

彫刻家ロダンと日本における近代の形成

佐藤 洋子

キーワード

彫刻家ロダン、近代の造型芸術、白樺派
《花子》像、女性芸術家と彫刻

1-1. 近代の彫刻

20世紀前半、1912年から15年間の日本は、第一次大戦前後の世界的変革の狭間にあって、政治、社会、文化の各分野に、大正デモクラシーと呼ばれる民主化が進行した時代であった。束の間、社会に新風が吹きわたるなか、北海道旭川に生まれた中原悌二郎（1888 - 1921）は、上京して太平洋画会研究所で学んで6年目、造型芸術の巨匠ロダンから日本に贈られたブロンズ作品を展覧会で見る。彫刻への志を深く啓発されて、1914年（大正3）一種の信仰告白に近い「ロダンの彫刻に現はれたる思想」を郷里の文学同人雑誌『呼吸』に寄稿する。ここには、日本がヨーロッパ芸術の受容によって、近代化への道を進もうとした青年の情熱と気概が吐露されている。

「彫刻は其の材料の性質上、最も靜的に、最も固定的であらねばならぬと考へられた。従つて此の紛糾せる、流動せる現代思想を盛るには、最も不適當なもの、寧ろ不可能なものと考へられた。此の美學上の偏見は、ロダンの出現に依つて根柢から破壊された。……此の人間の技巧を用ゆる餘地の無い程單純な、露骨な藝術は、却つて直截に、卒直に人間のハートに喰ひ入つて行つたのである。此の特質をロダンは最も巧みに利用したと言ふよりも、世人はロダンに依つて此の隠れたる特質を知る事が出来た。

かくてロダンの彫刻は、モダニズムの結晶と言はれて居る。それは變體極まりなき運動の藝術である、慄ひ戦く肉の秘密である、盲目な本能の呻きである、光明を失つた靈性のすゝり泣きである。」

造型芸術における彫刻と絵画は、どのような差異があるのだろうか。

彫刻は、立体的造型で形成される芸術である。絵画が二次元平面での造型表現であるのに対して、彫刻は三次元空間を創造の場としている。平面と立体の差は、鑑賞に際しても、彫刻が塊量（マッサ）の造型によって、実在感を享受させることでも明らかである。人類史上、立体的造型に適応する材料としては、石、粘土、木材、象牙などから、金属、ガラス、合成樹脂まで、あらゆるものが利用されている。彫刻の触感性と迫真性は、とくにロダン以降の人体彫刻、トルソにおいてその特徴が発揮されている。そこに人々は、ミケランジェロ以後の「モダニズム」、人間そのものの近代的把握の意味を見出したのだった。

1-2. 彫刻家ロダンと近代

オーギュスト・ロダン（1840 - 1917）は、近代彫刻の黎明期を切り拓いた重要な芸術家の一人である。生命力あふれる量感と劇的迫力をもつ記念碑的作品で知られる。元来は建築を装飾するものであった彫刻に、人間の生気を吹き込み、三次元の立体として血の通う躍動的な命を与えたことから、彫刻家ロダンは崇拜と賛美の対象となった。

そもそもロダンが生を享けた19世紀前半のヨーロッパは、地理的空間に大転換が起こり、地図が塗り替えられた時代だった。栄光と没落の風雲児ナポレオン・ボナパルトの超人的行動力に翻弄され、遠征と戦争の連鎖がアフリカからロシアにまで及んでいた。

ナポレオン失脚後の1814年9月に始まった列強の会議は、戦後処理とヨーロッパの地理的再編が急務となった。オーストリア外相メッテルニヒを議長とした世に名高いウィーン会議は、舞台裏で激しく利害が画策された。9か月にわたる饗宴外交の日々のなか、ロシア皇帝アレキサンドル1世も出席して、ワルシャワ大公国を支配下に、オランダとベルギーは合体してネーデルランド王国に、オーストリアはチロル、ザルツブルクを獲得、プロイセンはライン流域を得て分立的ドイツ連邦が成立した。各国の勢力均衡は、ウィーン・ワルツの余韻のうちに、復古的な絶対主義体制を固めていった。

以後フランスの政治体制は、王政復古（1814 - 30）七月王政（1830 - 48）、

第二共和制（1848 - 52） 第二帝政（1852 - 70） 第三共和制（1870 - 1914）と、めまぐるしく変化した。その転換はいずれも革命と蜂起によって体制の移行がなされ、普仏戦争（1870 - 71）ではロダンも戦傷する激動の時代だった。

ロダンの生きた19世紀後半のフランスは、近代へ向かって変容する社会の特色が顕著になっていった。まずは資本主義経済が進展し、銀行家、貿易商、工場主などのブルジョアジーが主導権を掌握した。それと対をなして労働者階級が台頭し、相互の連帯意識で結ばれた。注目に値するのは、新しい知識層の登場である。革命によって自立と精神の優位を獲得した知的エリートたちは、近代の文芸活動の指導的担い手となっていった。

彫刻家ロダンは、伝統的な美に挑戦する《鼻のつぶれた男》（1864）で注目を浴びた。次いでイタリア遊学後の青年立像《青銅時代》（1875 - 76）が、あまりに実像的な肉付けで、直接モデルから石膏取りをしたのではないかと、とのスキャンダルに見舞われた。それほど彫刻家の才能は卓抜で、やがて記念碑的大作が制作される。

詩聖ダンテの『神曲』の感銘から着想を得た《地獄門》（1880 - 1917未完）は、人間の運命を、生々しい裸形の普遍化した群像で刻もうと構想された。歴史的事件を素材とした《カレーの市民》（1884 - 87）は、故郷の選挙を勝ち取るために我が身を犠牲にし、市民意識の覚醒につながる人間の生きる姿を刻むものであった。

本稿は、彫刻家ロダンとその造型芸術が、時空を超えて日本の近代形成に与えた意味について考察するものである。中原悌二郎のいう「最も新しい、美しいライフの藝術としてロダンが現はれた」とする賛美はどう受容され、何を生み出したかを以下に論述する。

2-1. 白樺派のロダン受容

日本におけるロダンの紹介と受容は、文芸雑誌『白樺』が決定的な役割を果たした。

『白樺』は、1910（明治43）年4月から、1923（大正12）年8月まで、全160冊を世に送り出した。時代を見れば、幸徳秋水の大逆事件と日韓併合の植民地化への動きによって、不透明な霧が流れる中を進み、関東大震災で終刊と

なった13年間だった。明治末年の創刊から、時として霧の晴れ間もあった大正を象徴するような時代的性格をもつ雑誌となった。多くの青年に迎えられた点では、先駆けとなった文芸雑誌『明星』の全100号を継承するものであったが、こと美術に関しては、この10年間で、日本は成熟した受容能力を身につけていた。「画入月刊文學美術雑誌」と銘打った『明星』を凌いで、『白樺』を形成する両輪の輪、文学と美術は、バランスを崩すことなく、時代の轍を刻んでいた。武者小路実篤、有島武郎・生馬兄弟、志賀直哉、柳宗悦ら同人は皆、文芸双方に新たな意識を持っていた。それはまた、大正という時代に付与されたデモクラシーと結びついて醸成された特質のひとつとも思われる。

哲学者三木清は、敗戦直前の1945年検挙され、釈放を待たずに獄死したが、大正期の日本近代史の流れを透徹したまなざしでとらえ、時代の空気をこう斬っている。

「あの第一次世界大戦といふ大事件に会ひながら、私たちは政治に対しても全く無関心であつた。或ひは無関心であることができた。やがて私どもを支配したのは却つてあの『教養』といふ思想である。そしてそれは政治といふものを輕蔑して文化を重んじるといふ、反政治的乃至非政治的傾向を持つていた、それは文化主義的な考へ方のものであつた。あの『教養』といふ思想は文学的・哲学的であつた。それは文学や哲学を特別に重んじ、科学とか技術とかいふものは『文化』には属しないで、『文明』に属するものと見られて輕んじられていた。言ひ換へると、大正時代における教養思想は明治時代における啓蒙思想　福沢諭吉などによつて代表される　に対する反動として起こつたものである。それが我が国において『教養』といふ言葉のもつている歴史的含蓄であつて、言葉といふものが歴史を脱することのできないものである限り、今日においても注意すべき事実である。」(『読書遍歴』、昭和16年)

『白樺』は、図版や複製画によって、古今東西の彫刻、絵画から芸術家にいたるまで幅広くとりあげ、興味と関心を高めた。ヨーロッパの新しい芸術潮流を、かの地への留学経験者や研究者の翻訳や論文によって、学術的水準を落とすことなく紹介した。これにより、芸術への理解と知識を大正時代の「教養」につけ加えた、ということになるうか。

日本におけるロダン紹介の嚆矢は、1907年（明治40）11月号、『早稲田文學』の島村抱月の論文だった。美学者島村は1902年から4年間イギリス、ドイツに留学、帰国後に雑誌を再刊し、精緻な評論活動を展開していた。彼は「現代のミケランジェロ」というヨーロッパの評判を紹介することによって、ロダン崇拜の基礎を築いたのだった。次いで、『白樺』の創刊時からの集中的紹介によって、ロダンは日本近代芸術の父となった。

1910年（明治43）11月の『白樺 ロダン号』は、扉口絵に白髪温顔のロダンの写真を掲げている。その裏には、「ロダン第七回誕生記念号」と太字の3段横組み文字を二重枠で囲み、下には献辞の意味で *Monsieur Auguste Rodin* と置かれている。

全230ページ余りの内容は、「オーギュスト・ロダン小傳」に始まり、斎藤与里、有島武郎・壬生兄弟、高村光太郎、永井壮吉（荷風）らが、実際にロダン作品に接して感激した印象記を載せ、名高い代表作18点の写真で、迫力のある芸術世界を紹介している。そして同誌は、1917年11月17日のロダン死去後間をおかず、翌1918年（大正7）1月号を「ロダン追悼号」とし、誌面半分の140ページと図版20点で偉業を振り返りつつ、近代彫刻の恩人であるこの芸術家への深い哀悼を捧げている。

かくも彫刻家ロダンが日本で受け入れられたのは、どのような背景があったのか。

まず、『白樺』の若い同人と、巨人ロダンとの直接交流があったことが挙げられよう。「誕生記念号」には、巻頭言のかたちで、「ロダン翁よりの書簡」を掲げている。

「有島君 / 佛國より日本國へ交誼を致す。 / 最微なる或は最大なる實在、
例へば太洋 / 雲嶽、草木、昆虫の精靈を窺視し得たる / 日本の藝術は又吾
が踏む道なり。

オーギュスト・ロダン」

日本の自然観を反映した芸術に敬意を払うロダンに、若い同人は感激した。当時21歳の柳宗悦は、殆ど信奉に近い芸術家像を、「宗教家としてのロダン」で述べている。「白髪豊かに垂れて、円満を体現せる、老ロダンの顔は、それ自らに於て藝術品である。来る可き年に於て、彼が容貌は、多くの欣慕者の画

題となりて多くの俤を止める事と思ふ。」

『白樺』によるロダンの受容は、ドイツ文献で展開されていったことが多い。「ロダンに関する獨乙書に就て」は、記者という署名であるが、文中に「虎耳馬」とのペンネームが明かされ、柳より2歳年長の児島喜久男であることがわかる。若き美術史家は、11年後に欧米留学に旅立つのだが、ドイツ語の優れた咀嚼力で、単行本、雑誌にも目を通し、ロダン研究の最新の情報を提供している。ロダンとニーチェの関係を論じた哲学者の論文、美術史家のウィーン展覧会評から、ヨーロッパにおけるロダンの評価に至るまで紹介され、これらは原書講読の醍醐味があって、『白樺』の魅力になっていたと想像される。

次に『白樺』の時代は、巨人ロダンから芸術全般を吸収する状況にあったといえる。

木下杢太郎の「写真版の RODIN とその連想」は、その間の事情と彫刻芸術についての思索を伝えている。「一体彫刻の鑑賞には四つのデメンションがある筈だと思ふ。内の三つは、彫刻が立体的だからである。此にいふ第四のデメンションとは、近き理学家が云ふ、眼球の調節作用から推論する所のもので無く、……社会情調である、Rodin の場合に於てはその彫刻並びに佛國乃至歐羅巴全州の物質的精神的文明を指すのである。」皮膚科の医師でもあった杢太郎はさらに踏み込む。「かの錯雑たる Rodin の作品、乃至『地獄の門』までも、かかる精神文明を背景として觀照する場合に一段とその Solidarität を増すのである。けれども予等の切に知りたく思ふのはこの時代精神と、この藝術との中間に立つて兩者を結合する所の作者の性格……乃至作者の自然觀相の態度であらう。」

2-2. 彫刻家荻原守衛と師ロダン

『白樺』が日本におけるロダン受容に果たした最大の役割は、オリジナルの作品展覧会を催したことだった。1912年（明治45）2月の第4回美術展覧会では、『白樺』の表紙画を描いたハインリヒ・フォーゲラー、同人と親交のあったバーナード・リーチのエッチングとともに、ロダンのブロンズ3点が展示され、会場の赤坂三会堂は、10日の会期中入場者であふれた。オリジナルの迫力にはじめて接した日本人の印象と驚きは、まさにひとつの事件となった。ロダ

ンから贈られた作品は、《マダム・ロダン像》、《或る小さき影》、《巴里ゴロツキの首》だった。『白樺』編集後記には、3時間も同じ姿勢で立ち尽くす人のいたことを伝えている。中原悌二郎は会場に突き進み、熟視した。「見て居るうちに、最早是は銅の塊ではない、生々しい一個の首である、沈痛なヒステリックな近代女性の霊そのものである……僅か尺にも満たない様な小さな男の裸體像が、……驚く程の力と大いさを持つている……酒と女と賭博に入りびたつて居る浮浪の徒の性質を力強く現はして居る」と、三つの小品から作者の「面目特質」を感じとっている。それは、彫刻家ロダンが表現した「時代精神」の造型を感受したことに他ならない。

中原は、ロダンが「自分等の行く可き道を指示し、且つ確信を與へてくれた事を感謝」しつつ、漂泊のロシア人をモデルに《若きカフカス人》(fig. 1)を制作した。

ロダンの圧倒的影響のもとに作品を造型したもう一人の彫刻家に荻原守衛(1879 - 1910)がいる。長野県穂高町に生まれ、画家を志して上京、1901年アメリカに留学する。2年後訪れたフランスのサロンで、ロダンの《考える人》を見て衝撃を受けた。先輩の洋画家中村不折の手助で屋根裏の小部屋を借り、アカデミー・ジュリアンに通う日々が始まった。五感を全開にして見るパリは、予想以上の新たな芸術創造のエネルギーに満ちあふれていた。東洋の一角日本から西欧の文化を学びに来た者にとって、現実の落差におののいていた折しも折り、翌1904年2月、日露戦争の火ぶたが切って落とされた。大国ロシアと極東の小国日本が、ぶつかりあった歴史的事件の年に、荻原守衛もまた、生涯の転機となる大いなる力に対峙した。ロダンの彫刻が、雷のような衝撃を与えたのだ。渡米以来頭から離れない「What is art?」の問い掛けが、目の前にあった。その圧倒的な造型力が、全身を揺るがし、思索の方向を指し示して



fig. 1 中原悌二郎
《若きカフカス人》1919年
ブロンズ / 42.5×20.2×23.5cm

いた。

ロダン畢生の大作《地獄の門》の扉から出た独立像《考える人》は、見る者を限りなく思索へと誘う。木下杢太郎は、《考ふる人》から「今の日本が新たに迎ふる歐州の思想」を感じとった。「この『思索者』はこの扉の内の大なる驚愕、恐怖の戯曲を見、それに就て考へてゐるのであるのだが、一体彼は何を考へてゐるのだらうか。……予の思ふ處ではこの思索者は昔の思索者とは全く別である。……人世の紛糾、自然の争鬭を筋肉、神経で感ずる『思索者』であつた。理想及び系統なき思索者である。」

荻原守衛は彫刻に転向した。近代人の生命の営みを刻む方向轉換の道筋が開けたとき、彼のなかに沸き起こった思索と情熱は、自分自身の造型に向かった軌道を走り始める。

この頃日本では、ヨーロッパの洗礼を受けた文学が評判になっていた。夏目漱石の新刊『二百十日』から、登場人物の「圭さん」は斎藤与里の呼び名に、飄々とした「碌さん」を守衛が好んだことから、これが彫刻家「荻原碌山」の号となった。

碌山は、尊敬する大家ロダンに会い、彫刻という造型芸術の思想、躍動する生命の表現について、仕事の手を休めない語らいのなかで教えられた。仰ぐ師は、神に近く思えた。当時のパリ彫刻界は、黄金期にあった。ロダンと共同制作もしたブールデルは、ドラマチックで緊張あふれる表現力で、時代精神を反映する記念碑的英雄像の領域で活躍し、同じ1861年生まれのマイヨールは、自然に調和と美を見出し、健康で力強く彫られた量的フォルムの女性像に優れ、「マイヨールの女性タイプ」ということばが生まれていた。

荻原碌山は、このパリで思索し、古今の彫刻の貪欲な吸収に自らを駆り立て、帰国の途上、イタリア、ギリシャ、エジプトを見学して、8年に及ぶ欧米の留学生生活を終えた。

彫刻家碌山は、自らの内に詰め込んだ宝で、「故郷に錦を飾る」ことはできなかった。帰国後残された時間は、わずか3年であった。日本の近代彫刻のために、全身全霊を打ち込んだが、師ロダンの展覧会も見ることなく、肺結核死の結末を招くこととなった。

信州安曇野の穂高連峰に向けて、飛び立つフェニックスのような避雷針を

もった教会風の建物がある。32歳で夭折した彫刻家の作品を集めた碌山美術館である。正面の砂岩の壁には、「LOVE IS ART. STRUGGLE IS BEAUTY(愛は芸術なり。悶えは美なり。)」が金文字で刻まれている。そして尖塔のなかの「碌山の鐘」には、高村光太郎、戸張孤雁、相馬黒光、兄の荻原本十の名が見える。日本近代彫刻の開拓者を育んだ人々だ。

パリやロンドンで、ともに芸術への志を交換した高村光太郎は、道半ばにして逝った、4歳年上の親友碌山の短い生涯を、詩『荻原守衛』にこう詠んだ。

単純な子供荻原守衛の世界観がそこにあった、

坑夫、文覚、トルソ、胸像。

人なつっこい子供荻原守衛の「かあさん」そこに居た、

新宿中村屋の店の奥に。

巖本善治の鞭と五一会の飴とロダンの息吹とで荻原守衛は出来た。

彫刻家はかなしく日本で不用とされた。

荻原守衛はにこにこしながら卑俗を無視した。

単純な彼の彫刻が日本の底でひとり生きていた。

相馬黒光は夫愛蔵とともに、インドの詩人タゴール、白系ロシアの盲目の詩人エロシェンコを援助した、碌山の「永遠の女性」だった。ベルギーの彫刻家ムーニエの労働者像を研究して《坑夫》を制作し、天空を睨んだ鎌倉時代の僧《文覚》に自らの苦悩を重ね、遺作《女》(fig. 2)に愛の緊張と魂の凝縮を刻んだ。彫刻家碌山は、「単純な子供」だっただろうか。8年の欧米体験のなかで文化的落差を克服しようと苦闘し、精神的成熟を求めて挫折した、「近代人」荻原守衛の純粹無垢な姿が、



fig. 2 荻原守衛《女》1910年
ブロンズ / 98.5 × 47 × 61cm

そこに見出だされる。

3-1. 女性彫刻家カミーユ・クローデルとロダン

1912年（明治45 / 大正元）歌人と謝野晶子は外遊中の夫を追ってヨーロッパに赴き、パリに彫刻家ロダンを訪問した。市内ウニヴェルシテ街のアトリエでの夫人の応対から、郊外ムードンで制作をしている「人類の良心を刻む芸術家」に会うことができた。話が2年前急逝した荻原守衛に及んだとき、老彫刻家は彼の才能と夭折を惜しみ、深い悲しみとともにこう嘆息の声を発したという。「オギワラは私の弟子だった。」

近代彫刻の巨匠には、もうひとり注目すべき女弟子がいた。女性彫刻家カミーユ・クローデル（1864 - 1943）である。彼女の作品は、近年になってようやく正当な評価の対象となった。力仕事である彫刻という分野は、歴史的に男性独占の支配社会であり、大がかりな記念碑的群像の制作には、建築現場のように大勢の職人が必要だったからだ。カミーユの独立した女性彫刻家としての存在の主張は、ほぼ1世紀不問に付されてきた。彼女には長いこと、現代のミケランジェロと称された彫刻家に靈感を与えるミューズ、一般には百科事典・解説書にもロダンの愛人と記載される形容がついてまわった。

カミーユの才能は、13歳のとき、同じシャンパーニュ地方出身の彫刻家アルフレッド・ブーシェによって見出されたという。故郷ヴィルヌーヴの深い森を妖精のように駆け回っていた少女は、最初の彫刻の手ほどきを受け、ものを形づくる作業に情熱をもつようになった。後年パリに集合アトリエ「ラ・リュージュ（蜂の巣）」を創設するこの師は、サロン大賞を受賞してイタリアに旅立つ後の指導をロダンに託したのだった。女弟子はカミーユだけでなく、ジェシー・リプスコムら3人のイギリス女性もいた。彼女たちは当時官立美術学校が門戸を閉ざしていたため、画塾アカデミー・コラロッシに通い、名のある造型作家の個人指導を受けて、女性芸術家への夢を育てていた。

運命的な出会いの年は1882年、ロダンは42歳、名声の確立に伴って記念碑的大作《地獄の門》の制作にとりかかっていた。カミーユは18歳、すぐに下彫りの助手として師の仕事に携わり、女弟子たちは《カレーの市民》にも参加することとなった。非常な肉体労働である彫刻の造型において、師弟は制作過程で

コラボレートするのが常であった。やがて親友のジェシーは、師ロダンとカミーユの道ならぬ恋の目撃者となった。

カミーユは恋愛関係をもったロダンのもとで、しなやかな感性を硬質の彫塑のなかに注入していった。アダムはイヴに出会い、生命のゆたかさやエネルギーの交歓に、異なる性の合一によって、一對の完全な人間として生まれたことを自覚した。ロダンのたくましさや筋骨に秘めた男性像は、カミーユの生命を宿すやわらかな女体像と接したとき、はじめて自然の偉大な創造物としての男女人体の美と荘厳を現出していった。

悲劇が類いまれな才能を切り裂いた。自らのアイデンティティーがロダン一味の陰謀によって破壊される、との被害妄想に苛まれた女性彫刻家は、精神病院に監禁幽閉された。しかも、それは全く制作を拒否した30年間だった。カミーユ・クロードルの78年の生涯は、創造の光と無明の闇とに峻別、二分されるという慄然たるものであった。

『白樺』派のロダン受容のなかに、女性彫刻家の姿は存在しない。荻原碌山はカミーユの造型を目にしていたにしても、師と仰ぐロダンの圧倒的影響力の下にあった。日本に贈られた「沈痛なヒステリックな近代女性」《マダム・ロダン像》のモデル、与謝野夫妻が会った内縁のローズ・ブーレとロダンが結婚したのは、両者死の1917年だった。

彫刻家ロダンは、日本において受容形成された人間像より、はるかに複雑な姿で浮かび上がってくる。女弟子カミーユ・クロードルの発する光で照射すると、ロダンの造型もまた、近代の人間の生と苦悩を刻み、一層の奥深いテーマを投げかけているのが見える。

19世紀後半のヨーロッパでは、人間観に思想的展開が見られるようになった。

1861年、スイス、バーゼル大学のローマ法教授バッハオーフェンは、『母権論』を著した。ギリシャ古典神話の研究から、進化論的に段階づけられた社会の図式を示し、まず、美とエロスと豊穡のシンボル、女神アフロディーテの時代から、次に大地の穀物、生産を司る女神デメテルの「母権」と「女人政治制」の時代へ、最後に男性的な太陽神、アポロンによって象徴される「父権」の時代へ移行したと結論づけた。強力な支配と権力を握った父権制以前に、母権制があったという考えは、一般通念ばかりでなく、歴史学、民族学にも影響

を及ぼした。母なるもの、女性的なるものに光が当てられ、「原初、女は太陽であった」という意識の転換をもたらしたのだった。

花の都パリは、1895年1枚のポスターが街頭広告に貼られて以来、一変した。女優サラ・ベルナールの《ジスモンダ》、優美な曲線と花模様の像を描いた画家アルフォンス・ミュシャは一躍寵児となった。その装飾的なアール・ヌーヴォー様式が世紀末ヨーロッパを席卷していった。

1898年、パリは近代科学史上輝かしい成果を生んだ。ポーランド人物理学者マリー・キュリーが夫ピエールとウラン原鉱石のなかに新元素ラジウムを発見したのだ。

こうした時代精神の風を受けて、カミーユの才能は、ロダンとの結び付きから、肉づけ技法（モドレ）の完全消化、造型の咀嚼吸収によって、大きく開花していった。ロダンの男女像がやや観念的硬さで造型されているのに対し、カミーユのそれは現実的であり、とくに女体の豊満さは、宿命的な変化を内蔵している。カミーユは、自らの女性性と人体に流れる時間を見逃さず、生の瞬間を掘り下げる透徹した視線をもつ彫刻家であった。

《ワルツ》（1895）（fig. 3）は、男女のカップルがひとと寄り添い、今まさに3拍子の円舞曲のただ中にいる。フロアに足を滑らし円を描くワルツの曲想が、女の腰からゆたかに流れる衣装に連なっていく。音楽の時間と人体の運動が造型化されている。

《分別盛り》（1898）の第2ヴァージョンでは、愛の嵐のなかの人間模様が展開する。老境の男女が激風にさらされ歩を運ぶ。顔を伏せたロダン、背後から抱え込



fig. 3 カミーユ・クローデル《ワルツ》
1895年 / ブロンズ / 25 × 14.5 × 10cm

む老醜を刻んだ女はローズ、空しく身を伸ばす若い女カミーユの人間の緊張感を刻した3体像だ。

ブロンズとオニックスの作品《波》(1898)は、北斎の《神奈川沖浪裏》から直接想を得たもので、盛り上がる大波の掌におのく3体の女性像を配している。素材の質感を高度に活かした緻密な技法で、自然と人体を劇的に表象する構成力は、女性彫刻家カミーユが、筋骨の造型家ロダンと異なる表現者であったことを物語っている。

3-2. 森鷗外『花子』とロダンの彫刻

森鷗外に『花子』という短編小説がある。1910年(明治43)7月の『三田文學』に掲載されたもので、パリ、オテル・ピロンのロダンのアトリエが舞台になっている。

「花子」というのは欧米を巡業した日本舞踊の女優で、ロダンはその演技をマルセーユで見えて以来興味を覚え、モデルになってほしいと、興業師に連れてこられた彼女に懇願するところから始まる。小説は、通訳の留学生、医学士久保田の観察を通して描かれる。

小説末尾で、着物を脱いだ花子の裸体エスキスを示しながら、ロダンはこう語る。

「マドモアゼルは実に美しい體をもつてゐます。脂肪は少しもない。筋肉は一つ一つ浮いてゐる。Foxterriers の筋肉のやうです。腱がしつかりしてゐて太いので、關節の大さが手足の大さと同じになつてゐます。足一本でいつまでも立つてゐて、も一つ足を直角に伸ばしてゐられる位、丈夫なのです。……肩と腰の潤い地中海の Type とも違ふ。腰ばかり潤くて、肩の狭い北ヨオロツパのチイプとも違ふ。強さの美ですね」

彫刻家ロダンが鍛練された観察眼で、日本女性の体躯の人類学的特色を分析するのは、医学博士森林太郎の知的構成と思える。次に引く文は、作家鷗外の文学的咀嚼であろう。

「健康で餘り安逸を貪つたことの無い花子の、些の脂肪をも貯へてゐない、薄い皮膚の底に、適度の労働によつて好く發育した、緊張力のある筋肉が、額と腮の詰まつた短い顔、あらはに見えてゐる頸、手袋をしな

い手と腕に躍動してゐるのが、ロダンには気に入つたのである。」

締めくくりの表現「強さの美ですね」は、ロダンの日本の弟子碌山が刻んだ《女》を思い起こさせるが、1884 - 88年の鷗外ドイツ滞在時の『棕鳥通信』には、当時評判の高い彫刻家ロダンの記事が紹介されていることから、彼自身の関心が高かったことが窺える。鷗外の『花子』は、日本文学研究家ドナルド・キーン教授によって、内容の追跡調査とともに、「ロダンによる東洋人の魂の発見」という評価を生んだ。

ここでは、「花子」の存在そのものが、日本とロダンについての探求の視線を伸ばしてくれることから、近代彫刻の巨匠の晩年を解くキーパーソンとして考究する。

ロダンのモデルとなった「花子」は、本名を太田ひさと言い、1868年（明治元）に名古屋近郊で生まれている。1901年にコペンハーゲンの博覧会に踊り子として渡欧、その後20年間ロシアを含む全欧州からアメリカまで巡業した女優だった。（fig. 4）

しかし鷗外の『花子』には、「日本の女としてロダンに紹介するには、もう少し立派な女が欲しかった」と、通訳久保田が羞恥を覚え、「一言で評すれば、子守あがり位にしか、値踏が出来兼ねる」容貌の持ち主として、即物的な描写がなされている。1900年パリ万博の貞奴が美貌で大評判をとったのと対照的である。貞奴は「陰影に富み、洗練された悲痛なまでの演技」をする女優として、フランスの事典ラルースに載るほどになった。

晩年のロダンは、この「花子」像を数多く制作している。日本には、《花子の頭》（fig. 5）《花子のマスク》《死の首》がある。どこか幼く眉間に皺を寄せた顔だ。パリにあるのは、石膏、テラコッタ、ブロンズの53点で、能面状、悶絶の不可解な顔面群だ。

なぜロダンは、「わたしの小さな花子」と



fig. 4 オーギュスト・ロダン
《花子のスケッチ》



fig. 5 オーギュスト・ロダン
《花子の頭》1906年
ブロンズ / 31 × 20 × 24cm

呼んだ同一モデルで、彫像を残したのか。

花子こと太田ひさは、帰国後に岐阜の妹の店、妓楼「新駒」で隠居暮らしをしていた。ロダン生誕百年にあたる1940年（昭和15）高村光太郎と朝日新聞が、ロダン最晩年の10年について直接尋ね、興味深い証言を得た。聞き書きは、光太郎の評伝『オオギュスト ロダン』の最終章「小さい花子」と、朝日の12月7日の記事「巨匠ロダンと“小さな花子”作品を守るモデルの思ひ出話」において見事に活写されている。人間交流の実際は、『白樺』や鷗外『花子』のロダン像を上回る立体的な肉付けとなっている。

1906年のマルセイユでの最初の出会いから、petit Hanako はこう馴染んでいった。

「ロダンさんは私を腰巾着にして何処へ行くにも連れていつて下すつた。宴会へでも何でも。本当に可愛がつて下すつた。私、裸になるのが嫌だから色々断つたのですが、断りきれないで、お腰を取らずにといふ条件でモデルになつたのですが、……」

「腰巾着」「お腰」という表現や羞恥と節度に、いかにも明治の女の感覚が出ている。それが好まれたのか、花子には「鼻屑」にしてくれるパトロンが二人いた。ロダンとモスクウの伯爵夫人で、毎夏3か月はその家々で過ごしていたというから、花子の人間的な何かが彼らの生活に必要なだったのだろう。ムードンでは、狂気と恐怖の顔が彫刻された。

「そのうちに私の死の首といふのをお作りになりました。舞台でやる通り、かうやつて眼を寄せて顔をしかめた所でせう、毎日毎日其のモデルをするので本当に困つてしまいました。……ロダンさんは折角よく出来た眼の玉へ棒をぎゅつとさして、くるくると廻して壊してしまつて、『又明日』と仰有るのです。……とうとう仕舞に出来上つたら、それは

それは喜んで、室を暗くして蠟燭を沢山おつけになつて、そのまんなか
に首を置いて、奥さんもお呼びになつて、お祝いをなさいました。」

花子は靈感を与えるモデルとしてだけでなく、ロダンの小心翼翼まで見抜
いていた。

「ロダンさんはそれは怖がり屋で、すぐ大きな眼をしてびつくりなさるの
です。歯がお痛みになるといふから巴里の私の知っているアメリカの歯医
者さんへて連れて行つてあげました。ぴかぴか光る器械を見ただけで……
片手で私の手をしつかりつかまへて我慢しておいでなのです。……歯
は……其ぎりになつてしまいました。」

花子のロダン追憶の圧巻は、第一次大戦勃発で緊迫するヨーロッパ情勢下の
話である。

「戦争の時独逸から巴里へ逃げて来ますと、ロダンさんは男衆を自動車で
停車場まで迎に出して下すつた。いよいよ玉が飛んでくるので……相談な
されて、私もロンドンまでお伴しました。其時奥さんが金貨を両方の掌に
一ぱい盛つて……、黙つて、片方のをロダンさんに、片方のを私に下すつ
た。ほんとうにいい奥さんでした。」

1917年にロダンは結婚、同年2月の妻を追うように11月巨匠は世を去った。
葬儀後訪れたムードンでは、飼われていた馬や犬たちが、なつかしげに花子を
迎えたという。

ロダン畢生の大作《地獄の門》は、未完のまま残された。近代の人間の生と
苦悩を刻する彫刻家は、地獄の闇と対峙した。その深淵に沈んでいったカミー
ユへの贖罪が、断末魔の顔面群となった。花子は、巨匠ロダンの造型への導き
の星であり、守護天使ではなかったか。

4-1. リルケ夫妻と彫刻家ロダン

彫刻家ロダンには、もう一人の女弟子がいた。ドイツ人のクララ・リルケ＝
ヴェストホフ（1878 - 1954）である。夫のライナー・マリア・リルケ（1875 -
1926）は詩人であり、1902年からはロダンの秘書も勤めた。現在パリ7区にあ
る国立ロダン美術館には、《花子》を含む代表的ロダン彫刻、カミーユの《ロ
ダン胸像》等とともに、背景に浮世絵の描かれたゴッホの《タンギー親爺》が

展示されているが、18世紀にピロン公爵の所有であったこの美しい建物は、20世紀初頭まではサクレ・クール聖心派の修道院であった。その後ジャン・コクトー、アンリ・マチスらの芸術家がたむろする邸宅となっていて、1908年クララがアトリエを借り、1906年にロダンと不和になったリルケも住むこととなった。やがて和解を申し入れたロダンも、リルケの紹介によって一角にアトリエを構えたが、この館の発見者はクララだった。

クララ・ヴェストホフは、北ドイツのヴォルプスヴェーデで彫刻の才能を磨きながら、1899年暮れから半年間、パリでロダンの弟子として修業をした。芸術家村に招待されていた詩人リルケとは、偉大な彫刻家について語らいがはずんだ。「いつか私たちは一緒にロダンに関する論文を書きましょう」と、リルケは手紙で勧誘した。ふたりは1901年に結婚、同年末娘の誕生の後、ロダンの評伝を書くようにとの美術史家ムーター教授からの依頼で、巨匠に近づく実現の光明が見えてきた。若い二人はパリに赴き、互いの仕事に励み、大家に接する。

ライナー・マリア・リルケ『オーギュスト・ロダン』は、「ある若い女流彫刻家のために 1902年12月 パリ」の副題をもつ「第一部（1902年）」と、「第二部 講演（1907年）」とから成り、対象に迫る著者の情熱と息づかいが伝わる著作である。「ロダン論」としては、フランス自然主義作家の娘ジュディット・クラデルの『オーギュスト・ロダン、その生活から』（1903年）が、最も忠実な資料編纂で知られているが、リルケのそれは、芸術作品の理念と美学で、日本におけるロダン像に影響を与えている。

リルケは彫刻における超時間性、自己完結性から、彫刻によって可視的となった近代精神の様相に着目している。『ロダン』の第二部にも、鷗外の『花子』にも、ロダンの口癖“Avez-vous bien travaillé?（よく仕事をしましたか）”が出てくるが、リルケは巨匠に体当たりし、「手仕事から生まれてくる実在」を掴もうと苦闘したと思われる。

「私の眼には、偉大さの上に立つロダンの作品の悲劇性がよく見えます。……彼は彼の心情のなかに住む造型者でした。……変容してやまないものの、生成するものすべてを捉え、閉じこめ、そこへ置いたのです。ちょうどひとりの神がそうするように。」

女性彫刻家クララは、偉大な師の手仕事の教え、彫刻の表面に充満する内部からの質量のモデレ（肉づけ）技術の獲得と、精神を表現する顔と肉体の観察にたゆみなく励んだ。親友で表現主義の女性画家パウラ・モダーゾーン＝ベッカー、ノーベル賞作家ゲルハルト・ハプトマン、女性作家リカルダ・フーフ等の優れた肖像彫刻を残したが、夫リルケの没後10年の制作像（fig. 6）は、幾重もの人生の門を経た省察の造型となっている。



fig. 6 クララ・ヴェストホフ
《ライナー・マリア・リルケ像》
1936年 / 石膏 / 38cm h.

主な資料・参考文献

- (1) 『白樺』、白樺社、1910年（明治43）～1923年（大正12）全160冊
- (2) 『鷗外全集』、全38巻、岩波書店、1982年（昭和47）／第7巻「花子」
- (3) 『リルケ全集』、塚越敏監修、全10巻（本巻9 別巻1）、河出書房新社、1994年／第8巻評論
- (4) 『高村光太郎全集』、北川太一監修、全21巻、筑摩書房、1996年／第7巻「オオギュスト ロダン」評伝・評論
- (5) 『碌山 愛と美に生きる 彫刻家荻原守衛』、碌山美術館・南安曇教育会、2000年
- (6) 平川祐弘『和魂洋才の系譜 内と外からの明治日本』、河出書房新社、1972年
- (7) 中原悌二郎『彫刻の生命』、中央公論美術出版、1993年
- (8) 図録『ジャポニスム展 Japonisme 19世紀西洋美術への日本の影響』、パリ・東京展、1988年
- (9) 図録『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・国立西洋美術館所蔵作品による）、1996年
- (10) Hans Egon Holthusen: Rainer Maria Rilke, Rowohlt Taschenbuch, Hamburg, 1996
- (11) Rainer Maria Rilke: Auguste Rodin, Im Insel-Verlag zu Leipzig, 1917
- (12) Gilles Néret: Rodin, Taschen, Köln, 2002
- (13) Odile Ayrat-Clause: Camille Claudel, A Life, Harry N. Abrams, New York, 2002
- (14) Marina Sauer: Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954, Verlag H. M. Hauschild GmbH, Bremen, 1986
- (15) 50 Klassiker Künstlerinnen, Gersterberg Verlag, 2003
- (16) Suketaro Sawada: Little Hanako, Chunichi Pub., Nagoya, 1984