

エミール・アントワヌ・ブールデルと 日本の弟子たち

宮 越 敏 夫

Emile Antoine Bourdelle and his Japanese disciples

by

Toshio Miyakoshi

I はじめに

19世紀から20世紀にかけてのフランスの文芸、美術、音楽等は第2ルネサンスともいふべき偉大な時代であった。それまで3世紀の間、芸術が趣味的愛玩物、目に美しく見える、いわゆるアカデミックな表面的な喜びの対象とされていたデカダンス期であったのを、内からあふれる生命を表現するところの芸術の本質、本源に引き戻したのであった。

この時期、彫刻において偉大な創造時代、復興時代を築いたのがロダン、ブールデル、マイヨール等によってであった。中でもブールデルはそれまでの記念碑彫刻が高貴で英雄的なポーズや、威圧的な規模の大きさ、紋切型のアカデミズムなどにおちいり、触覚性よりは視覚性を、彫刻的な量感より絵画的効果によって制作されていたのに対し、彫刻本来の構築的なもの、モニュメンタルなものを志向し、近代彫刻に新しい道を開いたのであった。

ここではブールデルの思想、作品はどのようなものであったのか、又明治から大正にかけ、日本の何人かの若き彫刻家達がこの巨匠の門をたたき、その作風の日本への導入に努めたが、それらの彫刻家が具体的にどのような考えをもち制作をなしていったのかに思いをいたし、その後をたどってみたいと思う。

II ブールデルの思想と作品

エミール・アントワヌ・ブールデルは、1861年10月30日、フランス西南部の古い町モントーヴェンに生まれた(写真1)。父は家具職人で家庭は貧しかった。祖父や叔父達は野良で働く羊飼いで、ブールデルは幼い日から羊の群れの中で育った。彼が10歳の時、学校の先生はブールデルの父親に次のように言ったという。「あなたのお子さんは絶対になにを学ぼうともしない。絵をかくだけです。朝から晩まで、黒板の上にも、本の上にも、¹⁾絵をかくだけです。仕方がないから、私は絵をかかせて、ほおってありますが……」。このように彼は非常に個性の強い子であり、絵が大好きだった。こうした彼を理解し、好きなようにさせてくれた先生に対し、ブールデルは後年最大の感謝をささげている。食事にも事欠く家計を助けるため、13歳で学校をやめ、父の仕事を手伝うことになる。「私のしごととはしっかりしたもので町の職人や、こすからい商人たちが私の彫刻を持ってゆくようになった。」と後に語るように15歳の時、町の銀行家や文学者に才能を認められ、トゥールーズの美術学校の給費生にしてもらう。その後23歳になるまでの8年間で

ここで勉強する。さらにモン
トーヴァン市の計らいで、奨
学金が与えられバリの美術学
校に進むことになり、彫刻家
フェルギェールの教室に入る。
同時にその後45年間、彼の住
居であり、アトリエであった、
現在は建て増しされブルデル
美術館となっている家屋を
借りることとなった。

26歳の頃、ブルデルはベ
ートヴェンの音楽に深い感
動を抱く。そして生涯に大小
45種の多様なベートヴェンの
像を生むのである。それらの
作品を見ると、ブルデルが
ベートヴェンの肖像として
の彫刻を作ろうとしたので
はないことが一目瞭然である。
その人生に深い共鳴するもの
を感じずるベートヴェンの姿
を借りて、ブルデルは己自
身を見つめようとしているよ
うに思えるのである。従って
数多くあるブルデルの力作



写真1 エミール・アントワヌ・ブルデル

といわれる記念碑等では表わし得なかったブルデル自身の苦悩する内面世界が赤裸々にこのベ
ートヴェンの連作に表われているように思える。

32歳の時からブルデルは弟子として又協力者としてロダンのもとで働くようになる。それは
以後15年間もの長きにわたったのである。ブルデルはロダンのエスキースを拡大したり、大理
石を刻む仕事を手伝いながら、学ぶ面は多くあったであろうし、自己を発見する機会も多かった
であろう。だがロダンからすべてを得たのかというところではないようだ。ロダンのもとで働く
以前28才頃の習作「裸の戦士」(写真2)などの作品を見ると、ブルデルは熱情と力感溢れる
制作をしており、すでに彼独自の質感と方向性を持っていたように思える。従ってロダンの言う
「ブルデルは、私といっしょに仕事をするようになってはじめて、彼の立派な個性を見つけ出
したといえる。」³⁾との言葉に対してブルデルは彼の著書の中でそのロダンの言葉に注釈をつけ
ている。「ロダンから脱し、ロダンから分析の基礎を得たのみで、ロダンがこれを押し進めた究
極はとらなかつた。」⁴⁾と。だがあまりにロダンの影響が強かったため、彼自身独自の個性を持ち
進んでゆくことが困難をきわめたことも事実であったようだ。それは「私はロダンの影響から遁
れた。それにしても大変な魅力の持主であった。彼は大理石に肉の顫動を与えた。」⁵⁾と語ってい
ることからも感じられる。

ブルデルが明確に彼独自の方向に進んでゆくことをロダンが知ったのは、ブルデルが39歳

の時に作った「アポロンの首」によってであった。この作品はそれまでの溢れる情熱の表現から、その躍動のほとばしりを抑制し、単純化してエネルギーの集中をはかり、非常な厳しさと豊かな量感をあわせもったまさに大木を連想させる作品である。ロダンはその作品を見たとき「君はわたしから離れてゆく。」と語った。この頃の思いをブールデルは語っている。「わたしのそれまでの制作のなかにはロダンふうの影響があった。しかし研究を続けていくうちに、わたしは突然、かれとは反対の目的に思いいたった……。穴のあいた偶然の面をさけ、恒久の面を探究するのだ。わたしは波立つものを遠ざけ、構造の本質を追求しさらに普遍的なリズムを追い求めた。このとき新しい道、ひとつの別の芸術が現われた。わたしが新しい研究『アポロンの首』の制作をはじめたのはちょうどこのときだった……。この作品はわたしの人生のドラマなのだ。一面では完成し、他方では研究であり、過去のすべて、一切の現代的なものから離れ、不安にみち、そして厳しい。」⁷⁾

ブールデルのこの言葉からも彼が「アポロンの首」になみなみならぬものを込めていたことがわかる。この「アポロンの首」を見ると、ブールデルが書いた一文が思いおこされる。

「私はある日、ロダンをある神の像（ソルボンヌにあるアポロの像）の前に案内したことがある。この彫像の、気高い光の前に立って、ロダンは永いあいだ、動かないでいた。非常に心をうたれたのだ。彼は彫像の周りを何度か廻って、私に云った。『ブールデル、私がこの彫刻を二十歳の時見ていたら、私は、きっと今日とはちがった彫刻家になっていただろう。』」⁸⁾ここにロダンがアポロの像にめぐり会うのが遅かったことへの嘆きを感じられる。ロダンはおそらくアポロの像を見た時、自身の彫刻の欠点というものを思い知らされたのだろう。逆にブールデルはギリシャが生んだアポロの像をロダんにめぐり会うより早く見ていたことによって、ロダンの影響にのみこまれることなく、ロダンを冷静に見つめ、自己の道を進むことができたのではないと思われる。だからフランスのゴシック芸術に傾倒しきっていたロダンに対しブールデルは「ロダンがギリシャを知らなかったのは残念だ。」⁹⁾ともらしている。ロダンはまたブールデルの「アポロンの首」に対して「しかし君がこれ以上の高みに登ることはないであろう。」¹⁰⁾と述べている。このロダンの言葉は一面でブールデルの力の限界を指し示した言葉のように聞こえる。実際、ブールデルのその後の大作を含め多くの作品と比較しても、この「アポロンの首」以上に美しいものはないといってもよいかも知れない。ロダンの言った言葉はブールデルの力の限界を示したというより、比類のないほど「アポロンの首」は美しいものであることを物語っているように思われる。ブールデルが39歳で作ったこの首に、その後の発展の可能性のすべてが秘められているよ



写真2 ブールデル「裸の戦士」1889

うに思われる。

ロダンのもとからブールデルが離れた頃、ロダンがブールデルにあてて書いた手紙の中に次のような個所がある。「私は私たちが根本において異なっているというのではなく、ただ表現の方法のなかで異なっているというだけなのです。なぜならあなたは、私のもっていない火をもって、それがあなたを味わい深い詩人の彫刻家に仕立てているからです。」¹¹⁾このようにロダンはブールデルとはそのめざすものの根本は同じであるが表現方法が異なっているだけだと書いている。だがロダンとブールデルの違いとはそれだけだったのであろうか。ロダンの思っている違いとブールデルが思っていた違いとの間にずれがあるように思われる。それはブールデルが次のように述べていることからもうかがえる。「私がロダンのために長いあいだ働き、仕上げるためには大へん骨のおれるロダンの石といっしょになって力をかしてきたけれど、私が師のある秘密に浸透し得、その秘密の力のカーブを推察できるようになったときにはすでに、私は、ロダンの反動的な弟子となっていたということを述べさせていたきたいからである。私のあらゆる組立ては、ロダンの芸術をまとめていた法則とは全然、反対のもので、私の出発点もまた、全く彼とは反対のものなのである。」¹²⁾ブールデルはここで、ロダンの芸術の法則と自身の芸術の法則は全く反対のものであり、出発点も反対のものであると断言している。ブールデルがロダンの弟子として過ごし、その強い影響を受けながら、どうして最終的に全く反対の道であると断言できるほどのものを打ち立てることができたのであろうか。その間に答えるかのようにブールデルはロダンにあてた手紙の中で次のように述べている。「あなたは、田舎風の鐘楼や天主閣にはそれだけの注意を払わずに、じかに、カテドラルや城廓のなかに入っていかれた。私は、あなたに従っていく前に、大きな旅行をし、私たちの芸術の豊饒さをよりよく知る機会を得たことを幸福に思っている。私は、はじめから、つつましい泉を探し、田舎の町や野の野生の果実や隠れた花に近づいていき、大伽藍や城廓の雅歌に触れる前に単純な信仰の動きに近づき、まず、小さな主題を選ぶ。」¹³⁾ここでブールデルはロダンと知り会う以前に過去のギリシヤやアルカイックの彫刻の中に本物を見つけていたということ、従って、すでに出発からロダンの道とは違っており、探求する対象も異なっていたということを言っているのではないかと思われる。ブールデルは又、ロダンについて次のように書いている。「仕事をするとき、ロダンは遠く離れて見つめることができなかった。彼の眼は、距離をおくと視力が確かでなかったからだ。彼は、ごく近くによって食いいるように見ていた。ロダンは、自分のかちえた領土の広がりを利用することができなかった。彼はただ闘いつづけることしかできなかった。」¹⁴⁾ロダンの作品は屋内の光のもとにおかれて、そのリズムカルな肉づけの美しさをみせるが、屋外の大自然の光のもとでは、逆に構築の弱さを感じさせるのをみると、ブールデルはロダンとは全く反対の方向をめざしていたことがうなづかれる。つまりブールデルは初めから大自然の中における彫刻をめざしていたのである。その詳しい理由をブールデルは次のように言っている。「あなたがたの作品を野のなかに、庭のなかに、街のなかにもちだすべきである。あなたがたの作品はかぼそいものだ。その作品は空間と調和していない。無気力なほど気魄が見えない。大気がその作品を押しひしぐ。それは空の下では作品が溶けてしまうほどに脆く造形されている。これでは、あなたがたは彫刻家ではない。単純化せよ。重量に重量をつみ重ねよ、あなたがたのデッサンを拡大せよ。再びアトリエにこもれ、あなたがたは再び自分のモデルを見よ。また、修正されたものを見よ。大きな地球のなかで、巨大な空の下で、あなた方の細部の線を描きだせ。すべてを調和する野のなかに再び戻ってみよ。」¹⁵⁾ここでは彫刻の置かれるべき場所は大自然のなかであり、そしてその大空間と調和して厳然とした強さを保つためには彫刻はいかに造形されねばならないかを述べている。直射する陽光のもとでは形は単純化され

ねばならないこと。作品をとりまく樹木や空間と対応するためには量の充実，内からの力の凝集がなければならないこと，そして大気の中で厳然とした存在を示すにはモニュメント的大きさが必要なこと等々。大自然のなかに立つているブールデルの巨大な作品を見上げるとき，まさに彼が言うように，それらの作品は生気にあふれ，空間と調和し，宇宙的なものを感じさせるようだ。こうした考えにもとづいて生み出されていった作品が1905年の「ペネロプ」であり，1906年に「果実」，そして1909年の「弓をひくヘラクレス」の大力作へと続くのである。

44歳頃，ブールデルはロダンのもとを離れると，しだいにブールデル独自の領域を開拓してゆく。ゴテイクの建築に影響を受け，建築と彫刻の一体化というものをめざしてゆくことになる。ブールデルは「建物を飾る彫刻家の芸術，記念建造物の壁を飾る壁画家の芸術，彼らの最も気高い，しかし最も忘れられた役割は，その作品を受け入れる壁や穹窿や柱と作品とを親密で調和のとれた友情関係のなかに結びつけることにあるのだ¹⁶⁾」との理念のもとに，1911年から1913年にわたってシャンゼリゼ劇場の装飾彫刻に没頭し，広い空間の構成をめざすことになる。

1912年から始まったアルヴェル將軍の記念碑の制作は10数年かけておこなわれた。この記念碑は23mの高さを持ち，騎馬群像によって囲まれ，「力」，「勝利」，「自由」，「雄弁」（写真3）の4つの彫像を含むものである。この作品はブールデルの雄大な空間構築の構想を実現した，巨大な記念碑として1925年に除幕された。それはまさにブールデルが言う「私たちの制作するフォルムの外面が，そのフォルムの内面の力を文字通り浮かび上がらせるとき，ある像が他の像を損うようなことがなく，むしろ，反対に相互に価値を生じあうようにまじりあうとき，そしてまた，彫像の個性的な美しさで群像が相互に生き生きとハーモニーをつくりながら相互に線の美しさを鮮やかに浮び出させるとき，そして，すべてのものが巨大なシンフォニーのようにつなぎ合わさるとき，私たち芸術家は頭を下げる。なぜなら，こういうものこそ傑作と呼べるものだから¹⁷⁾」という言葉がそのままアルヴェル將軍記念碑にあてはまるかのようなブールデルにとっては最大の傑作となっている。

1929年には，20年の制作期間を要したポーランドの愛国詩人のための「ミスキエヴィッチ記念碑」の像が除幕された。左手を差し出し，予言者的な姿態をとったこの像を見るとき，ブールデル自身が常に見つめていたはるかな未来への思いと，後に続く人々の道案内人たらしめた心がこの像に重ね合わされているように思える。この年の春，ブールデルは重い病気にかかる。ベッドに横たわったブールデルのつぶやきは何と痛切に胸に響いてくることだろうか。「なぜこう早く年



写真3 ブールデル「雄弁—アルヴェル將軍記念碑」1918

をとるのだろうか？ やっと仕事を覚えはじめると、もう消えてゆかなければならないのだから……ほんとうに魔法使が私の命をのばしてくれようというので、三百年も生きられるように私にすすめてくれたら、私はすぐなんでも約束してしまうつもりだ。苦痛とか、悲しみだとかいうものは、仕事の喜びの前には、全くとるに足りないものだ。私の周りのあらゆる雛型を完成しようと思えば、三百年だって足りないくらいだ。じっさい人間というものは、ほんとうに消え去ろうという時間しか生きられないというのだからね、¹⁸⁾」との言葉を残しブールデルはその情熱が燃えつきたかのように10月1日帰らぬ人となった。68歳であった。

Ⅲ ブールデルの弟子

ブールデルの人生を見ると、ブールデルは他人のまねではない彼自身の彫刻というものを打ち立てようという強い意志があったことが感じられる。だから師ロダンの強い影響から必死で抜け出ようとしている。そうした人生を送っただけに彼は芸術の独自性とか内面からの創造というものを特に強調している。「明日の芸術に必要なのは、先人のまいた魂の土壌の上に種をまいても実を熟させることは出来ない、先人から離れて、種を蒔かなければならない。¹⁹⁾」こうしたブールデルの言葉を裏づけるかのようにブールデルのもとで学んだアルベルト・ジャコメッティやジェルメース・リシエなど外国の弟子達が、それぞれ独自の作風を打ち立てているのを知るとき、ブールデルがいかにすぐれた作家であり、又教育者であったかが知らされる。他人のものを自分のものとするのではなく、自分自身で生み出してゆかねばならないとするブールデルはおそらく日本の弟子達に、日本に帰って、日本という風土と伝統の中で独自の彫刻を発展させていってほしいと望んだことだろう。そうしたブールデルの期待を胸に日本の弟子達はその後どのような生き方をしたのだろうか。

当時、ヨーロッパには彫刻が存在するべき伝統や環境があったのに対し、第2次大戦までの日本では、彫刻の需要はわずかに銅像と置物くらいであり、彫刻をうけ入れる社会的基盤は希薄であり、具体的に記念碑等が置かれるべき場はほとんどなかった。又精神的にもヨーロッパの彫刻家達には当時アカデミックで形式的な彫刻から生命感のある独自の創造をなそうとの動きがあったのに対し、文化向上の上から産業、学芸すべての面でヨーロッパのものを受け入れ模倣するというのが当時の日本全体の基本的な姿勢だった。そうした時代の中でブールデルが日本人の弟子達に期待したものがどのように実現されていったのだろうか。

ブールデルに学んだ彫刻家として金子九平次・清水多嘉示・保田竜門・武井直也・木内克等がいる。ここではその中から代表的な



写真4 清水多嘉示「男の座像」 1926

清水多嘉示と木内克をとりあげてみたい。

清水多嘉示は1923年(26歳)～1927年(31歳)までの5年間をブールデルのもとで学んでいる。清水が日本に帰ることになったときブールデルが清水に与えた言葉をみると、ブールデルがいかに清水に期待をかけていたかが感じられる。それは清水個人というより、日本人としての清水の資質に大きく注目していたように思われる。ブールデルは言う「清水多嘉士は彫刻の構造に関しては彼自身すばらしい知悉を示している。彼は形態というものを、厳粛がもつ美しさの中に理解する。その巨なる民族の麗質は、彼の制作のいかなる細部にも記されている。²⁰⁾」清水がブールデルのもとに学んでいる時に作った「男の立像」や「男の座像」(写真4)をみると、構造的にもがっしりとして、強い塊りを示し、何よりもリズムカルな生き生きとした生命感が感じられることである。おそらく清水は偉大なブールデルのもとで制作できることに大きな感動を持ちながら作ったのであろう。ブールデルは又次のように予測している。「この新しい日本人は、祖国のすばらしい先祖や巨匠達の、その宏遠な芸術の上に、日本にとっては新しい法則を持参するに相違ない。²¹⁾」実際、清水多嘉示や金子九平次等、ブールデルに学んだ人は回りの彫刻家に大きな影響を与えた。だがそれらの人の生んだ彫刻がはたしてブールデルが期待したように日本の伝統や風土の上にしかりと根づいたのであろうか。たしかにブールデルから受けついでヨーロッパの彫刻を日本という胃袋の中に入れて消化はしただろう。だが、それらを栄養として何らかのものを生み出したのだろうか。清水多嘉示の日本に帰ってからのその後の作品を見るとそんな疑問がわいてくる。

清水多嘉示の作品は日本に帰ってきて3・4年すると日本化が始まる。それまであったブールデル彫刻にみられるような形体の単純化による力強い、大まかな塊もだんだんと消えてゆく。その代り、なごやかさと穏やかさというものが現われてくる。そして中期以後の裸婦像には、細やかでデリケートな感情の表現がみられる(写真5)。それらはいかにも日本的といえよう。だが、どこかぎこちなさがあり、充実感に欠けるものが感じられる。それは清水がブールデルに学んだ技法をもって裸婦にとりくんでいるところからくるのではなかろうか。ブールデルの作品の中には全くの裸婦像はほとんどない。多くはコスチュームをまったり小道具を身につけているものばかりである。そしてブールデルはそれらの装飾物を生かして構築的な作品としているのである。ブールデルの作風は裸婦の表現には適していなかったのではないと思う。清水はブールデルから受けついで技法を日本化して裸婦にとりくんだ。だがそれはやはり限界があったのではないだろうか。品格



写真5 清水多嘉示「のぞみ」 1968

の高さという点ではブールデルの作品に通ずるような崇高なものを示しているのだが、反面ブールデルが死ぬ間ぎわまで、さまざまな構想を実現したいと燃えるような情熱を持ちつづけて制作していたことからみると、清水多嘉示の作品はあまりにも静かであり、何か、もの足りなさを感じてならない。

一方、ブールデルに学び長い間ヨーロッパで生活した木内克は早い時期からヨーロッパと日本との違いについて考えており、多くの彫刻家が西洋彫刻の模倣に終わっているのに対し、独自の生氣ある彫刻をめざした一人といえるのではないだろうか。

日本人としての民族性、精神的遺産の重要性について次のように木内克は書いている。「私が思うにいざ制作となると習った物、見た物の影像是皆消えて自分と対象だけの世界となる。その時の自分はギリシャ人でもフランス人でもあり得ない。ギリシャ彫刻、フランス及至イタリア彫刻の真似は出来ても、私がフランス芸術、イタリア芸術を生むことは出来ない。結局は作家の故郷は民族の血、先祖の精神的遺産である。私は世界国家とその市民という名には憧れるけれども、その為には民族を土台とし、よりよい生長がなければユートピア入国の切符はなかなか我々の手には渡らないであろう。」²²⁾木内克は、ロダン、ブールデル、マイヨール等の大家達のもとをたどってゆくとその伝統はギリシャ時代に通ずると指摘している。ギリシャの中でもアルカイックからフィディアスの時代迄が特に秀れた彫刻が生まれたとしている。従って彼の初期の「女の顔」(写真6)などの作品を見ると古代ギリシャのアルカイックの影響が大きく出ている。さらにタナグラの地に生まれたわずか20cmばかりのテラッタの像に感動した木内はそのタナグラの小像を勉強して自分のものにしようとしてテラコッタを始める。その間、多くの美術館を見て回ったり、ブールデルやマイヨールと同じ展覧会に出品するなどしてヨーロッパでの豊かな芸術に接してきた木内は日本に帰国すると、あらためて「日本には悲しいかな古典の積み重ねがない。」²³⁾と失望している。

そうした日本において木内はピカソやヘンリームアが原始芸術を発見し、自己の作品にとり入れたと同じように彫刻の本源をみつめるとき原始にかえれと主張している。日本の数千年前の縄文土偶の個性とむき出しの生命力をみると木内はそこから芸術の歩みをふり出さなければならないと決意している。

木内克の作品をみると、初期の作品からもほとんど表立ったブールデルの影響というものは感じられない。それは彼が語る次の言葉から了解される。「ぼくが、ヨーロッパで勉強していた頃、ブールデルやロダンの巨匠の言葉がいくら素晴らしく、他人を圧倒する力があるとしても、それは彼らの内側から出たもので、ぼく自身のものではない。ぼく自身の言葉ではないと思ったよ。²⁴⁾どんな大家だろうとぼくは大家のコピーなんかするもんかと心に決めていたんだよ。」こうして歩

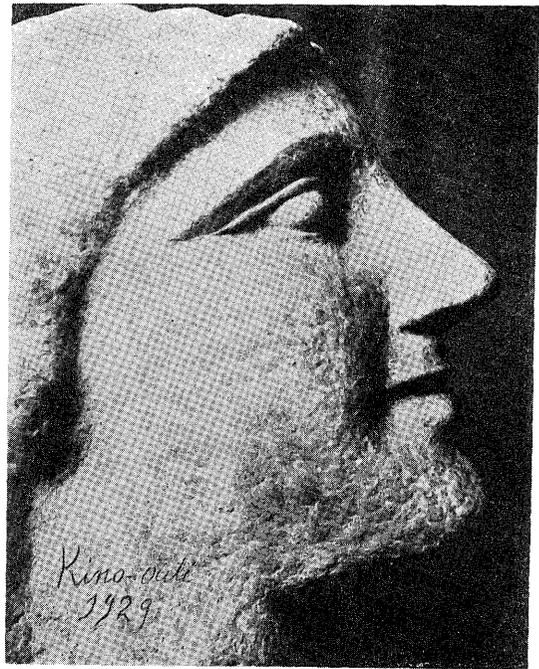


写真6 木内 克「女の顔」 1929

んできたことによって、できあがった彫刻はまさにブールデルが示した「自己自身の泉からのみ水を飲むようにしなければならぬ。」との言葉の通り、木内克独自の彫刻（写真7）となって豊かな情感と生命感をたたえ、日本の彫刻の可能性を示しているように思われる。それは木内が晩年において語る、彼自身の彫刻においてめざしていたものがどのようなものであったかを知るときさらに確かなものとなる。

彼は日本文化の一つとしての草書や万葉仮名の美に注目している。「ぼくはヨーロッパであらゆる傑作といわれる作品を見たつもりだが、まだ、くだけた彫刻は見えていない。くだけたというのは墮落を意味するのではなく、日本的な言葉を使うなら、優雅とか優美とか、そういう優しい美しさと思うんだよ。それをぼくは草書や万葉仮名の中に、その心を見た。そう考えると、これは大変な仕事だ。しかし、日本の美術家として、そういうものを作り出す責任のようなものをぼくはいま感じているんだよ。」²⁶⁾このように木内克が晩年に至っても、より日本的美の追求に大情熱をもってとりこんでいったことは彼の残した晩年の多くの作品がみずみずしい生命感とあふれる情感を示していることから知らされる。



写真7 木内 克「見つけたポーズ」 1954

V おわりに

近年、「都市空間における造型」というものが叫ばれ、周囲の環境と調和しうる彫刻というものめざされている。西洋彫刻をとりまいてきた環境は西洋という風土の上に築かれたものであった。日本には鎌倉時代以降ほとんど大きな彫刻というものが置かれるべき環境はなかったといってもよいかもしれない。そうしたところへ明治以降、西洋の彫刻を模倣したものをもってきたとしても簡単に根づくはずもない。

彫刻における世界性とは各国共通のスタイルでなければならないというものではあるまい。その国、その国の長い伝統と深い精神性にもとづいて生み出されたものならば形を超えた感動を世界の人々に与えるにちがいない。

西洋の彫刻を学んだ人々にとっての本当の課題とは、西洋の技法等をそのまま日本の地に根づかせようとするのではなく、日本に過去にあり、忘れられた彫刻の伝統というものを見出し、新しい感覚で発展させることにあったのではないだろうか。だがそうしたことをなしとげた彫刻家はわずかであったといえよう。ほとんどの彫刻家が日本人としての自己を発見するということよりも、西洋の技法を紹介するという事に終止していたといえよう。その結果、環境とは関係なく作られた彫刻の置かれるところは美術館の中だけという状況になってしまった。

近年、現代彫刻の出現によって野外彫刻展が開かれたり、町の中に彫刻が置かれつつある。だ

が、まだまだそれらの彫刻をとりまく環境もそうだが、人々の精神の中にも、それらの彫刻が人々が生きてゆく上で欠くべからざるものとして息づいているといえるのだろうか。一時のブーム的なものに終わってはいないだろうか。

過去の偉大な文化の興隆の歴史をふり返ってみるとき、健全な社会が創造されていた時代に、自由ですぐれた芸術が生活の中から、多くの無名の人々の手によって生み出されている。そうしたことを知るとき、現代というさまざまな問題をかかえた時代の中で芸術家も社会から逃避して一人自己の芸術をめざすのではなく、多くの無名の人々とともに混迷の時代の中で生命の尊厳の旗をかかげた21世紀のルネッサンスともいべき時代を築く努力をせねばならないのではないだろうか。そこにこそ人間精神の叫びとしての風土に根ざした生きた彫刻が必然的に生まれてゆくに違いない。

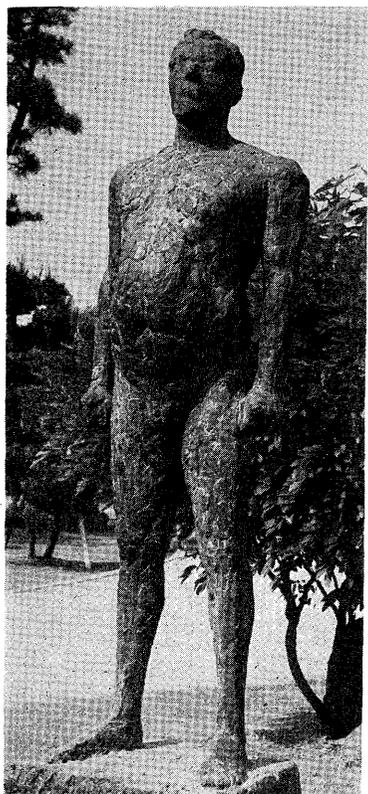


写真8 宮越「風雪」 1978



写真9 宮越「風雪」 1979



写真10 宮越「夏の日本海」 1979

引用文献

1. アントワヌ＝ブルデル著、清水多嘉示・関義訳「ロダン」筑摩叢書、1968、16頁
2. 寺田透「ブルデル」平凡社、1973、1頁
3. アントワヌ＝ブルデル、前掲書、289—290頁
4. " " 290頁
5. 木内克「わたしのどろ箱」求竜堂、1971、156—157頁
6. 谷川徹三「ブルデル」ブルデル展カタログ、富士美術館、1976、10頁
7. 穴沢一夫「ロダン／ブルデル／マイヨール」河出書房、1966、119頁

8. アントワヌ＝ブールデル, 前掲書, 226頁
9. 高田博厚「ロダン／ブールデル／マイヨール」河出書房, 1968, 88頁
10. 国立西洋美術館, ブールデル展カタログ, 1968, 写真75説明文より
11. アントワヌ＝ブールデル, 前掲書, 160頁
12. " " 237頁
13. " " 280頁
14. " " 222頁
15. " " 122頁
16. 国立西洋美術館, 前掲書, 124頁
17. アントワヌ＝ブールデル, 前掲書, 170—171頁
18. " " 5—6頁
19. 柳原義達「ジエルメーヌ・リシエ」みづえ, 1976, No.860
- 20.・21. 清水多嘉示自選展カタログ, 美術出版, 1971, 6頁
22. 木内克, 前掲書, 116頁
23. 和田敏文「木内克の言葉」, 農山漁村文化協会, 1978, 183頁
24. " " 65頁
25. 国立西洋美術館, 前掲書, 124頁
26. 和田敏文, 前掲書, 14頁