

## ブランクーシに関する一考察

### A Study on the Sculpture of Brancusi

登坂 秀雄

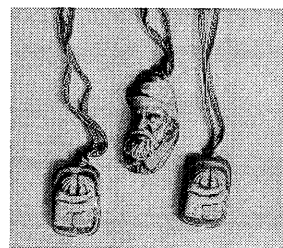
Hideo TOSAKA

（平成10年10月5日受理）

#### 序

ルーマニアのトゥルグ・ジュにブランクーシのアンサンブルとして知られるモニュメント（作品群）がある。その中の一つに「接吻の門」がある。ブランクーシの作品の中では、唯一の環境彫刻と言えるモニュメント群であり、第一次世界大戦の戦没者の慰霊を兼ねて設計された。はじめは「無限柱」だけの依頼であったのだが、次第に構想は拡大し、1 Km離れた二つの公園と、それらを繋ぐ道路までを含み入れた計画となった。この構想された世界観に対しては、新たに後の項で考証したいと思う。

この「接吻の門」の直ぐ脇で、陶器によるブランクーシの「接吻」、「ブランクーシの顔」のペンダントを作り、売っている青年がいた。私は単なる道端の物売りかと一瞬思ったのであるが、彼は、日本から来た私に好意的な輝く目と笑顔で話しかけてきた。思うように言葉で伝達できない私ではあったが、トゥルグ・ジュのアンサンブルを見に来た理由を話した。彼は嬉しそうに何度も頷き、そして、腰掛けていた革製の大きなボストンバッグを開いた。何と、その中にはブランクー



① ペンダント

シの資料（書籍類）が、ぎっしりと詰め込まれていたのである。向学心の強い青年であり、ブランクーシの研究者であった。資料収集も旅行の目的の一つであった私に、クライオヴァに行けば彼の資料が手にはいることなどを教えてくれ、更に、彼の持つ資料を臆面もなく見せ、本のページを括りつつ、「無限柱」が、どの様に計画され、制作され、現状に据え付けられたのかということ等を説明してくれた。彼は真のブランクーシの信奉家であり、生活費稼ぎの為の尊敬するブランクーシのペンダントづくり者であった。生活の糧の為に常に信奉する者の側に身を置く、ルーマニア人の真面目な姿を見た気がした。彼の背後にブランクーシの姿を合わせ見る思いがした。更に青年は、ブランクーシの生家、ホビツァへ行くにはタクシーを利用することを勧め、実際に、運転手に信じられぬ安価な金額での往復運賃まで交渉してくれたのである。ブランクーシの生家での長い時間の経過にも関わらず、実直なタクシー運転手は幾らかの割り増しの請求をすることもせず、事も無げにトゥルグ・ジュまで引き返してくれた。彼の「ペンダント」売りの青年は、名前を書いた紙切れを私に手渡して呉れたのだが、その後の旅程の間に何処に紛れてしまったのか、私の手元から失せてしまった。きっと、ブランクーシ研

究の成果を著しているに違いない。名前の書かれた一枚の紙片を失ってしまったことの心残りは今も続いている。彼の所有する、羨ましさまで感ずる程の豊富な資料と、何よりも、彼との出会いは、私に更にブランクーシの作品を直に鑑賞する為のアメリカ旅行を決意させた。

ニューヨークを中心とし、ブランクーシの彫刻鑑賞を主体にした研究旅行を行った際、ボストン美術館でブランクーシのスライドを手に入れるべくメンバーズルームの部屋の戸を叩いた。メンバーでもない、異国人の私に不審な顔をする受付の女性を後目に、若い学芸員は用件を聞いてくれた。旅行の目的を聞いてくれた彼は、多大なスライドの引き出し棚の中からブランクーシのスライドを喜んで選び出し、譲ってくれた。更に、短い旅程の中でボストンのオールドタウンで一日を費やしてしまうには勿体ない、ハーバード大学はブランクーシの「カリアチュード」を所有しているので、是非、見に行くといいと教えてくれた。旅行前に揚げていたデータの中には漏れていた作品である。ただ残念なことに、建物修復中で作品には出会えなかった。スライドだけを手に入れ、構内で何時間もこの大事な「スライド」を覗き込んでいた時の心境は今でも忘れない。

美術史的に見れば、ブランクーシは20世紀の最も重要な彫刻家の一人として広く認められている。その彫刻作品の形態と素材の物質性にたいする独創的で創造的なことにおいて、後に続く芸術家に様々な形で影響を与えてきた。しかしながら解釈の上で、各個人とイデオロギーの正当性を保つために曲解と思われる様なブランクーシに対する見方が存在した事も事実である。

12年前の拙稿「ブランクーシの直彫り彫刻に関する研究」(研究報告、第37号)は、フランス旅行、ルーマニア旅行、アメリカ合衆国東部中心の旅行で鑑賞したブランクーシ彫刻作品を通して、ブランクーシの資料を検討しながらまとめ、彫刻家ブランクーシの現代彫刻における特質(生い立ちから生涯に渡る境遇、ブランクーシの彫刻形態に関わる思想的背景・宗教的背景・時代的背景)を考察し、「作品」により、創造世界の顕現性を模索し、考証することになった。

本稿は、「ブランクーシに関する一考察」と題し、鑑賞(ブランクーシの作品 = [表象])を通して、「作品」に秘められた創造世界と創造に関わる思索の背後にある世界を考察し、論じ、混沌とした現時代への示唆を引き出せたらという試みである。

ブランクーシに纏わる文献資料の点検と、今現在、20世紀が幕を下ろし、世紀代わりしようとする中、あらためて芸術思潮の変化を鑑み、そこに示された来し方への秘められた鍵を探し求め、迫りくる21世紀の精神基盤の礎を求め、論考するものである。現在進行中の現代美術に客観的評価を与える事は難しいと言われてきたが、足早に変化し続けた20世紀末の今、再度、共同体としての「大きな物語」を形成することは難しいにしても、各個を結び合わせるための所作を私達は能力として身につけている。高度情報化世界を作り上げたのも人間の能力である。しかし、このような現代社会の基盤に据えるべき項目は共同体崩壊の中、混沌とする世界の意識の中に浮遊しているのではないか。個々には様々な論点と視点を持ち合わせてはいるのだが。ややもすると失いかける希望に託して、複眼的な視点からの考証を行いたい。

日本において美術館でのブランクースの大きな規模の展覧会は行われていない。(注1) そんな事に関係してか、ブランクース研究に関する著書は少ない。(注2) そんな中、中原祐介氏の『Brancusi / Endless Beginning ブランクース』(美術出版社)がある。今回の論考にも大いに参考にさせて頂いたこの著書は徹底した多くの文献調査と何よりも鑑賞の目をとおして、ブランクースを浮き彫りにし、正確に著している。形態論的立場を明確にし、エピソード等も多分に取り入れ、ブランクース研究者として第一人者と私は思っている。美術愛好家への多大な貢献をしていると思う。中原氏は、1976年の『美術手帖』12月号のブランクース生誕100年記念特集において、「最後の彫刻家」と題して、論文を掲載している。哲学者オルテガ・イ・ガセットの言葉「垂直の侵入者」を、評論家ジョン・バージャーがピカソに被したのを、ブランクースに転じ、論考している。インパクトのある優れたブランクース研究論文である。美術評論家の視覚と価値判断の伝播として、まず取り上げた。

近年、エリック・シェインズ著『Constantin Brancusi コンスタンチン・ブランクース』の翻訳版が刊行された。創造の際の哲学に触れている作家自身が残した言葉をヒントにしてブランクースの芸術評価を意図し、ブランクースの思想背景を考証し、作家の創造における精神基盤の模索をし、論じている。モダニズムの中核を為すブランクースの20世紀に生きる人間像を浮かび上がらせる論理立ては興味深い。しかしながら、思想的背景をプラトニズムにはじめから一元視し過ぎるきらいを感じる。ブランクースの残した言葉を元に哲学的に論証するエリック・シェインズの見方は、ブランクースにおける彫刻創造の本質追究が、プラトニズムの形而上学的考察を基盤にしている、との見地で説明している。ブランクースはプラトンの著した対話篇を蔵書している。モチーフにおいても、ギリシャ神話から取られたと思われるものが多々ある。しかし、私は、ブランクースの彫刻創造に関して、純化に向かわせる制作思念においてはプラトン哲学の形而上学的考察が作用しているとしても、純粹思惟の基盤においてはルーマニアに伝承されている慣習と少年期の体験とそこに生ずるノスタルジアが存在しており、プラトニズムには、傾斜しているものとして捉えたい。

## I 鑑賞の目

### 複眼的視点と現代社会における問題提起

今回の論考に照らして、視点を絞り、ブランクースの彫刻鑑賞にあたっての「作品」と「鑑賞者」の接点を結ぶ要素をはじめに抽出し、取り上げておく。考察のキーワードの所在を探る手だてでもある。その中には 洞察力における器官構造の働きとして、物事(「作品」)の判断は、様々な感覚(五感)の交叉的作用によって行われているところの身体感覚に関わる事例も含めて提示することとする。普段我々が自明と思いこんでいる認識と、認識の方法論を再度見直すためである。視野・視座の拡大を図ること、論拠の根を増やすことにある。固定された概念で「作品」を鑑賞し、解釈せず、常に新鮮な目で物事を見、対処する手だてを得る事である。「脳」の時代といわれる現在、(90年代初めよりアメリカ合衆国が主体となり)脳の構造、働き(「心」との関連まで)に関する研究が進んでいる。未だ、未解明部分が多いといえども、単純な感覚経路の結び付けで解決しようと思っているのでは勿論ない。様々な角度から、様々な形で美術に、ブランクースの彫刻作品にアプローチをかける研究者はいるだろう。トウルグ・ジュ

の青年もボストン美術館の青年もその様な一人であり、創造世界の伝達者であると信じて疑わない。

上にも述べたように、単に反問材料としてではなく一つの常識として、美術（美学）家が著す場合、はっきりとした自らの理論の方向付けを示し、考察する。当たり前の事で、そうでなければ内容が分裂し、崩壊し、伝達手段を失うではないか、といわれるかも知れない。しかし、美学、哲学ではなく、創造された「作品」を鑑賞し、検証するときに、この原理は、前提としての籬（たが）をはめすぎではないだろうか。フレームをはじめから限定し過ぎてはいないか。フレキシブルなフレームは構成出来ないのだろうか。このようなところから考察しなければブランクーシの創造された「作品」を開示することは難しいと思っている。芸術家はしばしば直感力の助けにより発動する。芸術家が著す場合も、この直感力の助けなくして論ずる事は出来ないと感じる。雑踏の中、見知らぬ世界で突然に友を得るように、雑然とした感覚の中に突然に暗示を受けることがある。そこから世界は動く。

#### a) 彫刻における光の効果

「空間の鳥」、この快い響きを題名に持つ彫刻は、1926年にアメリカ合衆国の税関において、美術品と認められず、「工業製品」としての関税請求を受けた。法廷闘争にまで発展し、結局のところは彫刻としての正当性は認められる事になるのだが、当時としては、一般の人々には、このブランクーシの彫刻作品は、彫刻認識のなかに繰り込まれる形態を伴っていない[もの]であったということを実証している。勿論この時のこの作品は、ブランクーシ自身の手によって磨かれたものである。この事例は、鑑賞者（税関係官）に、この常識的解釈を逸脱した彼の作品に対する鑑賞眼がなかったことによる。

滋賀県立美術館にもブロンズの「空間の鳥」がある。1926/82とあるから、1926年にブランクーシが創作した「空間の鳥」としては、おそらく4番目に創られたものの原型からの再生と思われる。ブロンズ作品では原型からの2度ぬき、3度ぬきなどはよくあることである。著名な彫刻家のブロンズ作品などは何処の美術館でも見かけるといことは経験があると思う。日本でブランクーシの彫刻、特に「空間の鳥」が購入され、美術館に入ったことは現代美術の彫刻の流れの中で当然なくてはならぬものと思う。しかし、購入され、展示されてからすぐに、見て、不思議な感情にとらわれてしまった。違和感を覚えてしまったのである。冒頭に記した「工業製品」まではいかないが、硬質な金属の輝きだけが目に飛び込んできたのである。これはどのようなことなのか。ブランクーシの死後の1982年に造られたこの「空間の鳥」の造られた過程は知らない。だが、如何にも機械磨きされたその表面は、光の乱反射は微塵もなく照射点は絞られ、作品の微妙にゆったりとした膨らみのあるフォルムを痩せさせている。全面磨きのこの作品は、作業として艶が出れば良いとして造られたのではないのだろうか。磨きも形態創造の一環としての手の技である。ブランクーシが手がけた「空間の鳥」は、よく見ると表面に微妙な磨き行程の際の傷（ライン）が残っている。実はこれは傷などではなく、止めるところを知っている創造者の能力なのである。大理石の「空間の鳥」においても、ブロンズとは当然ながら材質感が違うので一概には言えないが、磨きにおいて、中に細かい線（磨き傷）を見ることが出来る。「空間の鳥」の形態論考は別に項を設けて論ずるつもりであるが、この美術館にある作品は、現代彫刻の最高傑作に入るこの「作品」（＝「空間の鳥」）の、上昇のフォルムがそがれている。〈光の効果〉という点では、印象派と言われるロダンに会うことをきっかけ

にパリに来て、更に初期段階でメダルド・ロッシに影響を受けたような再現的具象を試みたブランクーシが気に留めぬ筈がない。全面磨きというのは、創造世界の具現化と形態追求の結果の表れとして出てきたものだ。単に、磨くという行為ではない。ブランクーシの彫刻とはその様なものだ。1927年にイサム・ノグチは、ローマ賞を受けたことで、ブランクーシを訪ね、アシスタントをつとめるが、この出会いは、イサム・ノグチの作品の〈光の効果〉に大いに影響を及ぼしていると思われる。直接的なものは、「あかり」としての彫刻でよく知られるが、石彫において、特にどこで磨きを止めるかに神経が払われている。ただ艶が出ればよいというものではなく、形態との一体性のものである。滋賀県立美術館の「空間の鳥」が、時間と共に機械的な艶が落ち、形をよく理解するものが埃を払い、手で磨きをかけていけば、この「空間の鳥」1926/82は生きてくるだろうか。期待し、望みたいものである。そして、「空間の鳥」の鑑賞者が増えることを期待している。

#### b) 内触覚的洞察力

このことは、誰にでも経験があり、今更というかも知れないが、観察眼の基礎を為すことゆえ、記述しておこう。仮に、1mmの厚みの鉄板で囲まれた1m<sup>3</sup>の立体と、10mmの鉄板で囲まれた1m<sup>3</sup>の立体を目にした時に、どのように認識するかと言うことである。(条件として、一切の歪みは表面上見えないとして。) 目の物質に関する認識判断は、1mmと10mmの厳密な厚みまでは、判断出来ずとも、厚い—薄いの違いは判断する。この時に、重い—軽いの判断も同時にしている。さらに、肌合い(インターフェイス)、質感(内的密度)まで見抜き、感知している。身体内部において、感覚器官がどのような経路結合をしているのであろうか。視覚をとおして判断しているときに、内触覚的な感覚は下層部の無意識層からどのような発信を送っているのだろうか。記憶の作用はどの様に働きかけているのだろうか。精神基盤の確立にたいする働きかける機関の要素と言えるのではないか。

私の属している、グループ展では、眼の不自由な方に作品を触れてもらう試みをしている。私もこの所、大理石による作品を展示しているのであるが、眼の不自由な方々と接してわかった事は、我々視覚を通して生活している者の、物に対する接し方とは全然違っているということである。自分は触ると言えば、手のひらいっぱいに触れることと認識していたのだが、彼らは、実に優しく、しなやかな手の動きで、指の先がまるで、物質に触れていないようにさえ見える。物質からはオーラが出ていて、そのオーラにより、形態を判断しているように見えるのである。その手は、我々の視覚と同じように、創造の世界を楽しみ、判断、評価する目として、私には映る。感覚器官の上層、下層の位相変換以上に、働きかける意識—無意識世界を思わずにいられない。又、眼を見て話す、そしてその時、眼の奥にある心を知る、とよく言われる。光の効果のところでも述べたように、本物であることを見極めることは、とりもなおさず、表面の下に隠れている作者の心を感じ取ること。視覚だけでなく(感覚の交叉)、内触覚的洞察力(後述する、宇宙的無意識の作用)の働きによるのだろう。

#### c) 安易な伝達

最近、美術館案内と収蔵作品案内が書店で販売されているが、「空間の鳥」の作品紹介の記事で疑問を持った点がある。一般受けするように軽いタッチで表現されるのは良いが、ブラン

クーシのことを「抽象彫刻のパイオニアのひとりに数えられています。」と記してある。後の抽象彫刻家達に影響を与え、本質追究に伴う形態の単純化を輪郭的に解釈した人達の言であろうが、ブランクーシは自分の作品は抽象ではないと何度もいっている。自らは具象彫刻家であると言っているのである。一般の鑑賞者なら兎も角、美術館研究員の解説には自らの考証の結果を踏まえて論じて貰いたいものである。世の中の趨勢と作家の言とに隔たりがあると思われるならば、せいぜい註釈を付けるべきではないか。ガイドブックは鑑賞者の「作品」に対する指針にもなるものであるから。現在の混迷の状態の中、時間的ゆとりが無いせいか、実際に美術館を訪れる鑑賞者が少ないように思える。美術愛好家の意識を高める上でも、美術館へ足を運んでもらうためにも、ガイドブックは重要な役目を持つ。安易な伝達は避けてもらいたいものである。この論考でも重要な課題の一つである。

彫刻は三次元のものであり、実際に三次元の空間の中での鑑賞体験を持たなければ決して理解できず、実物の鑑賞なくしては創造作品は語らないと言うことである。更に触れるならば、最近インターネット上で、作品公開されている。バーチャルリアリティということが言われるように、イルージョンの世界であり、情報（案内）の理論的な伝達様式としては優れているが、彫刻作品に直に触れる体感的視覚体験は不可能である。

「理解できるまで彫刻をじっとみつづけなさい。彫刻を理解したものは、神の間近にいるのです」。(ブランクーシの言葉)

#### d) ポンピドウ・センターの否定的状況

ブランクーシは、死後、アトリエごと作品をフランス政府に寄贈した。アトリエの在ったモンパルナスは区画整理のために移動することとなり、パリ国立近代美術館に復元することとなった。私がブランクーシの作品を直に鑑賞する初めての機会であった。26年前のことである。その美術館地下室のアトリエは、地下室のスペースに合わせて、間取りや天井の高さに変更が加えられ、天井からの自然光は、蛍光灯に置き換えられていた。生前のアトリエを知る人は、そこに木屑や石の破片等のごみが無い事に物足りなさを感じたという。しかし、そこを初めて訪れた私にとっては、その空間の印象は鮮烈で、ブランクーシがこの空間の中で日々求めたものを、ひしひしと感じたものである。その後、ジョルジュ・ポンピドウ国立芸術文化センターが建設され、パリ国立近代美術館はその建物の中に入ることとなった。ブランクーシのアトリエも再度移動することとなるが、元々のブランクーシのアトリエは天井が高く、屋根からの光を採り入れていたを、考慮して、ポンピドウ文化センター前庭（正面エントランス）の左脇に個別に作られることになった。しかしながら、暫くして、経済的問題（聞くところによるとメンテナンス費用）によって再生されたアトリエは閉じられてしまった（幾つかの彼の作品をセンター内の美術館に移して）。その様な時に、再びパリを訪れた私は、センター上階にある国立近代美術館で真っ白な箱の台座に乗っているブランクーシの作品を目にした。ブランクーシは生活の中で壁を白く塗り、制作の時も、白い衣服を纏っていたという。しかしながら、台座を白くすればという考えは、フランスの美術館らしくないと思った。ブランクーシは台座を払拭した彫刻家として既に認識されていた自明の事であったのだから。すべて均等の高さの台座は、よく見かける展覧会の会場の統一感を醸し出すための常套手段ではある。が、作家の作品の意図を生かさなければ、折角の作品も生きてこない。台座の払拭とは、作品に意図された思想を背景に持つ水平基盤の表れで、作品展示においては、鑑賞者の目線を意識している。（こ

のこの意味内容については後の項で作品に触れて、あらためて論ずる。) アトリエごとに残した彼の意図を、しっかりと汲むべきである。

## II 作品の分析と考察

### 1. 「空間の鳥」

「子供の頃、私はいつも樹々の間や大空を飛ぶことを夢見ていた。その夢へのノスタルジーを持ちつづけてきた私は、45歳から鳥をつくった。私が示したいと思ったのは鳥(そのもの)ではなく、その天与の能力である飛ぶということ、飛翔である。」<sup>(1)</sup>

飛翔することを本質として彫刻形態化された「空間の鳥」は、(制作年は明確ではないが) 1923年から1940年までの約20年間に、16点作られている。多くのブランクーシ研究家が考証する様に、同一主題による連作は、ブランクーシの特徴の一つであり、「空間の鳥」は、ルーマニアの伝説から取られた題名を持つ「マイアストラ」からの連作と見ることが妥当である。「マイアストラ」からの形態的变化である「金の鳥」を経て「空間の鳥」への連作としての捉え方は、ブランクーシの残した言葉の端々からも垣間見ることが出来る。

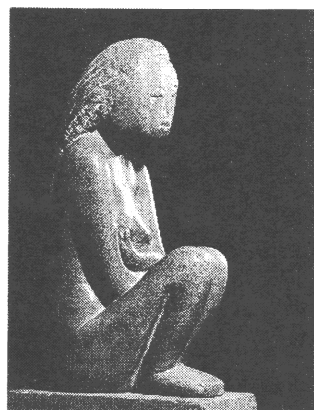
「マイアストラ」は、7点作られており、第一作目は1912年に完成している。制作が開始されたのが1908年か1910年かというブランクーシ研究家の論議がある。ブランクーシが「マイアストラ」を創るきっかけとなった経緯を探る論議であり、ブランクーシの彫刻表現が個物再現的なものであったらこの様な論議は生まれない。

1909年にルーマニアの民話を土台にした長詩『伝説の鳥マイアストラ——民衆詩』がブカレストで刊行された事、1910年に、ストラヴィンスキーの『火の鳥』のバレエ公演が、パリのオペラ座であり、大好評を博した事、この様な事が目に留まり、アイデアを想起されたという推測である。この推測だと制作のはじめを1908年に遡る事は出来ない。ブランクーシの彫刻における表面の全面が磨かれた単純化は1910年の「眠れるミューズ」からの連作に見られ、「マイアストラ」の単純化された形態の制作年は、1910年からと見る事に妥当性があるようである。

第一作目の「マイアストラ」の制作年は1908年～1912年と記されている。

この一作目の「マイアストラ」を考証してみると、全体は、下から縦に長い石灰岩の長方形の台座、石灰岩の「カリアチュード」、長押の役目を果たすやや長方形の石灰岩角柱、そして大理石の「マイアストラ」の四つの要素によって構成されている。「カリアチュード」を含む石灰岩の三つの部分は、1908年に完成されている。この年には「大地の知恵」と題する石灰岩の左右シンメトリカルな女性裸婦座像も制作されている。前年、1907年の「接吻」(連作、前拙稿に詳述)の制作から、直彫り彫刻をはじめており、素材の物質性を彫刻における重要な要素と位置し、石材での新たな彫刻表現への模索を始めたばかりである。

「カリアチュード」は、新たな彫刻の方向性に関わる精神基盤、思考基盤の確立の過程における模索中の「大地の知恵」のヴァリエーションだと考えられる。「大地の知恵」は、ブカレストの美術館で見たが、高さは50cm程のそれほど大きくはない作品であって、



② 大地の知恵

多少アフリカ彫刻の影響を受けたルーマニアの宗教的伝承と感ずる素朴な農耕の民の印象を受けた。ここには、ルーマニアの慣習に残る神秘的な宗教性から来る観念と感性の自然観が存在する。「大地の知恵」は、のっぺりしたその相貌の中に、個別性から、普遍性への彫刻形態の変化を見て取れる。西欧やアメリカ人の目から見ると、東洋的で神秘的なものとも、映るらしい。思想と宗教的背景の違いはものの見方と感じ方において微妙な差異を見せるということである。(文化圏の違う他視点からの考察には興味のあるところであるが、文化圏の違う作家論的考証において、何処まで理解、追究、解釈が出来ているかの疑問は、自分も含めて残る。)

「マイアストラ」がブランクーシの中で構想されるのには、この模索の段階を基礎に持っている。何故ならば、台座を払拭した作家としての意味合いの中には、視線の方向を考慮に入れた構造を持つ彫刻作家であると言える面もあり、視線の位置関係だけを保つ為に「カリアチュード」を台座代わりに使用したなどとは誰も思わない。「カリアチュード」と「マイアストラ」の一体性には、ブランクーシにとって重要な意味が秘められている。エリック・シェインズは、指摘する。ブランクーシの蔵書《プラトンの対話篇》によって、ギリシャ神話から取られた「眠れるミューズ」・「レダ」等のタイトルをもつ作品、ギリシャ哲学者「ソクラテス」などのタイトルを持つ作品、そして、彼の残した言葉をもとに、ブランクーシはプラトニズムの理想主義を彫刻の創造世界で目指したのだと。

私は、一理は認めたいと思うが、ブランクーシの世界は一面では説明できないところがある。ロダンの元を離れ、ロダンと同じタイトルが見られるから、全くロダンに傾倒し、ロダンの傘下にあったのか。彫刻を人間の尺度に戻したロダンに対して生涯、尊敬の念は忘れなかったと言われるが、彫刻の創造世界は全く反対の当時まだ未踏の世界に踏み入れようとしていた。モダニズムの理想主義者であってもプラトニズム一辺倒の理想主義者ではなかったのではないか。形而上学的なアイデアの重視は、純粋なブランクーシの精神構造にとって光明であるかも知れないが、彼は、思想よりも働くことを、最上にしたのである。

話を「カリアチュード」に戻すと、浮かび上がるのはギリシャ神殿の人頭柱「カリアユード」である。神殿は政の場であり、例祭の場であり、討論の場であった。「カリアチュード」は場を見守る神であり、見つめる神であった。ブランクーシにとっては理想的なモチーフであったと思われるが、既に目指す創造形態は個別から離れた普遍性であり、非再現的な創造にあった。ブランクーシは後に述べているように再現性的彫像の中でも後期ヘレニズムの彫像を大げさなものとして忌避している。視点を変えてルーマニアの家の構造を見てみよう。屋根を支える柱は装飾(彫刻)が施されている。木の文化特有の、表現こそ違えど、天蓋を支える柱であり、宇宙軸の象徴である。ルーマニアにおいて、柱にさらなる意味性が含まれているかは知らない。すべては推測であり、憶測である。だが、ブランクーシにおいて、パリに定住してからの、方向変換と意識確立は勤勉さと共に直感的であり、合一と直感の繰り返しである。直彫りに至る短期間の実験とも思われる再現的彫刻を見れば理解できるであろう。推論を極度に早めれば「カリアチュード」の上には子供の頃からのノスタルジックな夢の鳥にだぶらせた靈魂の象徴の鳥「マイアストラ」が、必要であった。

「カリアチュード」と「マイアストラ」の合体(一体性)は、人間の思想世界(空間)と神的世界の合一と見ることが出来る。個別性から普遍性への探求によって生死一体の宇宙的観念の

思想背景が生まれたのではなかろうか。1907年からはじまる「接吻」の連作、1910年の「眠れるミューズ」から「世界のはじまり」までの連作（形態上分類）、そして1912年の「マイアストラ」から「空間の鳥」までの連作は、ブランクーシの描く三大テーマとも言える世界観で括ることが出来まいか。人間の、人類の営みの世界を象徴する「接吻」シリーズ、万物の生命を象徴する「卵形」シリーズ、靈魂の悦楽を象徴（伝説上では太陽のシンボルであり、不死鳥であり、奇跡を起こす魔術の鳥である）する「鳥」のシリーズであり、すべてを宇宙的精神世界が貫いている。

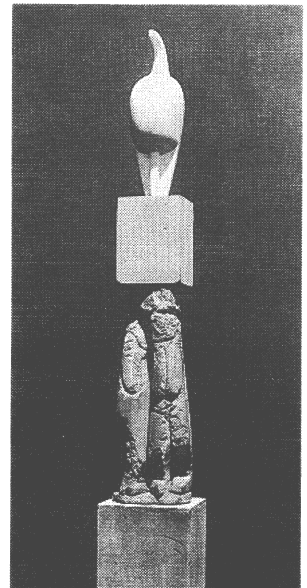
「マイアストラ」は、形態的には鷺のような直立した姿で表現され、鳥の個別的な特徴としての表面のマチエールは全て消去され、全面は磨かれている。全体は一つのマースの中に要約されているが、首部、胴体部、翼部の区別は見られ、嘴と目は鳥の視覚特徴を残している。第1作目の「マイアストラ」をニューヨーク近代美術館で見た印象は前拙稿で詳しく述べたが、白大理石が光を反射する以上に吸収し、特に首部はかたちを透明にしている。見上げる目線の効果も考慮に入れた「鳥」の存在は純潔、崇高そのものであった。

7点の「マイアストラ」の制作の後、形態の純化と上昇性を意識して「金の鳥」が1919年より制作される。「マイアストラ」のスケールは概ね60cm程であったが、「金の鳥」は、90cm強に引き延ばされている。全体形状もより一体化し、真っ直ぐ上方に伸び、「マイアストラ」にあった目は無くなっている。胴、脚、翼の区別もなく下窄まりの断面楕円の中に一体化されている。唯一、鳥の形状を探すならば、首部と胴体部にかける緩やかな凹面が胴体部に胸の膨らみとして意識させることと口が開かれた形で残っていることぐらいである。

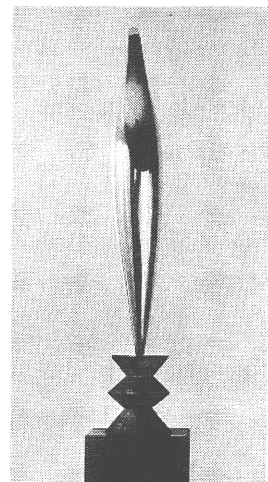
形態純化は進んだと見られるが、「金の鳥」が、4点しかつくられなかった理由として、ブランクーシ研究家の中原祐介氏は「形態的に満足できなかったからにちがいない。あるいは上半身はいくぶん再現性が強いのに対し、下半身がほとんど再現的なディテールを取り去ってしまったという上下の非調和を感じたからかも知れない。」<sup>2)</sup>と述べている。この「金の鳥」で特出すべきは、台座の形状である。「金の鳥」の直ぐ下に、菱形の重なった形状の台座が現れたことである。

（因みにこの形状の表れを持って、靈魂の象徴としての鳥、との見解を持っている。後に詳述する）

「空間の鳥」に至って、胸から首にかけてのくぼんだ曲面も全て消去され、鳥としての形状は全て取り除かれた。形態は一体化され嘴と思しき部分も斜めにカットされた楕円面を残すのみとなった。上昇性を強めるために「金の鳥」の直ぐ下にあった菱形の台座が緩やかな波形となって全体形状の中に取り込まれた。「マイアストラ」から鳥の普遍性としての本質である飛翔を求めて、形態における純化過程を、伝統的彫刻素材である大理石とブロンズでの制作の繰



③ マイアストラ



④ 金の鳥

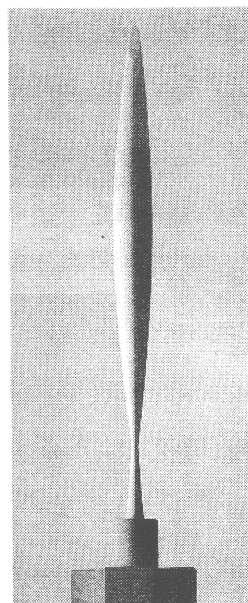
り返しの中で行われ、究極とも思える彫刻が誕生した。ブロンズ作品においては形態純化と光の効果が相まって、重量感を空間の中に解き放つ。白大理石においては光の反射と光の吸収において、我々をデリケートな無限の世界へと誘う。色大理石において石特有に持つ柄が形態と相まって、作家の手により上昇性を高められ、目を上部空間へと誘う。

「空間の鳥」は、1923年から1940年の間に16点制作された。外見上は同じように見えても全て大きさと形状において微妙に違っている。「金の鳥」の倍近い2メートル高のものもある。

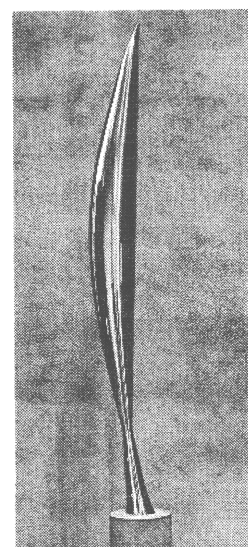
伝統的な、面により囲まれたマッサ（塊）を持つ彫刻というのは、凹凸の組み合わせによってフォルムを形成する。ブランクーシの「空間の鳥」が、「金の鳥」より転じ、凸のフォルムで形成されているにも関わらず、固くならず、有機的に立ち昇る形態印象とインパクトを与えるのは、作家自身が述べる、作家個人の手を通した技にある。

我々は、球は形態認識において、完全性（究極性）を持ち合わせた停止した形であると見る。「眠れるミューズ」（前拙稿出）からの連作に示された玉子の様な楕円球的形態には、方向性を感じ取る。更に、作家の手による有機的楕円形態は、生命の始まりを我々に意識づける。「空間の鳥」の断面形状は左右シンメトリカルな幾何学的輪郭を持つ楕円形であるが、上昇のイメージの、微妙な反りのある中心軸を持ったフォルムの中に重層的に繰り込まれている。「空間の鳥」は、下からの最小限の連続波形と全体ボリュームを占める上層部へと、この幾何学的輪郭を持つ断面ではあるが、有機的な膨らみを感じさせる断面の階層的な連続形態である。その断面の形状は、究極としての円に限りなく近づける限界への探求心の姿が窺われる。ここに働いている形態追求が、「マイアストラ」からはじまる「鳥」の具現化であり、『飛翔』の思いへの純化過程を経た立体表象化である。

勤勉なブランクーシにおいて、哲学的思考（特に読書を通して身につけたであろう来し方に向かう理想主義を基盤とする精神構造）とルーマニアの慣習から繰り込まれた意識、無意識構造は、重層して、形態の個の再現性から非再現的な普遍の有様への創造世界へと導いた。この理想主義的普遍性への探求は、彫刻家に、形態の表面的マチュールを消去し、形態の純化へと進行させた。この形態の純化過程における精神基盤は、はじめから固定概念を持ってしての事ではなく、西欧の見地からは未文明のルーマニアの片田舎から、パリに定住し、変動する社会構造と、それに伴う様々な形での芸術運動の渦中において生活し、普遍性に向けて還元的制作をする中で理想主義において、他の地域世界が内包している宇宙真理のエレメントを、ブランクーシ自身が内包しながら、確立（発展）していったのではないか。その結果、「空間の鳥」は、未来派のウンベルト・ボッチオーニやロシア構成主義のウラジミール・タトリン、ダダのマルセル・デュシャンが、アンチテーゼを持って芸術の概念を見直させたのとは別の方法で、



⑤ 空間の鳥（大理石）



⑥ 空間の鳥（ブロンズ）

それまでの彫刻の概念、認識を変えさせたと言える。

アメリカ合衆国とソビエト連邦共和国が冷戦状態の中、核戦争の不安があった。その当時、核の脅威に対する、今は亡き鈴木大拙氏と谷川徹三氏のテレビ対談があった。哲学者谷川徹三氏の「核のボタンは押されますか。」の質問に対し、鈴木大拙氏は「人間には、“宇宙的無意識”があるから、ボタンは押さない。」<sup>③</sup>と言われた。鈴木大拙氏は笑っており、谷川徹三氏は納得した表情に見られたという記憶がある。無意識層の下にある宇宙的無意識、その対談風景は忘れることが出来ない。

ブランクーシの彫刻に、このような世界の扉を感じるのである。私には、“宇宙的無意識”の確固たる認識はもてない。しかし、そのような世界を体感したとしか思えない人達は先達の思想家、宗教家に見いだせる。彫刻家にとっては唯一、ブランクーシがその様に見える。

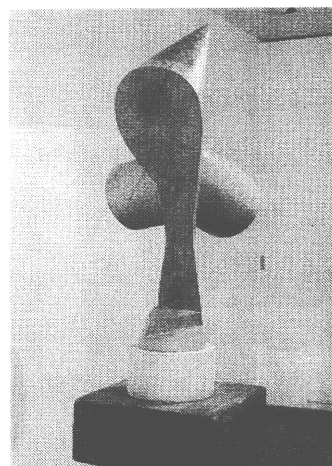
## 2. 木彫の世界

万物悉く仏性ありではないが、ブランクーシの直彫り彫刻をはじめた意味は、彫刻における個別性から普遍性を探求する上での形態に絶対性(極限性)を求める事と共に、素材の物質性を求め示す事であった。木彫が始められるのは1913年で、ロダンの元を離れた時を起点にしても6年が経過している。その理由は、ルーマニア出身のブランクーシにとっては、ルーマニア時代の生活習慣の中で、木があまりに身近な素材であり過ぎたせいであったと言える。逆の言い方をすれば、直彫り彫刻を石からはじめた訳は、それまでのブランクーシにとって経験のない、初めて経験する彫刻素材であり、ロダンのアトリエを出て、新たな理念を基に創造を企てるには適材であったと言える。1913年は、その意味で、ブランクーシが押し進めようとしたテーマの基礎が確保された時と一致している。その上で、ブランクーシにとって最も物質性と対話しやすい木を素材として、パリに生きるべき基盤探しと理念(思想的背景)を固める為の模索を木彫に求めたといえる。(前拙稿で木彫の項を設け、論じたのであるが)ブランクーシの思考の世界を重層的に見ることが出来、ブランクーシの考察の上で、欠かせないことであるので改めて項を立て、木彫作品の中から三つほど取り上げる。前記紹介した、エリック・シェインズの論考も比較検討しながら述べたいと思う。

### a)「魔女」

『呪術のことを、ブランクーシは、ひどく生真面目に考えていたと誰もが語っている。おそらく、ブランクーシが農民出身だったからだろう。1916年から24年の「女魔法使い」の形態は、この木彫りに使われたカエデ材が三又に分かれていたことに由来している。そのてっぺんの形状は、まぎれもなく魔女のとんがり帽子を暗示し、後方に突き出された円筒形は、魔女の空中飛行をはのめかしている。いつものように顔には表情はないが、素材にあった節が作品に組み込まれ、それがすべてを見通す目を暗示しているのかもしれない。ここでも容貌の特徴は、余計なものに思われる。というのも、きわめて緊張を要する事態であることが形態全体で表現されているからである。この頭部が据えられている台座の比較的平板な形態が、その上部の斜めの面からの水際立って巧妙な転調となっている。いくつものかくどの例外的な配分という点でも、木の表現と形態の可能性にたいする鋭敏さという点でも、この「女魔法使い」は、ブランクーシのもっとも創意溢れる木彫作品である。』<sup>④</sup>(エリック・シェインズ)

「魔女」あるいは「女魔法使い」にたいするエリック・シェインズの考察であるが、形態論的に細部まで観察し、述べている。エリック・シェインズはブランクーシをプラトニズムを中心に置く作家であると説く。彼の説によると、魔女の彫刻構想を持ったブランクーシが、三又の木を表現素材として選び制作をした事になる。その形態は、とんがり帽子と空中飛行を具現し、節は、すべてをみとおす目を暗示し、緊急を要する事態という物語性を観ている。個性性の再現的彫刻として解釈を下す。しかし、ブランクーシは本当にそういう見解を持っていたのであろうか。ブランクーシの彫刻は、形態の単純化が目的ではなく、創造世界の形態純化によって生まれる彫刻形態である。私は三又に分かれた木により、彼は強く木の物質性を感じ、認め、構想が浮かんだ作品と理解する。三又に分かれた木を観察することで、その中に木の精霊を感じ、魔女の構想を持つ。木の普遍性と魔女の本質の追究である。木を磨くことによって、元々三方に枝分かれしていた木の空間における絶対的位置（方向性）を与え、強く現れた木目により、形態の中に導線を強めている。「魔女」は、いたずら好きの、物語性を含んだ魔女でなく、森の主としての精、森の精霊そのものである。



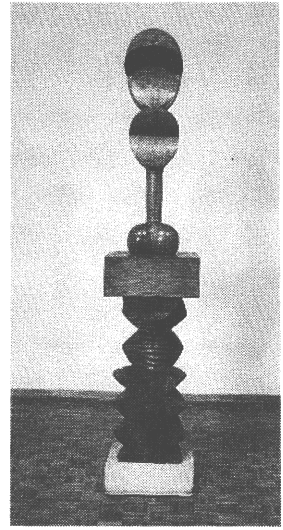
⑦ 魔 女

#### b) 「アダムとイブ」

『ブランクーシの性的なものにたいする関心は、1916年から1921年の「アダムとイブ」によりはっきりとあらわれている。イブは、開口部のあるふたつの球体の組み合わせであり、下にある球体は、口唇にも陰唇にも似ている。この芽体を支えている部分は、単純化されてはいるが、まぎれもなく勃起した男根と睾丸を再現している。彫刻家自身は、この作品について次のように述べている。「イブは上部であり、アダムは下部だ。イブの役割は生命の持続という点にある。彼女は魅力的であると同時に無垢なのだ。そして肥沃であり、萌芽であり、開花なのである。アダムは地下にいる。彼は働き、汗を流す」。イブとアダムを「上部」と「下部」に分けているブロックは、ふたりの融合も象徴しているのだろう。それは、イブの台座であるばかりでなく、アダムにとってはエンタブラチュアでもあるからである。それゆえ、ここでは、アダムは、カリアティードの人物にもなっている。そして、当然のことながら、イブをアダムの頭上の台の上に載せることによって、ブランクーシは、女性が男性にとって理想となりうることを語っている。彫刻家はまた、アダムには栗材、イブにはオーク材を使用することによって、ふたりの人格化の相違を強調している。エンタブラチュアの下で、アダムは、まさに押しひしがれているようにみえる。その背面のカーブと正面の鋸状の形態が、圧縮されているさまを効果的に印象づけるのである。また、この彫刻を側面からみると、おのずと別の連想が浮かんでくる。この角度からみると、イブはぶかっこうにお腹をつきだした臨月間近の妊婦の姿のようにみえる。最上部の「芽体」は、保護用のフードに似てみえる。ブランクーシが、この彫刻をとくに横からみてもらいたかったことは、この視点による写真をみずから撮っていることから判明する。』<sup>(5)</sup> (エリック・シェインズ)

「アダムとイブ」に関するエリック・シェインズの作品評であるが、ここにも「魔女」に見られたような鑑賞の視点が見える。エリック・シェインズの試みは、ブランクーシの残した言

葉を分析し論じることにある。この評の中には、ブランクーシの言葉も取り入れて論じているが、総意を汲み取る前に、言葉の文を取って基準の決め付けが強いようである。この作品に関してエリック・シェインズの一番の問題は、やはり、ブランクーシはプラトニズムが基盤にあると提唱するが故に考察点を狂わしている点にある。「アダム」と「イブ」の間にあるブロックはエンタブラチュアであるとしている。(彼は他の作品においても最上部の彫刻形態の直ぐ下にあるブロックを悉くエンタブラチュアと呼んでいる。) その上で、上記の説明になる訳であり、「アダムとイブ」は我々鑑賞者の立つベースと同じになるわけである。又、ブランクーシ研究家の多くは、ロダンに「アダム」と「イブ」の別々の作品があり、ブランクーシは「アダム」と「イブ」を一体化し、ロダンに対するアンチテーゼがあると論じている。ロダンを含め、再現的彫刻全てに対して、「ビフテキ」と呼んだブランクーシであるが、ロダンは人間の尺度に彫刻を引きずり降ろした彫刻家として、ロダンに最後まで敬意を表したのもブランクーシである。「アダムとイブ」は、個別性から普遍化という彫刻世界の指向性を持ったブランクーシ故に創り得たのである。要素の合体はあっても、全体から要素だけを抽出し、分析を行う様なものではない。ブランクーシの言葉をそのまま素直に解釈すれば「アダム」は、地下にいる。「アダム」と「イブ」の間にあるブロックは地表(地層)を頭わす。そのまま素直に理解すべき作品である。ブランクーシの展覧における構成は、視線の重視と共に、このブロックが、彫刻世界を解く鍵にもなっている。ブロックはブランクーシの彫刻の創造世界のベースになっており、それ故に、台座を払拭した彫刻家と言えるのである。飛翔の本質という言葉によって、上昇の意識を強くしがちであるが、「アダムとイブ」によって、地下にまで世界を育むのである。今回は論じないが「ペンギン」、「アザラシ」というような作品を含めて考察すれば、三界の世界を見つめて制作しているということになる。ニューヨークのグッゲンハイム美術館で見たこの作品は、解釈を求めて何度も引き寄せる不思議な、リズムを感じさせる彫刻である。



⑧ アダムとイブ

### c) 「ソクラテスのカップ」

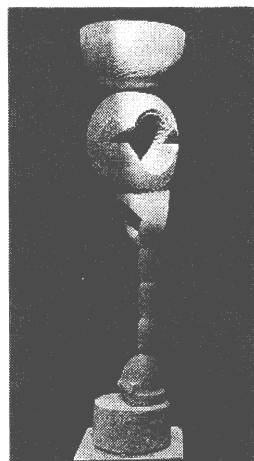
木彫の中で、ブランクーシ研究家がよく論じる「ソクラテスのカップ」という作品がある。プラトンの対話篇をよく読んだ形跡があるという観点と作品のタイトルから、ソクラテスに導かれた世界の象徴として捉えられる趣き強い。しかし、革命的芸術運動(以前から続く芸術様態に対するアンチテーゼの立場)の真っ直中にいて、ブランクーシは、そのアンチテーゼの立場をとったりすることなく、又、アフリカ彫刻の影響——彼にとって都合の良いもの



⑨ ソクラテスのカップ

の利用したり、模倣したりするのではなく、アフリカ彫刻の世界を自分の求める世界と平行する、同じ目を持つものとして同レベルで捉える意味での影響——を受けながら、彼の存在する時代認識を持って時代の中に生き、彫刻の世界を展開していった事を見ても解るように、プラトニズム的思考で制作をしたと考えるのは無理があろう。「眠れるミューズ」、「レダ」の

様にギリシャ神話からその題材がとられている事からも同様、ギリシャ哲学（ソクラテス）に傾倒したと考えられがちであるが、作品をよく鑑賞すれば解るように、それらは、ギリシャ神話の解読ではなく、神話自体を反転させる様な形態と言葉を残しているのである。——ギリシャ神話ではゼウスが白鳥に変身したとあるが、彼の考えによれば、男が白鳥に変わるわけがなく、彼の「レダ」は、白鳥に変身しつつあるレダの姿である——ギリシャ神話の系譜にまで疑問を投げかけている。ブランクーシ自身が、プラトニズムの中に身を置いているとは考えにくく、彼は常に、彼自身の考えの立場を思索していたと考えたい。ギリシャ哲学（ソクラテス）における、人間が思考することの重要性は認めているが、ソクラテスを模倣（アレンジ性も含め影響を受け吸収される）をしているのではないのである。言い換えれば、プラトンの考えに傾倒し、その考えに基づいて制作したのではなく、プラトンの理念追究の立場を自分の彫刻の世界に持ち込んだのである。ソクラテスの理念性は認める、しかし、「ソクラテス」の上に「ソクラテスのカップ」（エリック・シェインズ言うところの毒の盛られたカップ）が置かれたこと（ブランクーシ撮影の写真）で、その世界は終焉をむかえた事を示していると見たい。更にその上で、どの様な世界観が生じ得るのか、精神基盤を何処に求めるのかという意識の現れと見てとれる。この提示の中にこそ、ブランクーシが時代認識を持って、時代の中に生きた事の意味性と、新たな方向付けを確信（認識）したとも思えるのである。



⑩ ソクラテス

最初のパリ国立近代美術館に入った時のブランクーシのアトリエの記憶であったと思うが、「ソクラテスのカップ」が暖炉の上に置かれていた。（後述するが）暖炉はブランクーシにとってアトリエ空間上、テーブルと共に重要な意味を持つ。その神聖な場所（アトリエ）に、「ソクラテスのカップ」を置くという事は、何を意味するのであろうか。「ソクラテスのカップ」を置く事で彼は精神の支えを持ち、ソクラテスの背後にある世界（精神）の入口を見いだしたと思われる。晩年の9年間、ナタリア・ドウミトレスコとアレキサンドル・イストラテイが、ブランクーシのアトリエに面したもう一つの彫刻室に見習い修行として住む事になった。その時、ブランクーシは、彼らの部屋に木製の2mのねじを「彼らのアトリエの精神になるだろう」といって、持ってきたという。彼が、彼自身のアトリエにも「アトリエの精神」を置くことは、頷ける所である。それは、最澄が自ら彫った薬師像を前に12年の山籠もりを行った事と類似をみる。

### Ⅲ ブランクーシの求めた世界

Ⅱの考察を踏まえ、この項では、更に唯一のモニュメント「トウルグ・ジュのアンサンブル」を通して、一つの私のブランクーシの見解を述べたい。

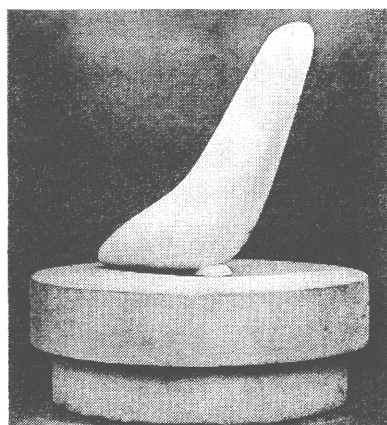
アトリエとは彫刻家にとって創造の場である。

アトリエとは制作の場であると同時に、精神的高揚の場である。その意味では、（日本的な意味で）芸を高める場、道場であり、体験の場である。日本的武道の精神鍛錬の場には、神道的な空間を設けている。精神力の高揚に一役を担う空間である。

ブランクーシは、生活空間をアトリエにし、アトリエを生活空間にした。暖炉と「より高い次元へ開かれた穴」としての煙突を設けて。このことは、言い回しを変えるならば、ブランクーシは生活の中に儀式を取り込み、儀式の中に生活を取り込み、自らを投じ込んだと言えないだろうか。彼の体験的世界とは？

ルーマニアに伝承されてきた古代的宇宙宗教から引き継がれた慣習に基づき、ブランクーシが構成した宇宙的観念の元に、自らの手で作られたアトリエは、嘗て無い独自性を生む、創造空間であった。アトリエの中にある円形の制作台は、日常的な儀式の中心となる壇であるのかも知れない。接客の際は制作による埃を落とし、食卓になり、ブランクーシによる料理が並んだという。憶測を進めるならば、ブランクーシの制作台は供物の台と見て取ることもできる。抹香臭く検証する訳ではないが、ブランクーシの作品は供え物としての意味性は無いのであろうか。ブランクーシの彫刻作品がアトリエを出て、展覧されるとき、幾つかの作品は、この台の形状そのままが、台座になっている。ものによっては、スケールもアトリエの制作台に近いのである。トウルグ・ジュのアンサンブルの一つ「無限柱」と同じ公園の奥のばらの植え込みの中に「祝祭の円卓」あるいは「最後の円卓」と呼ばれる円形の台＝形態は、意味深で、前拙稿で一解釈を示したように様々な憶測を駆り立てる。

また、このアトリエの様な場は、生死を同次元で考察した、一人一回の人生の体験の場をルーマニアからパリに移居したが故に見いだした、個の精神的基盤を確立する為の空間であろう。



⑪ アザラシ

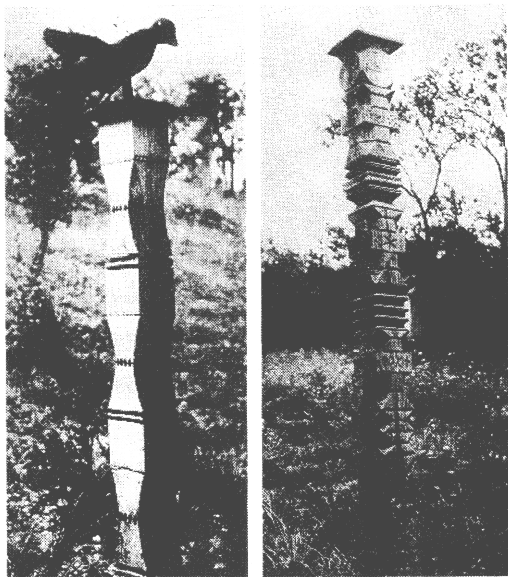


⑫ 沈黙のテーブル

ニューヨークの税関事件が起きた年、1927年にブランクーシはロンサン袋小路11番地の新しいアトリエに移っている。後に、次第に拡大して行く訳であるが、この年の、4月からイサム・ノグチがブランクーシのアシスタントになっており、「彼のいるところは何処でも、すべてが真白でなければならなかった。」<sup>6)</sup>と述懐している。服装に至るまで白にこだわったようである。今、ホビツァの生家も新しく復元されて、漆喰の壁で白く覆われているという。パリの白いアトリエと関連させての復元と思われる。私がホビツァのブランクーシの生家に1984年に行ったときには、まだ漆喰の壁ではなかった。ブランクーシの彫刻形状に現れる原点探しもあって、ブカレストの村落博物館（ルーマニアの各地方の古い特色のある家、主に農家を集めた広い公園）にも行ったのであるが、生家とよく似たものであった。特に、農家の家には白い漆喰の壁は無かった。私が見た生家そのものも、第二次世界大戦で失い、新たに復元したもので、資料で見る限りにおいては今あるものと外見は一緒である。パリの「白い」アトリエは、ブランクーシが構想した空間であると思っている。

因みに、村落公園での印象は、遠くから眺めると日本の風景を見るようであった。木家、水車、木の船、農耕具の形状と、日本の古い農家のあり方によく似ている。使われている木の種

類が広葉樹と針葉樹の違いだけのように。しかし、個の違いは、気候風土の違いであり、門も柱も至る所に装飾が施されている。湿気の多い日本で、針葉樹を多用する家にこの様な装飾を施し、雨にさらしたら保つものではないだろう。日本においては簡素な美が、ルーマニアにおいては造形的な美が素材と生活習慣の中から生まれたのかも知れない。いずれにしても、ヨーロッパ大陸の中で、ルーマニアは木に精霊を感じる生活習慣の伝統を持つ『木の文化』の国といえるのではないかと考えるほどの類似性を見た。この類似性は、宗教的（世界観）習慣の中にも見いだすことが出来る。死者の埋葬の時に、一本の柱を立てる習慣がある。日本においても、埋葬場所に一本の白木（卒塔婆）をたてる。このことには、宇宙軸の観念が存在する。興味を引くのは、イオネル・ジァヌの採り上げた埋葬の木の柱で、更に、彫刻的装飾がパターン化され、同じリズムで繰り返され上に伸びる柱であり、その上、最上部の上面は、死者の靈魂の象徴である鳥の場所である。ブランクーシの「無限柱」に似た形状のものもある。ルーマニア人にとって死者の魂の象徴である鳥の観念は、ブランクーシの世界観の基底にあるものではないだろうか。

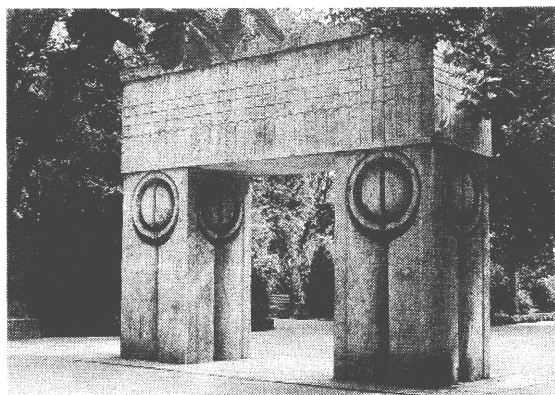


⑬・⑭ 埋葬の木の柱

1904年にパリに定住し、約半世紀の48年を経過した1952年にルーマニアからフランス国籍に変えている。それから5年後の1957年にブランクーシは81歳で没するのであるが、前年の1956年に遺言状を作成している。「国立近代美術館のために、ブランクーシの生活の場であったロンサン袋小路11番地のアトリエにある一切のものを、フランス国に遺贈する。」<sup>⑦</sup>更に、「フランス国が作品、デッサン、作業台、道具、大理石ともども、アトリエを他ではなく国立近代美術館の中に復元するという条件のもとで実行される。」<sup>⑧</sup>という内容のものである。

このことは、ブランクーシは彫刻家として創造された彫刻作品をフランス政府に寄贈したのではなく、体験の場、修練の場としてのアトリエの空間を寄贈した事を意味する。更に、その空間を、国立近代美術館という、限定された空間の中に、現出される事を条件として。西欧中心主義的思想が作り上げた近代文明の都パリの真直中に、ブランクーシの言う「奇跡の連続であった」<sup>⑨</sup>体験を生んだ空間を残そうとした、その意図は、単に自らが感じ取った法悦の世界を演出させるだけの事であったのだろうか。

一般に、宗教的な結界の場は常に清浄な特別な場所として、日常性と切り離す。ブランクーシはこの様な結界としての場を開放し、日常と非日常の統一空間を作りだし、自らを常にそこに置くことによって原風景を内包する思想的背景と創造世界を結び合わせ、彫刻創造＝形象を成し遂げたのではないかとと思われる。



⑮ 接吻の門

上記した、トウルグ・ジュのアンサンブルの一つ「無限柱」は、第一次世界大戦の慰霊の為のモニュメントとして依頼されたのであるが、前出、イオネル・ジアヌが指摘する事と「無限柱」との因果関係に妥当性を見るならば、依頼されるままに、「無限柱」だけを設置したならば、「戦没者の慰霊のモニュメント」として終結してしまうだろう。トウルグ・ジュのアンサンブルと呼ばれ「無限柱」と「祝祭の円卓」あるいは「最後の円卓」のある東公園、「接吻の門」と「沈黙のテーブル」、「接吻の門」と「沈黙のテーブル」の間（30m）の園内通路に配された「30個の椅子」（3個ずつが向かい合って一空間を構成）、さらに、三つの「椅子」同士が向かい合う遠路上に大理石で象嵌された、五カ所の結界空間を含む南公園、「無限柱」と「接吻の門」を結ぶ「英雄通り」、「英雄通り」の中心に位置する「教会」まで含めて構想した事には、宇宙真理の具現化としての世界を作り上げた感がある。IIで述べた、ブランクーシの宇宙的精神世界（人類の営みの象徴、生命の象徴、魂の象徴の世界）が、このアンサンブルに包括され表現されている。

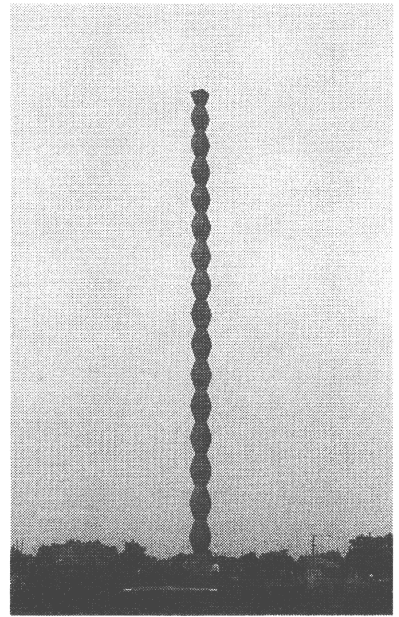
仏教の幾何学的形態解釈が生み出した宇宙真理の合一した形象である五輪塔とトウルグ・ジュのアンサンブルには、何か類似性を感じるのは、私だけではあるまい。壮大な立体曼陀羅の中にいる思いに捕らわれる。

## 結

20世紀の終末をむかえる今現在は、時代の曲がり角に来ている。この状況は時間軸的变化の中というより社会構造的変革の中にあると言った方が的を得ているだろう。今世紀を振り返ると、二つの世界戦争があり、そのことに関連する政治問題、経済問題、思想哲学の反定立など意識改革の激変の世紀であった。芸術文化に関与する美術においても、当然の事としてこの激変の流れを汲んだ状況を呈する。現代美術の世界を通覧するだけでも、この20世紀は、簡単に要約出来ない程複雑で、速いテンポで変化し続けている。

共同体的世界観とその基盤にあった価値観の崩壊は、西欧中心主義、人間中心主義世界観の崩壊でもあり、公害、環境破壊を我々に残した。団塊の世代は、共同体制崩壊の後、精神基盤を拘われた想いがあり、明日が見えづらいこの状況の中で述べる言葉を失っている。この様な、全てが浮遊し、確信を持たない現実状況を含んだ上でしか、対象を見ることは出来ない。

この様な状況下の中で、今、ブランクーシを再度取り上げた事には訳があった。自分はどの様な基盤でブランクーシの彫刻を鑑賞してきたのであろうか。ブランクーシは、（西欧中心主義的見地から）「未開」といわれたルーマニアのホビツァから出てきて芸術の舞台といわれるパリをどの様に見たかということである。どの様な目で当時の周りの彫刻を見たのであろうか。ブカレストで受けてきた彫刻の指導はどうだったのかを、どの様に問い直したのか。（前項でも述べた）1913年からの木彫作品を見ると良くわかる事であるが、ブランクーシの彫刻は、確かにアフリカ彫刻からの影響はあるのだが、ブランクーシの、アフリカ彫刻を見る目



⑩ 無限柱

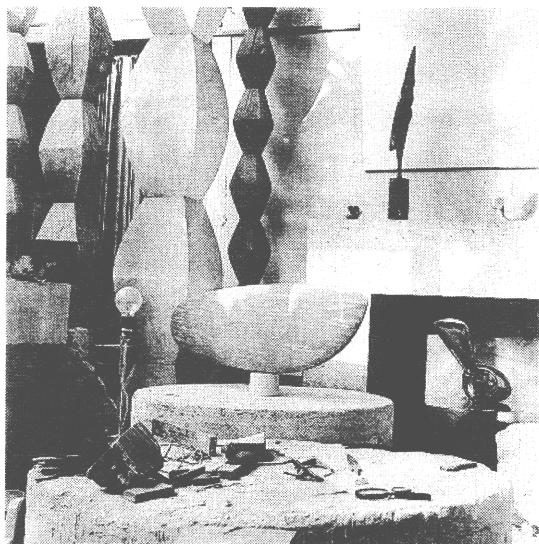
は、アフリカ彫刻を作った者達と同じレベルにある。彼らの追ったものを、彼も又追ったのである。アフリカ彫刻の最初の紹介者は、西洋中心主義の目で見ていた。この違いを認識して鑑賞しなくてはならない。ブランクーシは上下の隔たりをもって物事を見たのではなく、もっと純粋な目をもって物事を見極め、観察し、彫刻の世界を見つめて来た。今私自身（我々自身）を振り返る時、我々は受けてきた教育（啓蒙的）の目に依って物事を見ていて、本当にブランクーシの如く純粋な目を持って物事を見ているのかという事である。博物館へ行って退屈するのは展示にある、ヨーロッパ的な見方の形式ごとの整理陳列であり、数で競いあっている事である。各地域特有の図象と微妙な形式の違いがあるにもかかわらず。ブランクーシの彫刻は、創造された彫刻作品とともに、形態の純化過程の中に、作品の置かれ方の中（全体構成）に、そして何よりも、パリの国立近代美術館に残していった彫刻材料とアトリエの空間の中に、物の捉え方の重要なメッセージを伝えている。

無意識の感知能力を大きく内に孕みながら彫刻を観るという事、写真でもない、レプリカでもない、彼自身の手になる作品と空間の前に立って初めて理解できる、知り得る世界がそこにある。様々な状況の中にあって、表層的な様々な事柄や、厚く塗りつけられた教育的見解、飛び交う雑多の情報、バーチャルリアリティの世界に惑わされる事無しに、純粋な心の眼を持って物事の本質を見極め、そしてはっきりとした自己の意識の場を持つことの重要性を彼の作品と世界は示している。

自己の、場の意識を明確にする事をなくして、我々は真に自然との共生を含めたアイデンティティーを持ち、他とのコミュニケーションを持つ事は出来ないという事を。

鈴木大拙氏言うところの「宇宙的無意識」により、我々自身が目覚める必要があるということであろう。

N'oublie pas que tu es un artiste! Ne perds pas courage, ne crains rien, tu aboutiras!  
Créer comme un Dieu, commander comme un roi, travailler comme un esclave! (10)



芸術家であることを忘れるな！

くじけるな！恐れるな！汝にはそれが出来る！  
神のように創造し、王のように命令し、奴隷の  
ように働け！ (11)

パリに住み始めた頃にアトリエ（ドーフィン広場  
16番地）に張ったという自戒を込めたこの言葉  
どおりの生活をし、自分の一生は、奇跡の連続で  
あったと述べたという。

⑪ アトリエ(ブランクーシ撮影)

## 注及び引用文献

- (注1) 1977.10.15～11.19. (『眠れるミューズ』『男のトルソ』『子供の頭部』『おんどり』の4点)  
1985.6.15～7.31. (『接吻』『ミューズ』『女の頭部』『魚』『ボガニー嬢』『垢抜けた娘』『亀』の7点) の2回、galerie tokoroでブランクース展が開催された。作品はいずれも Natalia Dumitresco/Alexandre Istratiのcollection.
- (注2) 現在「パレ・ド・トーキョウ」と呼ばれる旧パリ国立近代美術館の地下室にブランクースのアトリエが再現される段階で従事した穴沢一夫「ブランクースの世界」、「ブランクース随想」をはじめ堀内正和「新しい時代の夜明けを告げる雄鶏」「ぼくのブランクースことはじめ」、中島徳博「コンスタンティン・ブランクース」「ブランクースの〈接吻〉」ほか、高階秀爾、東野芳明、若林奮などの評論は相当数ある。
- (1) 中原祐介；「ブランクース」、美術出版社、p.125 (ギルベール「ブランクースの談話」p.7)
- (2) 中原祐介；「ブランクース」、美術出版社、p139
- (3) 鈴木大拙と谷川徹三の対談；1964.NHK.
- (4) エリック・シェインズ；「コンスタンチン・ブランクース」、美術出版社、p70.71
- (5) エリック・シェインズ；「コンスタンチン・ブランクース」、美術出版社、p56.60
- (6) 中原祐介；「ブランクース」美術出版社、p230  
(Isamu Noguchi, "A Sculptor's World"; Harper & Row, 1968, p17)
- (7) 中原祐介；「ブランクース」美術出版社、p228
- (8) 同上
- (9) エリック・シェインズ；「コンスタンチン・ブランクース」、美術出版社、p107  
(Carola Giedion- Welcker, "Constantin Brancusi" ;1959,p1)
- (10) Ionel Jianou, "Brancusi" , 1963, Arted , p32
- (11) 中原祐介；「ブランクース」美術出版社、p43

## 図版

- ②、③、④、⑤、⑪、Ionel Jianou. 1963. "Brancusi". ARTED. p144. p170. p177. p176. p192
- ⑤、Radu Varia. 1974 "Brancusi". p220
- ⑨、William Tucker. 1985. "The Language of Sculpture". p117
- ⑩、エリック・シェインズ.1991/1996「Constantin Brancusi」.p69
- ⑬、⑭、Mircea Eliade.Ionel Jianou1982 "Brancusi". ARTED. p154. p155  
\*Pilier funéraire du cimetière de Loman, région de Hunedoara, Transylvane.  
Sur le pilier en bois est placé un oiseau, symbole de l'âme du défunt.
- ⑰、Marielle tabart et Isabelle Monod-Fontaine. 1982. "Brancusi". p68

## 参考文献

- David Lewis.1974. "Constantin Brancusi". St Martin's Press Inc.
- Emanoil Popescu.1982. "Brancusi in Lume". I.P.Oltenia.
- Ionel Jianou.1963."Brancusi". ARTED, Editions d'Art, Paris.
- Marielle tabart et Isabelle Monod-Fontaine.1982."Brancusi". Musee National d'Art

Moderne. Paris

Mircea Eliade. Ionel Jianou 1982 "Brancusi". ARTED ,Editions d'Art, Paris.

Radu Varia.1974"Brancusi". Rizzoli International Publications.

Sidney Geist. 1978. "Brancusi / The Kiss". HARPER & ROW.

Sidney Geist. 1983. "Brancusi. A Study of the Sculpture." Hacker Art Books, New York.

Thomas M. Messer. 1983. "The Guggenheim Collection". Hrry N. Abrams.

William Tucker. 1985. "The Language of Sculpture". Thames and Hudson

エリック・シェインズ. 1991/1996「Constantin Brancusi」(中原祐介・水沢勉訳). 美術出版社

ハーバート・リード. 1980.「彫刻とはなにか」(宇佐見英治訳) 日貿出版社

ハル・フォスター. 1987/1994.「反美学ーポストモダンの諸相」(室井 尚・吉岡 洋訳) 勁草書房

ミルチア・エリアーデ. 1975.「宗教学と芸術」(中村恭子他 訳). せりか書房

穴沢一夫. 1977.「ブランクーシの世界」ギャラリーところ. 16-20

穴沢一夫. 1977.「ブランクーシ随想」ギャラリーところ. 15-19

佐々木健一. 1995.「美学事典」東京大学出版会

山川みどり. 1985.「ブランクーシの《接吻》九態」「芸術新潮」08. 新潮社. 70

高階秀爾. 1969.「ブランクーシ 飛翔への讃歌」「美術手帖」No.314. 148-161

菅原敦夫. 1992.「やさしい美術 モダンとポストモダン」読売新聞社

東野芳明. 1973.「コンスタンティン・ブランクーシ」「ファブリ世界彫刻集」11. 平凡社

中島徳博. 1977.「コンスタンティン・ブランクーシ」ギャラリーところ. 33-39

中島徳博. 1985.「ブランクーシの〈接吻〉」ギャラリーところ. 22-25

中原祐介. 1968.「コンスタンティン・ブランクーシ」「みずえ」2. No.757. 美術出版社. 56-72

中原祐介. 1977.「わが国初のブランクーシ展」「朝日ジャーナル」10・7.Vol.19. No.40. 朝日新聞社.73

中原祐介. 1977.「本邦初のブランクーシ展」「美術手帖」Vol.29. No.425. 美術出版社. 94-95

中原祐介. 1986.「Brancusi ブランクーシ」. 美術出版社

中村英樹・谷川 渥. 1993.「Constantin Brancusi」「アート・ウォッチング2・近代美術編」72-77.

堀内正和. 1977.「新しい夜明けを告げる雄鶏」ギャラリーところ. 21. 22

堀内正和. 1977.「終わりのない柱」「季刊現代彫刻」13 聖豊社.講談社. 117-125

堀内正和. 1985.「ぼくのブランクーシことはじめ」ギャラリーところ. 20. 21

峯村敏明. 1979.「20世紀の彫刻」「朝日百科・世界の美術」74.朝日新聞社. 8-85-8-97

若林 奮. 1977.「ブランクーシの彫刻」「みずえ」11. No.872 美術出版社.. 62-69