

# 石膏模像の機能と石膏デッサンの様式

金 井 直

キーワード：石膏（模）像、石膏デッサン／素描、石膏模像収集、ジプソテカ

## Plaster Cast. Its Functions and Drawings

Tadashi KANAI

### はじめに

今日、一般に、石膏像と聞いて思い浮かぶのは、中学・高校の美術教室で見かける「ミロのヴィーナス」や「マルス」のようなデッサンの対象、美術教材としての彫刻であろう。これらは言うまでもなく複製であり、それ自体が芸術作品として展示鑑賞されることはない。一方、彫刻家自身が手がけ、型取りのみならず、石膏の直づけなどの技法も駆使しつつ、オリジナルの一点として生みだされる石膏像も存在する。さらに、こうしたオリジナル石膏像のうち、像をブロンズや大理石にうつすときの原型として利用されるものがあるが、これらはとくに石膏原型と呼ばれている。単純化すれば、石膏像には、複製、オリジナル作品、原型という三種のステータスが存する<sup>1</sup>。本稿において取り上げる石膏像は複製であるので、他の二種と分かつ意味から、以下、「石膏模像」と表記することとする。本稿は大きく2章に分かれる。第1章では、石膏模像の機能について、歴史的概観をおこなう。第2章においては、石膏模像を描写対象とする、いわゆる「石膏デッサン」の特質について、近現代日本の事例に即して考察する。そのうえで、両章の論点をつなぐ終章を示し、今後の課題を確認する。

### 1. 石膏模像の分類

上述の通り、現代の日本では、石膏模像は一般に美術教材として活用されているが、時代や地域を広げれば、その用途は実に多様である。その差異・区分を、以下の四項の相関から記述・分析してみよう。

(a)鑑賞対象 (b)描写対象 (c)研究手段 (d)教育手段

<sup>1</sup> ただし、これら三種は、排他的に存在するわけではなく、制作・受容の局面で、相互浸透を繰り返す。これには、古代彫刻を複製する技術をオリジナル像制作に転用した彫刻家アントニオ・カノーヴァの工房実践の影響が大きい。

石膏デッサンは、石膏模像を(b)描写対象とすることで、(d)教育手段として用いる行為である。もちろん、(a)鑑賞・(c)研究の局面が排除されるわけではないが、とりわけ日本の石膏デッサンは、今日なお入試科目としての位置づけが強く、その意味で「教育」的機能が濃厚である。もっとも、この美大入試との積年の密着感が昂じて、石膏模像そのものの所有が、特殊な芸術愛好の記号として機能することもあったようだ。あるいは、石膏模像がアトリエを離れ、書斎や居間の調度として、舶来趣味または一種の美的スノビズムをかき立てることもあった。つまり、石膏模像は、デッサンの現場からひとたび離れるや、所有対象・演出手段として、近代日本特有の文化的コンテクストのなかで享受されていたのである<sup>2</sup>。この状況をもって、石膏模像を(a)鑑賞対象であったとみなすべきかは、判断の揺らぐところであるが（「鑑賞」の定義にもよるが）、いずれにせよ明らかなのは、石膏模像自体が(c)研究手段となることが、きわめて稀であった日本の歴史と現状である。

近代日本においては、1876年の工部美術学校の創設以来、石膏模像は専ら(d)素描教育の手段として、官民両領域で普及してきたが、石膏模像を生みだした当のヨーロッパにおいてはどうかだったのか。最初期の事例としては、ジョヴァンニ・バッティスタ・アルメニーニ(1530-1609)による石膏模像研究の推奨や、1666年に創設されたローマのフランス・アカデミーにおける石膏模像を用いた教育プログラム構想などが挙げられるが、石膏模像の教育的組織的活用が一般化するのには、18世紀半ば以後、つまり、ヨーロッパ各地に美術アカデミーが誕生する時期である<sup>3</sup>。1763年、フランチェスコ・アルガロッティ(1712-64)は、その著書『ローマのフランス・アカデミーについて』のなかで「石膏は彫像の忠実なイメージであり、成型が適切におこなわれ、よく保存されていれば、若者を素描の修正へと、あるいは調和へと、確実に導く。それは卓越した画家となるために不可欠の要素である」と記したが、このことは、教育手段としての石膏模像の価値の確立をよく示している<sup>4</sup>。さらに、彫刻家エティエンヌ・モーリス・ファルコネ(1716-91)が、「大理石よりも石膏に即して勉強するほうが確実に容易と言え、驚かれるかもしれませんが、これは真実なのです。後者はごく細部まで固くしっかりしていますが、前者はときとして曖昧不確定な細部を示しますし、ときによってはその細部さえ消え入ってしまうのです」と記す頃(1771年)には、石膏模像の教育上の効能は、アカデミシヤンのあいだでは定見となっていたに違いない<sup>5</sup>。

18世紀中葉、石膏模像の普及に重要な役割を果たしたのが、ローマ教皇ベネディクトゥス14世(在位1740-58)である<sup>6</sup>。彼はヴェネツィア貴族フィリッポ・ファルセッティに、当時教皇領であったボローニャへ、指定の石膏像を送ることを条件に、ローマにある古代彫刻の

<sup>2</sup> 近年のもっとも特殊な事例は、ミニチュア(いわゆる食玩)と化して流通する石膏模像シリーズ「立体カプセル百科事典 石膏デッサン入門」(発売:株式会社 Yujin)であろう。

<sup>3</sup> Francesca Valli, "Copie e calchi dall'antico in Accademia" in *Classico Manifesto. Temi della Tradizione classica nella Pubblicità italiana (XV-XXI secolo)*, Roma, 2008. あわせて以下も参照。拙稿「古典古代彫刻石膏模像のために」『美術フォーラム21』vol.13, 2006年、30-35頁。拙稿「石膏像小史 - 起源と変容」『美術フォーラム21』vol.20, 2009年、87-92頁。

<sup>4</sup> Francesco Algarotti, *Scritti*, Bari, 1963, p.13.

<sup>5</sup> E. M. Falconet, "Observations sur la statue de Marc-Aurèle a Mr Diderot" in *Oeuvres*, 1781, t. I, p.195.

<sup>6</sup> Maria Luigia Pagliani, *L'orma del Bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna, 2003, pp.23-27.

模像製作を全面的に許可したのである。1753年、ファルセッティの石膏模像群がヴェネツィアに送られ、公開されるや、ローマのフランス・アカデミーやパリのルーヴルに匹敵する石膏模像コレクションとして大いに注目される。一方、交換条件の石膏模像50体は、1757年にボローニャに到着。同地のアカデミア・クレメンティーナは、18世紀初めに収集された既存の石膏模像群にファルセッティ・コレクションを加え、ヨーロッパ有数のジブソテカ（石膏像美術館）を形成することになった。その後も同アカデミアは、1804年にピオ＝クレメンティーノ美術館から肖像彫刻の石膏模像90点を獲得、ミラノのアカデミア・ディ・ブレラの協力によってルキウス・ウェルススの肖像を得るなど（1807年）、コレクションの拡充を進めた。規模の相違こそあれ、その他のイタリア諸都市のアカデミーも、1800年前後に、教皇庁と他のアカデミーとのネットワークの中で、石膏模像の確保を進めている<sup>7</sup>。

このような石膏模像コレクションの形成・充実の背景に、(b)描写対象、(d)教育手段としての石膏模像の必要があったことは言うまでもないが、それに加え、石膏模像を(a)鑑賞対象とする、新古典主義期ならではの関心が強くあった点を見逃してはならないだろう。たとえば、イタリア旅行中のゲーテ（1749-1832）は、ローマに入る前に立ち寄ったヴェネツィアでファルセッティ・コレクションを訪れ、その充実ぶりを称讃している。そこにはゲーテがマンハイム等で見る機会のあった作品のほかに、ヴァチカンの「クレオパトラ」やウフィツィの「ニオベ」など、初見作品も含まれていたのである。ゲーテにとって、ファルセッティの石膏模像群は「幾千年にわたって、世人が楽しみかつ教化を受けることのできるものであって、それらの芸術家の真価は、思いをひそめても究めつくし得ないほどのもの」であった<sup>8</sup>。石膏模像であるにもかかわらず、である。

鑑賞対象としての石膏模像の重要性を示すもっとも象徴的な出来事は、ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン（1717-68）の『ギリシア美術模倣論』（1755年）の出版と成功であろう<sup>9</sup>。同時代の文人、芸術家に大きな影響を与えた、このギリシア美術への誘いは、しかし、アテネはおろか、いまだローマにさえ足を踏み入れたことのない著者によって上梓されたものであった。当時、ヴィンケルマンがじっさいに目にしていたのは、大理石像のならばヴァチカン宮内、ベルヴェデーレの庭ではなく、ドレスデンの石膏模像コレクションである。ギリシア彫刻を称揚する「高貴なる単純と静かなる偉大 edle Einfalt und stille Größe」というモットーも、じっさいには石膏を通して練り上げられたものだったのである。ヴィンケルマンは「真の美の感情は流れる石膏に似ている。アポロンの頭上から注がれ、その全てに触れ、包み込むような石膏に」とさえ記している<sup>10</sup>。18世紀後半、石膏という複製媒体には、われわれの想像を越えた美的価値が与えられていたのである。ヘルダーが彫刻の無色を称揚

<sup>7</sup> たとえば、1778年、トリノのアカデミア・アルベルティーナの初代学長となったロレンツォ・ペシュ（Lorenzo Pecheux 1729-1821）は、石膏像コレクションの充実を努め、『カピトリノーのヴィーナス』『瀕死の剣闘士』『ミケランジェロのモーゼ頭像』など、24体の像を収集・公開するに至った。以下を参照。Luigi Cesare Bollea, *Lorenzo Pecheux. Maestro di pittura nella R. Accademia delle belle arti di Torino*, Torino, 1936, pp.120-121, 430.

<sup>8</sup> ゲーテ『イタリア紀行』上、相良守峯訳、岩波文庫、1960年、119頁。

<sup>9</sup> ヴィンケルマン『ギリシア美術模倣論』澤柳大五郎訳、座右宝刊行会、1976年。

<sup>10</sup> L. D'Alessandro and F. Persegati, *Scultura e calchi in gesso*, Roma, 1987, p.15.

するのも、ほぼ同時代のことであった<sup>11</sup>。この時期、不活性の白色を曝す石膏模像の連なりが、大理石像とはまた別の価値体系に収まっていたことが窺える。この石膏愛好は、実作にも影響を与えるだろう。新古典主義後期を代表する彫刻家ベルテル・トルヴァルセン（1770-1844）の大理石作品は、彫琢・研磨の抑揚・変化を避けた、均質な表面を目指しているが<sup>12</sup>、これは、鑑賞対象としての石膏模像の質感が、大理石像表面のそれにまで影響を及ぼしたものである。ヴィツラーリが指摘するように、この時代、「石膏は単なる手段ではなく、芸術作品の本質だった」のである<sup>13</sup>。

19世紀もひきつづき、石膏模像の収集は、各地で継続的に、あるいは新規に進められた。時代を下り、世紀中葉以降、古典古代の規範性が退けられ、芸術家の創造的な活動が重視される時期になっても（ロマン主義に始まる一連の主観主義の時代）、石膏模像への関心は途切れない。この頃の傾向として注目すべきは、アカデミーに代わって、大学や美術館が収集拠点となったことである。石膏模像は考古学や美術史学の(c)研究手段として受け入れられることになる。

ベルリン・アカデミーは、こうした変化の嚆矢と言えるだろう<sup>14</sup>。1697年に創設された同アカデミーは、当初より石膏模像の収集を進めていたが、1743年に起きた火災によって、コレクション全体を失う。1791年、ローマ在住の風景画家ペーター・ルードヴィヒ・リュトウケ（1759-1831）から「ラオコオン」や「ベルヴェデーレのトルソ」など必須の石膏模像が寄託されて、ようやく収集の核が完成。さらに当時のローマでもっとも重要な石膏模像制作者であったヴィンチェンツォ・バルゾッティの工房から「ベルヴェデーレのアポロン」などが購入されて、体系的なコレクションが誕生した。当然ながら、この石膏模像群は、単に石膏デッサンの対象とされたのではなく、古典古代の美を体現する機能を帯びていた。コレクションは一般公開され、年間、約1万人の来場者があったという。一方で、国王所有の古代彫刻のオリジナルは、ポツダムに集められ、公開は制限されていた。ゼドラツが述べるように「1800年頃、アカデミーの石膏模像は、そのオリジナルにはるかに優るイデオロギー的な価値を帯びていた。石膏模像コレクションは、古典古代を読みとく権利と手段をアカデミーに与えていたのである」<sup>15</sup>。一方、ローマ在住の古典学者アロイス・ヒルト（1759-1837）が芸術学・考古学教授としてアカデミーに迎えられるのもこの頃である（1796年）。いわゆる《瀕死のガリア人》やエギナ神殿のパディメントに関する主題同定・考証で知られるヒルトもまた石膏模像の充実に努めるが、彼の歴史学的見識は、石膏模像を不在の古代彫刻の代理とはみなしても、もはや美の規範として嘆賞することはなかった。1842年、アカデミーの

<sup>11</sup> ヘルダーの『彫塑』は1778年の出版である。以下を参照。登張正実編『世界の名著38 ヘルダー／ゲーテ』中央公論社、1975年。

<sup>12</sup> cf., Bertel Thorvaldsen, ex. cat., Roma, 1989.

<sup>13</sup> Anna Villari, "Dall'antico e dal moderno: la gipsoteca dell'Accademia di San Luca (1804-1873)," in Paola Picardi and Pier Paolo Racioppi (eds.), *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma, 2002, p.135.

<sup>14</sup> Claudia Sedlarz, "Incorporating Antiquity - The Berlin Academy of Arts' Plaster Cast Collection," in Rune Frederiksen and Eckart Marchand (eds.), *Plaster Cast. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin, 2010, pp.197-228.

<sup>15</sup> *ibid.*, p.209.

石膏模像コレクションは一括してベルリン美術館に移され、1855年、新博物館において公開される。ヒルトのベルリン着任からおよそ半世紀後、コレクションは様式史研究の手段へと統御されたと言ってよいだろう<sup>16</sup>。

ローマの状況を見ておこう。同地のアカデミア・デイ・サン・ルーカでは、創設当初の16世紀からすでに石膏模像は用いられていたが、体系的なコレクションが実現したのは、19世紀初頭、彫刻家アントニオ・カノーヴァ(1757-1822)が収集に関与して以後のことであった。アカデミーの性質上、本義は教育であったが、その石膏模像ギャラリーは、次第に展示空間としての機能を強めていたようである<sup>17</sup>。一方、ローマ大学“サピエンツァ”に考古学・古代美術史学講座が設置されたのは、かなり遅く、1890年のことである。これにあわせて、石膏模像の収集も開始され、「石膏像の博物館 Museo dei Gessi」という呼称も登場している。1935年には「大学都市 Città Universitaria」内に十分な博物館機能と床面積をもつ展示施設が作られ、現在に至っている。同館の研究活動として注目されるのは、両大戦間にヴァルター・アメルング(1865-1927)とジュリオ・エマヌエーレ・リッツォ(1865-1950)によって進められた石膏像によるオリジナル彫刻の再構成である。四肢や頭部などを欠いた古代彫刻の断片を型取りし、さらに欠損部を付加することで、「失われたオリジナルの、考証学的に正しい“イメージ”」を制作・呈示するこのプロジェクトによって、ミュロンの《デイスコボロス(円盤投げ)》などが「復元」されている<sup>18</sup>。

アカデミーから大学へと、石膏模像受容の場が広がるヨーロッパの状況は、新興国アメリカにも認められる。ニューヨークのナショナル・アカデミーにおいては、1801年の創設以来、ヨーロッパのアカデミズムを追うように石膏模像収集が進められたが、一方、世紀中葉からは大学による収集も活発化する<sup>19</sup>。1852年、ニューヨーク市立大学は、いわゆる「エルギン・マーブルズ」の石膏模像を獲得。1857年にはミシガン大学に附属博物館が設置され、ギリシア彫刻の石膏模像群が展示される。注目すべきは、当時、次々と創立されていた私立の女子大学において、カリキュラム上重視された美術史学の要請に応えるべく、石膏模像の収集がおこなわれたことである。南北戦争後、ハーヴァード大学においても美術史学が講じられるようになると、石膏模像はこの新出学問分野の研究教育手段として、さらに重視されることになった(コーネル大学やジョン・ホプキンス大学、ミズーリ大学などで大規模なコレクションが形成され、美術史学・考古学の教育研究に供された)。美術館に目を転じれば、1876年開館のボストン美術館が重要である。同館は1891年の時点で、800点近い石膏模像を収蔵し、主要作例をフロア全体を用いて時代順に展示・配列し、考古学・美術史学をまさしく視覚化していた(ハーヴァード大学出身のエドワード・ロビンソンの指揮による。[図1])。

<sup>16</sup> *ibid.*, pp.210-211.

<sup>17</sup> Villari, *op. cit.*, pp.145-149.

<sup>18</sup> cf., Maria Grazia Picozzi (ed.), *L'immagine degli originali greci. Ricostruzioni di Walther Amelung e Giulio Emanuele Rizzo*, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2006.

<sup>19</sup> Stephen L. Dyson, "Cast Collecting in the United States," in Frederiksen and Marchand, *op. cit.*, pp.557-575.



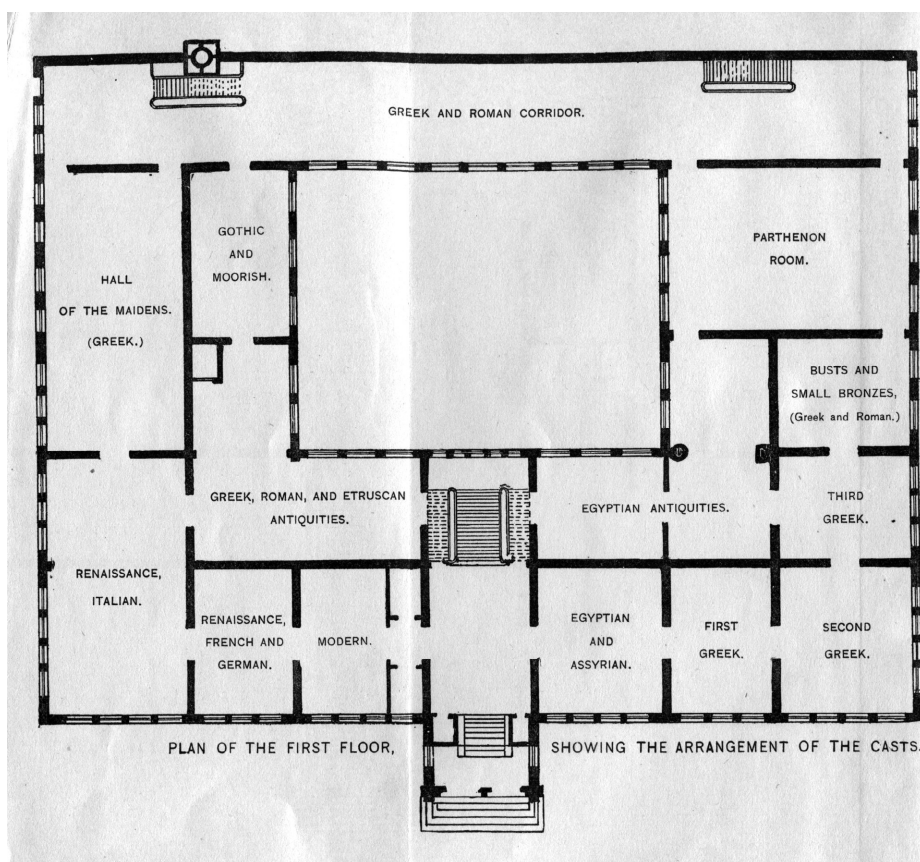


図1 ポストン美術館石膏模像展示室平面図 Edward Robinson, *Museum of Fine Arts Boston Catalogue of Casts Part III Greek and Roman Sculpture*, Boston and New York, 1892. より

以上のように、ヨーロッパ・アメリカにおいては、石膏模像の機能は、当初の素描教育手段から、しだいに美的な鑑賞対象へ、さらには学問研究の手段へと拡大・移行してきたのであるが、この事実をふまえれば、近代日本において、いかに石膏模像の鑑賞・研究が限定的な実践であったか、あらためて明らかとなるだろう。とりわけ注意したいのは、国内の美術系大学・総合大学において、石膏模像を体系的・歴史学的に展示公開する常設施設が、現在はもちろん、過去においてもほとんど見られなかったということである（武蔵野美術大学による収集・展示、目録編集は、貴重な例外であった）。東京藝術大学（東京美術学校）の収集は、なるほど数の点での充実は確かであり、1913年、ルーヴル美術館アトリエ・ド・ムラージュから購入された《ミロのヴィーナス》《ボルゲーゼの闘士》《ベルヴェデーレのトルソ》《スキタイ人》《サンダルを穿く競技者》や、矢代幸雄の尽力により1934年にポストン美術館から寄贈された《コレオーニ將軍騎馬像》《ガットメラータ將軍騎馬像》、ミケランジェロの《メディチの墓》《モーゼの像》など、石膏模像の「傑作」「名品」が並ぶが、その収集において、考古学的・美術史的な体系的担保されてきたとは言い難い。あくまでも(d)教育手段として、デッサン教育における(b)描写対象として、場合によっては、西洋近代のaura漂う(a)鑑賞対象として、石膏模像を受けとめつづけた日本近代の特殊性は明らかであろう。

## 2. (b)描写対象としての石膏模像

前章においては、石膏模像が担ってきた複数の役割を、時代・地域の枠を広げつつ、概観したが、本章においては、とくに、近代日本において、石膏模像が(b)描写対象とされる事例について、分類・考察を進めよう。

描かれた石膏模像としては、もちろん石膏デッサンが一般的であるが、油彩画のモチーフとされることも少なくない。画面中の石膏模像の比重をもって分類するならば、アトリエ描写の一要素とした作品、静物画の一要素とした作品、石膏模像を主として描いた作品の三通りに大別できるだろう。アトリエ描写の例としては、1901年の白馬会展に出品された湯浅一郎の《画室》(1901-03年 群馬県立近代美術館蔵 [図2])がよく知られている<sup>20</sup>。「中古婦人半面像」や「ヴェーナス半面像」など、当時日本国内でも流通し始めた石膏模像が、窓の側に並べられているのがわかる。

遡って、1898年の明治美術会に出品された松本豊太の《画室》(1898年)には、二人の少女の背後に石膏模像と思しき裸婦像が認められる。里見勝蔵の《石膏像のある静物》(1927年 二科会展出品 東京国立近代美術館蔵)は、中央にヴィーナス座像を据えたアトリエ風景である。富田温一郎の《裸婦》(1929年 帝展出品 新潟市美術館蔵)では、画室のソファに横たわる裸婦の背後に、青年ブルータスの頭像が置かれている。石膏模像を静物画中に加えたものとしては、「ミロのヴィーナス」の半面を描いた坂本繁二郎の《静物》(1918年 二科会展出品)や、「瀕死の奴隷」を中心に据える林武の《石膏像のある静物》(1931年 独立協会秋季展出品 愛知県美術館蔵)などが挙げられる。注目されるのは、いずれの作品も石膏模像という「教育手段」を用いつつも、名立たる展覧



図2 湯浅一郎《画室》1901-03年 油彩、カンヴァス 159.5 x 106.5cm 群馬県立近代美術館蔵

<sup>20</sup> 拙稿、2009年、90頁。

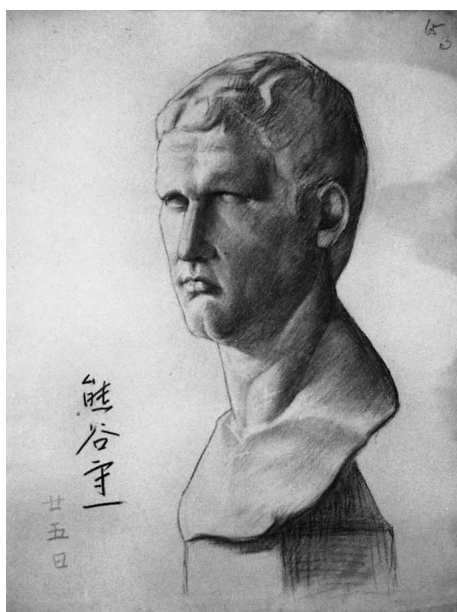


図3 熊谷守一《石膏デッサン（アグリッパ）》1900年頃 茨城県天心記念五浦美術館蔵

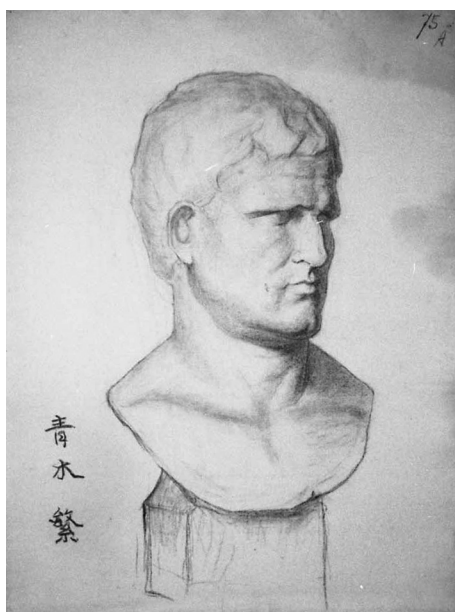


図4 青木繁《石膏デッサン（アグリッパ）》1900年頃 茨城県天心記念五浦美術館蔵

会向けの出品作となっている点である。石膏模像の描写を習作に留めず、力作たるべき「出品作」に組み込むことには、石膏像を時折モチーフとして画中に描き込んでいたセザンヌやマティスの影響も考えられるだろう。

一方、石膏模像のみを描く事例としては、森芳雄の《石膏のある静物》（1953年 京都国立近代美術館蔵）のような油彩画はむしろ稀少で、予期の通り、そのほとんどが教育的な目的をもった石膏デッサンである。日本における石膏デッサンの端緒は1876年に創設された工部美術学校である。画学科に着任したトリノ王立美術アカデミー風景画教授アントニオ・フォンタネージ（1818-82）は、来日に際して石膏模像を持参しており、そのデッサン指導にも当たったものと推察される。その後、1882年に工部美術学校は閉鎖されるが、1889年の明治美術会創立、さらに1896年、ラファエル・コランの下で本場のアカデミズムに触れた黒田清輝（1866-1924）主導の東京美術学校西洋画科開設によって、石膏デッサンの命脈は維持強化され、官立・在野を問わず、画学生の必須のカリキュラムとして定着する。

東京美術学校で制作された初期の石膏デッサン（茨城県天心記念五浦美術館蔵）を見ておこう。図3、4のアグリッパは1900年入学の同期生、熊谷守一（1880-1977）と青木繁（1882-1911）によるもので、入学試験課題作品の可能性も指摘されている<sup>21</sup>。陰影の方向を見るかぎり、確かに同じ場で制作されたもののようである。全体に熊谷のほうが線描に硬さがあり、青木はむしろ柔らかく対象をまとめているが、これも、熊谷がやや逆光の側に席を

<sup>21</sup> 藤本陽子「岡倉天心在職中における東京美術学校のカリキュラムとその後 茨城県天心記念五浦美術館所蔵東京美術学校学生制作品について」『茨城県近代美術館研究紀要』8、2001年、1-112頁。



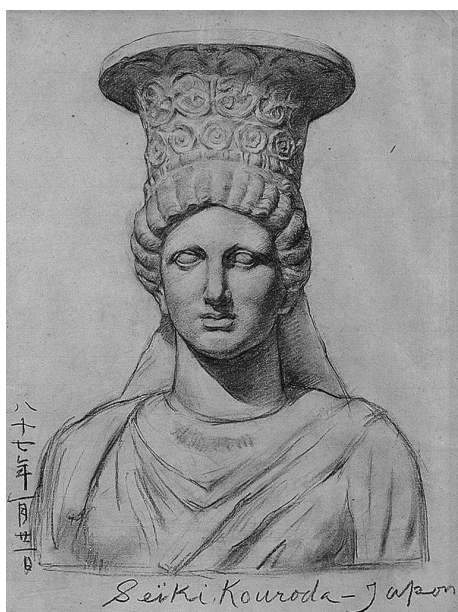


図5 黒田清輝《石膏像》1887年 紙、木炭  
63.0 x 47.0cm 東京国立博物館蔵 画像提供 東京文化財研究所

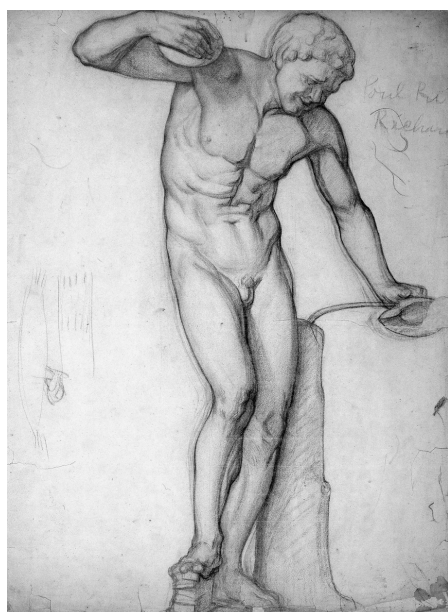


図6 荻原守衛《石膏デッサン（踊るファウス）》1904, 5年頃 礫山美術館蔵

取ったからかもしれない。紙面右上部にそれぞれ書き込まれた「65B」「75A」の文字は評点であろう。よい席を得た青木のほうが高得点に浴したわけであるが、ともあれ、両者に共通するのは、形象全体を縁取る明確な輪郭線の存在である。同様の傾向は、茨城県天心記念五浦美術館蔵の他の美校生のデッサンにも確認される。もちろん、指導者の黒田清輝自身も、パリでの画学生時代には、まず輪郭線による形態把握をおこない、そこに明暗を施す石膏デッサンを手がけている（図5）。20世紀初頭のニューヨークでデッサンを学んだ荻原守衛（1879-1910）も同様である（図6）。このような輪郭線をまさに導線とするデッサンのあり方は、ヨーロッパ流のアカデミズムの基盤として、その後も、日本の美術教育界において維持・継承された。

第二次世界大戦後、東京美術学校と東京音楽学校が東京藝術大学に統合され（1949年）、そのうえで東京美術学校が正式に廃止される（1952年）頃には、戦後の混乱も癒え、美術を志す者も数を増しつつあったのだろう、その需要に応えるように、入試に必須の石膏デッサンに関する書籍や記事が増加してくる<sup>22</sup>。一例を挙げよう。1952年の『アトリエ』に掲載された「石膏デッサンの意義」において、著者の久保守（1905-92年 東京美術学校出身）は、石膏デッサンの方法を二つに分ける<sup>23</sup>。ひとつは「ペンとか固い鉛筆で描く場合にするように形体と調子とを別個に考えて、先ず形を写し次に調子を与えて行くと云うやり方」であり、

<sup>22</sup> 『洋画技法講座1』美術出版社、1949年を参照。同書では全体の輪郭線を取って、順次、陰影・細部の描写に向かう石膏デッサンのプロセスが、「メディチ」胸像をモデルに図解されている。

<sup>23</sup> 久保守「石膏デッサンの意義」『アトリエ』306号、1952年5月、37-38頁。



図7 「デッサン仕上り図」小磯良平「技法ノート 石膏デッサン」『美術手帖』1952年2月号57頁より



図8 「部分」小磯良平「技法ノート 石膏デッサン」『美術手帖』1952年2月号57頁より

もうひとつは「形と調子を分離しては考えず、全体の大まかな調子の分布を捉えることから始めて、調子の変化を追及し充実させて行く事によって、次第に精緻な形体感を導き出して来る」方法である。久保は前者を演繹的、後者を帰納的と呼び、それぞれの実例を挙げてみせる。

同年9月の『美術手帖』に登場した小磯良平（1903-88 東京美術学校出身）の「技法ノート 石膏デッサン」にも注目したい<sup>24</sup>。「古典のフォルムをつかむ事」を石膏デッサンの根本とみなす小磯は、もちろんアウトライン、輪郭の重要性を語るが、同様に彼が強調するのは、光線下での石膏の白の調子の変化を、木炭の黒の「デリケートなニュアンスとトーン」ですくい取る眼と手の技術である。さらに「調子」や「ヴァールール」に注意しながら、像の立体感、「姿態、ムーヴマン、勢い」を獲得することを求める。付された図版が興味深い。仕上り図（図7）を見れば、輪郭線の引き通された古典的な石膏デッサンであるが、そのプロセスや部分図（図8）では、石膏像表面の面の凹凸、つまり光の反射の強弱を追いかける実践が巧みに図示されているのである。東京藝術大学で教鞭を執る小磯がほのめかす「ヴァールール」への傾斜、久保の表現に拠るならば「帰納的」方法は、当時の学習者たちに、少なからぬ影響を与えたのでないだろうか。

それ以後、1950、60年代の石膏デッサンについて、実作に即した詳細な様式分析はここでは省くが、技法書を繙くかぎり、線の抽出よりも面の調整が、形体把握の近道とされていることがわかる。1965年8月の『アトリエ』（特集：石膏デッサンを始める人へ）は、「大顔面

<sup>24</sup> 小磯良平「技法ノート 石膏デッサン」『美術手帖』1952年2月、52-56頁。

(面取り)」の作画過程を示しつつ、「連続する1本の線は、人間の知恵から生まれたものです。だから線の意味を本当に理解できるまでは、石膏デッサンにおいて、線で形の説明をするのは最もいけないことです。形は面で成り立ち、面は調子に支えられているから、線で簡単に説明しても立体の勉強にはならないのです」と説く<sup>25</sup>。『アトリエ』1967年1月号(特集:石膏像の見方)も同様に、線に先立って、面の方向と角度に注目するよう促す。というのも、「実に線は人間の創作であり、現象的に存在しないといえる」からである<sup>26</sup>。このような「面」や「調子」の強調、換言すればアウトラインからの離脱が、後年、ついには石膏デッサンの本質・本義として迎えられていたことが、1977年の本山忠男の論考から窺える。すなわち、

石膏素描とは、芸術のジャンルとは関係なく、対象から調子 (tone) と面 (plane) を引き出し、画面上に正確に描出する習練をなす事であり、その進めてゆく過程で、恣意的なもの、情緒的なものを阻止しながら、白い無数の面の集積体として像を捉えてゆかなければならない。

(中略)

物象は陰影をもち、陰影は光によって知覚されるという。従って石膏素描においては、形態を説明する線は存在しないものであり、線の概念は、面の描出のための要素(調子)の中に転換される。

その意味で、石膏素描は像 (statue) をかくのではなく、無数の面の集積体を調子によって、描出するものである。これを換言すれば、抽象の作業といってよいのではないか<sup>27</sup>。

本山の論文にはさらに、陰影・諧調に富む、つまり、能うかぎり輪郭線を駆逐したデッサン群が掲載されて、その論旨を強力に補完する。同様の傾向は、例えば、『美術手帖』の1970年代の広告ページを通覧すれば、明暗の効果が輪郭を融解させていく様として確認されるはずである<sup>28</sup>。

ところで、日本の石膏デッサンが、ヨーロッパのアカデミズムが重視した輪郭線を「ヴァールール」との関係において相対化し、あたかもヴェルフリンの様式論に付き従うかのように「不明瞭な」「開かれた形式」へと、「バロック化」したのはなぜだろうか<sup>29</sup>。もちろん、この変化を、まさしくヴェルフリンを援用しつつ、一種の様式の隆替として、あるいはフォー

<sup>25</sup> 『アトリエ』462号、1965年8月、18頁。

<sup>26</sup> 山田嘉彦「石膏像の見方Ⅰ」『アトリエ』1967年1月、4-9頁。

<sup>27</sup> 本山忠男「石膏像素描の領域と絵画について(I)」『東京学芸大学紀要 第5部門 芸術・体育』29号、1977年、119頁。

<sup>28</sup> 『美術手帖』1978年1月号を見ると、美術研究所の広告欄に、「アリアス」(東横美術)、「モリエール」(渋谷美術学院)、「ジョルジョ」(高円寺美術学院、石島デザイン美術研究所)、「マルス」(武蔵野美術研究所、NAGOYA ART SCHOOL)、「ミケランジェロ」(代々木ゼミナール美術科)などのデッサンが掲載されているが、いずれも陰影に富む、あるいは繊細な描画であり、明確な輪郭線を感じさせる作品はない。

<sup>29</sup> 次を参照。ハインリヒ・ヴェルフリン『美術史の基礎概念—近世美術における様式発展の問題』海津忠雄訳、慶應義塾大学出版会、2000年。



マリズムの帰趨として、自律的な芸術論のうちに括することもできるが、むしろ想像したいのは、受験制度の影響である。たとえば東京藝術大学油画科においては、1949年の「マルス胸像」以来、繰り返し石膏像デッサンが入試の実技課題とされ続けた。ここに受験生の急増、美術予備校間の競争が絡み、まずは石膏デッサンという風潮が強化されていく。そのなかで、短時間のクロッキーでも、時間をかけた臨模でもない、試験時間にふさわしい効果的な手法として、インパクトのある明暗法が強調されていったという推定である<sup>30</sup>。日本とは入試制度の異なる（つまり石膏デッサンを入学時に求めない）欧米においては、輪郭線の把握を前提とし、場合によっては細部描写を究めていく石膏デッサンのあり方が主流であるのに対し、日本同様の入試制度を抱える（石膏デッサンを入試に課すことが多かった）韓国では、石膏デッサンのスタイルが日本のそれに近いことも、この説を支えるだろう<sup>31</sup>。

### 3. 別の制度～結びにかえて

「調子」「ヴァール」「面」を強調するデッサンの隆盛に、受験制度との関係を指摘することは、たしかにひとつの見地ではあるが、本稿の論旨に即して言えば、ここにさらに、もうひとつの制度問題を付加しなければならないだろう。つまり、日本において、石膏模像を研究手段として眼差す経験の不足、そのような眼差しを支え、鼓吹する制度の欠如である。受験制度とは別のその制度の欠如によって、制約／輪郭なき様式変化が助長されたのではないかと筆者は考える。

1章において記述したように、日本近代における石膏模像は、ほとんど常に、(b)描写対象であり(d)教育手段であった。あるは、誤解を恐れずに言えば、雰囲気のある一種の調度であった。これに対し、ドイツやイタリア、アメリカでは（本稿において触れることはできなかったが、おそらくは他のヨーロッパ諸国においても）、現状がどうであれ、かつて石膏模像のコレクションが、図像学的にも、様式史的にも学問研究の手段であり、また、そうした知的特質を保ったまま、公衆に開かれていた時期があったのである。仮に像のデッサンをするとしても、図像や様式を弁別する意識なしに、ごく主観的に、任意の様式（調子やヴァール）に浸ることは困難だったのではないだろうか。石膏模像を見、描き、語る行為が、画力の鍛錬のみならず、近代的な教養の陶冶ないし人文科学と結びついていた国々に比して、近代日本は西洋古典古代からはあまりにも遠かった。その遠さの自由こそを、石膏デッサンの「バロック化」は享受していたのではないだろうか。

日本の石膏模像受容の特殊性、反図像学は、「メジチ」「アリアス」「大顔面」といった、石膏模像の不正確な呼称にもよく表われている。美術史上、彫刻でメジチ／メディチと言え

<sup>30</sup> 中村政人は、フォーマリズムよりも、むしろ「きわめ」（物の輪郭を引かず、境界をハッチングで際立たせる手法）のような、たまたま出てきた手法が偶然にも一斉を風靡する、受験デッサン界の雰囲気を指摘している。中村政人「美術系大学受験の石膏デッサンはだれのため？」『美術手帖』1999年5月号参照。

<sup>31</sup> ソウル国立大学校、沈鐵雄教授によれば、同校の油彩画コース入試においては、1990年はヴィーナス、以後、メディチ、カラカラ、シーザーと石膏デッサン課題が続いていたが、94年からは停止されている（2008年3月28日、ソウルにおける聞き取り）。東アジア諸国における石膏デッサンの様式的類似は、無論、近代史の政治的側面に支えられた人的交流に拠るところが大きい。韓国の石膏デッサンについては、あわせて次を参照。『美術の窓』（特集：今、石膏デッサンは必要か。）、2005年12月号、11-20頁。



ば、《メディチのヴィーナス》を連想するのが通常であるが、石膏デッサンの世界では、「メジチ」とはミケランジェロの《ジュリアーノ・デ・メディチ像》に拠る模像のことである。「アリアス」とはそもそも「アリアンヌ」すなわち「アリアドネ」のことであり、明らかにカタカナの転記ミスから生じた「異名」である。「大顔面」とはローマ皇帝ルキウス・ウェルスであるが、画学生周知の事実とは言えないだろう。さらに「大顔面」が、立体派風の角張った容貌に変形されて、「大顔面面取り」として広く普及している事実は、図像学はおろか、明瞭な輪郭線を重視する古典主義さえ破棄して、容貌を多様な陰影を描き分ける方便として利活用する、近代日本のヴァナキュラー性の発露と見て差し支えあるまい<sup>32</sup>。しかし、その局地性と柔軟性があればこそ、芸術において「古典」や「規範」を語ることが困難になった現代にあっても、日本においては石膏模像がなお製作され、ヨーロッパ・アメリカではほとんど趣味の領域に退いた石膏デッサンが、なおくり返し、公教育の現場でおこなわれているのである。

管見のかぎり、かつて石膏像文化・産業の中心であったイタリアにおいて、遺存する石膏模像コレクションを体系的に保存・修復・展示する活動が進んだのは、ようやく今世紀のことである。たとえば、ナポリ美術アカデミーにおいて18世紀以来収集された石膏模像コレクションが、ジプソテカとして公開されたのは2007年である<sup>33</sup>。ローマ大学のジプソテカは、2006年の展覧会を機会に、恒久的な展示施設としての環境・機能の更新を進めている。トリノのアカデミア・アルベルティーナでは、2008年の時点で、収蔵石膏模像のデータベース化が進められていた。こうした状況に応ずるように、今、正統と亜種といったヒエラルキーを離れ、西洋とは別の制度編成が生んだ別様の文化として、日本の石膏模像受容を記録することの意義を、筆者は大と考える。というのも、そうした各地での複数の活動・研究の総体こそが、石膏模像という文化を包括的に記述することにつながるからである。石膏模像とは徹頭徹尾、「応用の歴史」であったことを重視したい。この歴史あるシミュラクル文化の、「正統」を求めるよりも、むしろ広がり語ることを、ひきつづき試みようと思う。

(2011年10月30日受理, 11月30日掲載承認)

<sup>32</sup> 「大顔面」にイタリアで出会うことは稀である。ミラノ、ブレラ・アカデミー至近の画材商「crespi」の取り寄せカタログには同作が含まれているが、名称は「面取りされたルキウス・ウェルス」、制作年は1900年代とされていた(2010年2月9日、ミラノにおける調査)。

<sup>33</sup> Giovanna Cassese, "La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli come atelier per gli artisti del futuro," in Mario Guderzo (ed.), *Gli ateliers degli scultori*, Crocetta del Montello, 2010.