

戸谷成雄

ロダンのいない彫刻史 第1回

作ることをゼロから見直す

「近代彫刻の父」と称されるロダンだが、「父」が敷いた道とは異なる道にも「彫刻」の豊かな可能性はあるはずだ——。

「彫刻とはなにか」を実践的に問い続けてきた彫刻家が、洞窟絵画からギリシア彫刻、ミケランジェロ、現代彫刻まで見通す"もう一つの"パースペクティブを、全3回の集中連載で提示する。

ロダンは最初か最後か？

1974年に最初の個展を開いてから50年近く、彫刻を作りながら追い求めてきたのは、「もう一つの、彫刻であった。「もう一つの」という思いは、既存の彫刻的なものに対する違和から生じ、それはまた、作るという行為を、実作において根底から問い直すことをうながした。そうして私なりに考えてきたことを、ロダンのいない「もう一つの、彫刻史として語ってみたい。

オーギュスト・ロダン(1840~1917)は近代彫刻の父、出発点として語られることが多い。しかし私にとってロダン作品は、10代で高村光太郎の『ロダンの言葉』を読んで以来——当時、作品は図版で見るだけだったが——自分の表現したい彫刻とは思えず、内面化されてこなかった。

そもそもロダンには、それまでの彫刻の「最後」の人という面もある。マネやセザンヌらが道を切り拓いた近代絵画は、宗教や権力にまつわる伝統的テーマを離れ、自分の目で新たに世界を発見していくものだった。それに対し《地獄の門》のロダンは、19世紀までの主題主義の作家に他ならない。作品の生身の肉体性、ダイナミックな生命力の発露という点では確かに近代彫刻の始まりと言えるのだが、ロダンにおいては「主題」と「表現」の在り方が分裂しているのである。

しかし、そんなロダンがいなければブールデルもいなかった。ブールデルがいなければジャコメッティもいなかった。そうした師弟関係がなければ、いまあるような近・現代彫刻もなかったわけだが、ここでは作ることをゼロから見直すために、ロダンという大きな存在を、いったん脇に置いて考えていく。

彫刻の起源としての洞窟

1969年、具象彫刻を作りたくて美術大学に入った私にとって、翌70年の第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)は衝撃的だった。「人間と物質 between man and matter」をテーマに掲げた展覧会で、もの派などの国内作家に加え、アルテ・ポーヴェラ(貧しい芸術)といった海外の動向もじかに見ることができたのだが、今でいうインスタレーションやコンセプチュアルな作品群に、彫刻「言語」はほとんど使われていなかった。私のような奥手な学生には、それが大きなショックだった。新鮮な驚きと同時になにがしかの反感も抱き、このまま具象彫刻を作っているのだろうか、不安になりもした。いつしか周囲は議論ばかりで、「かたち」を作ることが嫌われる時代になっていた。

しかし、彫刻は本当に終わってしまったのか。終わったのは彫刻という物語を綴る一つの文体にすぎず、彫刻「言語」そのものは失われてはいないのではないかと。そう思い、作ることをおそるおそる選んで大学院に進んだが、そこで吉本隆明の「彫刻のわからなさ」という文章に出会う。冒頭を引こう。

「浮彫（ルビ：レリーフ）の造形意識と立体的な彫像の造形意識とはちがう。浮彫では、世界は予め存在している。だからあとは世界の中に刻むだけである。彫像では、なによりも世界を造ることが、造形することである。（中略）なぜそうまでして、固い素材で、世界を創り出さなければならないのか。」

吉本の言うレリーフと彫刻との違いについて考えさせられるとともに、「世界はすでにあるのに、なぜ彫刻という余分を付け足すのか」と、私なりの問題設定に読み替えて、それを解き明かすためには、人間の根源的な芸術作品、美術と呼ばれる以前の人間の表象行為に遡るべきではないかと思うようになった。

たとえば古代の洞窟の岩肌にほどこされた線刻、何らかの境界に置かれた石のように、空間になにかを“しるし付け、していく行為。あるいは頭の中にあるイメージを自然の中にある「もの」に投影して“見立てる、行為。そうした行為を美術の起源と考えた。

ラスコーの洞窟には、25年ほど前、実際に入ることができた。その後、見学は一切不可になったが、そのころは人数を限って、内部を巡ることができたのである。キュレーターの説明を聞きながら大小いろいろな壁画を見ていくと、動物の量感は絵画的に表現されているだけでなく、洞窟の内壁の形状がもたらす陰影が、牛や馬のボリュームに満ちた胴体の“見立て、となっていることがわかった。洞窟内での光は、たとえば焚き火をしたときのように下からあたる。凹んだ壁に下からの光で照らされると、陰影がもたらす錯覚によって、逆に膨らんで見えてくるのだ。そして、そうした絵をなぞるように、線刻がなされているものがある。それは、動物のイメージと周りの外界とを分離する境界線——ここから外には空間があり、ここから内側には「もの」の实在性がある、その境目を線刻で“しるし付け、しているように見えた。

彫刻の発生について考えると、このラスコーでの体験が思い出される。「もの」あるいは「イメージ」と、それを取り巻く「空間」との関係から、彫刻の原型的なものとしてレリーフが生まれてくると、そのとき感じたのである。

通常考えられているように、物体性、「もの」性だけが彫刻ではないだろう。その「もの」性の背後にある絵画的なイリュージョン性、周りの空間も含めた全体性、それを彫刻の発生現場として捉えることができるはずだ。洞窟のレリーフ的なものが壁から分離し、外に出て自立し、固体化したものが、彫刻であろう。あるいは、洞窟のレリーフ的な「表面」を出発点とし、そのイリュージョン性は絵画に、物体性は彫刻に、より多く引き継がれたと言ってもよい。そうした両者の関係性を現代においてよく表すのがジャコモッティ作品だが、それについてはまたあらためて触れることにしよう。

紀元前5世紀の完璧さ

美術の起源に遡ると影にぶつかる、そういうこともできる。人類の最も初期の表現活動として、岩肌などに手のひらを付け、その上から顔料を吹き付けて手の跡＝影を残すものが挙げられる。一方、記憶やモニュメントとして影を捉えることもできる。たとえば、自然界の様々な脅威やそれらに対する恐れ、あるいは神との関係において、供儀的な行為をとりおこない、大切なひとを生贄として捧げた場合。大切な存在は失われたが、それが存在していた印として、その場所に石を置いたり木を植えたりすれば、失われたものの面影を石や木が指し示すことになる。はじめは一個の石だったけれど、その石に刻みをつけたり描いたりして像が生まれる。その延長線上にあるのが、肖像彫刻や肖像画なのである。

古代ローマの大プリニウスによる『博物誌』には、絵画の起源として、戦地に向かう恋人の面影を残

そうと、壁に落ちた影をなぞる話が出てくる。そこで影を生む光源は、一つの視線に置き換えられるだろう。エジプト美術のレリーフであれば、人物の顔と下半身は横向きで胴体は正面向きと、二つの視線が組み合わされもする。視線の数が少ないから美的に劣っているということではもちろんないが、“影”を見つめる視線が徐々に多角化するとともに、人体表現は完成度を増してゆき、古代ギリシアの人体彫刻において一つの頂点を極める。たとえば紀元前5世紀の《リアーチェのブロンズ》50年ほど前にイタリアのリアーチェ沖の海中から発見された2体の武将像で、ギリシア彫刻の貴重なオリジナル・ブロンズだ。フェイディアスの《マラトンの英雄たち》とする説、あるいはアガメムノン王と武将を表わすという説がある。いずれにしろ、人体の理想形を見事に表現し、360度どこから見ても完璧である。こんな彫刻を作られてしまったら、その後に来る者は一体なにをすればよいというのか。それぞれの時代のなかで、これをどう変奏するかを追求してきたのが、西洋における彫刻の歴史であった。各時代の彫刻家が取り組んだのは、作曲家の問題というより演奏家の問題ともいえるだろう。

完成と構造から遠く離れて

ミケランジェロ（1475～1564）の多くの作品では、人体の骨と筋肉のダイナミックな動きに、はち切れんばかりの生命力が宿る。それもまた、ギリシア彫刻の一つの変奏といえようが、ここで注目したいのは、遺作となった《ロンダニーニのピエタ》である。かつてミラノを訪れた際、この作品が見たくて、スフォルツァ城美術館に一目散に向かったことを思い出す。一つの塊が、「もの」としてそこにあった。

この大理石像にはミケランジェロ的肉体のムキムキさがまったくない。それどころか、「ピエタ」としての物語性さえない。マリアが死せるキリストを両膝の上に抱きかかえる《サン・ピエトロのピエタ》とは違い、ここではキリストの身体が、それを背後から抱き上げるマリアの身体の中になぜか入り込み、一体化している。大理石の物質性が、イメージの像としての存在を凌駕しており、もはやイメージは重要ではない。生々しい彫り跡からはミケランジェロの息遣いが聞こえてくるようだ。彼は人生の最後に、表面を滑らかに仕上げる「完成」とは違うなにかを求め、自ら握る鑿と石の関係において、ひたすら彫り進めたのではなかったか。これ以上彫り進めたら、レリーフになってしまうような限界まで。

彫刻においては、イメージを生かせば物質性が消える傾向があり、ある時期までの彫刻は物質性をイメージに置き換えることを最終戦略とせざるをえなかったが、その二つを融合させた彫刻家に、イタリアのメダルド・ロツォ（1858～1928）がいる。粘土や蠟と戯れるかのようなやわらかいかたちの中に、イメージと物質が溶け合わさり、揺れ動く。ギリシア以来、ロダンやブールデルにまで至るアカデミックな彫刻は、内部に骨があり肉があり、いわば建築的なきちんとした構造を持っている。それが強みだったのだが、ロツォの場合は内部に構築物は存在せず、揺れ動く表面がほとんどすべてなのだ。

幽霊的ともいえるロツォの作品は、《ロンダニーニのピエタ》とはまた別のやり方で、ギリシア以来の王道とは違う“もう一つの、彫刻の可能性をあらわしている。[談]