夫人の胸像》を「是程まで綿密な、微細な写実が少しの混乱も無く、錯誤もなく、丁度斧で断ち割った様な、大胆な、大きな面で統一され、包含されて、大体の構成を保つて居るのである」、《ある小さな影》を「極端に言へば、殆ど四角な面と直線とで構成されて居るのである。しかし筋肉の伸縮、弛んだ処、緊つた処の抑揚頓挫は、無限の変化に富んで居るのである」と評している。

このように、対象を幾何学的に還元して把握する方法は、彼の〈老人像〉に見られる造形性と一致する。ただし、実際には、〈老人像〉の最初の1点はこの時点で既に制作済みであることから、作品を実見する以前の段階で、悌二郎のロダン理解はかなりの程度まで進んでいたようである。

次いで、悌二郎が実見した可能性があるのは、外交官だった安達峰一郎が将来したテラコッタ製の小品《女のトルソ》で、1913年の「白樺主催第6回美術展覧展」に出品された。同展を悌二郎が見たという記録はないものの、孤雁が見たことは確実視されており²⁹、悌二郎が見なかったとは考えにくい。

ところで、思想面から考えた場合には、『白樺』同人と悌二郎の間にどの程度の共通理解があったのかは疑問である。確かに、『白樺』による「ロダンの彫刻は、自然の本質に潜む神秘的な「生命」の表現であり、新しい宗教の役割を果たすという見解³⁰」は悌二郎にも共有されている。だが、当時は、武者小路實篤に代表されるように、「個性」「自己」「自我」といった言葉を頻繁に用いた言説が主流を占めていた。

高階秀爾は、『白樺』のこうした主張が一種のロマン主義運動でありながらも、それが西欧のロマン主義とは異質なものであることを指摘する。

西欧におけるような超越的人格神を持たないわが国の精神風土においては、いかに「自己」を強く主張しようとも、神と対立することはないし、神の存在がそうであるような意味において、「自己」を絶対化することもできない。そこでは、「自己」に対立するのは「他人」であり、「自己主張」とは、他人に取り囲まれた「自己」の領域をいかに確保し、拡大するかといういわば植民地

獲得競争のようなものにならざるを得ない。(中略)『白樺』の人々の「自己主張」が、外側の「他人」の方から眺めれば、一種の「我儘」と見えるのも、そのためなのである³¹。

悌二郎の言動からは、こうした我儘さは見えてこない。「各人は皆、夫々自分自身に対して忠実であればよい」と個性を尊重しながらも、武者小路の近くにいた岸田劉生のように³²、強烈な自己主張を行うことはない。逆に、自己の小主観を去って、周到な科学的客観の姿勢で自然を見ることを要求している。「自然そのまゝを少しも修飾したり、自己の趣味などを加へたりしずに、そのまゝに写せば、それで立派な、且つ偉大な芸術作品が出来るのだ³³。」この言葉は1910年8月の日記に記されたものだが、これは、光太郎が同年4月の『スバル』に「緑色の太陽」を発表したのと同時期のことである。

なお、悌二郎の実見したロダンの彫刻には、1920年に開催された「再興第7回日本美術院展覧会」に併せて特別陳列された「仏国近代絵画及彫塑展覧会」の出品作品もある。同展には、第八十四銀行頭取・中沢彦吉の将来した《考える人(中型像)》や大阪の実業家・岸本彦左衛門の将来した《鼻かけ》《少女の顔》といったロダン作品、中沢の将来によるルノワール《西班牙の女》などが出品されていた³⁴。悌二郎は、ロダンやルノワールの作品を見るために、同展の会場を何度も訪れている³⁵。だが、病気の進行によって、この時期以降には彫刻制作に取り組んでおらず、彼が同展のロダン作品から何を学んだのかはよく分からない。ただ、彼のロダンへの敬愛が、早すぎる晩年まで一貫したものだったことが確認できるだけである。

4. 3点の〈老人像〉の形式と様式

1. 〈老人像〉と《ジャン＝ポール・ローランスの胸像》

悌二郎の制作した〈老人像〉は、1910年の《老人の頭像》、1916年の《墓守老人》、1918年の《行乞老人》の3点である。悌二郎はこれらの〈老人像〉の制作に強い執着をもっていたと考えられる。《老人の頭像》では孤雁と同じモデルと一緒に使っているが、独自に手配した《墓守老人》や《行乞老人》では個人的にモデル代を支払って制作を行ってい

る。これは、金銭面での労苦が続いたため、モデル代を支払わずに済む友人の頭像を繰り返し制作した悌二郎にとっては並大抵のことではない。

3点の〈老人像〉では、いずれも、首よりかなり下の方までを（再現的にではないが）扱っており、頭像というよりも、胸像に近い形式になっている。また、《墓守老人》では明らかに、《老人の頭像》と《行乞老人》では曖昧にだが、底面を四角形に処理することも共通する。これらは他の悌二郎作品には見られない特徴である。

こうした形式の淵源は、ロダンの《ジャン＝ポール・ローランスの胸像》にあると推測される。フランスの歴史画家であるローランスは、太平洋画会研究所で悌二郎にデッサンを指導していた不折の師にあたるが、それよりも、この作品が当時の日本の彫刻家たちに高く評価されていたことの方が重要だろう。例えば、守衛は「先生の最大傑作は『ジャン・ポール・ローラン』の半身像だろうと思ふ³⁶」と評価し、1927年と時期はやや遅れるものの、光太郎も『『ロオランス』の胸像はロダンの肖像中最高位のものの一つである事を確信する³⁷』と述べる。悌二郎もこうした評価を彼らと共有していたと考えられる。

この作品の影響は、まずは、守衛の《宮内氏像》(1909年)に現れている。モデルの宮内良助は守衛の兄・本十の商売仲間で、42歳の厄除けとして、本十の斡旋で制作が行われた。この作品の形式では、前方にせり出した四角形の地山や、両腕の切り落とし方が《ローランスの胸像》にほぼ一致する³⁸。

悌二郎はこの作品を知っていたはずだが、〈老人像〉は《宮内氏像》と異なった印象を与えるものに仕上がっている。守衛の作品では、大きく胸を張ることで身体的な強度が付与されており、壮年の気概に満ちた姿として表わされる。ロダンのモデルを務めたローランスは、その当時は40歳代半ばだが、守衛のモデルはそれよりも随分と若々しく見える。悌二郎の場合、守衛やロダンよりもかなり年長のモデルを選んでおり³⁹、あくまで比較の上でだが、守衛よりもロダンの作品の方に近いといえる。

また、悌二郎の〈老人像〉では、《ローランスの胸像》と同じく、下顎の髭と胸部との間に奥行きを伴った空間が生まれているが、これは守衛の作品にはない特徴である。加えて、3点の〈老人像〉すべてに共通することだが、頭部が胴体よりも手

前に位置しているために、《ローランスの胸像》よりもさらに奥行きが強く意識されるようになっていく。あるいは、こうした空間性の表現を目的に、顎髭のある高齢のモデルを起用したとも考えられる。

これらの点から、悌二郎は〈老人像〉を制作するにあたって、守衛よりもロダンの作品を意識していたと考えることができる。同時に、その形式を借用しながらも、それに寄りかかることなく、「自分自身に対して忠実」な表現を追求したことも理解できる作品になっている⁴⁰。

2. 3点の〈老人像〉の記述

①《老人の頭像》

《老人の頭像》[図2] は像高57cm、「第4回文部省美術展覧会」の入選作品である。モデルは谷中(現在の台東区)で見つけた物乞いの老人で、孤雁と共に使用した⁴¹。

頭部は大きく柔らかい面の組み合わせから構成され、面同士の接合は滑らかに繋がれる。両肩の切り落とし方もフラットな面を意識させるものである。頭部に較べて、胸部はやや粗くつくられるが、これは、未完成にも見えるロダンの表面処理を参照したものだろう（ただし、無機質な素材から生命感をもった像が出現するようなロダンの表現とは異なったものである）。

正面から見ると、首を右に傾けており、その傾きとのバランスを取るために、胴体部分の左側に広がりや、右側に緩やかに突出するヴォリュームを加えている。側面から見ると、首を前方に突き出した姿であることが分かるが、目線が真正面を向いているために、前傾している印象はあまりない。むしろ、首のつけ根にあたる部分が大きめに抉り取られたことに関連して、前後の奥行き感が明らかになっている。

頭部は、基本的に、逆三角形に収まるかたちで、下顎の髭の先端は小さくまとめられている。こめかみや頬を大きく窪ませたことに呼応して、頬骨がなだらかに浮き出て見える。目や口は、極めて薄くだが、確かに表わされており、最も鋭角的な要素である上眼瞼も強い明暗をつくるものではない。耳はかなり大きく、頭部から立ち上がるようにつくられており、鑑賞者の視線を顔貌部分に集中させることに貢献する。そして、この耳の造形的効果を受けるように、鼻筋と鼻翼とは一体化(集中化)したかたちで扱われる。髭は、他の箇所と



図2 中原悌二郎《老人の頭像》1910年



図3 中原悌二郎《墓守老人》1916年



図4 中原悌二郎《行乞老人》1918年

同様、粘土の柔らかさを感じさせるもので、質感を再現することは求められていない。

本作について、匠秀夫は「簡潔な肉づけで、よく骨格の通った構造性を持っている⁴²」と評し、藤井明は「柔かい光と陰影をもたらす流れるような肉付けや、細部の再現を避けてモデルが占める空間構造の本質とモデルの内面に迫ろうとする姿勢がうかがえる⁴³」と述べている。

②《墓守老人》

《墓守老人》[図3] は像高60cm、「第10回文部省美術展覧会」に応募するも落選、翌年春の「第3回日本美術院試作展覧会」に出品された。モデルは谷中墓地にいる墓守の老人で、朝倉文夫《墓守》(1910年)のモデルと同一人物である⁴⁴。

本作は「凹凸」という印象を与えるものに仕上がっている。胸部や背部では粘土が大きく取り除かれており、両腕の切り落とし方もほとんど抉り取られたかのように表わされる。

正面からは、《老人の頭像》と同様、首を右に傾けた姿だが、右肩が大きく下がっているために、彫刻の与える動きの印象はより強いものになっている。それに対して、右胸の部分に平面的な広がりを追加することで、バランスの確保が試みられる。側面からは、この像が極端に前傾していることが分かる。四角形の地山が前方に大きく突き出ているが、この部分なしには自立しないのではないかと思えるほどである。モデルが顎を強くひくことで、前頭部の突出感はさらに強調されることになる。

この像が「凹凸」という印象を与える理由は、表面上に、細かい線状の表現が数多く行われてい

ることにある。胴体部分には細い溝が目立ち、眉毛や額の皺は紐を貼りつけるような方法で表わされる。上眼瞼と下眼瞼は共に粘土をつまみ出したように表現され、目のなかに陰は生じていないが、その代わりに、眼窩の大きな窪みが強い陰影をつくる。口とその周囲の髭とが一体となり、大きな明暗の対比を構成している。鼻筋の中央部は軽く押し潰され、それに呼応するように、鼻翼が強く表わされる。この鼻や額の皺は、ロダンの《鼻のつぶれた男》を想起させるところがある。

耳は高い位置にあり、直前に制作された《石井鶴三像》(1916年)の耳が低い位置にあるのとは対照的である。その耳が、両側に残された頭髮や、口の両脇あたりを中心に左右に広がる髭と一緒に、面としての広がりを生み出している。前頭部も面的に構成されるが、小さな粘土を薄く貼り足していくことによる、細かなヴォリュームの表現が見られる。

匠は、本作を《石井鶴三像》と比較して、「制作に時間をかけていないせいもあってか、顔の量の扱いも後者に劣り、特に胸の肉付けが不十分で、彫りの浅い割に描写が表面に出た嫌いはあるが(中略)ケレン味や卑俗な情趣性にもたれた点は少しも見られない⁴⁵」と述べ、藤井は「細部の描写を避け、写し取る対象の内部にある本質的な構造を把握することに意識を向けて制作されている⁴⁶」としている。

③《行乞老人》

《行乞老人》[図4] は像高52cm、「再興第5回日本美術院展覧会」に出品された。悌二郎は、モデルの老人について、谷中の「墓地の辺をウロウロし

て居る乞食の親父の顔が面白かったので、急に作って見たい様な気がした⁴⁷」と述べている。

本作では「ブロック」という印象が強い。頭部を構成するパーツすべてがシャープな輪郭を伴っており、個々に存在感を発揮している。また、鎖骨が表わされたことで、胴体部分に前の2作品とは異なった存在感が現れることになった。

正面から見ると、前作や前々作とは逆に、首をやや左側に傾けているが、その動きはごくわずかなものに留まる。胴体は左右対称を基調としながらも、右の鎖骨をやや強調することで、首の傾きとの関係にバランスを与えている。側面から見ても、前傾しているとはいえ、やはり極端な傾きではない。胴体が存在感をもつようになったことに関連して、首も確かな存在感をもつようになっていく。顔貌に含まれる個々のパーツの存在感は、この「頭―首―胴」というシンタクスのなかで各々の位置を得ることになる。

頭部は楕円形に近いが、何よりも、個々のパーツの輪郭がつくる強い明暗対比が際立っている。こめかみを押し込むようにして窪ませた一方で、頬の部分に覆う髭はブロック状に表わされ、突出感の強いものとなっている。口髭や下顎の髭もブロック状に突き出しており、こうした塊が連なることで、彫刻全体に硬質な印象がもたらされている。

前頭部には細かな肉付けが繰り返され、頭頂部はやや盛り上がったようにも見える。上眼瞼は特に鋭角的で、目のなかに陰をつくり出す。顔がほぼ真っ直ぐに正面を向いているにも関わらず、やや下を向いたように感じられるのは、この上眼瞼の働きによるところが大きい。鼻も塊としての印象が強く、鼻翼は鼻筋に対して従属的である。口は下唇のみで表わされるが、その下側の肉を抑えて表現したことでボリュームが感じられるようになっている。耳は小さくつくられるものの、顎髭の後ろで確かな存在感を発揮している。

匠は「目にせよ、口にせよ、また髭や皺も、顔の各部分の表現は深い硬質の面の組立で処理されており、光と影の幻影のうちに、それぞれが緊密に交響し合って、全体として造型性の極めて強い構築感に包まれている⁴⁸」とし、藤井は本作を「対象の本質的な構造を捉え、その構造のもとに細部を捨象して全体を統一することを意図して⁴⁹」制作されたとしている。

3. 『ロダンの芸術観』と『ロダンの言葉』

梯二郎の評伝を手掛けた匠秀夫は、その全仕事を前期と後期に分け、その境界を1916年4月の日本美術院研究所への入所に置いている。この分類に則れば、『老人の頭像』は前期に、『墓守老人』と『行乞老人』は後期に分類されることになる。事実、『老人像』に限定して考えても、1910年と1916年の作品との間に様式上の隔たりが大きいことは明らかである。こうした変化の理由としては、日本美術院という制作環境が重要だったことは間違いないとしても、それ以上に、新たな「彫刻の手法上に於ける原則」が導入されたことが重要だと考えられる。梯二郎の作風の変化はこの手法に由来するもので、視覚そのものは変化していない。

梯二郎の後期作品、特に『若きカフカス人』は、ブールデルの作品との類縁性を繰り返し語られてきた。梯二郎に先行する守衛の場合、既にパリ滞在中にブールデルに接しており⁵⁰、梯二郎もその仕事をよく知っていた可能性はある。しかしながら、梯二郎自身の言説に即して、こうした後期作品もロダンとの関係のなかから考えていく方が妥当と思われる。

梯二郎の作風が変化した要因に関しては、彼が発表した文章「彫刻家になった動機及びその態度」(1916年10月)が注目される。

ロダンを愛好する私にとつて、其の思想なり物の見方なり、及び彫刻上の手法に就いて、多くロダンの影響を受けて居るのは已むを得ない事なのです。此の彫刻上の手法については、高村光太郎氏、木村荘八氏等の翻訳になつたロダンに関する著書の中に、ロダン自ら出来るだけ細かに、出来るだけ具体的に説明して居ります。是等の著書は、私の反復愛読して居る処のものなのです。此の所謂ロダンの「彫刻の手法上に於ける原則」に従つて、私は自分の研究の歩を進めて見たいと思つて居るのです⁵¹。

この木村の翻訳は『ロダンの芸術観』を指している。同書はポール・クセル『L'ART—Auguste Rodin』を英訳した『ART ; RODIN』(1912年)からの和訳で、1914年3月に発行された。梯二郎のいう、ロダンの「彫刻の手法上に於ける原則」とは次の箇所を指すと考えられる。20歳頃のロダンは、建築装飾用の石膏細工の仕事をしていたコンスタン・シモンから受けたという教えを人体彫刻に応

用していく。

これから彫刻をする時には、物を決して長さで見えてはいけない、厚さで見なければいけない。面を見るのにも、自分の方へ迫つて来る量の極度として或ひは点としてか、又は大なり小なりの大きさとしてかでなければ、考へてはいけない。さうして行く中、お前は「肉のつけ方」を会得する様になる⁵²。

この箇所は、光太郎の『ロダンの言葉』にも訳出されているが、同書の発行は1916年11月で、上記の悌二郎の文章よりも時期的に遅い。書籍刊行に先立って、同箇所は1916年9月1日号の『帝国文学』にも掲載されているので、そちらを指している可能性もあるが⁵³、それ以上に、同年8月1日号の『帝国文学』に掲載された「ジユダト クラデル筆録」の次の箇所が注目される。

胸像で、一つから一つと、頬、鼻、口、眼と作ってはならない。最初、「塊まり」を研究し、築き上げなければいけません。頭は形の変つた卵なりの様に見えます。全形が形の変つた球だとも言へば言へませう。が此の球の辺相（輪廓）が一つ一つ違ふ。ですから、其を建造するには、其の周りを絶えず廻つて、此の辺相を一つ一つ其の本当の限度で写さなければなりません。辺相によって製作する事、奥行でして、間口（平面）によつてしない事⁵⁴。

この記述が重要だと考えられるのは、「先ず土で卵なりの塊りをこしらえて、その上に直ぐ目鼻を作つて行く」と石井鶴三が語る、悌二郎のかなり独特な制作方法との関連を想起させるからである⁵⁵。このときの悌二郎は、なかなか納得のできる像にならなかったために、3度も制作をやり直している。そのことは、こうした「彫刻の手法上に於ける原則」が導入されたばかりで、未だ実験段階にあったことを想像させる。

5. 同時代の洋画家たちの視覚

1. 中村彝の場合

この時代のロダンの影響力は、彫刻家だけに留まらず、画家たちにも広く波及していた。「視覚

としてのロダニズム」を考える場合、彼らの作品や言説にも参照すべきものが含まれている。本稿で取り上げるのは、中村彝、岸田劉生、坂本繁二郎の3人である。ただし、ロダンの影響から離脱する時期には異同があり、そのために、彼らの言説は対立を示す場合もある。

悌二郎との繋がりを考えるならば、最も重要な存在は中村彝になる。彼らが出会ったのは、1906年、白馬会洋画研究所においてであり、翌年には、前後して太平洋画会研究所に移動、さらにその翌年には、連れ立って守衛のアトリエを訪ねている。2人の友情は悌二郎が没するまで変わらずに続くことになる。

こうした経緯もあって、悌二郎と彝は相当に似通ったロダン観や自然観をもっている。《墓守老人》の制作と同じ、1916年の彝の手紙には、ロダンの「プラン」という考えが「自己表現上の真理であると思はれます」という言葉が記され⁵⁶、院展の特別陳列（1920年）を見た際にも、「ルノアール」と「ロダン」は僕を極度にまで興奮せしめ、狂喜せしめて、昨夜はまるで一睡も出来なかった⁵⁷ことを伝えている。

悌二郎と共有したであろう彝の思想は「自然を見る眼」（1922年）に表明されている⁵⁸。まず、「画家よ、汝の小さき我意と僻見とを捨てて、ひたすら自然の靈智を讃仰せよ。自然を批評し取捨する前に、先づ謹みて静観せよ」というスピリチュアルな言葉は、悌二郎の考えと通底する。

また、レンブラントの「万物を秩序的に支配する光線の明暗法」や、セザンヌの「厳正無差別なる色彩連続法」と共に、ロダンが「万有の中に永遠なる動勢とプランを感じて自然の生命と人間性とを表現した」ことを高く評価し、「真の芸術家の眼には自然は単なる物質ではなく、偉大なる靈智によりて統一せられたる調和あるリズムの具顕として常に観ぜられて居た」と主張する。

さらに、「真の写実家は、自己の画面が「自然らしくない」といふ事を苦にしてはならぬ。描いたものの外観が自然の外観に似たといふ事によつて安心してはならぬ。何よりも「真実でない」といふ事を苦にすべきである。自然の外観を支配する根本的基礎、たとへば音楽的な幾何学的基礎の如きものを握り得たかどうかといふ点を苦慮すべきである」という言葉があるが、これは《墓守老人》や《行乞老人》の評語として用いることすらできるものである。

しかしながら、悌二郎が死去した翌年にこの文章を書いた後、彝は《エロシエンコ氏の像》(1920年)の光を柔らかく受け止めるような画風を離れ、《髑髏のある静物》(1923年)や《髑髏を持てる自画像》(1923-1924年)など、多数の斜線が交錯する構築性の強い作品を描くようになる。こうした作風の変化に連動して、彼の視覚はロダンから離脱していくことになる。

悌二郎の《行乞老人》の構築性の強さは、彝の《髑髏のある静物》などに通じているようにも思われるが、悌二郎の場合には、作風の変化に関わらず、最後まで「ロダニズムという視覚」に留まっていた。

2. 岸田劉生の場合

同時期の美術家たちの内、ロダンからの離脱を最も早く表明したのが岸田劉生だった。この離脱の動きは、《道路と土手と塀 (切通之写生)》(1915年)などで、露骨なゴッホ風から対象の細密な描写へと向かうことと軌を一にしている。

こうした劉生の作品は、悌二郎や(当時の)彝にとっては、容認できないものだった。悌二郎は「岸田劉生氏の絵を評す」(1920年)で、その作品を「貧弱な、片輪じみた実に不愉快なものである。線にしても、調子にしても、自然から直接感じたものとは思はれぬ。何うもそこに真実でないものがある⁵⁹」と語り、彝はその前年の書簡で、「画面が硬く、寒く、貧しくなるその原因がどこにあるか。それについての反省と努力とが全然かけて居るとしか思へません(中略)実在がもつ偉大性に対してかくまで冷淡無感激である彼等が、僅に物の配列や、先入的色彩概念によつて画面に宗教的崇厳を暗示しようとしても、それは無理です⁶⁰」と冷たく突き放している。こうした否定的評価の類似からも、悌二郎と彝の視覚が近い場所にあることがうかがえる。

もちろん、彝と劉生との間には、各々の志向が異なるという「資質の差」がある。レンブラントなどのバロック美術を評価する彝と、デューラーなどのルネサンス美術を評価する劉生との違いである⁶¹。だが、そうした劉生にもロダンに心底からの敬意を抱いていた時期がある。そもそも、多少のニュアンスの違いがあるとしても、基本的には、自然や生命を賛美する点で両者は共通する。彼らはそのことをゴッホやロダンから学習したのである⁶²。つまり、悌二郎や彝の劉生に対する否定的評価は、劉生のロダンからの離脱に関わる問

題なのである。

院展におけるロダンの特別陳列を見た後で、劉生は「ロダンの諸作にも自分はこの頃はつきりと芸術的不服がある。ロダンといふ人は尊敬すべき一人だと思ふが、作家としての自分はロダンの作に頭は下らない」と批判的な姿勢を明確にする⁶³。同展を熱狂的に迎えた彝や悌二郎との違いは、この時点で明らかになっているが、「ロダンに対して不服があつたのは一寸前からだ」と述べることから、劉生に視覚の変化が生じたのは1920年よりも早い時期、つまり、《道路と土手と塀 (切通之写生)》が描かれた1915年以前に遡行できると思われる。

劉生は、1913年末には、自身が近代を卒業したことを意識するようになり、写実から細密描写へ、さらには東洋的な美の追求へと進んでいく。だが、こうした進路を選択すること自体が、近代人としての強い自我を表明しているといえるものである。《道路と土手と塀 (切通之写生)》では、タイトルのとおり、「道路」「土手」「塀」といった画面内に偏在している事物に関心が向けられているが、そのことは、劉生の個性が画面内に充満していることを示している⁶⁴。

作風の変化にも関わらず、劉生自身の自己主張の強さは変わっていない。彼のなかで変化したものがあるとするならば、それは視覚のレベルでの話ということになる。

3. 坂本繁二郎の場合

もうひとり、坂本繁二郎の視覚の変化を取り上げる。坂本は悌二郎や彝と同時期に太平洋画会研究所に所属しており、その存在は互によく知っていたはずである。1920年の院展で特別陳列されたロダンの作品について、坂本は「ロダンの彫刻等は思つてゐたやうな感じを受けず些か物足りなかった。あの裸体の筋肉や骨格の表現がもつとどうにかされないと、あれだけでは単に実際の人体を見た時の感じと大差なく、優れた芸術の持つアイディアの気魄が貧弱だと思つた」との意見を述べている。悌二郎はこの意見に対して次のように反論する。

自分には随分変に思へる。ロダンの彫刻の「あの裸体や筋肉や骨格の表現」は実に確実だと思つてゐるのである。今の処自分にはあれ以上の確実な表現を想像する事は出来ない。「あれだけでは単に実際の身体を見た時の感じと大差が

なく」と坂本君は言つてゐるが、「大差なく」つてよいのである。大差あつては大変だ⁶⁵。

本来的には、坂本の芸術観は悌二郎に近いと考えられる。同時代の画家たちが個性的であろうとしたのに対して、自我を前面に出すことを慎み、自然や対象の方から語りかけるものを謙虚に表現することを大切にしていた。そのために、ゴッホの影響が強かった頃の劉生も参加した「第2回フェウザン会油絵展覧会」(1913年)の出品作品に対して、「画面の上の色と色、或いは線と線との関係の情調が、自然の上に眼を注いだ折の情調と一致さへして居れば赤が青でも白が黒でも吾人の感情は間違つてゐない、自然として受入れることが出来るけれど、此の心を少しでも踏外して筆を進めたならば、其は偽りの芸術だ」と批判することになる⁶⁶。

坂本の長期にわたる画業のなかで、こうした芸術観が変化したとは考えられないが、ロダンを批判した1920年頃、その視覚には変化が見られる。同じ文章のなかで(悌二郎や彝が批判的だった)椿貞雄の作品を評価することからも、この時点では、劉生と近似した視覚を獲得していると判断してよいだろう。

絵画作品としては、同時期に描かれた《牛》(1920年)に、その視覚の反映を見ることができる。この作品以降の坂本は、対象を柔らかく包み込む大気を描く印象派的な表現から離れ、色彩を整理した還元的な画面形成に向かうようになる。この作品については、坂本自身も「自分の仕事にやっとメドがついたように思ったのは大正9年の牛からです⁶⁷」と語っており、自らの転機になったことを認めている。彼のこうした画風の変化は、目指す方向性は異なっているものの、1923年以降の彝の画風の変化と関わり合っているように思われる。

6. おわりに

実際のところ、彝もまた、劉生や坂本が受けた視覚の変化に無関係なままではできなかった。1924年には、「第3回仏蘭西現代美術展覧会」に出品されたロダンの作品を見て、次のような意見を述べるようになる。「ルノアール、モネー、コロー等何れも露骨なマガヒ物揃ひには辟易した。併し、マイヨール、ピサロ、ドラクロア、リボ

一等はさすがに美しい、ものを見せてゐた。ロダンの接吻は思つたよりも遙かに悪い。イブはロダンの傑作の方だ相だが、マイヨールの小さなトルソーの前では妙に空虚な影の様に力がなく、騒々しい細部だけがいやにめだつて、どうも面白くなかつた⁶⁸。」

クレリーのように、観察者が「予め定められた可能性の集合の枠内で見る者であり、さまざまな約束事や限界のシステムに埋め込まれた存在」であるならば、個人のレベルにおいてそれを乗り越えることは困難である。もちろん、その移行の時期には多少の違いがある。彝の場合、次の視覚変化は悌二郎の没する以前には生じておらず、この時点では、2人の視覚はほぼ一致していた。悌二郎は没する直前までロダンへの敬愛を失うことはなく、病床にあつてなお、ロダン作品の写真を楽しみながら眺めている⁶⁹。仮に、悌二郎がもう少し長命であつたならば、どうなつていたのか——もちろん、これは空想の域を出るものではない。

「ロダニズムという視覚」のおわりのはじまりは、1914年の第1次世界大戦勃発に位置づけられる。田中修二は、この時期のロダン熱の鎮静化の理由を、ヨーロッパの新しい美術動向の移入が減少した結果、日本の美術界が消化・内省する時間を得たことに求める。「彫刻界では、オーギュスト・ロダンの受容に代表される明治40年代における大きな波、たとえばさきに述べたロダンの実作品を間近で見たときの一種の興奮状態がいったん収まり、より冷静に次なる表現を模索する局面に移つたといえる⁷⁰。」同時期には、ロダンの死(1917年)も重なっている。

フランスでは、ブールデルやマイヨールによってロダンが声高に批判されたわけではないものの、日本では、大正10年代から昭和初期にかけて「ロダン以後」が頻繁に語られるようになる⁷¹。悌二郎の《若きカフカス人》をブールデルと結びつける評価の枠組みが成立するのは、こうした情勢の結果といえる。絵画においては、梅原龍三郎や安井曾太郎たちの1910年代半ばから取り組みが、1930年代の「日本的洋画」を生み出すことになるが⁷²、彫刻におけるブールデル様式の受容は、こうした絵画の動きと並行する関係にあつたといえることができるだろう。

註

1 リン・アンブロジーニ「本当のロダンを探して」(門田牧子訳)『ロダン展 ブルックリン美術館コレクション』同展カタログ委員会、2002年、10-22頁。ここでは、「20世紀なかばにおけるロダンに対する関心の復活は、その時々の嗜好による選択にいやおうなしに左右されていた」と指摘されるが(14頁)、日本のロダン受容もそうした「その時々の嗜好による選択」によって行われてきたといえる。

2 田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会、2018年、278頁。同書において、田中はロダニズムに関する興味深い視点を提供している。高村光雲を父にもつ光太郎や、渡辺長男を兄にもつ朝倉文夫とは異なり、荻原守衛には既存の日本の彫刻界との繋がりが希薄であり、その守衛を「孤高の彫刻家としてとらえ、そこにロダンの直接的な影響のみを見てとることで、純粹なロダニズムという見方が成り立つのである。」(265-266頁)これは、ロダニズムが「代行」のイメージで語られてきたことに対する正当な評価といえるが、本稿では、田中とは異なった観点からロダニズムを読み解くことを試みる。

3 高橋幸次「表面と内的生命—日本近代彫刻におけるロダニズムの暗部」『交差するまなざし—ヨーロッパと近代日本の美術』東京国立近代美術館 国立西洋美術館、1996年、174-175頁。

4 荻原守衛「欧州美術界の趨勢」『彫刻神髓』碌山美術館、1991年、25頁。本文中の引用文等は、以下のものも含め、なるべく新漢字に統一、仮名遣いは原典にしたがった。

5 藤井明「北村西望／北村西望自刻像」「北村西望／裸婦」「朝倉文夫／吊るされた锚」「ロダン没後100年 ロダンと日本近代彫刻」小平市平櫛田中美術館、2017年、19・20・33頁。

6 千田敬一「日本の近代彫刻とロダン」『ロダンと日本』現代彫刻センター、2001年、206-208頁。

7 高村光太郎「ロダンの手記談話録」『高村光太郎全集 第7巻』(増補決定版)筑摩書房、1995年、137頁。

8 高村光雲「実物写生といふことのはなし」『光雲回顧談』萬里閣書房、1929年、184頁。

9 富澤治子「日本の生人形総論」『生人形と松本喜三郎』同展実行委員会、2004年、110-111頁および119-120頁。

10 ジョナサン・クレリー『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』(遠藤知巳訳)以文社、2005年、21頁。

11 中原悌二郎「帝展彫刻短評」『彫刻の生命』中央公論美術出版、1969年、31頁。

12 高村前掲書、137頁。

13 新海竹太郎「ロダン様」『新海竹太郎伝 新海竹蔵撰』(新島保雄編集責任、新海堯・新海竹介発行)1981年、169-170頁。ただし、田中修二は、新海が西洋彫刻の多様な傾向を熟知していたことから、「ロダンの造形に無理解であったというよりも、さらにそのさきを見つめていたということもできる」と指摘する(田中前掲書、250頁)。

14 中村彝「中原悌二郎君を憶ふ」『芸術の無限感』(新装版)中央公論美術出版、1977年、66-67頁。

15 木田拓也「日本のアール・ヌーヴォー 1900-1923—「新しい芸術」としての工芸」『日本のアール・ヌーヴォー 1900-1923 工芸とデザインの新時代』東京国立近代美術館、2005年、10頁。木田は、日本のアール・ヌーヴォー受容について、「むしろ、ヨーロッパに渡っていない人のほうが、素直に西洋の新しい装飾様式としてアール・ヌーヴォーを受け止め、その影響を反映させた作品を制作していったといえるかもしれない」と述べるが、これは悌二郎のロダン受容を考える上でも興味深い指摘である。

16 中原『『キリストが居た!』中村彝氏に就いて』前掲書、38-42頁。

17 土田真紀「柳宗悦と〈近代美術史〉—〈見る〉という実践」『大正期美術展覧会の研究』東京文化財研究所、2005年、565-567頁。

18 中原の日記、前掲書、110頁(明治42年7月16日)および113頁(同年7月22日)。

19 堀進二「堀進二氏談」『中原悌二郎集』碌山美術館、1988年、98頁。このことは堀の日記にも記されている。「堀進二懐中日

記(上)」『碌山美術館報』第17号、1996年、38頁(明治43年9月29日)。

20 森田冥雲子「泰西現代巨匠伝叢(二) 仏蘭西彫刻家ロダン」上・中・下『美術新報』第9巻 第4号・第5号・第6号(『美術新報3』八木書店、1983年、67-71頁・84-86頁・99-101頁)。なお、堀の日記には、このときの『美術新報』を購入したという記述がある。前掲書、32頁(明治43年2月24日)。

21 中原「彫刻家になつた動機及びその態度」前掲書、19頁。鶴田吾郎によれば、守衛と悌二郎の出会い「不折さんに荻原がフランスから帰って来たから皆で行ってみると言われた」ことにあった。このときには、守衛は不在だったが、「その後私は行かなかったが、中村と中原は荻原さんに会って、ロダンでやられ、ぶっこまれ興奮して帰り、それからちょいちょいとあの二人は出かけるように成った」という。「鶴田吾郎氏談」『中原悌二郎集』96頁。

22 荻原「彫刻芸術の大勢」前掲書、69頁。

23 鈴木貞美『「生命」で読む日本近代 大正生命主義の誕生と展開』日本放送出版協会、1996年、52頁および99-100頁。

24 荻原「予が見たる東西の彫刻」前掲書、51頁。

25 中村「中原悌二郎君を憶ふ」前掲書、67頁。

26 中原「ロダンの展覧会を見て」前掲書、11-14頁。また、後年(1918年)のことになるが、悌二郎は有島生馬のところで同展の出品作(おそらくは《ロダン夫人の胸像》)を再見している。中原の書簡、中原信『中原悌二郎の想出』日動出版部、1981年94頁(大正7年5月31日、中原信宛)。有島は悌二郎の《石井鶴三像》を高く評価し、そのブロンズ像を所有していた。

27 戸張孤雁の日記『孤雁遺集』碌山美術館、1986年、285頁(明治45年2月16日)。

28 外山卯三郎『日本洋画史 第3巻 明治後期から大正まで』日貿出版社、1979年、103-105頁。

29 深山孝彰「戸張孤雁《ロダン「女のトルソ」のスケッチ》(白樺主催第6回美術展覧会カタログ)」『ロダンと日本』238頁。

30 鈴木前掲書、139頁。

31 高階秀爾『「白樺」と近代美術』『日本近代の美意識』青土社、1993年、356-357頁。

32 瀬木慎一は、劉生の「自分の行く道其他雜感」(1913年)について、「その記述のほとんど各行に、「自分」もしくは「自己」という言葉が最低一ヶ所はあろうという恐るべき同語の反復で、活字の不足に印刷所は大いに困惑しただろうと思われる」と述べている。『岸田劉生—美と生の本体』東京四季出版、1998年、97頁。

33 中原の日記、前掲書、120頁(明治43年8月26日)。

34 下山肇「大正期日本のロダン蒐集家群像：1912-1927」『ロダンと日本』166-175頁。

35 平櫛田中「中原君に就いて僕の知つて居る事」『中原悌二郎の想出』273-274頁。

36 荻原「ロダンと埃及彫刻」前掲書、39頁。

37 高村「オオギュスト ロダン」前掲書、108頁。

38 『荻原守衛作品集』碌山美術館、2009年、76頁。

39 《墓守老人》のモデル(田辺半次郎)は、1910年の時点で数え年76歳なので、悌二郎がモデルに起用した1916年には80歳を超えていた。堀正三『朝倉文夫の青春』国文社、1976年、111頁。

40 これは、日本の同時期のゴッホ受容と同様の感覚だと思われる。木下長宏によれば、木村莊八や岸田劉生、萬鉄五郎にとっては、ゴッホは「絵を描く方法的根拠としての人生＝生きかた」として重要だったのであり、だからこそ、「絵についていえば、彼らはいつまでも模倣してはいない。模倣を通過して、〈自分の〉と自分で信じるスタイルへ変身していく」ことになる。『思想史としてのゴッホ 複製受容と想像力』學藝書林、1992年、60頁。

41 堀の日記、前掲書、35頁(明治43年9月5日および9月9日)。

42 匠秀夫『中原悌二郎』木耳社、1969年、352頁。

43 藤井「老人の頭像」『近代日本彫刻集成 第2巻 明治後期・大正編』(田中修二編)国書刊行会、2012年、29頁。

44 中村の書簡、前掲書、244-245頁(大正5年8月8日、伊藤隆三

- 郎宛)。同書簡からは、彝もこの作品を《ローランスの胸像》に比肩していたことが分かる。
- 45 匠前掲書、366-367頁。
- 46 藤井「中原悌二郎／墓守老人」『ロダン没後100年 ロダンと近代日本彫刻』59頁。
- 47 中原の書簡『中原悌二郎の想出』96頁（大正7年8月1日、中原信宛）。
- 48 匠前掲書、370頁。
- 49 藤井「中原悌二郎／行乞老人」『ロダン没後100年 ロダンと近代日本彫刻』60頁。
- 50 仁科桴『碌山 荻原守衛』柳沢書苑、1967年、190-191頁。
- 51 中原「彫刻家になつた動機及びその態度」前掲書、19-20頁。
- 52 木村荘八 訳『ロダンの芸術観』洛陽堂、1914年、83頁。川上直也も、悌二郎の「彫刻の手法上に於ける原則」はこの箇所を指したものと推定している。『中原悌二郎と岡田虎次郎 自然の理法・悌二郎をめぐる作家達』田原市博物館、2007年、15頁。
- 53 北川太一「解題」『高村光太郎全集 第16巻』（増補決定版）筑摩書房、1996年、357-362頁。
- 54 高村訳「ロダンの言葉」同上、74頁。
- 55 石井鶴三「中原君と私」『中原悌二郎集』87頁。
- 56 中村の書簡、前掲書、229頁（大正5年7月2日、洲崎義郎宛）。
- 57 同上、347-348頁（大正9年9月2日、洲崎義郎宛）。
- 58 中村「自然を見る眼」前掲書、32-36頁。
- 59 中原「岸田劉生氏の絵を評す」前掲書、46頁。
- 60 中村の書簡、前掲書、279-280頁（大正8年2月14日、洲崎義郎宛）。
- 61 小泉淳一「ふぞろいの真珠たち 中村彝＝バロック論」『中村彝の全貌』茨城県立近代美術館、愛知県美術館、愛媛県美術館、中日新聞社、2003年、137-138頁。なお、土方定一は、一般には対極的な作風にあるとされる彝と劉生について、「画面のうえでなく気質のうえで、ぼくにはどこかに親しいものを感じるときがある」と述べている。その理由は、「おそらく、二人が画面の単純な効果だけでなく、その効果の内に自らの内部との深い交渉を暗示することによって、深く高い美を与えようとしているところからきているように思われる」とされるが、これは本稿の視覚の問題にも関与する指摘だと思われる。『岸田劉生』（改訂新版）日動出版部、1986年、73-74頁。
- 62 岡部幹彦「〈林檎一個〉と二つの個性—中村彝と岸田劉生—」『生誕100年記念 中村彝・中原悌二郎と友人たち』同展実行委員会、1989年、141頁。武者小路の自伝的小説『或る男』には、1911年12月、意気投合した武者小路と劉生が連れ立って、田村雨村の保管するロダン作品を見に行く件が記されている。『武者小路實篤全集 第5巻』小学館、1988年、210-211頁。
- 63 岸田劉生「六號にて」（土方前掲書、191頁に転載）。木下によれば、『白樺』の圏内においては、ロダンとゴッホとは置換可能なものだった（前掲書、48-49頁）。だからこそ、ロダンの場合と同じく、「ゴッホの向日葵」（1922年）で、劉生は「ゴッホの中では中々いゝものだと思ひ、又芸術としても相当立派なもの、少くも「本物」だとは思つたが、頭は下らなかつた」と語ることになる。木下 前掲書、339頁に転載。
- 64 田中淳「土そのものの美—《道路と土手と塀（切通之写生）》」『日本の近代美術4 新思潮の開花』（青木茂・酒井忠康監修）大月書店、1993年、33-42頁。
- 65 中原悌二郎「ロダンの実感と優れたアイディア」前掲書、51頁。この坂本の文章が掲載されたのは、森口多里によれば、『現代之美術』である。「ロダンと明治大正時代（二）」『美術批評家著作選集 第13巻 近代日本彫刻と批評』（五十殿利治監修、齊藤祐子編纂）ゆまに書房、2011年、198頁。ただし、今回、私自身は掲載誌を確認することができなかった。
- 66 田中淳「かたちの円からこころの円へ—《魚を持って来た海女》」『日本の近代美術4』49-58頁。
- 67 河北倫明「坂本繁二郎の芸術」『生誕100年 坂本繁二郎展』朝日新聞社、1982年、12頁。
- 68 中村の書簡、前掲書、422-423頁（大正13年6月（日付不明）、洲崎義郎宛）。
- 69 中原信前掲書、190頁。

- 70 田中前掲書、298-299頁。
- 71 高橋幸次「彫刻表現の屈折点 生命主義から構築的モニュメンタリティへ」『近代美術の名作150』（北澤憲昭監修、美術手帖編集）美術出版社、2013年、75頁。
- 72 小林俊介は1930年代の梅原・安井の仕事が「古典」となっていく契機として、彼らを支持した「大正教養派」、特に、『白樺』同人だった児島喜久雄と、『白樺』の影響を強く受けた谷川徹三の活動の重要性を指摘する。小林「誰が梅原・安井を「古典」にしたか—大正教養派と「古典」の創出」『クラシックモダン—1930年代日本の芸術』（五十殿利治・河田明久編）せりか書房、2004年、78-92頁。彫刻におけるプールデル受容も、これと同じように、『白樺』的な価値観と逆説的に繋がっているように思われる。