

ロダン作『地獄の門』の構造分析

島 文男

序

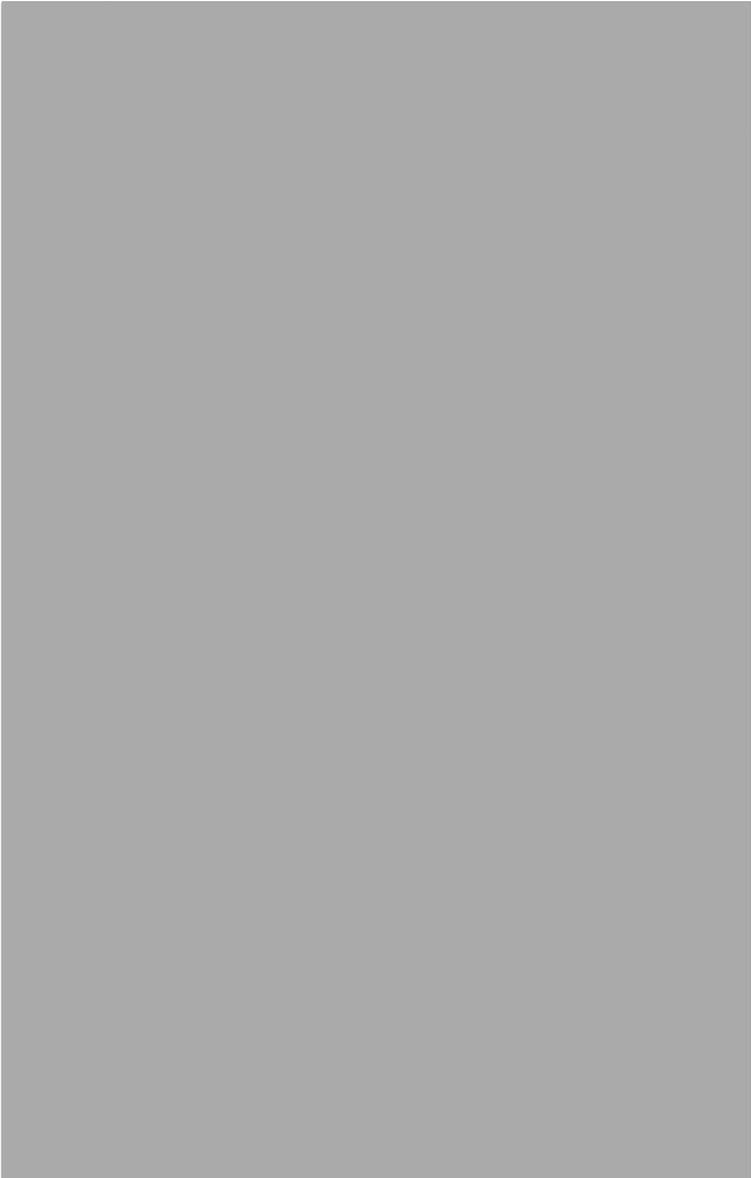
雑誌「白樺」によつて、オーギュスト・ロダン (Auguste Rodin, 1840—1917) が日本に紹介されてから、すでに七〇年が経っている。松方コレクションに収められた多くの作品などで、彼は我々に馴染みの深い作家である。『考える人』は、おそらく誰もが知っているであろう。あの逞しい筋肉を持った男性的な作品は、しかしながら彼の一面にすぎない。肉付けの強調は、彼が「Amplification」と呼ぶ一つの彫刻的表現である。やがて、もっと丸みを帯びた、そして、滑らかな肉付けによる作品が生れて来る。さらに、彼のもっとも重要な側面は、断片的な、一見未完成とも思える作品群や、彼独特の組合せによる群像作品にあると私は思う。このような数々の興味深い作品を生み出した彼の生涯において、『地獄の門』(La Porte de l'Enfer, 以下、『門』と略す。図1)は、いかなる意味を持つ

のだろうか？

このような疑問は、『門』という作品の特殊性から引き出されるものである。一八八〇年八月十六日、当時計画中のパリの装飾美術館 (Musée des Arts Décoratifs) の門としてフランス美術局から依頼された『門』は、以後、彼の死に到るまで断続的ながら四〇年近くをその制作に費しても、なお未完であった。そして、彼の後半生を通じて、鑄造されない石膏の『門』として手元に置かれていた作品である。また、『門』には『考える人』を始め、一個の独立作品となつたものも多数入っている。こうした未完の問題や派生作品の問題を含む『門』は、何か一つの作品という以上のものを持っていると考えざるを得ないのである。(1)

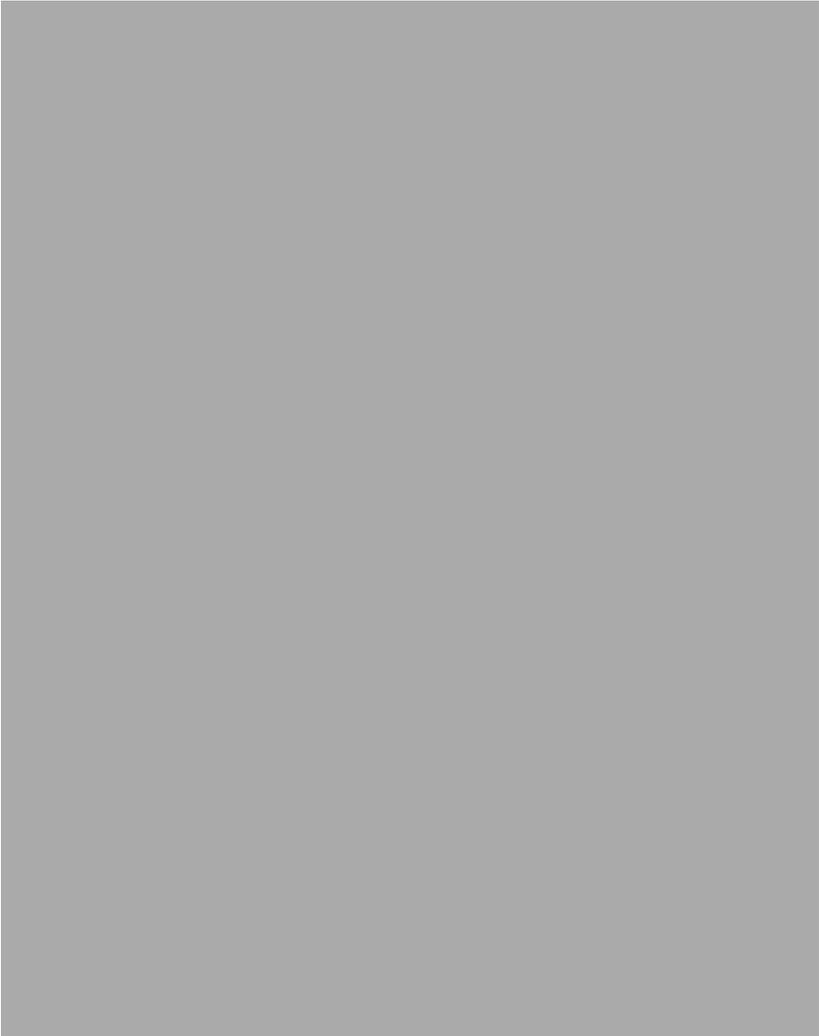
ところで、ロダン自身は『門』をどのように考えていたのだろうか。幸い彼に關しては、多くの伝記作者達による記述が残

図1 『地獄の門』オーギュスト・ロダン作



37 ロダン作『地獄の門』の構造分析

- 図2 ※ 太線で囲んだ部分は、小論で用いた各部の名称を示す。
※ →は、この図では隠れている象を示す。
※ A B C Dの下の（ ）は、その中の人物の数を示す。



されているし、また、彼自身の著作もある。(4)これらは彼の芸術観を知る上で非常に有益な資料である。「門」に直接関係する言葉は少ないけれども、間接的には多かれ少なかれ「門」の理解を助けるものである。とりわけ、次の記録は「門」に対する彼の意図を語るものとして、作品理解の重要な鍵を握るものである。

それは、アメリカ人批評家トゥルマン・バートレット(Truman H. Bartlett)が一八八七年から八八年頃にかけて記録したロダンとの会話である。ロダンは『門』について次のように語っている。「単に一つの色彩と効果である。そこには、何ら主題による分類も、手法も、挿画の組み立ても、あるいは意図された道德的な目的もなかった。私は私のイマジネーション、私自身の配置の感覚、ムーブマンとコンポジションに従った。それは始めから、そしてきつと終りまで、ただ単に個人的楽しみの問題である」(5)この言葉によれば、彼の意図したものは、主題とか物語の説明、また、それによる我々への道德的な訴えかけではなく、より純粹に芸術的問題であったと言えよう。それは、正にリルケが語ったように「物」であり(4)自己自身の内に法則を持つ芸術作品としての問題である。

このことを裏付けるのが、彼の主題に関する考え方である。「主題は芸術家の意図については何等われわれに教へてくれるところはない。芸術家の意図は作品の仕上げの中に求めなければならぬ」(5)彼のこうした考えは、初期の作品である『青銅時代』や『説教する聖ヨハネ』にも当てはまるものである。彼らは、それぞれ兵士であることを示す槍、ヨハネであることを示す十字架の杖を持っていたが、後に取り除かれた。「地獄の門」もまた、主題はダンテの「神曲」地獄篇から来ているが、蛇腹に書かれていたそのことを示す銘文「Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate」(汝等ここに入る者、一切の望みを棄てよ)は八九年までに取り去られている。その他、「門」にはダンテの物語中、ウゴリーノ群像(図2ノ128ノ131)と、バオロとフランチェスカ(138ノ139)以下、本文中に図2の像の番号を示す場合は△▽を用いる。)が見出せるが、おそらく、構成に關するものであり、彼のイメージに強く残ったエピソードにすぎないであろう。地獄に關する数々のデッサンも「神曲」から受けた印象の表現であり(6)地獄は『門』についてもダンテの階層的な地獄ではなく、ロダンの心の内のイメージとして表現され、作品に質的な統一性を与えるものと思われる。

この他の彼の意図として、『青銅時代』を作った時に人体から直接型取りしたとして非難されたことの不名誉を、挽回する考えが「門」にあった。「最初の段階で、私は『地獄篇』を受け入れることを非常に喜んだけれども、ダンテを訳出しようという気はなかった。なぜなら、私は何らかの小さなヌードの人体を作らなかったからである」(7)と述べている。

以上の理由から、『門』を彼の言うような彫刻的な要素の分析を通して眺めてみようとするのが、この小論の目的である。これによってロダンの感覚の片鱗にでも触れる事が出来るならば幸いである。

一、『門』の形成過程

現状の『門』の構造分析を始める前に、どのように制作が進められたのかを少し述べる必要がある。制作過程は、習作と実際上の制作との二段階に分けて考えることができる。

習作としてはデッサンが四枚、粘土塑造が三点確認されている。いずれも依頼を受けた八〇年に制作されたものである。

(8)これらは初期の『門』の構想を示すものとして興味深い、四枚のデッサンと第一の粘土習作は、現状と異なりロレンツォ・ギバルティ (Lorenzo Ghiberti) の『天国の門』(Porta del Paradiso) の影響が濃く、八枚の分割されたパネルにレリーフという構成であった。第二の粘土習作ではティムパナムが形成され、すでに中の人物群は左から右へのムーブマンを示す。また二枚の扉パネルが作られている。続く第三の粘土習作は、もっとも興味深いものである。蛇腹は大きく突出し、ティムパナムを深い影で包み、その奥から『考える人』と確認される人物が浮び上がっている。これが門であるとは思えない程、荒々しく作られたこの習作は、ロダンのイメージが門としての

機能を飛び込ませて噴出してしまった事を物語るものであろう。実際、『門』は多くの像がいり組んでいて、開けようにも開かないに違いない。こうした機能的不備はすでにこの時から暗示され、彼のイマジネーションが制作の主導権を握っていたことがわかる。

扉の部分は、左にバオロとフランチェスカを表わす「接吻」の像、右にウゴリーノが、共に現状とは違うが、見えている。この二つを中心とするシンメトリックなプランは少くとも八八年までは続いていた。

習作の構造的発展は、平面性の強いプランから、空間的深みを持つプランへの発展、それに伴う陰影の中の拡大と言えよう。

さて、実際上の制作はどのようであったろうか。実は、この方面から形成過程を探ろうとしても無理がある。なぜなら、『門』の制作方法が特殊だからである。

大部分の像は『門』の枠組みとは別に制作され、後に『門』に組み込まれるという方法が取られたのである。この方法は巨大な枠組みの中に数多くの人体を作らねばならない『門』にとっては、もっとも合理的で制作のしやすい手段である。出来上った各々の粘土像は部分や断片に分けられて石膏取りされ、番号を付され、全体の組立てが可能となっていた。生前に組み立てられた回数には明らかではないが、一桁であろう。

しかし、常に全体との関連で制作は進められた。多くの像の制作は平行して行なわれ、その数は枠に収容しきれない程多数にのぼった。像そのものや配置に変更を加えつつ『門』は現状へと発展したのである。

したがって、変貌をくり返したであろう『門』を、時間を追って調べるのは、資料もなく無理である。また、派生作品はこのような状況から生れたものであり、その制作年から推測が成り立つように思われても、実際は、『門』への配置、あるいは『門』からの独立の年とは限らないので、手がかりとしては不十分なのである。以下、現状の『門』を探ってみよう。

二、構造分析

(1) 表現された人体の数

『門』の人体には、浮彫りや丸彫りの全身像の他、顔面や腕だけの断片もある。また右扉パネルには、人物の暗示されていると思われる起伏も少なからず見受けられる。(9)

次の表が私なりの調査結果である。作成にあたり、人体を頭部、胴、両手、両足の六部分に分け、このうち一部分でも見えているものはこれを一体とした。ただし、背景にこれらの部分別々に埋まっている場合でも、同一人物のものと判断される場合はこれを一体に数えた。なお、あえて番号は付けなかった

が、「暗示された人体」よりも、さらに判然としない起伏も幾つか見えている。

さて、各部の人体の数をみると、左右扉パネルの差が大きい。比較すれば、二つの理由が考えられる。「暗示された人体」が右扉パネルにしかない事。そして、左扉パネルの方が空間のあきが広い事である。

「暗示された人体」は直接扉パネルに造形されたに違いなく、直接に造形されたと考えられるものは左には△126▽ぐらいのものであるが、右には「暗示された人体」の他に、さらに判然としない起伏が少くとも五ヶ所ある。また、背景のうねりの中から生み出されたような人体△156▽やバルザックの顔△157▽がある。さらに、扉の合せ目に付いている人物も右にしかない△148 149 158 159 160 190▽。また、正面からだと隠れてしまう人物△185 186 188▽も右には入っている。以上の事は右扉パネルの方が左よりも多く手が増えられている事を示すのではなからうか。

第二の理由である空間のあきは、おそらくウゴリーノ群像とパオロとフランチェスカの像に関係するものであろう。この群像の上部空間があいている事は、我々の視線を彼らへと導びくのに役立っている。また、光と影の強いコントラストを持つエッジがウゴリーノの体の向きに対応して真上にあること、この群像が人の目の高さにあることなどは、彼らが左扉の中心であることを窺わせるものである。ロダンには、彼らを大切にした

41 ロダン作『地獄の門』の構造分析

* 2部分以上が見え、はっきり人体だと判断のつくもの

* 頭部のみ

14	1
44	1
48~49	2
51~65	15
84	1
86	1
157	1
	22

* 腕のみ

94 (右腕)	1
184 (左腕)	1
187 (左腕)	1
	3

2図における人体の番号	計
1~13	13
15~43	29
45~47	3
50	1
60~83	18
85	1
87~93	7
95~152	58
154~156	3
158~168	11
171~173	3
177~183	7
185~186	2
188~202	15
203~204	2
	173

* 下部パネル

A	16?
B	12
C	11
D	11?
	50?

* 暗示された人体

153	1
169~170	2
174~176	3
	6

総合計 254?

☆各部の人体の数

蛇腹の上部	3
蛇腹	7
ティムバナム	52
左壁柱 (上部と下部の計2体を含めて)	20
右壁柱 (上部と下部の計4体を含めて)	20
左扉パネル (A, Bの浮彫りを含めず)	42
右扉パネル (C, Dの浮彫りを含めず)	58

い理由があつたに違いない。それが彫刻の出来ばえに關するものか、表現された感情かは解らないが、いずれにしても、左右扉パネルの数の違いに影響するものであると思われる。

(2) 陰影

ロダンが「色彩と効果」を求めたと語る時、その色彩とは彫刻の上のできる表情豊かなモノクロームの陰影のことである。彼の言葉を借りれば「色彩——それは、あたかも美しい肉付けの花と言ふべきものだ」⁴⁰ということである。陰影は形態に付随するものであるから、結局、色彩の追求は形態の追求に他ならない、『門』に表現された個々の人物は、それぞれに美しい形態と陰影を持っているが、それらが『門』に配された時には、光として、あるいは影としての絵画的効果をもたらす事になる。全体としての効果は常に彼の留意するところだったのである。

ところで、陰影の効果を見るには何らかの光線が必要なのだが、彼は『門』にどのような光を想定していたのだろうか？ 裝飾美術館の門はどちらの方向を向く予定だったのだろうか？ また、彼が『門』制作のアトリエとした大理石保管所には、いかなる光線が当たっていたのであろうか？ 例えば、西洋美術館の『門』は西北西を向いて立ち、夕刻の時間帯を除いては、そ

の表面はほとんど逆光線となる。はたして、この光線はロダンの意にかなうものであろうか？ 残念ながら、彼自身の言葉の中に『門』の方向を決定づけるようなものは見い出せないが、太陽光線の一日の変化による『門』の状態の変化は、制作中の彼に驚きと期待、また、失望と改良をくり返させたに違いない。それは夜の光線、とりわけ彼の好んだ蠟燭の光にまで及んだであろう。⁴¹ こうした光線の変化による『門』の研究は興味深い課題であり、『Les Cathedrales de France』における光線の研究ときわめて深い関りを持っていると思われる。ともかく、ここでは上方からの太陽光線ということで観察を進めることにする。

『門』を遠方から眺めると、陰影のグラデーシオンはかなりはつきりと分離している。一番明るいのは『門』の最上部、蛇腹、 $\wedge 13 \vee$ の像などである。次に $\wedge 81 101 109 \vee$ などの飛び出した像とパネル下方の群像である。第三に左右壁柱の低浮彫り、そして、第四にパネル下方の飛び出した像以外の部分、第五はパネル上方のティムパナムの影に入る部分、そして、もっとも暗い部分はティムパナムであり、蛇腹の深い影に入る部分である。

このグラデーシオンは奥行きの違いにより、また、左右の壁柱は浮彫りという独特の効果で説明される。つまり、深い影が出来ないので、他の部分とは異なる色彩効果を生むのである。

このように大きく分けられた陰影の中の中で、各々、飛び出して光を受ける部分や影に沈む部分がある。こうして、モノクロームの世界ながら実に多彩な『門』の構成は、ロダンの手腕を示す所であろう。

さて、『門』を見て、我々の目にすぐ飛び込むのは光を受けた像である。それらが暗い背景に置かれていればなおさらである。『考える人』とティムパナムの関係が正にそれであり、ロダンが意図的に用いた効果であったことは充分考えられる。

ティムパナムを深い影の中に沈ませようとした事は、第三の粘土習作からすでに見て取れるし、現状の『門』において、ここが最大の1m近くに達する奥行きを持つことから明らかである。その闇を背景とする『考える人』は、十分な光を受けさせるかのように、大きく前方に突出して作られている。こうした光と闇による対比の効果は、おそらく、彼が讚美を惜しまなかったレンブラントの強い影響によるものである⁴²。

この種の対比効果は、広く扉パネルにも見い出せる。そして、闇を背景に光を受ける人物を見てゆくと、ある特徴が現われるのに気づく。△101 109 148 188 V はいずれも落下する人物なのである。例外は△186 V くらいである。光は『考える人』から、その台座の線を橋渡しとして△101 V に繋がり、そこから扉パネル上を放射状に落下してゆく人物達に当てられている。『門』を遠方から眺めた場合に、これら落下する人物にまず視点を導び

くように光を当てさせたものと考えられよう。

(3) パースペクティブ

『門』には大小様々な人物がいる。エルセン (Albert E. Elsen) はこれらを大きなものから A B C D の四スケールに分ける。さらに、『門』を四区域に分け、ティムパナムをゾーン1、左右扉パネル上部を3、下部を4、残りの左右壁柱と蛇腹を含む部分をゾーン2とする。このようにして像の大きさと各区域との関連を考察している。以下、彼の考えを辿ってみよう。⁴³

Aスケールとは『三つの影』△1 2 3 V と『考える人』を指す。Bは1と2におもに見られる。C Dは3にもっとも多い。

ティムパナムと3の像との大きさの急激な違いは、下方から『門』を見上げた場合にはティムパナムの像は隠れて見えないので、両者は比較されることはない。遠方から見た場合、3の空間は深まって見える。1の像の大きさは、この部分が始まりであり、またクライマックスであるのでこの大きさに決められたのであろう。2から4への大きさの違いは空間的深さを示し、また門扉へのムーブマンを形成している。4におけるDスケール(例えば△183 V)は、この像が目の位置にあるから故意である。大ざっぱなモデリングは、まるで人物が遠くにあるかのように思わせる。空間的な錯覚を補う為にプロポーションを

引き伸ばされた人物（例えば△165▽）がいる。

以上が彼の考察であるが、問題点は左右扉パネルに配置された人物の大きさであろう。この中にはBCDスケールの像が入っている。一見すると大きなBCスケールはバラバラに配置されているように見えるが、よく見ると、ある特徴を指摘しうる。それらは多くパネル下方に集まり、見上げた時の遠近効果を狙ったものと見受けられる。

それならば、上部に散らばっている大きな像はどのように解積できるのか？ 実は、△101109117118149171172▽はいずれも扉パネルから飛び出してゆくムーブマンを持っているのである。近接した像よりも大きく作ることで、飛び出す感じや落下の状況が強調される効果を獲得できたのである。また、正常なベースベクトタイプからは奇異に感じられる△171172▽と△173▽との関係も、前者の飛び出す感じは後者により強められていると言えよう。このような配置は、こうした動きを強調すると同時に、遠近をも拡大しているのである。

そして、△144145146166▽は、やはりCスケールに入るが、これはうずくまるポーズが原因ではなからうか。視点から遠距離にある座像を立像と同サイズに表現しようとするれば、貧弱さは免れぬところであろう。

この他、△107▽は枠の構造と関連が深く、線をやわらげる動きを考えると考えられること、すぐ近くに他の像がないことな

どで、この大きさに決定されたのであろう。

△160▽が大きいのはベースベクトタイプの見地からは説明がつかないが、大小の極端な組合せは、おそらく『門』の制作途上の発想であろうと思われる。神話の世界に出てくるような巨人を思わせるこうした像は、『門』においては、△201202▽がその例であるし、他の作品としては、八五年作の『フォーン』、九七年頃の『神の手』などに見られる。これらの作品は『門』が生み出した新感覚の一例であると思う。⁶⁴

さて、エルセンの言うように△183▽などの人物は目の高さにあるから故意に小さくされたと言えるであろうか？ 同じ目の高さにあっても『ウゴリーノ』は大きく、その左側の人物群は小さい。そこで、エルセンとは異なる解釈が成り立つように思う。それは、これら扉パネル下方に配されるDスケールの人物群は水平方向の遠近感を増大させる役割を果しているという解釈である。

『門』の右側に立ち左扉パネル『ウゴリーノ』の方を見ると、その背後に小さなスケールの人物像が見えるので水平距離は実際よりもはるかに長く感ずる。次に左側に立ち右扉パネルを見れば、△183190192▽によって囲まれた広い空間の助けで、左側と同じく横の広がりが強く感じられる。これは△185196▽が右上方へのムーブマンを示していることも関与しているが、もし、△183▽が大きかったなら、遠近効果は半減してしまっただに違

ない。

ところで、今までエルセンに従い人物を4スケールに分類して考察を進めてきたが、実は、Dスケールには私が「暗示された人体」として示した人物、そして、さらに判然としない起伏がある。また、△1718√などは大ざっぱなモデリングである。これらは奥行表現を狙った絵画的表現と言えよう。⁶³

このようなモデリングの程度による遠近表現はまた、人物だけとは限らない。パネルの表面、人物の背景に当る部分はこの例であろう。表面のきめは、下方より上方の部分が一層細かい。下方の背景はなめらかで硬く、岩のようなイメージを与えるが、上方はドロドロと流れるようにうねり、岩よりはむしろ泥といった感じである。これも、下から見た場合、あるいは、遠方から見た場合の遠近感を強調する一要素としての表現であろう。

パースペクティブの問題は、彼が限られたスペースの中で、また無限とも言える視点が考えられる『門』において、いかに空間の拡大を行なったかの問題である。我々が『門』を実際よりも大きく感じるのは、彼のこうした巧みな操作によるものである。

(4) ムーブマン

『門』に関して彼は次のように語っている。「——私は動勢が彫刻における主要なものだと思っていた。また私の作ったものはみなこれを得ようとした私の努力になったのです。あの『地獄の門』はこの奮闘の記録です。その閲歴全部があります。私はあれに出来る限りの動勢をみな作った。」⁶⁴

彼のムーブマンへの傾倒はミケランジェロに負う所が大きく、例えば、『考える人』はステイナ天井画の『エレミア』(Jeremiah)やロレンツォ・メディチ(Lorenzo de' Medici)の彫像に比較される。『門』の他の像も多くは独特のねじれを示している。個々の像のムーブマンは『門』の表情を決定する重要なものであるが、さらに重要なもの、それは各々の像を結びつける一大群像としてのムーブマンである。

彼のムーブマンに対する考え方は「[Art]の『Le mouvement dans l'art』」の章にまとめられている。「ムーブメントとは一つの姿勢より他の姿勢への移行行きである。」⁶⁵ロダンのこの定義は、単身像では『歩く人』に應用され、下から見てゆくと体の各部が時間を少しずつずらして表現される為に動く印象を与えている。これが群像に應用されると『カレリーの市民』のように、各像が連続した動作を持ち、群像を一周するように回

るムーブマンを構成するのである。彼の言うムーブマンとは、我々の視線を誘導し、時間の流れを作り、生命感を表現するものである。

『門』は、事実、この種のムーブマンで満ちている。『三つの影』、ティムバナムの群像、 $\Delta 120 121 \nabla$ $\Delta 133 134 135 \nabla$ などの穴に潜り込もうとする像、 $\Delta 144 145 146 \nabla$ の座像、 $\Delta 164 165 \nabla$ 、そして $\Delta 177 178 \nabla$ などは端的な例である。その他、各々の像のムーブマンの延長上に他の像が置かれている事により、さらに大きな流れが作られる。『三つの影』から『考える人』そして我々への一つの流れがある。また、ティムバナムは左上方から『考える人』の背後を通り右下方へ流れ、 $\Delta 96 97 98 99 \nabla$ から右扉へとムーブマンは続く。ティムバナムから下方へ向うもう一つの流れは、 $\Delta 79 101 \nabla$ を通り左扉へと繋がる。左右の壁柱は、いずれも上方へのムーブマンを示すが、最上部の天使により反転し下方へ向う。右扉パネルは上方へ向うS字状の流れを形成するが、その上を落下する人物がおおう形である。左扉パネルは下方で右扉パネルにと繋がつている。

全体のムーブマンの流れは、パースペクティブの時と同じく、扉の背景表面も関与している。表面の流れは像のムーブマンと呼びし、一層流動感を強めている。

ところで、ムーブマンの流れの他に、扉パネルでは今一つの事に気が付く。それは、それぞれ逆のムーブマンを示す像が近

接して置かれていることである。 $\Delta 102 103 \nabla$ $\Delta 114 115 \nabla$ $\Delta 142 143 \nabla$ （これは正面と背面の対照を示す） ∇ $\Delta 147 148 \nabla$ $\Delta 151 155 \nabla$ $\Delta 167 168 \nabla$ $\Delta 172 173 \nabla$ $\Delta 195 196$ と 197∇ 等がこの種の組み合せの例に当る。彼は『門』のコンポジションにおいて、こうした対照的な像の配置による対比効果も好んで取り入れたのである。それらは、お互いの動きを強め合っていると見えよう。

(5) 装飾部分と枠の構造

『門』は2図の名称のように各部に分けることが出来るが、主要部は何と言ってもティムバナムと扉パネルである。その他の部分は多少なりとも従属的部分であろう。『門』の像の大部分は孤独の感情を表わしているが、その逆の性格を示すもの、母と子の愛情や男女の愛情を示すものは、壁柱の一部とABC Dのパネルにしか存在しないからである。

ロダンが最初、『門』をケンタウロスのフリーズで囲むつもりでいた。時現在、ケンタウロスは $\Delta 28 181 \nabla$ だけであるが、ABC Dのパネルの位置に、少くとも一八九〇年代までは取り付けられていた二枚のパネルには、彼らやニンフが表わされていた。パネルの中心には大きな顔面があり、極めて装飾性が強い。その後につけられた現在のパネルも控え目なプランに変わっているとはいえ、装飾性は引き継がれたと考えられる。同様

に、壁柱もケンタウロスのフリーズという考え方や、セーブルで彼の作っていた装飾品との類似から、装飾部分と考えられるだろう。

装飾部分は門という構造上、不可欠の要素であったのであろう。しかしながら、そこには主要部を壊してしまわないように控え目な浮彫りという配慮が見られるのである。同様に、主要部との調和を崩さないような配慮は枠の構造にあり、彼が最後まで腐心していた部分である。⁸⁴彼は枠に柔らかさを求め、直線避けようとしたと思われる。⁸⁵

枠は左右不均斉であり、彼のゴシック建築への讚美と自作への応用を物語るが、これはシンメトリックな構造の堅さを避けようとしたことの現れであろう。この他、柔らかさの追求は随所に見られる。直に手で作ったと思われる扉の枠組み、その枠に付着する像、角に配された人物達(32 47 66 67 98 107 143)、ティムパナム上部の顔面フリーズ等は線を柔らげる役目を持つと言えるだろう。このように見てゆくと、ティムパナム中央部の曲りも『三つの影』や『考える人』の重みによる事故とは思われず、故意であろう。⁸⁶ティムパナムの内部空間は広く見え、ムーブマンにも呼応しているからである。

三、結び

以上、様々な角度から『門』の分析を試みて来たが、『門』は彫刻表現の可能性、多様性の追求と言えるのではなからうか。『門』には低浮彫りから丸彫りまで、また断片から群像に到るまでのあらゆる形態が含まれている。そして、様々なアングルによるヴァリエーションが豊富である。その中で見て来たように、陰影のドラマによる劇的効果、パースペクティブの人為的操作による空間の拡大、ムーブマンによる流れとリズム、そして時間の拡大が行なわれている。

これらを進めて来た彼の彫刻表現に対する考え方が、変化したこと、つまり、ムーブマンよりも肉付けを重視するようになったことは、未完の理由の一つであろう。だが、結局は、彼が制作の当初から『門』としての機能性よりも自己のイメージを重視し、両者の間に最後まで妥協が成立しなかったことが、最終的に『門』に取捨をつけえなかった大きな理由と思われる。もしも、彼が門としての機能を第一に考えていたら、一つの統一ある作品は出来たであろうが、従来の彫刻表現を超えた効果や驚きや、『門』からしか生まれえなかったような派生作品の数々は期待できなかったに違いない。⁸⁷

ガントナー (Joseph Gantner) は『門』を称して「芸術理念

のきわめて興味深い廃墟の「一」¹¹と云う。その通りである。しかしながら、それはただの廃墟ではない。ロダンがその中で行なった試みの数々が、豊かな作品群を生む源泉となったからである。

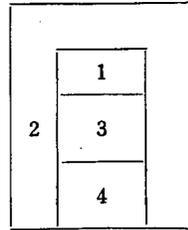
注

- (1) ブロンズ鑄造は彼の死後行なわれ、世界中で四体が現存している。
- (2) 彼の著作としては“Les Cathédrales de France”, 1914, et “A la Venus de Milo”, 1910, があるのみである。多くの誤記作者達の著作の中心は Paul Gsell の “Auguste Rodin L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell”, 1911, はロダンの芸術観を知る上で、特に参考になるものである。
- (3) Jhon L. Tancock, “The sculpture of Auguste Rodin” (David. R. Godine Philadelphia Museum of Art.), 1967, p.94
- (4) リルケ「ロダン」高安国世訳、岩波文庫(初版一九四一年) Rainer Maria Rilke, “Auguste Rodin” (Julius Baredt), 1903, (邦訳の第一部にめた。
- (5) ロダン「フランスの聖堂」新庄嘉章訳、二見書房、昭和十八年、八四〜八五頁、(旧字体はこれを改めた。)原文は入手できなかった。Auguste Rodin, “Les Cathédrales

de France”, (Librairie Armand Colin, Paris), 1914

- (9) Albert E. Eisen, “Rodin's Gates of Hell” (University of Minnesota Press, Minneapolis), 1960, p.p.56〜57
- (7) *ibid.*, Tancock, p.92
- (8) *ibid.*, Tancock の書による一八八〇年となっている。
- (6) 『E』の両脇の『F』と『H』は『D』の不随彫刻である。八〇年十月二〇日付の手紙にそのことがわかる。Robert Descharnes and Jean-Francois Chaburrun, “Auguste Rodin” (Chartwell Books Inc.), 1967, p.73
- (10) *ibid.*, Paul Gsell, (Gallhard, 一九六七年) 参照 p.40)
- (11) エルセンは『ウモリー』や『フギット・マモール』(1717)の上方の空間を下からの光線で照らされた場合の影の容態であると書いてくるが (*ibid.*, p.84) “もしカメラ・フレンに関連するものである。ロダンが蠟燭の光を用いるのは、彫刻を下から照らそうとの意図よりも、表面の微妙な凹凸を観察する為ではなからうか。(*ibid.*, Paul Gsell, “Le modelé” の章を参照)
- (12) 「フランスの聖堂」には影の讚美が多く見い出せる。レンプラントと聖堂を結びつけて讚美する箇所も発見出来る。前出、二六四〜二六五頁
- (13) *ibid.*, Eisen, p.p.151〜152

四つの区域を図示すれば左のようになる。



(14) こうした組合せは、多くの像が無秩序に置かれていたア
トリエの状況から発想されたものではなからうか。

(15) このことを示す言葉が見い出せる。「一尺で見えるもの、
一ヤードで見えるもの、百ヤードで見えるものは同じであり得
ません。それはちょうど顕微鏡で見えるものと肉眼で見られ
るものとの間に大変な相違があるようなものです。芸術家
は、それ故、彼の作が眺めらるべき距離に応じてその細部
を選択し適合せしめねばなりません。」「ロダンの言葉抄」

高村光太郎訳、岩波文庫、昭和三五年、二〇二頁

(16) 前出、「ロダンの言葉抄」一九二頁

(17) *ibid.*, Paul Gsell, p. 43

(18) 「ロダン展・近代彫刻の父・代表作のすべて」、西武美術
館、1979, p. 79

(19) *ibid.*, Tancock, p. 102, René Chéryy の記述による。

(20) 前出、「ロダンの言葉抄」一〇四頁、そこには、直線よ

りも、かすかなふくれを示す曲線への讚美が書かれてい
る。

(21) *ibid.*, Eisen, p. 69~70

エルセンはティムパナム上部の曲りについて、事故かも知
れないが、そのままにしておいたと考えている。なお、テ
ィムパナム下部の曲りについては触れていない。

(22) 断片による制作、『門』の特殊な、現実とは異なる空間、
また、パネルというバックのある所での制作等は派生作品
に大きく影響するものである。

(23) ガントナー「ロダンとミケランジェロ」(Joseph Gant-
ner, "Rodin und Michelangelo", Wien, 1953) 海津忠

雄訳 昭森社 一九六六年 十四頁