

## ブールデルの《弓をひくヘラクレス》と

### 二点のデッサン

穴沢一夫

この解説作成のためバリ、ブールデル美術館のローディア・デュフェ＝ブールデル夫人に根本資料の送付を頼んだが、現在未着なので、手許の資料で責を果すことにする。もっとも詳細な資料は Ionel Jianou, Michel Dufet: *BOURDELLE*, 1965, Paris, Arted で、ブールデル作品総カタログを目指したものであるが、Jianou の編集した同じ彫刻家シリーズの他のモノグラフィー同様、不完全な個処があり、全面的に信頼することは不可能である。他にブールデル美術館、ブールデル友の会による写真集 *BOURDELLE*, Texte de Pierre Descargues, Biographie de M. Dufet, 1954. があるが、作品の制作年代は Jianou のものと一致しない場合がある。1968年国立西洋美術館、京都国立博物館で行なわれた「ブールデル展」カタログの資料は、ブールデル美術館の Michel Dufet 夫妻から提供されたが、筆者のバリでの所見では、ブールデル未亡人の各作品別ファイルによってなされたと考えられるので、もっとも信頼のおけるものと思われ、ここでもそれによった。

#### 《弓をひくヘラクレス》

「まだ私がほんの子供だった時、私は神々のくだした雷鳴から生まれたように見える一羽の猛鳥を、その傍近くで観察したことがあった。彎曲した部分のきわめて少ない彼の肉体は鋭角と直角で形づくられ、彼の飛躍をさまたげるであろう優雅な輪廓といったものはなにひとつ見あたらなかった。その姿は、めくるめく精神によって形成されたように角ばって鋭くそして尖っていた。彼の鋭いまなざしは、発作的に、狭苦しい、みにくい仕切りに向けられ、まるで深い

淵の切りたった断崖を探るようにみえた。これらすべてが、この猛鳥を一つのまったく例外的な存在たらしめていた。……

まだまったく幼いお前を捕えた人々は、お前を永遠に閉じ込めえたと思った。しかし私は、お前がお前の脚をつなぎとめている呪うべき綱を怒りに燃えて噛み裂くのを見た！ 古くなった鎖と石が振り落され、お前の凄まじい飛翔によって、すべての古びた屋根先が壊れ落ちた時、お前は飛びたって大空にむかった。私には眩むばかりのショックによってそれが判った。お前の闘いへの熱望に全身ひきつけられながら、幼くてまだよく理解できなかったとはいえ、私の心は締めつけられ、そして私はお前のために祈った……

お前は飛びあがり、そして一瞬たちどまった。そしてお前は上昇し、お前の魂の忠告をまった。魂は、お前の肉体を、その運命へと投げこんだ！ そしてお前は風を呼びながら、お前の上昇の極点にむかう軌跡を描いた。お前の念頭にあるものはただ飛翔のみであり、お前の霊は星の中に在った。そしてお前は飛びかけて、その霊と合体した。……

私の心はお前にむかって叫んだ！ そして私の心の中に、私の眼以外のもう一つの別な眼が生まれた。」 Antoine Bourdelle: *Ecrits sur l'art et sur la vie, présentés par Gaston Varenne*, 1955, Librairie Plon, Paris, "La croissance et l'essor."

《弓をひくヘラクレス》(図 1) は1909年に制作され、1910年のサロン・デ・ソシエテ・ナショナル・デ・ボーザールに出品されて、彼の作家としての声価を決定した作品である。内に溢れ



1. 弓をひくヘラクレス（第1塑造）

るエネルギーをみなぎらせ、瞬間のポーズをとらえた緊密な構成によって、静と動の見事な総合と均衡を実現したこの傑作は、その主題を、ギリシア神話の英雄ヘラクレスの12の功業の一つ、ステュンファロス湖の怪鳥退治から借りている。もちろん主題自体は造形のための口実に過ぎないが、しかしここには、最初に引用したブールデルの少年時代の強烈な想い出がまつわっていることも見逃せない。ヘラクレスの剛弓が狙っているもの、それはあの終生彼から離れることのなかった捕われの〈鷲〉、そしてある日無限の大空にかけのぼって姿を消した、あの猛

鳥なのであり、そこにはまたモントオパンの幼年時代の狩の想い出が重なっている。そして弓をひくヘラクレス自体、彼が慕ってやまなかったこの空の王者の姿なのだ。「お前こそ私の内面の師であった。お前の立ち返った広大な台地の上で、私はお前の努力を想った。私はお前の（捕われの）日々の重なりを見た。そして私はお前の力が増大していきお前の翼をはばたかせるのを見た。私はお前がお前の運命の必然をゆっくりとうちたてていくのを見た。私はお前がみずからの声に耳かたむけるのを見た……」A. Bourdelle, *Op. cit.*, p. 71. このようにして《弓をひくヘラクレス》こそ、ブールデル自身の似すがたなのである。ちょうど《考える人》がロダンの自画像であるのと同じように。ヘラクレスを制作した時、ブールデルはすでに49歳になっていた。不死の神と死すべき人間の間に生まれた半神ヘラクレスの生涯は悲劇的な、苦業にみちた忍耐の連続だった。ここでひとこと philhellène ギリシア愛好家ブールデルについて触れておきたい。芸術家として、とくにロダンの影響からも彼がギリシアを愛していたことは当然であったが、とくに最初彼の弟子であったクレオパトラ・セヴァストス夫人がアテネ出身の彫刻家であったことと、さらに象徴派の詩人で、彼と親交のあった André Suarès の存在をあげなくてはならない。残されたシュアレスとの書簡集 André Surès et Antoine Bourdelle: *CORRESPONDANCE, présentée par Michel Dufet*, 1961, Librairie Plon, Paris. によれば、ブールデルはシュアレスに〈わが悲劇的な笑い手〉、〈悲劇詩人〉などと呼びかけ、シュアレスはまたブールデルを〈親愛なるエウ

リビデス〉、ブールデル夫人を〈親愛なるアテネ人〉と呼んでいて、彼の手紙の最後はギリシア語のあいさつで終ることが多かった。ブールデルの彫刻にギリシアの主題が多く、またそれらの多くにギリシア語の献辞がみられるのはそのためである。二人の間に交された書簡の中にはしばしばアリストファネス、ソフォクレス、アスクレピオス、エウリピデスなどへの言及が見られ、〈親愛なるエウリピデス〉の称号も、ブールデルの芸術が人間の魂を救うギリシア悲劇の〈カタルシス〉の力をもつことから来ている。じっさい常に多弁なこの世紀末の詩人は、ブールデルにその絶望と孤独の奇怪な呼びかけを行なった。そして彼に対して慰めを与えていたのはブールデルではなかったか。ブールデルの厳しく美しい簡潔な文章は、彼が常に手仕事の上に立つ確固たる信念を持ちつづけたことを示している。しかし彼の頑強な肉体は、そのあまりにも休むことのない努力と制作によって蝕まれていった。エウリピデスの《狂えるヘラクレス》は英雄の悲劇的な死を描いているが、晩年のブールデルは、その病いと戦いのうちに人間の肉体と魂の救い手であるギリシアの医神アスクレピオスに想いをひそめ、死の数日前、彼はアスクレピオスを自己の姿で表わしたのだった(図2)。

この野心作がブールデル芸術の本質的持質であるモニュメンタルな力強さをもっともよく示していることは異論がないであろう。1967年にパリを訪れた際、私はブールデル未亡人から次のような興味ぶかいエピソードを聞いたことがある。ずっと以前の冬、未亡人がバスシイの通りを車でとおった時、道の傍にロダンの《青銅時



2. アスクレピオス

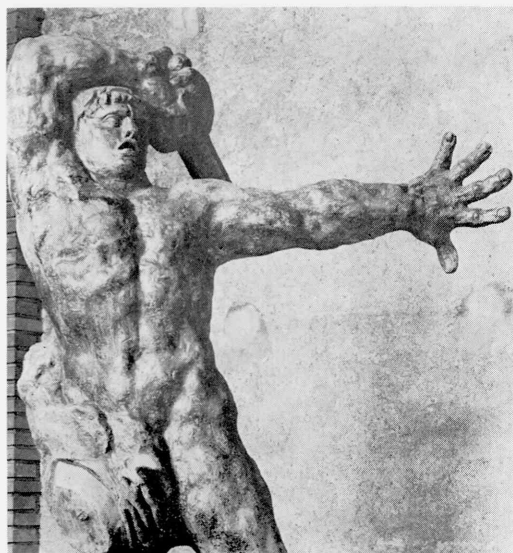
代》が立っていた(現在はない)が、その時雪の中の彫刻に未亡人は「おお可愛そうに！寒いでしょう！」と声をかけずにはいられなかったというのである。夫の作品は強いからそんなことはない、と未亡人はつけ加えた。この話はブールデルとロダンの芸術の根本的な性格の違いを示すものとして面白い。ロダンは青銅や大理石に生命を吹き込む神のような技術をもっていた。しかし長い間偉大なロダンの畠で落穂ひろいをしたブールデルは、その秘伝の麦の穂から、彼じしんの美しい花をひらかせたのだ。たんなる〈生命の断片〉をこえた、厳しい構成による明快な綜合にむかって、彼は師の強い影響を脱して、自己の道を進んでいった。この場合、ロダンが常に敗北したもの、うちひしがれた者、弱

い、そして罪に堕ちゆく人間をとり上げた（例えば《青銅時代》は最初〈うちひしがれた者〉の名で呼ばれ、モデルは普仏戦争の病兵だったし、《国の護り》が〈うちひしがれた祖国〉であり、その他、《地獄の門》に組み入れられた群像は枚挙にいとまがない）のに対し、ブールデルは英雄や神々を好んで主題にする。ロダンに生命を、夕べには死んでいく花のように美しくはかないもの《かつて美しかりしオーミエール》として、あの《フギット・アモール（逃れゆく愛）》のように、美のすがたを、人間の手のとどかない絶対の理想として絶望的にとらえる。ブールデルはしかし生命を〈永遠の相の下に〉とらえようとした。パリ生まれの都会人であるロダンの世紀末的な、耽美主義にたいして、フランス西南部の田舎に生まれたブールデルは、しかし一途に情熱的な英雄主義の旗をうち振ったのではない。ブールデルの繊細な美しい文章は、彼の感じ易い魂が、ラング・ドックの情熱のかげに修道僧のような厳しいストイックな自律と自戒の生涯を通じて、束のまの、溜息にも似た歎きをうたい上げつづけたことを教えてくれる。

1900年の《アポロン》によって、ブールデルはロダンを離れ、自己の途を歩きはじめた。ディオニソス的なものからアポロ的なものへ。しかし「最高の法則、それは飛躍である」と書きつけた若いブールデルのほとぼしる情熱は、その後も絶えることなく溢れつづけた。

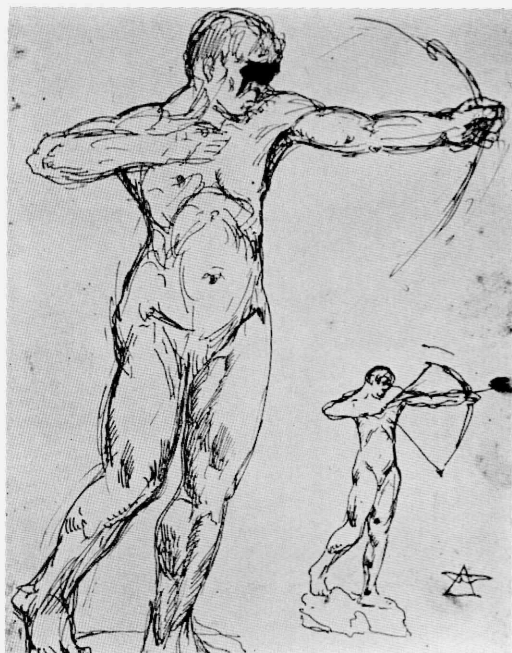
いまこの作品をアポロン以前の彼の代表作の一つ、《モントオバン記念碑》の群像のうち、《モントオバンの戦士、大》（1898—1900）とくらべてみると、その間の造形的表現上の格段の進

歩にかかわらず、本質的にはこの二つの作品は多くの共通点をもった、いわば兄弟と見ることできる（図3）。しかし怒号する戦士が、その開かれた手にはっきりと視覚化されているように全身から凄まじいエネルギーを外にむかって



3. モントオバンの戦士、大

発散させているのに、ヘラクレスのたくましい手は剛弓をしっかりと握り締め、彼の全エネルギーはいわば求心的に集中されている。じっさい、ヘラクレスの習作デッサンの中には、その上半身がモントオバンのこの戦士に弓を引かせているような、立ったままのポーズのものも見出せる（図4）。制作上のモデルになったのはドワイアン・パリゴー Doyen-Parigaud という筋骨たくましい美青年で、この騎兵大尉はのち第一次大戦中、ヴェルダンで戦死している。彼は箒の柄を支えにしてこの難しいポーズをとり、



4. ヘラクレスのための習作デッサン

最初のうちは数分しか続かなかったのが，制作が完成する頃には何時間も同じポーズが可能になったという。習作の頭部はまだじっさいのモデルに近いが（図5），完成作品は半神のモニュマンにふさわしい表現に様式化され，たかめられた。彼が力強く両足を踏まえている岩は，全体の構成の重要な要素となっていて，その粗野な岩肌の力強さは故郷モントオパンの風雨が刻み上げたものであり，肉体の激しい肉付けに呼応するものだが，この時期のいくつかの作品に用いられている。たとえば《山羊》（1907），《雲》（Jianou: 1907, Descargues: 1905），《うずくまる浴女，大》（1908—1909），《牝豚》（1909），とくに《りんご，大》（1907），《バックアント》（1909）（図



5. 弓をひくヘラクレスの習作（部分）




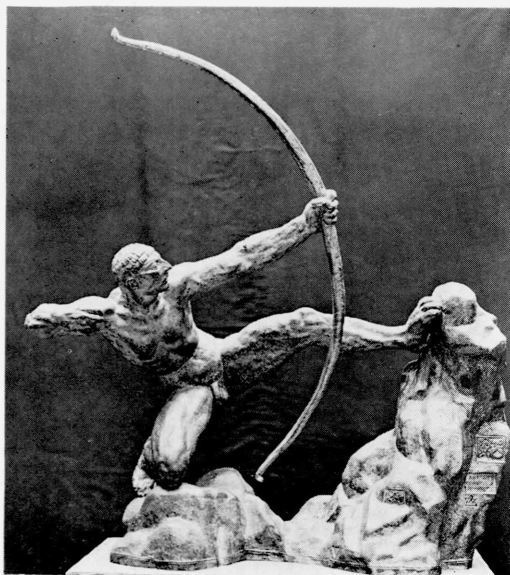
6. バックアント

6)など。なお、この作品と平行して制作されたやはり12の功業の一つ「ケリュネイアの牝鹿の捕獲」を主題にした《ヘラクレスと牝鹿》(1910)では牝鹿が岩に代って、彼の脚を支える構成になっている(図7)。《弓をひくヘラクレス》には第1 鋳造、第2 鋳造があり、その相違は第2 鋳造の岩肌の部分に、次のいくつかが加えられた



7. ヘラクレスと牝鹿

ことにある(図8)。両脚の下に Herakles tue les oiseaux du Stymphale 1909, 岩の右下方の矩形凹面に Antoine Bourdelle 1909, その下にモノグラム  ほかに小浮彫2点と台座下方周囲に細い溝がある。第2 鋳造は鍍金されているが、ブールデルは《アポロン》<sup>パティサ</sup>の古色の成功によってこれを試みたものと思われ、日本では一点がヤナセ産業株式会社に所蔵され、銀座ショールームに陳列されている。第2 鋳造は10点、第1



8. 弓をひくヘラクレス(第2 鋳造)

鋳造は8点あり、当館購入のものは第1 鋳造の最後に残った貴重な一点である。

## 《勝利》

ブールデル夫人の思い出によれば、1916年ドイツ軍のベルタ砲の砲撃にさらされたパリから疎開をすすめられた時、ブールデルはこういったという。「私は今《勝利》を彫刻しているところだ。それを終えたら私は出発しよう。《勝利》を仕上げることに、これが私なりの戦い方なのだ。」1917年に制作されたこの素晴らしいデッサンは(図9), 1912年ブールデルが委嘱された、アルゼンチン共和国の自由と独立の父アルヴェアル將軍を記念する大群像のうち、騎馬の將軍の台座の四隅で、將軍の優れた資質と偉業を象徴する《勝利》《自由》《力》《雄弁》の四つの巨像の





9.《勝利》の頭部習作デッサン

一つ、《勝利》像（1918—1922）の頭部の習作である。この群像のもつ厳しきは、戦うフランスとブールデルの決意から生まれた。1870年の普仏戦争の防衛を記念する彼の初期の大作、《モントオバン記念碑》（1893—1903）の野獣のような激しい情熱の噴出と比べたとき、《アルヴェアル將軍記念碑》の控え目で静穏な様式、単純で力強い構成、その抑制された情熱と内面的な力の集中の強さは、大きな相違である。この《勝利》は、群像の他の一つの女性像《自由》のヴァリエーションと考えられる。残り二つの男性像のうち、《力》の頭部には《アポロン》（1900）が用いられ、《雄弁》は最終的には《弓をひくヘラクレス》（1909）の頭部と酷似する。もっとも、

最終的な群像と平行して制作された《アルヴェアル將軍記念碑》群像の、高さ 122cm の《雄弁、中》（西美カタログ Jianou-Dufet: 1923, Descargues: 1914—1917）では、最終像と異って髯をもっており、この像が、1927年のデモステネス連作（テラコッタ浮彫、13枚）のように古代の大雄弁家からの発想をもっていたとも考えられる。《自由》像は、ブールデルが以前からヴァカンスを過したサン・タントナンで、大戦初期、彼がその健康な力強さを賞讃したアメリア・ヴィアラール Amélia Vialars という娘をモデルにして制作されたもので、《自由》、《勝利》に共通する長い編髪は、じっさいその娘が髪の手入れのため、夜寝る時に編んでいたことに着



10.《勝利》の習作

想を得たものである。ブールデルのデッサン、水彩の中には、例えば《ラ・ロシュ・ボゼーの若い娘》(1926)に見るように、ブロンズ作品が習作をその細部まで忠実に再現しているのが見られるが、この《勝利》のデッサンも、高さ90cmの《勝利》習作(Jianou-Dueft: 1918, Descargues: 1914-1920)とほとんど同一である(図10)。刻みつけるようにペンで描かれた線は、明らかに画家でなくて彫刻家の厳しい線であり、鑄造されたブロンズの肌の上に加えられる仕上



11. 《勝利、中》(部分)

げのビュランを思わせるものがある。ブロンズの習作と比較してみると、眉毛や、額や頬、頭などのモッドレもほとんど同じといってよい。デッサンは最初鉛筆で描いた上からブルーブラックのインクでデッサンしたもので、右半分は最終的なデッサンが行なわれていない。右側の編髪はまだ描かれていないで、この部分は鉛筆の下描きのまま放置されている。ブロンズ習作との違いは、唇がブロンズではいっそう開かれ

ている点で、四つの群像のうち、《力》、《自由》は唇を固く閉じ、《勝利》ではやや開いた唇が、《雄弁》では大きく開かれているのは当然であろう。中型の《勝利》(西美カタログ: 1922, Jianou-Dufet: 1921)は全体の印象がいっそう動きに溢れ、額の周りの髪表現や、両肩の編髪の構成、顔面の角度も異なる(図11)。このデッサンは完成に近づいたブールデルの制作の過程を知る上で、力強いヴォリュームを描き出す彼の線の特異な造形性の点で、またそのモニュメンタルな厳しきにおいて、ブールデルの数多いデッサンのうち、もっとも重要なものの一つである。

#### 《聖ヨハネ》

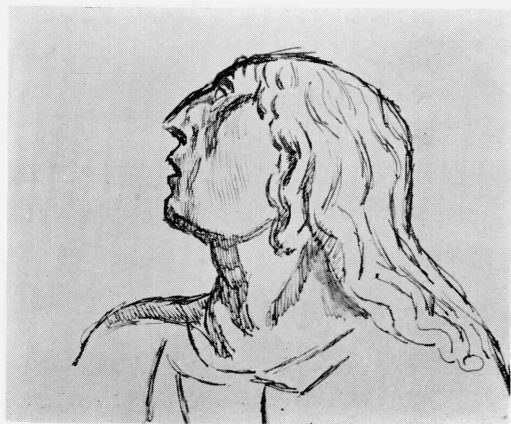
「工匠 *maître d'œuvre* または創造者は、彼の思想を大理石に、そして大理石を人間の苦悩に移し、貸し与える。創造者は、彼の手のうちに、分析と総合を併せ持つが、それはまた積極的な意味をもち、そのようにして彼は統合を打ち立てるのだ。芸術とは世界を物質へと導く精神である。芸術、それは物質を精神に結びつける人間にほかならない。しかしそれ以上に、芸術とは、一人の人間の中に再創造された全宇宙なのだ。芸術家は全体の感覚を持たねばならない。われわれは、われわれに無縁なものを取り上げることではない。われわれは他人の顔をつくることはできない。われわれの創り出すすべてのものは、照らし出されたわれわ自身の顔なのだ。一つの顔を取り上げ、それを視つめ、総合する、そのためには、魔術使たちの眼が必要だ。というのは秘された顔の覆いをとらなくてはならないからである。これなしには、あらゆる肖像は忌まわしい死骸にすぎない。」Antoine Bour-



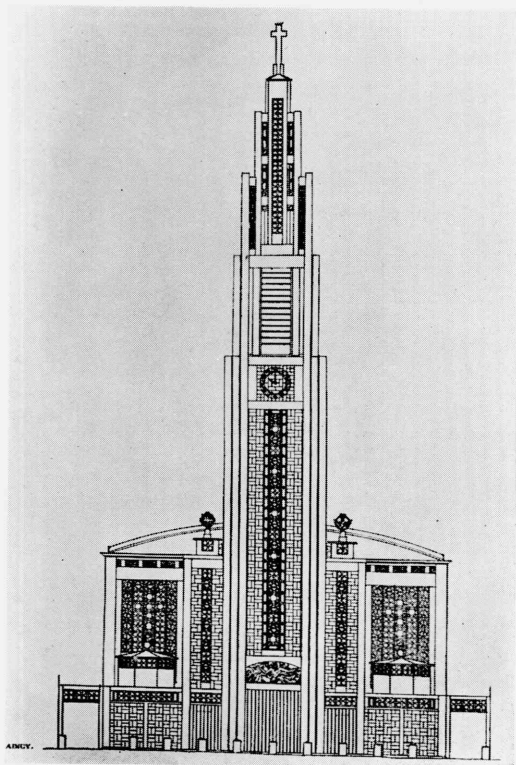
delle, *Op, cit.*, p. 74, “Le créateur ou maître d’œuvre” これは、ブルデルがソルボンヌで学生のために行なった講演の一節で、数ヵ月後の *Revue de France* 1921年10月15日号所載の文章が礎基になっている。校正を見せられなかったブルデルは印刷されたものが、彼の思想を歪めているのに憤がいて切抜きに朱を入れたが、これと別にあったブルデルの草稿やブルデルの意見を加えて Gaston Varenne が正しい文章に直したものである。講演の序章は〈鷲 L’aigle〉、つづいて〈芸術における物質と精神〉があり、ここに引用した〈創造者または工匠〉の部分は結論にあたる。なおこの結論の前に、ブルデルはフランスの聖堂の工匠たち、彫刻家たちについて触れている。

このデッサンは明らかにこの精神から生まれたものであって、鉄筋コンクリート工法による現代建築の創始者オーギュスト・ペレ (1874—1954) の、鉄筋コンクリートによる最初の教会建築、パリ郊外のル・レンシイの聖母教会 (1923—

1924) を飾る装飾浮彫りの習作である (図12)。彫刻芸術に現代の様式を与えたブルデルと、厳しい古典主義の上に現代建築の革新をなしたペレとの協同制作は、すでに、ペレの鉄筋コンクリートによる最初の劇場である、シャンゼリゼ劇場 (1911—1913) の成功いらいのものである。装飾過剰な劇場に慣れたパリ市民にとって、シャンゼリゼ劇場の単純で明快な構成は強い衝撃を与え、多くの人々がその〈冷たい裸かの工場〉のような印象を〈ゲルマン風〉でフランスの伝統を破壊するものとして批難した。



12. 聖ヨハネ習作デッサン



13. ル・レンシイ聖母教会立面図

ル・レンシイ教会もまた簡素で力強い構成をもつ(図13)。幅員 19.5m, 奥行き 53m, 鐘塔の高さ43mのこの教会は、質素さのうちに精神的な豊かさを湛え、現代の宗教にふさわしい表現を与えることに成功している。この小さな町の教会は、一年の短い工期で、しかも法外に安い経費しか許されず、教会を建てるのが夢だったペレは、その報酬のすべてをこれに注ぎ込み、またこれに協力した作家たちは無報酬で働いた。予算の不足から、コンクリートは打放しのままとなったが、これが新しい現代建築のスタイルともなった。

ブールデルの装飾彫刻はついに実現されないまま、現在この部分は空けられたままになっている。

さきの《勝利》の頭部のデッサンが構成的で、制作の最終段階における、いわば様式化された抽象的な厳しさを示しているのにくらべて、こ



14. 弓をひくヘラクレス、頭部習作

の《聖ヨハネ》のデッサンには、柔軟で新鮮な、モデルを前にした、いわば初発的なものが感じられる。《弓をひくヘラクレス》の頭部のプロフィールとも共通するものがあるが(図14)、筆者の推測ではモデルはブールデル夫人ではないだろうか。マルセイユのオペラ劇場のための装飾浮彫り《アフロディットまたは美の誕生》(1924)の右上方に、ブールデルは自分じしんと夫人の二人の姿を刻みこんだ(図15)。彼の弟子だった



15. アフロディット、または美の誕生(部分)

夫人をモデルにした《休息する女彫刻家》(1908)にもみられるように、現在でもブールデル未亡人は長い頭髪を編んで、頭の周りに巻きつけているが、このデッサンの頭髪は、それをときほぐした状態で描いたとも考えられよう。まさしくわれわれの創り出すすべてのものは、照らし出された〈われわれ自身の顔〉にほかならないのだから。