

オーギュスト・ロダン《歩く人》

長谷川 三郎

——だが二、三の、首のない裸像、殊にあの巨大な歩行者の新作は、まるでわれわれを超え宇宙の中へ、星々に伍して広大な狂うことのない天体の運行の中へ据えられたかのようにあります。(リルケ)

あの実現されなかった美術館のために構想された壮大なブロンズの門扉、あるいはカレーの百年戦争における英雄達を称える群像、またバルザックやユゴーの記念像、これらの文字通り記念碑的な作品を別とすれば、《歩く人》は、ロダン自身の着想と創意の中から生れた単独の男性裸像の中でも最もよく知られている作品の一つである。ロダンの作品群の中でも、歩く人に対応する坐っている人《考える人》に匹敵する重要な位置を占め、近代彫刻史の展開を考察する上では、むしろさらに重要な意味をもつ作品である。にも拘らず、この《歩く人》の制作年代が長い間混乱のうちにあったことは、不可解かつ驚くべきことのように思われる。しかし、実はその混乱の中に、混乱を来した原因とそれが続いた理由そのものに、私達はロダンの芸術の複雑な性格と錯綜した制作の秘密を読み取ることができる。ロダンは、ある構想を実現するための制作の初期段階では、粘土の小さなボツツェット(スケッチ)から始める。そして必要に応じて、首やトルソ、四肢などの各部分を切離してそれぞれの面と肉付けを吟味する。これらを再構成して求めるべき全体像の面と動勢を検討する。この作業を繰り返すこともある。また必ずしも段階を追って完成へと近付くとは限らず、再び初期段階の習作に戻ることもある。あるいは未完のままで放置し、長い空白期間の後にその制作を再開することもある。重要なことは、このような一進一退の試行錯誤の連続に似た制作過程の様々な段階が現実に実体を持つ物として、石膏(像)として保存されたことである。銅版画のステイトは印刷の紙片としてのみ保存されるのであって、銅版そのものによってステイトを保存することは出来ない。ロダンは制作過程において、彼自身にとって有用と判断すれば直ちに複数の石膏像を制作し、一点をその一過程の状態を保存するステイトとして残した。そして他の石膏像をヴァリアントもしくは更なる過程のために利用した。かくして、部分(断片)から全身像に至る膨大なレペルトワールの蓄積が始まった。これは同時に、首や手足の断片、あるいは首や手足をもぎ取られた胴体が一つの自立した作品であることを主張する可能性や、本来無関係であった作品の断片の結合によって全く新たな作品が成立する道を暗示している。

『洗礼者聖ヨハネ』の作品名で発表された《歩く人》 石膏像
Exposition 1900, cat. no.63



長い間未公開のままに閉ざされていたムードンの石膏群収蔵庫、所謂ムードン・リザーヴは、恰も古代遺跡の発掘品の一時保管庫の観があるが、それらが次第に陽の目を見るにつれ右のようなロダンの制作過程がまさに考古学的に証明され始めている。それはまたロダン研究の幾つかの重要なキーワード、「断片」あるいは「トルソ」、「アサンブラージュ」、「拡大」と「縮小」などについて具体的に例証する物によって語ることが可能になったことを意味している。

《歩く人》は、一見単純な男性単独像の習作に見えるにも拘らず、右のキーワードすべてに関連する複雑な成立過程を経て実現された作品である。そしてこれが制作年代推定に混乱を招いた一つの大きな原因であるとともに、この作品がロダン芸術の中で、重要な位置を与えられるべき理由でもある。

《歩く人》は、一九〇〇年、パリ万国博覧会に関連して開かれたロダンの最初の大同回顧展に初めて出品された。アルマ広場に設けられた展示館には《地獄の門》を初めとする彫刻百七十余点とデッサンが展示された。《地獄の門》の全容が初めて一般に公開され、ロダンの国際的な名声が確立された展覧会であった。《歩く人》はまだこの時その作品名を持たず、カタログには《洗礼者聖ヨハネ》として収録されている。そして「リュクサンブール美術館の立像のための力強い習作」と記され、続けて引用されているギュスターヴ・ジェフロワの文章は《説教する洗礼者聖ヨハネ》（一八七八年）に関するものである。この時からつい最近まで、《歩く人》を単純に《説教する洗礼者聖ヨハネ》の習作と信じ、従って制作年代を一八七七年末から一八七八年にかけての時期とする説が広く流布されてきた。この従順とも言うべき説を消極的ながら支えて来たのは、ロダンの関する記録の草稿をカミーユ・モークレー、ジュディット・クラデルやポール・グゼルに先駆けて一八八八年にまとめたトルーマン・H・バートレットの文章の中に、『説教する聖ヨハネ』の主題を選び、彼は、彼が意図していた立像の半分の大きさのスケッチから始めた⁽¹⁾という一節があり、その大きさの習作らしきものはこの一九〇〇年に発表された《歩く人》しか知られていなかったからであった。また一九二七年の初版以来ロダン美術館の所蔵品カタログの編集改訂を続けてきたジョルジュ・クラップが、その最終版である一九四四年の第五版の中で、《歩く人》は《説教する洗礼者聖ヨハネ》の習作であり、従って一八七七年末からその後にかけての作品であるという公式見解とでも言うべき説を主張していることもあった。

しかし、むしろ様式解釈の観点からこの年代に疑問を抱き、ロダンによる近代彫刻におけるトルソーテーマの形成という文脈の中で《歩く人》をその最も重要な作品として位置付け、一九〇〇年頃の制作年代をきっぱりと主張したのはJ・A・シュモル（通称アイゼンヴェルト）であった（一九五四年）。⁽²⁾しかし何故か彼は一九〇五年に拡大され一九〇七年のサロンに出品された拡大像を対象にして論じている節がある。

やはりロダンの様式展開の解釈から、ジョン・L・タンコックは一九〇〇年頃より以前にはこの作品は成立し得ないという説を述べている（一九七六年）。⁽³⁾しかし、その挿図の《歩く人》には、慣例通りなお「一八七七年」と制作年代が付記されている。

アルバート・E・エルセンは、一九七七年の春ムーードンの收藏庫でバートレットの記述している「半分の大きさのスケッチ」に該当する石膏像を発見し、漸く一九〇〇年説を認めるに至った（一九八〇年）。同じ頃ルース・バトラーム「二十世紀の眼に強く訴えかけるこの極めて近代的に見える断片」は、一九〇〇年頃の作品と思われるという見解に達している（一九八一年）。（けれども彼女の労作である最新の著書（一九九三年）の中では、やはりタンコックの場合と同様に、挿図の石膏像には「一九〇〇」と付記されているにも拘らずブロンズ像は「一八七七―七八」とされたままで、本文でも「洗礼者聖ヨハネ」のための首のない習作」と記している。）

実にシュモル以来四半世紀も経って漸く制作年代も定説を得たかに思われるが、その後も数多く出版される一般向けのロダン関係の美術書などでは、《歩く人》は依然として《説教する洗礼者聖ヨハネ》の習作として扱われることが多かった。また、単純に従来の説を踏襲しているわけではなく、問題があることは承知の上で態度を保留している前ロダン美術館館長モニック・ローランのような例もある。彼女は一九八五―八六年に日本で開かれた『ロダン展』のカタログにおいても、一九八八年の著書においても、《歩く人》を《説教する洗礼者聖ヨハネ》の習作としている。

さて、このような状況に早くけりをつけるべきだと軽い苛立ちを示しながら一九〇〇年説をあらためて主張したのは、オルセ美術館のアンヌ・パンジョーであった（一九九〇年）。彼女は、「一九五四年以来、シュモルが《歩く人》の年代を一九〇〇年としているのに、他の美術史家達は彼に従わなかった。ロダンと共謀して、エルセンは一九六六年に、デシャルヌとシャブランは一九六七年に、《歩く人》を《洗礼者聖ヨハネ》の習作と見做し続け、従って、一八七七―七八年に位置づけている。面白い遣り口である。不完全なものが後に来るのであって先行するのではないということを受け入れるには時が必要である。」と言っている。エルセンは昔の論文を引合いに出されてやや同情すべき点もあるが、兎も角オルセ美術館での大展示会のカタログのエッセイの効果は大きく、これで制作年代の件は結着したと考えるべきであろう。（しかし、現ロダン美術館館長ジャック・ウィランは、一九九四年の静岡県立美術館でのシンポジウムにおける発表の中で、その論拠は明らかにしていないが、《歩く人》の誕生を一八八八年頃としている。）一九〇〇年説の重要な論拠は、多くのロダンの言葉や記録を我々に遺してくれたジュディット・クラテルの文章にある。彼女に依れば、「《聖ヨハネ》の準備習作中に、ロダンがその仮借なき意志の限界まで推し進めたものが一つあった。」彼はその習作を二つの部分「一部はトルソ、もう一部は両脚」にして保存した。「彼は何時の日にかこれらを接合したいと思っていた。彼がこの計画を実現できるまでには二十年以上、一九〇〇年頃まで待たなければならなかった。」つまり、ロダンはアルマ広場での大回顧展を前にして、この二つの部分を接合して漸く作品を「完成」させ、展覧会では《洗礼者聖ヨハネ》という作品名を与えて混迷の種を播いたことになる。

シュモルは『象徴と形式としてのトルソ——ロダンの作品におけるトルソ・モティーフの歴史——』（一九五四年）に於いて先の説を述べているのだが、二年後の一九五六年に開催されたシンポジウム「未完成なる芸術形式」で発表された『トルソ・モティーフの生成とロダンにおける断片様式の意味』は、《歩く人》をテーマとしている

という観さもある講演である。事実、この講演は《歩く人》を理解する上で最も得るところの多い内容を含んでいると言いうことができるであろう。このシュモルの二つの論文の前（一九五三年）に、ヨーゼフ・ガントナーの『ロダンとミケランジェロ』⁽¹⁵⁾が出版されている。ガントナーは、いわば瑣末な一作品の制作年代にかかわらうことはなく、「未完成なる美術作品と先形象（プレフィギュラティブ・イメージ）の問題」を論じているのだが、重要な箇所には《歩く人》が何度も登場する。それらの論旨からすれば、ガントナーにとっても《歩く人》は一九〇〇年頃の作品でなければならぬのである。「典型的に印象主義的なモティーフ」である「歩く男」を表し、しかも「これまで芸術の最上の個性的表出の担い手であった頭部と手」を持たないこの作品は、また「彫刻の物質そのものが一歩進んだ浄化の過程を経験した時代」に生まれた筈だからである⁽¹⁶⁾。

シュモルは、近代における習作やスケッチに対する評価の高まり、習作やスケッチそのものを完全なものとして享受する態度の現われの中に現代におけるトルソ・モティーフの形成の真の根源を見たヘルベルト・フォン・アイネムの「エントウルフ（草案）のモニュメンタル化」という概念に敬意を払いつつ、極めてロマン主義的な魔壙に寄せる感激や断片の暗示する神秘への共感、更に考古学の発達や博物館の普及が齎した古代彫刻の断片を形体的に完全なものとして評価する価値の転換を指摘し、これらの平行現象の中に「近代一般におけるトルソの形成」を見ている。そして「ロダン個人におけるトルソの形成」においては、ロダン自身の作品の断片から初期の天才的作品《鼻の潰れた男》（一八六三—一八六四年）が生まれたこと、ガントナーが適切にも引用した「美しいものよりもっと美しいもの、それは美しいものの廃墟である」というロダンの言葉、そしてブリュッセルの科学芸術アカデミーの《芸術のアレゴリー》（一八七四年）の主要モティーフにあの《ベルヴェデーレのトルソ》を用いていること等を挙げ、ロダンの早くからの「断片の価値の認識」、ロマン主義的な資質、そして古代の断片を「芸術的に完全なもの」として評価し「象徴にまで高めよう」とした試みにおけるトルソ・モティーフの始まり等を明らかにしている。そして、このような理解を前提とすれば、ブリュッセルのトルソから《歩く人》へと至るロダンの「作品内部における発展の論理的経過」は自ら明らかであり、《歩く人》は「内なる声」や《バルザック像》の制作以降、すなわち一八七九—一八八〇年以降における造形の発展と変化」の後に生まれた作品に他ならない、というのがシュモルの見解である⁽¹⁷⁾。シュモルは飽くまでもロダンにおける自律的トルソ・テーマの発展を問題にしているものであり、「生命力に満ちた実存の象徴」としてのトルソ、リルケの言う「物」としてただ「ある」ことがすべてである芸術へと到達した作品、それが《歩く人》であるといっているのである。

彼は、その論の要所々々においてこのディングゲデイヒトの詩人の言葉を引用している。そこで我々も冒頭にその一節を引用した詩人の『ロダン』に立ち帰ってみよう。その第一部（一九〇三年）には次のような文章がある。「この『ヨハネ』はロダンの作品中、最初の歩行者である。多くのものがそれに続いている。重いあゆみを始める『カレーの市民』がくる。そうしてすべての歩行はあの偉大な、いどむような『バルザック』のあゆみのための準備のように思われる。」そして「第二部」（講演、一九〇七年）においては、光の征服に続く空間の獲得について触れ、「……多くの細部は、ますます力強く、ますます正確に、強烈な面の統一の中へ集約されて行きま

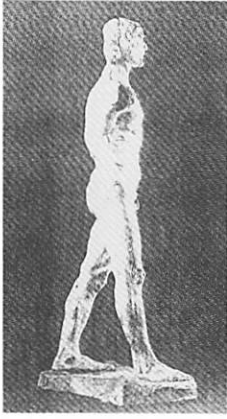
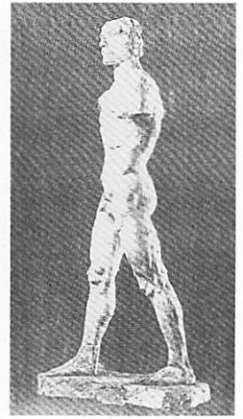


す、そしてついに、旋回する力の影響のもとにあるように、一、二、三の大きな平面の中へ組み入れられ、いわば整列します。そしてひとはこれらの平面が地球に属し、無限へと続いて行くのを見るような気がします。／そこにはまだ一つの内部空間に立っているような『青銅時代の若者』があります。『ヨハネ』のまわりではそれがすべての側において後退した感じですが、『バルザック』のまわりになると完全に大気が存在します。」という表現があり、冒頭の一節がこれに続いている。詩人は何と見事に後の美術史家たちが進むべきであった道を指し示していることであろうか。ロダンの彫刻から言葉による造形を学んだリルケにとって、『歩く人』は決して『説教する洗礼者聖ヨハネ』より以前には存在し得ず、そればかりか、立ち上り、そして歩み始めた人体のモチーフが、二十数年の歩みの後についに到達した高みに『歩く人』がいることは自明のことであった。シュモルがこの点においてもリルケに多くを負っていることは明らかである。

*

クラデルが伝えている『説教する洗礼者聖ヨハネ』（以下『洗礼者像』の略称を用いる）の習作の「トルソ」部分が、パリのフティ・パレ美術館に所蔵されているブロンズ、通称『フティ・パレのトルソ』*Torse dit du Petit Palais* (Inv. PPS. 1256) の石膏原型に該当すると推定することはできる。しかし、この「トルソ」と対応する「両脚」が存在していたかどうかは疑問である。何故ならば『歩く人』の両脚は、エルセンが一九七七年にムードンで発見した二分ノ一大の『説教する洗礼者聖ヨハネ』の習作（以下『二分ノ一習作』と記す）の両脚と一致することが確認されたからである。¹⁹『歩く人』は『洗礼者像』の制作過程における二つの異なる習作から、つまり一方は『トルソ』そのもの、そして他方は『二分ノ一習作』から切離した両脚、これら二つの（正しくは三つの）「断片」を結合させることによって生れた作品であることが明らかにされたのである。この観点から言えば、エルセンによる『二分ノ一習作』の発見以前に一九〇〇年説を主張した研究者たちが一つの論拠としたクラデルの記述はやや信頼性に欠けると言わざるを得ない。

『フティ・パレのトルソ』は、最近までこのブロンズだけが一般に知られていたためにこのように呼ばれているのであるが、今ではムードンの石膏原型による新しいブロンズ鋳造も行われている（以下、『トルソ習作』と記す）。この『トルソ習作』を、エルセンが発見した『二分ノ一習作』の上半身と比較すれば、両者が全く同じモデル、同じ人体モチーフに基づいて制作されていることが明らかである。従って『洗礼者像』のモデル、ピニャテルリの裸体に基いて制作された写実的な習作の一つであって、ベルギー時代の壊れてしまった作品『聖ヨシユア』の名残りでなければ、古典古代彫刻のトルソ断片やミケランジェロのボツツェット等の印象や記憶に基づいて制作されたものでは決していない。イタリアのアブルッツィ地方からやって来たばかりの農夫ピニャテルリが「頭を上げ、胴体を真直ぐに立て、コンパスのように開いた両脚で同時に身体を支えて」モデル台に立った時の強い動勢を「力を尽して表現し、自然へ、即ち真実へと近づく」ことを目指したスケッチである。²⁰『鼻の潰れた男』



一九七七年春エルセンによって発見された《洗礼者像》
ヨハネの《二分の一習作》石膏像 Musée Rodin, Paris.

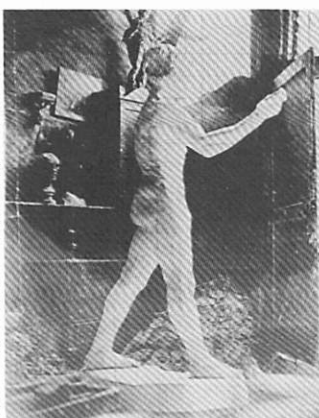
の場合と同じ事が起つたのであろうか、右胸の大きな突傷と右腕の付根に近い部分の深い欠損、左肩前部を切り取ったような垂直の断面、腹部を横に走る上下二本の深い亀裂、そして右背面の深い窪みを見せる大きな欠損等、この《ヘトルソ習作》にはロダン自身の手の上に自然の大きな力が作用している。スケッチとしてトルソだけが作られたのか、何らかの理由でトルソ断片となつてしまつたのか明らかではない。全身像ではなかったとしても、粘土であつた時に受けたに相違ない無数の傷痕が、かつてあつた状態をある程度暗示している。けれども、この習作がどのような「完成」状態にあつたにせよ、もっと重要なことは、ロダンがこのような「トルソ」という人体の断片と言ふばかりではなく「トルソの廃墟」とも言うべき甚だしく損傷されたスケッチを、既に早い時代から、石膏にして保存しようとしていたという事実を確認しておくことであらう。この《ヘトルソ習作》はピニャテリがロダンのアトリエを突然訪れてモデルとなつた一八七七年末か一八七八年初めに制作されたからである。また一八九三年、ロダンはメダルド・ロッソに友情のしるしとしてこの石膏像を贈つてゐる。ロダンがこれに重要な価値を認めていた証であらう。アラン・ボジールは、一九〇三年にパリの画廊（ピングの店？）で展示された《最初の印象》*Première impression* という作品を《「ティ・パレのトルソ」と同じ作品と見做している》。この作品名は、たしかに《ヘトルソ習作》の原初の人間のような筋肉の粗々しい肉付けと左腰から右肩へと弧を描く背面の強い動勢による凝縮された生命感の印象に相応しい。このような《ヘトルソ習作》の特徴は、両脚との接合部以外は全く手を加えられることなく《歩く人》にそのまま移行されている。しかし、ロダンがこれを公開したのは、早くとも一八八九年、ジョルジュ・プティ画廊での「モネ・ロダン」二人展であり、これさえも確認されているわけではない。この数年後にメダルド・ロッソに石膏像を贈つてゐることを考えれば、ロダン自身は《ヘトルソ習作》の芸術的な意味を自負しつつも敢えて一般に公開しようとはせず、ただロッソのような芸術家にだけ理解され得る作品であると思つていたと想像される。ボジールが疑問符つきではあるがこのトルソの最初の公開であらうと推定しているのは、《歩く人》と同じ一九〇〇年の回顧展である。⁽²³⁾

ロダンは、「その振舞と強靱な肉体によつてあらゆる激烈さを、しかしまたその民族のあらゆる神秘的な性格をも表出している」ピニャテリリの裸体、「偶然にも私に与えられたモデル」を、「ただ模写した」⁽²⁴⁾。そして恐らくその粘土の習作は寒さと乾燥によつて多くの損傷を被つた。力を尽して自然を模倣した彫刻家の作品に、自然そのものの力が破壊の手を加えた。自然の力による無数の傷痕は、光をそこに留め、ハイライトと陰影の変化に満ちた色彩的な効果を齎した。人間の創造力と、人為を超えた自然の力が出会うところに一つの新たな生命をもつ形が生れた。古代彫刻の断片の美しさと同じものをロダンは《ヘトルソ習作》に見たに相違ない。そしてこれは石膏に移され、二十年以上もの間、多くの石膏断片とともにアトリエに保存されて来た。

《洗礼者像》のための《二分の一習作》は、エルセンの言うように、《ヘトルソ習作》の後に、あるいはそれに基づいて制作されたと考えられる。この《ヘトルソ習作》から自然の力によつて齎された荒々しさを拭い去つたとしても、肉付けはなおスケッチの粗さを保っているであらう。これに対して《二分の一習作》の肉付けは写實的な



アトリエの△分ノ一習作」石膏像 Eisen 1980, No.9



アトリエの△分ノ一習作」石膏像 Eisen 1980, No.10



ボースをとりニヤテルリ Rodin et ses modèles, Musée Rodin, 1990, no.35

描写が一層推し進められた段階にまで達している。△分ノ一習作」のアトリエで撮影された当時の写真と、拡大されてほとんど△洗礼者像」の完成作ブロンズと変わらないように見える石膏像のやはり当時の写真とを並べてみれば、△分ノ一習作」が拡大像に極めて近い段階まで進められていることが判る。このアトリエで撮影された△分ノ一習作」は、エルセンによって発見された習作には見られない右腕があるが、幾つの特徴から同じ作品であることが明かである(仮に石膏像としては別のものであるという可能性はあるとしても)。下腹部、右腰、両膝蓋骨などに見られる拡大像では取り除かれている不自然な突起である。さらに右足首の脛脛と踵の間に突き出ている塑像制作時の芯棒かと思われるやはり不自然な真直の隆起である。

この小文は△洗礼者像」を主題とするものではなく、△歩く人」に関するものである。従ってここでは、この△分ノ一習作」の両脚が間違いなく△歩く人」に用いられていることを確認することだけに留めておく。つまり右に指摘した両膝蓋骨上の突起と右足首の不自然な隆起は、△歩く人」にもはつきり認められるのである。

エルセンは、△歩く人」の制作方法を次のように推測している。「一九〇〇年、おそらく彼は、石膏で保存されてきて現在ムードンにあるオリジナル・トルソから型を取った新しい粘土像に、△洗礼者」の二分ノ一大の習作から取った粘土の両脚を接合した。その時、前方へ向う動勢の更に強い印象を生み出すために、足を地面に着けている左脚を長くした。」

△トルソ習作」は、右脚との接合のために、僅かに残っていた右大腿部が鼠蹊部から切除された他は、あらゆる細部にわたって全く手を加えられぬままに△歩く人」に移されている。両脚は、△分ノ一習作」の大腿部から下脚にかけての全体を左右切離して型取りしたものが使われている。ロダンが求めたものは、△洗礼者像」によって、時間の流れとともに継起する一連の運動を「歩み」という人間の最も基本的な行為をモチーフとして彫刻に実現したことを、更に純粹に形象化し、象徴的な形式へと高めることであった。両脚で立ち、そして歩行することは、何ものかを求めて前進する人間の意志の発露である。ピニヤテルリが脚を開いてモデル台に立った時の動作の瞬間に、ロダンは「歩く」「人間」という極めて単純にして本質的な生ある人間の象徴的なモチーフを発見した。それはロダンにとっては、眠りから醒めてゆつくりと立ち上る△青銅時代」からの必然的な展開でもあった。ポール・グゼルは、「動勢とは一つの態度から他の態度への移りかわりだ」とロダンから説明を受けたとき、「青銅時代」と△聖ヨハネ」を思い浮べている。よく知られている通り、洗礼者像の左足はしっかりと地を踏み、右足を一歩前へ進めようとする一瞬を示し、右足は既に前に踏み出され、左足が地面から離れようとする一瞬にある。そのために洗礼者像の両足はどちらもしっかりと地に着いている。モデルの経験の無いイタリア人の農夫が初めてモデル台に立った時の粗野なまでに自然な動作から受けたインスピレーションがこの表現を可能にした。『眠りの森の美女』の中の動きの止まった人物たちのような写真の影像是嘘であり、芸術家が真実であるとロダンはグゼルに説明している。△洗礼者像」は、近代彫刻において、継起する時間の流れに沿った人間の動作を単独像によって彫刻家が初めて意識的に表現した作品となった。ロダンはこれを等身を超えるミニユメンタ



《説教する洗礼者聖ヨハネ》ブロンズ Tancock 1976, No.65.



《歩く人》(オリジナル・サイズ)ブロンズ 愛知県美術館
Aichi Prefectural Museum of Art

ルな裸像として一切のアトリビュートを加えず、「歩く」モチーフを一層鮮明にして決然たる印象を更に強めることに成功した。《洗礼者像》は、ロダンにとっては「人体からの型取り」という濡衣を着せられた《青銅時代》の汚名を雪ぐ切実な意図があり、原始的な生命力を逞しい肉体に漲らせたこの男性裸像は首も手足も具え、その肉付けは細部にわたって迫真的な自然模倣が実現されている。しかし、アトリビュートの無い全くの裸像であることを別とすれば、全体の印象はむしろゴシック的な宗教性を帯びた莊重な形式へと高められている。そのため、作者の芸術的なもう一方の意図である時間と運動のモチーフはこの全体の印象の中に、全身の身振りの中に隠されている。ロダンは、そこから過剰なるものを取り除き、運動と時間の表現に純粹かつ象徴的な形式を与える方法を模索した。そして、ただ模写することに全力を注いだ最初の習作スケッチへと帰って行った。《トルソ習作》と《二分の一習作》の両脚とのアサンブラージュという方法に辿り着いたのである。

ロダンは、前へ向って歩を進める動勢を強調するため、上体に右肩を前方へ捻る動きを与え、さらに僅かながら前傾させて重心を前方へずらせ、《二分の一習作》や完成作の《洗礼者像》よりも大きな歩幅を与えようとした。必然的に後の左脚は長くしなければならなくなる。何故なら、運動と時間の起点である左足はなおしっかりと地を踏みしめていなければならぬからである。《歩く人》の大腿部上部から腰にかけての部分には、トルソと両脚とを接合した痕跡が歴然としている。特に左大腿部上部にはそれが広く認められ、この部分を補うことによって左脚全体の長さを引き伸ばしたことが判る。人体の自然の、あるいは理想的なプロポーションからすれば、左脚の長さは全く均衡を欠くものとなった。この長い左脚の踵をしっかりと地に着けておくため、左脚を大きく左へ開くことも必要となった。何故ならこの両脚の本来の持主であった《二分の一習作》像の歩幅はそれほど広いものではなく、従って足と脛とのなす角度は、前足では直角よりやや広く後足では逆にやや狭い程度に過ぎなかったからである。両脚のなす角度が大きくなり、なおも両足がしっかりと地に着いているためには、足と脛とのなす角度は前足では更に広く後足では更に狭くならなければならない。この問題は、前足の場合は前傾姿勢を与えたことによって解決されているが、左の後足の場合にはそのままでは踵が宙に浮くことになり、そうならぬためには左脚を左へ開くことが必要であった。また同時に、地山を左足のあたりで後方へ向かって少しずつ高くすることによって左足の外側が地面から浮き上って見えることを避けている。《二分の一習作》においても完成作においても、洗礼者の両足は自然な歩行状態にあるほぼ平行な位置関係にあるが、《歩く人》の場合には、右足の前進する方向に対して左後足は二十度程度の角度に開かれている。これは、《歩く人》の最も優先するテーマが、飽くまでも「歩く」運動の時間を伴う推移であること、そして最初の印象に基づく習作にこそ最も強い表現力が内在しているのであって、決してその細部に手を加えようとはしなかったことを示している。

トルソと両脚の接合部分の肌は粗々しく、両脚の写実的な筋肉描写とも、トルソの荒廃しているが故に生命感が凝縮された印象とも異質の、かなり曖昧な処理がなされている。臀部は特にそれが顕著で、《二分の一習作》や《洗礼者像》に見られる左右の臀部のくつきりと半球状に隆起した力強い大臀筋の表現は全く顧られていない。左臀部は隆起さえずほとんど無く、右臀部は大きく隆起してはいても筋肉を示す肉付けはなされず、左右の臀部を分



《歩く人》Aichi Prefectural Museum of Art



《裸のバルザック》石膏像 Taneock 1976, No.73.



《裸のバルザック》習作素描 Claude Lorraine, *Inventaire des dessins, IV, Musée Rodin, 1984, nos. 5318-5319, 5324-5325.*

つ窪みさえ表わされてはいない。自然なプロポーションを無視した長い左脚とともに、ここでは人体細部の処理においても写実的な表現は全く顧慮されていないのである。これらの事実はこの作品を《洗礼者像》の制作過程における一習作とする解釈を強く否定するものであると言わざるを得ない。

歩行のモチーフにおける動勢表現は、《洗礼者像》の制作過程において、《二分の一習作》から拡大像へと移る時にも既に僅か乍ら強められている。歩幅の僅かな拡大である。それは、両足を地にしっかりと着けた時間差の表現と、裸像全体の自然な印象とが辛うじて調和を保つ限界で留められている。リルケが述べているように、またロダン研究者たちもしばしば指摘しているように、《洗礼者像》に始まる「歩み」、あるいは両脚を開いた決然たる姿勢の男性裸像の主題は、ロダンの作品に時を経て繰り返し現れる。《バルザック記念像》（一八九一—九八年）のための数多くの習作の中でも特筆すべき《裸のバルザック》（一八九二年）がその一つである。バルザックは両脚を大きく前後に開き、双方の足でしっかりと地を踏んで立っている。明らかに《洗礼者像》のモチーフに基づく試みである。しかし逞しく肥った上体の圧倒的な量塊表現と、腕を組み背を反らせた姿勢、そして何よりも歩幅を余りにも大きく広げているために、むしろバルザックは傲然とそこに存在しているのであり、彫刻全体の形態が示す造形的な意味での動勢は地を踏む両足から頭部へと向かう上昇感にある。この上昇する動勢と重力との均衡は、ロダンが折に触れて語っている人体と建築との相関関係を想起させる。ロダンは、ゴシックの大建築家たちが「石の大集団の重量」を支えることができたのは「人体の釣合いの法則」に従ったからであると言っている。そして「パルテノン」の建築は静止の状態にある身体②の釣合いを再現している」のに対して、ゴシック聖堂の構造の原理は、動く人間の体重を支える一方の脚に対して他方で生ずる平衡を求める動作、この間断なき「完全な釣合い」を求める運動の法則に基づいており、高く立ち上る広大な身廊部に対する「巨人の腕のような」フライング・バットレスの関係にその法則の再現を見ている。バルザック像の制作過程では、このようなゴシックの聖堂建築に寄せる関心と解釈が強く作用しているように思われる。《裸のバルザック》像には、何枚かの習作素描が残されている。それらの中の一葉《裸のバルザック習作とゴシック大聖堂》には、両腕を除けば彫刻に極めてよく似た姿勢のバルザックが描かれ、開いた両脚が形づくる鋭角三角形は尖頭アーチのように強調され、裸の全身はそそり立つゴシックの大聖堂建築のシルエットのようである。そしてバルザックの下にはゴシックの建築のスケッチが描かれ、バルザックの右には「ゴシック大聖堂」*cathédrale gothique*の書込がある。他の一葉では、表裏両面に複数の裸のバルザックとウーダンのサン・ジャック・エ・サン・クリストフ聖堂のファサードが描かれている。人体と建築という異なるモチーフの素描を、同一紙片に描かれていることを理由に單純に関連あるものとすることはできないとしても、右の二葉の場合には、そのように解釈することが許されるであろう。これらのことから、《裸のバルザック》は洗礼者像の歩行モチーフに源泉を持つとともにそこから更に大きな一歩であるとしても、前進する動勢の探究よりも、ロダンがゴシック聖堂に見出した人体の運動の法則に基づく「完全な釣合い」を実現することに重点が置かれていたことが理解される。

やはり数多くの習作や試作が残されているヴィクトル・ユゴーの記念像では、第二記念像《ヴィクトル・ユゴ



《グイクトル・ユゴー礼讃》（第二プロジェクト）石膏 ロダン美術館 Tancock 1976, No.719.



《ユゴー裸像習作》 拡大石膏像 Elsie 1980, No.90.



円柱上の《歩く人》 Butler 1983, 145.

「礼讃」（一八九一—一九四年）の第二プロジェクトのためのユゴー裸像習作がある。この裸像習作のヴァージョン（一八九七年？）の頭部と両腕を持たない拡大像（拡大は一九〇一—一九〇二年）は、『歩く人』に最も近い作品である。「人間の体は歩く神殿です。また、神殿のように、中心点を持っています。それをめぐっているいろいろな量が位置を占めまたひろがります。全く動く建築です。……」³⁰ というよく知られているロダンの言葉は、この「年老いたヘラクレス」の如きユゴー像にこそ相応しい。けれども第二プロジェクトのユゴー全身像から明らかのように、ユゴーは左足を大きく踏み出す動きに合わせて左腕をやや後に引き、右手を胸の前へ挙げています。つまり下肢の動きに伴う上体の逆方向への自然な捻りが表現されている。そして瞑想的なやや俯いた顔とともに上体も前傾している。全身の体重を支えて前へ押し出そうとする右足（《洗礼者像》や《歩く人》とは左右が逆である）から腰へ上昇し、一歩踏み出した左足へと下降する運動と時間の推移は、《洗礼者像》の場合よりも明瞭かつ決定的である。しかし、実在の人物の記念像という制約は逃れられず、やや年老いた人体の自然主義的な肉付けや上肢と下肢の自然に相応する動き、詩人の特質を表す瞑想的な身振の表現を欠くことはできなかった。頭部と両腕の無い歩くユゴーの像はミニメンタルな偉大さを具えているが、純粋な動勢表現の象徴的形式の実現には至っていない。

バルザックとユゴー両記念像の裸像習作の試みによって、ロダンは《洗礼者像》の制作以来十数年を経て「歩く」運動のモチーフを再び取り上げ、その動勢の表現を大きく展開させた。それを象徴にまで高める唯一の方法は、端緒となった《洗礼者像》の最初の習作へ帰ることであった。無名であるが故の普遍性、主題の束縛からの大いなる自由、創作への純粋な意欲、これらすべての彫刻を「物」として存在させる条件は、ただ自然を模写することに没頭して制作した最初の習作にこそ内在するものであった。そしてトルソと両脚を接合し、頭も腕も無いこの小像に大きく決定的な一歩を与えようとした時、ロダンはロマン派的な心情からも自然主義的な写実からも全く自由であった。《歩く人》の歩みは、十九世紀からの訣別であった。

*

一九〇〇年の展覧会以来、『歩く人』のオリジナル・サイズの石膏像は二メートル余の高い円柱の上に載せて展示された。一九〇一年の第九回ウィーン分離派展と第四回ヴェネツィア・ビエンナーレ、そして一九〇二年のプラハでの回顧展などである。やがてこの作品は、『聖ヨハネの円柱』とも呼ばれるようになった。高い円柱上の立像は「栄光」の象徴である。一九〇三年六月三日、ヴェルサイユに近いシャヴィルの森のヴェリズィで、ロダンのレジオン・ドヌール三等勲章叙勲の祝宴が催された時、ブルデルを初めとする弟子たちはこの《聖ヨハネの円柱》を運んで会場の庭に据えた。彼等は「師の標章」として数ある作品の中からこれを選んだ。ブルデルは祝辞でこの作品に触れている。「師よ、私はここに、私たちの理解を見護るように、あなたの作品の一つが輝いているのを見る。聖ヨハネのトルソだろうか？ バッコス（ディオニソス）のトルソだろうか？ 抜目のないオデュッセウスのトルソ



ウエリスの祝宴 一九〇三年六月二〇日 Judith Chudel, *Koehn, the Man and His Art*, New York, 1917, p.351.

だろうか？それとも、テセウスのトルソだろうか？／作品の名など、どうでもよい／作品が、なによりもまず、あなたの精神の腐敗しない肉であり、あなたの知識から生まれてきた不滅のトルソであり、ことに人間のトルソであればそれでよい。それこそ、最高のいのちであり、芸術である。ロダンよ、神のごときプラトンは、その遠い声で私たちにいうだろう、『この作品、あなたがたの同時代人のこの選ばれた人の作品は、真実の光を放っている』。円柱の周囲に人々が集まり、ブルテルがヴァイオリンを取るとフリッツ・タヴロウがチェロを取り出し、彼等が演奏を始めるとイサドラ・ダンカンが靴とドレスを脱ぎ裸足になってペティコートのみまで踊った。⁽³²⁾ブルテルのやや過剰な讃辞はともかく、この祝宴は多くのロダンの友人や若い彫刻家たちが集いロダンの存在と影響力の大きさがあらためて確認された催しとなった。そしてその象徴が《歩く人》であった。また「一九〇〇年頃、……モダンダンス革新の動機を説明して、あらゆる動作の源は、古典バレエが教えてきたような脊柱のつけ根にあるのではなく、太陽神経叢（みぞおち）*solar plexus*にある」と説いたイサドラ・ダンカンがその円柱の下で踊ったことは、《歩く人》の造形的特質に照応する象徴的な出来事に思われる。

《歩く人》が若い世代の彫刻家たちに及ぼした直接的な影響は、研究者たちによって様々な作品が指摘されている。ここではいくつかの例を挙げるだけに留めておく。マティス《農奴》（一九〇〇—一九〇四年）、マイヨール《とらわれのアクション》（一九〇五—一九〇八年）、デュシャン＝ヴィヨン《若い男のトルソ》（一九一〇年）、ボッチョーニ《空間における単一連続体》（一九一三年）等である。



上 マティス《農奴》『スミソニアン・ハッシュホーン美術館所蔵』
—西洋近代彫刻の巨匠展—一九九六年、20a, 20b.
中 マイヨール《とらわれのアクション》のトルソ
Andrew Caraduff Ritchie, *Sculpture of the Twentieth Century*, New York, 1952, pp.76, 77.
下右 ボッチョーニ《空間における単一連続体》
A.C. Ritchie, op.cit., p.135.
下左 デュシャン＝ヴィヨン《若い男のトルソ》
Musée d'Orsay, 1990, cat.111(204).

——愛知県美術館一九九五年度新収蔵作品——

オーギュスト・ロダン（一八四〇—一九一七）

《歩く人》（オリジナル・サイズ）一九〇〇年

ブロンズ、八五・〇×五九・二×二六・九（センチメートル）、重量二七・五五キログラム

砂型鑄造、一九一〇年代末（？）鑄造

地山の上面中央に陰刻の署名 A.Rodin

ブロンズ内面の地山前方中央に長方形の刻印による浮彫形状の署名印 A.Rodin

地山の背面右下隅に陰刻の鑄造者銘 Alexis Rudier.

Fondeur. Paris.

所蔵品番号 95-FS-002

来歴 Collection Lespinosse, Paris

Bruton Gallery, Bruton, U.K.

文献 Michael Le Marchant, *Auguste Rodin / Joseph Bernard*, Bruton Gallery, 1991, p.13, ill. p.33.

鑑定書 M・ル・マーチャント撮影写真裏面にアルバート・エルセンの鑑定（署名、一九九一年六月十九日）。

エルセンはこの当館新収蔵ブロンズについて次のように記している。

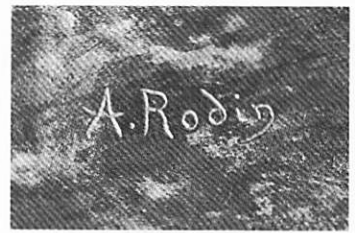
「一九九一年五月二日、リーズを訪れた機会に私はこの鑄造作を直接に調査した。私の見解では、これは真正のロダンの鑄造作であり、所有者から考えてロダンの生前に鑄造された可能性も大いにある。鑄造の質は非常に高い。チェイシングに見られるように仕上げの処理は実に優れている。パティナも大変に美しい。つまりアレクシス・リュディエ鑄造所の最盛期の作である。」

更に、永年の間に私が見てきたオリジナル・サイズの《歩く人》の中で最もすぐれた鑄造の一つであることを付け加えておきたい。」

ロダンの多くのブロンズがそうであるように、このブロンズの明確な鑄造年代を知ることができない。アレクシス・リュディエの鑄造銘をもつブロンズは、ロダンの作品の中で最も数が多く、国立西洋美術館所蔵松方コレクションの大半の作品にもこの鑄造銘が刻まれている。しかし、これはアレクシス（一八九七年歿）その人を示しているのではなく、アレクシスの名を冠した鑄造所の刻銘であり、息子ユージェン Eugene（一八七五—一九五二）による鑄造である。アレクシスはむしろ金銀細工や精巧な小彫刻の鑄造を得意とし、彼の兄弟のフランソワとヴィクトルが彫刻作品の鑄造を行っていた。ユージェンは父よりも叔父たちの仕事に早くから関心を抱き、父



右 当館ブロンズのM・ル・マーチャント撮影写真
左 裏面に記されたアルバート・エルセンの鑑定



当該ブロンズの署名(右)、鑄造者銘(中)、署名印(左)
Aichi Prefectural Museum of Art

の工房を継承した後は彫刻鑄造家として活動した。一八九九年にユジエーヌはアレクサンドル・シャルパンティエのための鑄造を始め、シャルパンティエがジュール・デボワにユジエーヌを紹介し、デボワが彼をロダンに紹介した。ロダンはこの若い鑄造家を試すために他の彫刻家の胸像を渡して鑄造させ、その結果を見てロダンはユジエーヌを高く評価するようになった。ロダン美術館の資料でアレクシス・リュディエ鑄造所とロダンの関係を示す最初の文書は一九〇二年三月二十四日付であるという。ロダンのユジエーヌに対する信頼は次第に高まり、一九一三年には例外なく(契約によって鑄造権を他の鑄造家に与えていた作品を除き)すべてのブロンズ鑄造をユジエーヌに発注するようになる。ユジエーヌはロダンの歿後はロダン美術館発注の鑄造を一手に引受け、一九五二年に歿するまでアレクシス・リュディエの鑄造銘を使って仕事を続けた。ユジエーヌの歿後、甥のジョルジュ・リュディエが工房を継ぎ、アレクシス・リュディエの鑄造銘は使われなくなった(一九五四年以後?)。従ってアレクシス・リュディエの鑄造銘をもつブロンズ即ちユジエーヌ・リュディエの鑄造によるブロンズの鑄造年代は、一九〇〇年頃から五十年以上の期間に及ぶことになる。

ロダンがユジエーヌ・リュディエを重用したのは、ユジエーヌが砂型鑄造に優れていたからであった。ロダンは、『地獄の門』を蠟型で鑄造しようと考えていた(一八八一年)ことから明らかなように、一八九〇年代中頃に至るまで蠟型による鑄造の方が自作ブロンズに相応しい技法であると考えていた。しかし、一八九〇年代後半から一九〇〇年代初頭にかけての時期、それが次第に変化し、やがてユジエーヌ・リュディエを識つて以後は既に述べた通りである。これは単純に鑄造の技術のみに関わることで見過してよい問題ではなく、ロダン自身の芸術的成熟に伴う彫刻観の変化に関連していると解釈すべきであろう。この変化が、我々が『歩く人』の制作年代と推定している時期と一致する一九〇〇年前後に表われていることも興味深い。

当該ブロンズの鑄造、チェイシング(鑿など)による仕上げ加工およびパティナは、エルセンが最上級の形容で賞讃している通り極めて質の高い美しさを示している。それは一九二〇年前後の鑄造作が多いと推定される松方コレクションの同じアレクシス・リュディエ銘をもつブロンズの良質のものと共通する特質である。立像部分と地山とは別々に鑄造され、両足の下への柄を地山の柄穴に差し込み真鍮のホルトナットとピン(右前足に六箇のホルトナットと一本のピン、左後足に八箇のホルトナット)で固定されている。砂型鑄造の特徴でもあるこの伝統的なローマン・ジョイントの技法とその精度の高さ及び表面の継目の処理に見られる洗練された技術も松方コレクションのすぐれた作例と一致している。パティナの色調は一見青みを帯びた黒であるが、黄褐・褐・緑青色が黒色と微妙に混り合っている。パティネーターの技巧に僅かに経年変化が加わって生まれた効果であろう。

地山の上面中央に見られる署名 A. Rodin は、アレクシス・リュディエ鑄造所の戦後の鑄造の一つと推定される姫路市立美術館所蔵ブロンズと一致し、石膏原型に陰刻されたものである。ブロンズ内面の浮彫状の署名 A. Rodin は、鑄造作業の過程で中子に凸型の刻印 *cachet* を押す方法による。同じ印は松方コレクションのブロンズにも数多く見られるが、それらの中には作者名の上に M を加えたものもある。この署名印はユジエーヌ・リュディエによる(アレクシス・リュディエ銘の)鑄造に特有のもので、ロダンの歿後一九一八—一九年に起きた

ブロンズ偽造事件後に行われるようになったと伝えられてきた。しかし、実際には最も早いもので一九〇八年以前にまで遡り得るロダン生前の鑄造作が数例存在するという。⁽³⁸⁾
 鑄造者銘は、姫路市立美術館所蔵ブロンズと同じ形式であるが書体は異なり、鑄造後ブロンズに直接刻まれている。

タンコックはオリジナル・サイズの《歩く人》について、石膏一点、ブロンズ十一点の所蔵先を記載している。⁽³⁹⁾ ゴールドシェイデルは石膏二点、ブロンズ十点である。⁽⁴⁰⁾ これらは何れも欧米の美術館あるいは個人コレクションに所蔵されている作品で、両者をまとめると石膏二点、ブロンズ十二点となる。これに姫路と当館のブロンズを加えると、所蔵先が確認されるブロンズは十四点となる。モニック・ローランは、一九四五年から一九六五年にかけてロダン美術館で九点の鑄造が行われたことを伝えているが、十四点のブロンズとの異同は明らかではない。⁽⁴¹⁾



《歩く人》 愛知県美術館所蔵作品
 右 正面・背面・俯瞰・地山内面
 左 前面・後面
 Aichi Prefectural Museum of Art

- Bartlett 1889 = Truman H. Bartlett, "Auguste Rodin, Sculptor," 1889. in Elsen 1965, pp.13-109.
- Beausire 1988 = Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, Musée Rodin, Paris, 1988.
- Butler 1993 = Ruth Butler, *Rodin : the Shape of Genius*, New Haven and London, 1993.
- Cladel 1948 = Judith Cladel, *Rodin, son génie*, Paris, 1948.
- Dujardin-Beaumont 1913 = Henri-Charles-Etienne Dujardin-Beaumont, *Entretiens avec Rodin*, Paris, 1913.
- "Rodin's Reflection on Art," Ann McGarrell, trans. in Elsen 1965, pp.145-185.
- Elsen 1965 = Albert E. Elsen(ed.), *Auguste Rodin, Readings on His Life and Work*, Englewood Cliffs, N.J., 1965.
- Elsen 1980 = —, *In Rodin's Studio : A photographic record of sculpture in the making*, Oxford and Ithaca, 1980.
- Gantner 1953 = Joseph Gantner, *Rodin und Michelangelo*, Wien, 1953.
(モーヤン・ガントナー著、海津忠雄訳『ロタンゴ・ミケランジェロ』、昭森社、一九六六年)
- Goldscheider 1989 = Cécile Goldscheider, *Auguste Rodin, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté, Tome I : 1840-1886*, pp.130-131.
- Grappe 1944 = Georges Grappe, *Catalogue du Musée Rodin, I. Hôtel Biron*, Cinquième édition, Paris, 1944.
- Laurent 1981 = Monique Laurent, "Observations on Rodin and His Founders," in Washington NGA 1981, pp.284-293.
- Pingeot 1990 = "Homme qui marche," in Musée d'Orsay 1990, pp.123-127.
- Sanders 1975 = Patricia Sanders, "Auguste Rodin," in *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, Fogg Art Museum, 1975, pp.145-179.
- Schmoll 1954 = Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, "Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins," 1954. in Schmoll 1983, pp.99-142.
- Schmoll 1956 = —, "Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin," in *Das Unvollendete als künstlerische Form, Ein Symposium*, Bern und München, 1956. in Schmoll 1983, pp.143-160.
- (J・A・シユモル著、伊藤誠彦訳「トルソモチーフの生成とロダンにおける断片様式の意味」。J・A・シユモル編、中村二柄他訳『芸術における未完成』、岩崎美術社、一九七一年、一九一—二二七頁。)
- Schmoll 1983 = —, *Rodin-Studien : Persönlichkeit—Werke—Wirkung—Bibliographie*, München, 1983.
- Tancock 1976 = John L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin : the Collection of the Rodin Museum*

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1976.

Exposition 1900 = *Exposition de 1900, L'Œuvre de Rodin*, Paris, 1900.

Musée d'Orsay 1990 = *Le corps en morceaux*, Paris, 1990.

Washington NGA 1981 = *Rodin Rediscovered*, National Gallery of Art, Washington, 1981.

註

- (1) Exposition 1900, p.12, cat. no.63. "SAINT JEAN-BAPTISTE".
- (2) Bartlett 1889, p.40. "Selecting the subject of 'St. John Preaching,' he began a sketch half the size of what he intended the statue to be...."
- (3) Grappe 1944, pp.16-17, N°38. "L'Homme qui marche *figura en 1900 seulement à l'exposition particulière de Rodin, place de l'Alma, sous le nom de Saint Jean, et, en 1907, au Salon avec le titre de l'Homme qui marche ; mais, en réalité c'était une étude pour le Saint Jean-Baptiste prêchant : de sorte que l'œuvre remonte à la fin de l'année 1877 au plus tard.*"
- (4) Schmoll 1954, pp.131-132.
- (5) Tancock 1976, pp.357-369 (No.65. St. John the Baptist Preaching), fig. 65-1. *The Walking Man*.
- (6) Elsen 1980, pp.159-161 (Nos.9-12. *St. John the Baptist Preaching*); pp.187-188 (Nos.132-134. *The Walking Man*).
- (7) Ruth Butler, "Rodin and the Paris Salon," in Washington NGA 1981, p.40; pp.48-49 (NOTES 79, 80).
- (8) Butler 1993, ill. 45, 145; p.420.
- (9) 『ロダン展』カタログ、読売新聞社／現代彫刻センター、一九八五年、カタログ番号六一。
- (10) Monique Laurent, *Rodin*, Paris, 1988. (モニック・ローラン著、高橋幸次訳『ロダン』、中央公論社、一九八九年、一二一、四四頁、図版四五頁。)
- (11) Pinget 1990, p.124.
- (12) アルベール・エレン、"Rodin's The Walking Man," in *The Massachusetts Review*, 7, No.2, 1966, pp.289-320. ジャン・フランソワ・シャブロン著、Jean François Chabrun / Robert Descharnes, *Auguste Rodin*, Lausanne, 1967; English edition : New York, 1967. (ロダン展、静岡県立美術館、一九九六年、一二頁、一三三頁(本文)。

- (13) Cladel 1948, pp.XVI-XIX. cf. Tancock 1976, p.360, p.364 (NOTE 10).
- (14) Schmoll 1956.
- (15) Gantner 1953.
- (16) 引用文は海津忠雄訳、八五―八六頁。
- (17) 引用文は伊藤誠彦訳。
- (18) リルケの『ロタン』第一部の初版は、Richard Muther 監修による『Die Kunst 叢書の第十巻として出版され (Auguste Rodin von Rainer Maria Rilke, Berlin Julius Bard, 1903.)』第二部は同書の第三版 (――, Berlin (Marquardt & Co.), 1907.) に増補された。第二部となる講演の草稿は一九〇五年十月に書き上げ、その後リルケはドイツや北欧の各地で講演を行っている。一九〇五年から一九〇七年にかけての時期は、『歩く人』の拡大像制作をアンリ・ルボセが進めていた時に相当する (cf. Albert E. Eisen, "Rodin's 'Perfect Collaborator,'" Henri Lebosse, in Washington NGA 1981, p.258.)。拡大石膏像が初めて公開されたのは一九〇七年三月―四月にストラスブールで開催された「フランス現代美術展」である (cf. Beausire 1988, p.284.)。リルケは拡大像を意識してこの文章を書いたのであろうか。
- 引用文は、高安国世訳『ロタン』、岩波文庫、三二頁、九四頁。
- (19) Eisen 1980, p.187.
- (20) Dujardin-Beaunez 1913, p.166.
- (21) Musée d'Orsay 1990, pp.309-310, cat. 118.
- (22) Beausire 1988, p.238.
- (23) *Monet-Rodin, Centenaire de l'exposition de 1889*, Musée Rodin, Paris, 1989, p.105, no.34.
- (24) Beausire 1988, p.185, no.54.
- (25) Dujardin-Beaunez 1913, p.166.
- (26) Eisen 1980, p.187.
- (27) 高村光太郎訳『ロタンの言葉抄』、岩波文庫、一九六〇年、二二九―二三〇頁。
- (28) 前掲書、一三〇―一三二頁。
- (29) 前掲書、一〇九―一一頁。
- (30) 前掲書、一一五―一二六頁。(ただし「殿堂」という訳語を「神殿」と改めた。)
- (31) cf. Eisen 1980, p.178.
- (32) Antoine Bourdelle, *La sculpture et Rodin*, ed. Claude Aveline, Paris, 1937. 訳書、アントワヌ＝ブルデル著、清水多嘉示・関義訳『ロタン』、筑摩書房、二六八―二六九頁。引用文は本訳書によったが、個有名詞の表記を改めた。
- (33) cf. Butler 1993, pp.420-421; Dorée Duncan, Carol Prati, and Cynthia Splatt (ed.), *Life into Art: Isadora*

Duncan and Her World, New York / London, 1993, pp.49, 54.

- (34) Stephen Kern, *Anatomy and Destiny, A Cultural History of the Human Body*, 1975. 訳書『ステイヴン・カーン著 喜多迅鷹・喜多元子訳『肉体の文化史——体構造と宿命』』法政大学出版局、一九八九年、三〇頁。cf. *Life into Art: Isadora Duncan and Her World*, p.39.

- (35) マイケル・ル・マーチャント（フルトン・ギャラリー）撮影の写真紙焼裏面に記されたエルセンの鑑定。
To Whom It May Concern:

On May 2, 1991, I personally examined this cast during a visit to Leeds. In my opinion it is an authentic Rodin cast with a high probability that it dates from Rodin's lifetime, on the basis of ownership. The quality of the cast is very high. The definition is excellent, as is the chasing. The patina is very fine. In short, Alexis Rudier's foundry at its best.

(signed)

Albert Elsen 6/19/91

I would add that this is one of the best casts of the Walking Man in its original size that I have seen in many years.

- (36) cf. Sanders 1975, pp.147-148; Laurent 1981, pp.289-290.
(37) Arthur Beale, "A Technical View of Nineteenth-Century Sculpture," in *Meltemorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, Fogg Art Museum, 1975, p.49, p.52 (fig.46).
(38) Sanders 1975, p.149; Laurent 1981, p.290.
(39) Tancock 1976, p.369.
(40) Goldscheider 1989, p.130.
(41) 『ロタン展——没後六十年・代表作のすべて』（西武美術館）カタログ、現代彫刻センター、一九七六年、カタログ番号四、「来歴」の記述。