

Title	本郷新：戦没学生記念像わだつみのこえ
Sub Title	Wadatsumi-no-koe by Shin Hongoh
Author	八代, 修次(Yashiro, Shuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1990
Jtitle	哲學 No.91 (1990. 12) ,p.275- 290
JaLC DOI	
Abstract	Shin Hongoh (1905-1980) was a sculptor who was not satisfied with merely showing his works in exhibitions. Rather, he felt that sculpture should be placed outside within an urban setting and be intended to communicate a message to the public. By learning from Michelangelo and studying the monuments of Rodin and Bourdelle, he succeeded in creating numerous monuments throughout Japan. WADATUMI-NO-KOE(1950), a memorial to student-soldiers who perished during World War II, is one such monument. In this work, Hongoh intended not only to mourn the students but also to stir the masses to strive toward lasting peace. After the Paris World Exposition of 1900, Japanese sculpture came to be inspired by the works of Rodin. One sculptor who strongly felt such an influence was Kotaro Takamura, Hongoh's teacher and the first to translate Rodin on Art into Japanese. For this reason, WADATUMI-NO-KOE shows clear traces of Hongoh's thorough observation of Rodin's Age of Bronze.
Notes	文学部創設百周年記念論文集I Treatise
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000091-0275">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000091-0275</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

本郷新 〈戦没学生記念像  
わだつみのこえ〉

八 代 修 次\*

**WADATUMI-NO-KOE BY SHIN HONGOH**

*Shuji Yashiro*

Shin Hongoh (1905–1980) was a sculptor who was not satisfied with merely showing his works in exhibitions. Rather, he felt that sculpture should be placed outside within an urban setting and be intended to communicate a message to the public. By learning from Michelangelo and studying the monuments of Rodin and Bourdelle, he succeeded in creating numerous monuments throughout Japan.

*WADATUMI-NO-KOE* (1950), a memorial to student-soldiers who perished during World War II, is one such monument. In this work, Hongoh intended not only to mourn the students but also to stir the masses to strive toward lasting peace.

After the Paris World Exposition of 1900, Japanese sculpture came to be inspired by the works of Rodin. One sculptor who strongly felt such an influence was Kōtarō Takamura, Hongoh's teacher and the first to translate *Rodin on Art* into Japanese. For this reason, *WADATUMI-NO-KOE* shows clear traces of Hongoh's thorough observation of Rodin's *Age of Bronze*.

\* 慶應義塾大学文学部教授 (美学美術史学)

## 序

本郷新 (1905-80) のブロンズ像〈戦没学生記念像 わだつみのこえ〉が、塾員横山正二氏から慶應義塾に寄贈され、1989年5月に三田の新図書館の地下一階書庫入口に設置された。

このブロンズ像の入手の経緯は、横山氏の話によると、横山氏が昭和22年(1947)から新宿と渋谷で「風月堂」を経営していたころ、井の頭線を利用して本郷がしばしば渋谷の店に来てくれたことが機縁となって、昭和24年(1949)の夏に初めて本郷のアトリエを訪ねたときに譲り受けたということである。

さらに横山氏が譲り受けるに当たって、像高77センチのこのブロンズ像に、高さ106センチの木製の台座と、台座のための二枚のブロンズのプレートとを、本郷自身が製作して取り付けてくれた。<sup>(2)</sup>(図1)

この二枚のプレートには、「戦没学生記念像 わだつみのこえ ほんごうしん」と、「なげけるか いかれるか はたもだせるか きけ はてしなきわだつみのこえ」という銘文が記されている。

また本郷は横山氏にこのブロンズ像のことを、「〈わだつみ像〉のオリジナル」と言ったということである。本郷が言った“オリジナル”とは、等身大のブロンズ像〈わだつみのこえ〉(像高190センチ)を造ったときの発想源となったものという意味であろう。<sup>(3)</sup>等身大の〈わだつみのこえ〉は、現在のところ本郷新記念札幌彫刻美術館、立命館大学、世田谷区立世田谷美術館、神奈川県立近代美術館<sup>(4)</sup>ほか数箇所<sup>(4)</sup>に在り、ちなみに神奈川県立近代美術館には“オリジナル”も合わせて所蔵されている。

さて、慶應義塾に〈わだつみのこえ〉が寄贈された機会に、本郷新の〈わだつみのこえ〉が近代日本彫刻史の推移の中で、どのように出現したかを考察してみようというのが、この論文の主眼である。

## I 〈わだつみのこえ〉の製作目的

塾所蔵の〈わだつみのこえ〉の台座に取り付けられたプレートの一つに、「なげけるか いかれるか はたもだせるか きけ はてしなきわだつみのこえ」と記された銘文は、このブロンズ像の題名の由来にかかわるばかりか、その製作目的をもはっきりと伝えてくれる。

本郷が取り付けた銘文のもとになったものは、藤谷多喜雄氏の短歌である。<sup>(5)</sup> 1948年に東大協同組合出版部内にあった「日本戦没学生手記編集委員会」が戦没学生の遺稿集の題名を募集したとき、藤谷氏が「はてしなきわだつみ」という題名で応募し、その傍に記してあったのがこの短歌であった。結局は、編集委員の一人であった中村克郎氏が、この短歌の中から「きけわだつみのこえ」という書名を作った。そして「きけわだつみのこえ 日本戦没学生の手記」は、1949年10月に出版されると、たちまちにベストセラーとなった。その収益をもとに記念像（モニュメント）を造ることを編集顧問の小田切秀雄氏が提案した。その結果、「戦死者の霊を弔い、その平和希求の精神を具現し、さらに生き残った者の平和擁護の精神的支柱となるべき戦没学生記念像を建立したい<sup>(6)</sup>」という主旨に基づいて本郷に依頼したのが、このブロンズ像の製作の動機である。

この記念像の依頼を受けたとき、本郷は「僕にうってつけだと思いました」と言っている。そして続けて

「とにかく徹底的に軍部が嫌いだったから。だから僕にはいちばん気持の合うテーマだったわけです。ちょうど製作している最中の6月15<sup>(7)</sup>日、朝鮮戦争が始まったんですよ。あの頃はすごかったですからね。ラジオのニュースは鳴る。その中でこっちは〈わだつみ像〉を平和のシンボルとして作ろうというのでしょう。片方では戦争が始まっている。ですからあの時はアトリエの中をふしぎな一つの世界として自分で意識しましたね。思わず力が入った。後から人はこれを新古典だな

んていうけれども、新古典であろうとなかろうと、そんな様式のこと  
は問題ではないんで。とにかく学生の悲惨な状況を作るか、つまりボ  
ロボロの軍服をまとって折れた鉄砲でも持ってね、さもなければ健康  
な肉体を作るか。とにかく素裸で若々しい青春の肉体を持った人間と  
いうこと<sup>(8)</sup>でいこうとしてモデルを探した。」

と当時の心境を語っている。この本郷の言葉の中で興味あることは、記念  
像の依頼を受けたとき、頭に浮んだのが学生の「悲惨な状況」と「健康な  
肉体」という二つのイメージであったことである。結局、本郷は後者をと  
って現在の〈わだつみのこえ〉に見るような、裸体の青年が右手をあごに  
当て、左手は上にあげて握りしめたポーズを発想した。この発想を最初に  
粘土で造った小像が、所謂“オリジナル”である。

本郷は 1950 年の 6 月から二箇月かけて“オリジナル”と、それを発展  
させた等身像を粘土で造り、8 月に等身像をブロンズに鑄造して、9 月の  
第 14 回新制作派協会展に出品した。そして 1953 年に〈わだつみのこえ〉  
は、文化人会議から日本平和文化賞を与えられた。

## II モニュメントとしての〈わだつみのこえ〉

本郷は 1939 年 4 月第 14 回国画会展に〈白妙 赤十字記念碑〉を出品  
した。同年 7 月には国画会を退会して、国画会の彫刻部の同志と共に新制  
作派協会の彫刻部の新設に参加した。そして 11 月の新制作派協会彫刻部  
第一回展に〈十勝岳ホロカメトック遭難記念像〉を出品して、本郷はモニ  
ュメンタルな彫像への志向を表わし始める。国画会時代には、すでに金子  
九平次 (1895-1968) や清水多喜示 (1897-1981) のようなエミール=アント  
ワヌ・ブールデル (1861-1929) に学んだ彫刻家たちが居り、このほか保  
田龍門 (1891-1965) や木内克 (1892-1977) などブールデルの門下生が在野  
で活動を始めていた。いわばロダンの移植に次ぐ近代日本彫刻史上の第二  
の啓蒙期に当たり、本郷もブールデルのモニュメンタルな彫像に刺戟され

たのは当然である。

〈わだつみのこえ〉と同じ 1950 年に、本郷は〈汀のヴィーナス〉と題した裸婦の横臥像を造る。この横臥像は上野駅前に置かれたが、東京の民衆の前に表われた最初の裸婦像であった。(現在千葉県谷津遊園) 続く 1953 年の〈嵐の中の母子像〉は、本郷がウィーン世界平和会議に出席したとき、ヨーロッパで見た聖母子像に暗示を受け、子供の一人を胸にかかえ、もう一人を背後にかくまって逆境にたち向う母子の姿を表現した大作で、後に広島平和公園に設置された (1960)。1954 年の〈ローゼンバーグ夫婦に捧ぐ〉は、原子爆弾設計のスパイ容疑のため死刑となった獄中のローゼンバーグ夫婦を等身大の石膏像で造ったもので、現存していないから写真で見える限り、ジョージ・シーガル (1924-) の〈大量虐殺〉(1982) を先き取りしたような作品であった。1958 年の〈石川啄木〉は、右手をあごに当て左手に書物を持つ座像で、啄木が詩想を錬った函館の大森浜 (現在啄木公園) に在る。また同年の〈泉の像〉、翌 1959 年の〈牧歌〉は本郷の出生地札幌市内に設置されている。

〈わだつみのこえ〉以後 10 年間に、上記のようなモニュメントが製作されていることから見て、〈わだつみのこえ〉は大戦後に公衆の前に表われた本郷の最初のモニュメントであった。これ以降の本郷のモニュメントは、稚内の〈氷雪の門〉(1963) から鹿児島島の〈太陽の賛歌〉(1972) に及び、日本国中に点在している。

大戦前から本郷ほど都市空間の中のモニュメントということを考えていた日本の彫刻家は数少ない<sup>(9)</sup>。本郷にとってモニュメントとは、従来からあったモーニングや軍服を着た置物同様のアカデミックな銅像彫刻とは異なり、また一方では、展覧会後はほとんど公衆の目に触れる機会を持たない作品のことでもなかった。むしろ本郷は、モニュメントこそ彫刻の本道だと考えていた。このことを本郷は次のように述べている。

「展覧会にある一つの様式のものを出品してすぐアトリエに戻ってく

るというようなありようではなくて、もっと社会的な空間、都市の空間、そういう空間芸術としての彫刻意識ですね。だから趣味的な、個人の嗜好に応える彫刻ではなくて、複数の人々の中の彫刻という意識を携行しながらモニュメンタルな空間を求める。そういうことだと思<sup>(10)</sup>うわけです。」

このような本郷の「芸術空間としての彫刻意識」は、頼まれもしないのに造った〈赤十字記念碑〉や〈ホロカメトック〉で胎動を始め、大戦後のモニュメント実現の時代を待望していたと言える。本郷が〈わだつみのこえ〉の依頼を受けたとき、「僕にうってつけだと思った」のは、それが自分と思想的に一致したというばかりでなく、モニュメントとしても実現出来るという喜びがあったと思われる。

本郷の国画会時代や新制作派協会彫刻部新設時代に、ブルデルの作風が風靡していたことは前に触れたが、本郷のモニュメントへの志向を刺戟したのがミケランジェロであったということは興味深い。と言うのは、ミケランジェロの彫刻の作用・反作用のムーブメントから生じるドラマは、彼の作品が公衆の面前に置かれたとき、必然的に公衆に語りかける社会性を持つことに本郷が気付いていたからである。従って彫刻からドラマを取り除いてしまうと、彫刻は社会や公衆に与えるインパクトを弱められてしまう。このことに不満であった本郷は次のように言っている。

「ですから近代に入って、彫刻からドラマを抜こうとする、できるだけ物語をとろうとして純粹化の方へいく、それは純粹化だけでも純粹という時にはミケランジェロはもう遠くへ行ってしま<sup>(11)</sup>う。」

本郷が現在の抽象的なモニュメント作家と違って、単純には抽象彫刻に向わずリアリズムに踏み留まっていたのは、いつも近くにミケランジェロが居ることを意識していたからである。本郷の言う「芸術空間としての彫刻意識」とは、彫刻とそれが置かれる場所や環境とを調和させるということばかりではない。むしろ置かれる場所や環境に社会的な意味づけが出来

るようなドラマを、どう彫刻に与えればよいかを問題にしていた。従って本郷の彫刻には、常に自己の主張と社会的な発言が根底にあった。

### III 〈わだつみのこえ〉の受難

本郷が彫刻を展覧会だけのものではなく、モニュメントとして公衆の面前に置かれるべきものであり、本来公衆に語りかける社会性を持つものと考えていたことは正しかった。しかし必ずしもモニュメントの意図するものが、広く公衆によって理解されるとは限らず、状況次第では公衆や社会からの反撥に会い、勢いその反撥が破壊へと進むことさえ予想された。このことは美術史上における宗教戦争からフランス革命に至る偶像破壊の運命を見れば明らかである。また過去に限ったことではなく、この一年間の現実起きた事件を見ても、天安門広場の〈民主の女神〉やブタペストの〈レーニン像〉の破壊など、新聞誌上に報道されたことは目新しい。本郷の〈わだつみのこえ〉も、この例に漏れなかった。

「日本戦没学生手記編集委員会」の依頼で 1950 年に完成された〈わだつみのこえ〉は、同年 12 月に東京大学図書館前に立てられる予定であった。しかし東大評議会は、「大学には学術功労者以外の記念碑を立てた例はない」ということを理由に、これを拒否した<sup>(12)</sup>。それから「〈わだつみのこえ〉は、どこへ行ったか」と新聞で騒がれたように、東大教養学部と本郷東大の間を行ったり来たりしていた。その結果、当時の立命館大学末川博総長が〈わだつみのこえ〉を引き取って、1953 年 12 月に大学内の広小路校舎構内に設置した。しかし 1969 年 5 月の学園紛争中に、全共闘を名乗る学生の一団に引き倒されて〈わだつみのこえ〉は頭を割られてしまった。

この〈わだつみのこえ〉破壊事件に関して本郷は

「立命館の民主主義と運命をとものにすべきだというのは、あとからつけられた理屈です。かりにこの像が反戦と平和を訴える役割を終えたにしても、こわしいという理由にはなりません。……」

一部学生の相容れないものは敵だとする考え方は、自らがいう思想、表現の自由をおかすものであり、ナチスと同じ戦争への道を開く行為というべきでしょう。<sup>(13)</sup>

と憤り、暴力学生が居る限り再建の話に応じるつもりはないと、かなり語気が荒かった。

しかし立命館大学は全学をあげて再建運動に乗り出して、本郷に新しい〈わだつみのこえ〉を依頼し、1976年に野外にではなくて、同大学衣笠校舎図書館内に設置されることになった。この除幕式の日にも「わだつみ像再建阻止実行委員会」の全共闘学生による反対デモがあったという。その後、〈わだつみのこえ〉破壊事件の後遺症はしばらく続く。例えば札幌彫刻美術館でも危害を恐れてアトリエにしまってあったものを、遺族から「青空のもとで鑑賞してもらうのが故人の夢」という要請で、1981年6月に野外に展示された。<sup>(14)</sup>

本郷の彫刻の受難は、〈わだつみのこえ〉に止まらず、ほかにもう一件あった。それは一般の募金によって旭川市の常盤公園に立てられた北海道開拓記念碑〈風雪の群像〉(1970)である。この群像は、それぞれに「大地」、「怒濤」、「コタン」、「朔風」、「蒼穹」という象徴的な名称を持ち、背面にはレリーフのある三つの壁面が設けられていた。すでに北海道庁が設置していた〈北海道開拓百年記念像〉(1968)は、開拓功労者たちの立像であった。このような官制の記念碑に対して、本郷は本当に苦勞して山を切り開き道を作った人たちこそ記念碑の対象とならなければ片手落ちだと考えて、〈風雪の群像〉を造り、開拓の地旭川を選んでそこに設置した。しかしこの群像が破壊された原因は、思いがけないところにあった。この事件の顛末は、本郷によると

「エスキースでは、初めはアイヌは立ってたんですよ。しかし、古老は腰かけさした方がいいな、ということで古木に腰かけさしたんですよ。エスキースの段階では膝をついているのもあるんです。そしたら

膝をついているのはアイヌ蔑視だというんだ。何もこれは歴史の標本じやないんで。開拓の記念碑だからね。だからアイヌの古老に敬意を払って腰かけさせ、指をささせて、そういう構想で作り出したわけです。ところが、和人はアイヌをいぢめたんだからといういいがかりです。で、アイヌに爆弾をしかけて壊すような、和人の中に、アイヌ<sup>(15)</sup>独立論者がいるわけですよ。」

ということであった。

本郷が彫刻を展覧会場から引き出して、モニュメントとして自己の主張を公衆に向って訴えようとする意気込みの最も高揚した時期が、〈わだつみのこえ〉から〈嵐の中の母子像〉、そして〈風雪の群像〉に至る時期である。そしてまた、民主的な美術家集団「日本美術協会」の設立（1946）と第一回アンデパンダン展の開催、本郷自身の日本共産党への入党（1948）、文化人と共同した平和運動の展開の時期でもあった。こうした推移の中で、本郷の社会批判的な言動に基づく〈わだつみのこえ〉や〈風雪の群像〉の破壊事件は、ベトナム戦争、安保体制、アイヌ問題と絶えず揺れ動いていた世情との間に起きた不運な摩擦であったと言わねばならない。

#### IV 〈わだつみのこえ〉とロダン

本郷が〈わだつみのこえ〉の依頼を受けたとき、頭に浮んだのが学生の「悲惨な状況」と「健康な肉体」という二つのイメージであったことは前文で触れた。それでは、なぜ本郷がボロボロの軍服をまとって折れた鉄砲を持った学生の「悲惨な状況」を止めて、素裸で若々しい青春の「健康な肉体」を選んだのか、本郷自身はそのことについて述べていないので、ここで問題として取り上げてみたい。

〈わだつみのこえ〉以前の本郷の立像を見ると、先ずミケランジェロの作用・反作用のムーブメントを狙った〈青年像〉（1934）がある。次にモニュメントから転じて徹底的な写実を目的とした〈古老〉（1942）が続く。また

大戦中には〈ビルマの独立〉という課題を与えられて、それに不満で〈ビルマの労働者〉(1944)というモニュメンタルなスタイルの青年半裸像を造っている。これらは力強い立像ではあるが、〈わだつみのこえ〉のように右手をあごに当て、左手を上にあげて拳を握りしめたポーズではなく、いずれも両手は下にさげられていた。

〈わだつみのこえ〉以後になると、それとは全く同じポーズではないが、そのヴァリエーションともいえるべき2点の〈裸婦〉(1950)や〈石川遡木〉座像(1952)がある。こうして見ると、〈わだつみのこえ〉のポーズは、本郷の立像の中では二、三年の短期間で終わった。一方、1951年に〈塔・わだつみのこえ〉という裸婦のトルソが造られている。これは幾分両膝を曲げて哀悼するように顔を天に向けたポーズで、どちらかといえば、〈ホロカメトック〉(1939)や〈冰雪の門〉(1963)の女性像のポーズとほとんど変りはない。従って〈わだつみのこえ〉のポーズは、この記念像のために発想されたものであったと言える。

本郷はこの記念像になにを表現しようとしたのかを、次のように述べている。

「戦没した学生は軍部の統制にあいながらも、可能な限りの表現で戦争に対する否定的な叫びをあげているのですが、そうした海の彼方からの声なき声、戦争を怒り、呪う声、そして私たちの戦争の反省と平和の祈りを、私なりに表現した。<sup>(10)</sup>」

この言葉からみて、右手をあごに当てることによって、わだつみの声に思いを寄せた戦争に対する反省を意味し、拳を握りしめた左手は平和に向う意志力と行動力を意味するものと解釈することができるであろう。しかもボロボロの軍服をまとして折れた鉄砲を持った学生は過去の日本の姿であり、それと対照的な素裸で若々しい青春の肉体を持った男性は未来の日本を象徴する。〈わだつみのこえ〉が、単なる追悼や哀悼を目的としたものではなく、本郷の言葉の中にもあるように、「平和のシンボル」とするため

に「健康な肉体」を選ぶことになったと思われる。〈わだつみのこえ〉が〈塔・わだつみのこえ〉や〈氷雪の門〉とこの点で異なるばかりか、この二つと根本的に異なるところは、上にあげた左手の力強く握った拳にある。

〈わだつみのこえ〉を見たとき、ロダンの〈青銅時代〉<sup>(図3)</sup> (1876) を思い起こす人が少なくない。ロダンの〈青銅時代〉は、題名が示すように人類の目覚めを裸体の青年像で表現したものである。裸体の青年は目覚めに相応しく顔を上方に向けて右手を頭に当て、下半身は未だ不安定で両脚にも力が入っていないが、上にあげた左手は拳を握りしめている。確かに両腕を上になげた裸体の青年像という外観は、〈青銅時代〉と〈わだつみのこえ〉との類似点であるが、細部においては異なるところがある。〈わだつみのこえ〉は、頭をたれ右手はあごに当てているが、全体に肢体は頑丈で、とくに左脚にかかった体重がかなりの重量感を示している。従って、〈わだつみのこえ〉は〈青銅時代〉の模倣でもなければ焼き直しでもない。ただロダンから学んだものがあるとするれば、上にあげて拳を握りしめた左手であろう。ロダンにあっては人類の目覚め、即ち未来を意味するものがこの左手の拳である。〈わだつみのこえ〉でも未来の平和への決意を表わすものが左手の拳とあってよいであろう。

ここで、本郷とロダンの関連について述べておきたい。本郷はブールデルやマイヨールに比べれば、ロダンから受けた影響について、余り多くは語っていない。もちろん本郷の時代の彫刻家たちが、高村光太郎 (1883-1956) の翻訳した「ロダンの言葉」を聖書の如く読んでいたことは周知のことである。<sup>(17)</sup> しかも本郷が師として仰いだのが、この「ロダンの言葉」の訳者であり、また当時ロダンの彫刻を最も造形的に理解していたのが高村であったことを考えれば、例え本郷が写真でしか見ていなかったとしても、ロダンの作品に充分通じていたことは間違いない。事実本郷の作品の中には、“手の平に小像をのせた手首”とか“しゃがみこんだ裸婦”のように、明らかにロダンのモチーフの影響を思わせるものがある。

ここで再び、本郷が「悲惨な状況」を止めて「健康な肉体」を選んだ、もう一つの側面を考えてみたい。第一、造形的に考えた場合、ボロボロの軍服をまとって折れた鉄砲を持った彫像は「悲惨な状況」の即物的な説明になってしまって、見る人の興味を引きつけても、モニュメントとしての迫力を弱めてしまう恐れがある。それに反して、細部の粉飾を取り除いた素裸で若々しい青春の肉体であれば、本郷がそれまで蓄積したミケランジェロ、ロダン、それにブールデルの人体表現を発揮して、じかに公衆に訴えかけることができると考えたからであろう。

しかし、もう一つ立ち入って考えてみたいと思うことは、ロダンの〈青銅時代〉の製作に至る背景である。ロダンがこの彫像に〈青銅時代〉という名称を付ける以前は、槍を杖にした負傷兵を造るべく〈敗北者〉という名称を考えていた。結局はこの槍を取り去って、不安定なままの裸体の青年像を〈青銅時代〉と題してブリュッセルの展覧会に出品し、この彫像が直接人体から型取りされたとして物議をかもした事件は有名である。このロダンの〈敗北者〉から〈青銅時代〉への過程は、本郷が「悲惨な状況」よりも「健康な肉体」を選んだ過程と符合する。もちろん、本郷がそんなことを考えていたとは思われず、本郷自身が「様式のことは問題ではない」と言っていたように、製作に当る作者が余分なことを考える暇がないことは当然である。しかしロダンに通じていた本郷の潜在意識の中に、〈青銅時代〉にまつわる逸話が全く無かったとは言い切れないと思う。

〈わだつみのこえ〉と同じ不運に見舞われた〈風雪の群像〉にも、ロダンの類似点があるので付け加えておきたい。ロダンの〈カレーの市民〉(1895)は、英仏百年戦争のとき英軍からカレーを救ったユスタッシュ・ド・サン=ピエールの肖像を、カレー市から依頼されたことに始まる。しかしロダンは「年代記」を読んでゆくうちに、ユスタッシュ以外にも処刑の対象となった5人の人物の居ることを知り、結局6人の群像を造ってしまった。本郷の〈風雪の群像〉は、必ずしもロダンと同じ経緯をたどった

わけではないが、北海道開拓の功労者の銅像彫刻に不満で、本当に苦勞して山を切り開き道を作った人たちの群像を構想し、その一人にアイヌの古老を加えていた。このアイヌの古老を加えたことが、後に爆破事件を引き起こしたことは前文で述べた。ここに見る本郷とロダンの類似点は、現実に対する自己の解釈が確固としてあって、それを彫刻によってドラマティックに展開してゆく演出家であったということである。

## 結 び

本郷は、彫刻とは本来都市の中に置かれるべきものであり、公衆に訴える力を持たなければならないと考えていた。それは、彫刻のムーブメントがドラマとなって公衆を引きつけるミケランジェロの作品から学んだものであった。そして本郷は相反撥し合う塊量のムーブメントが、彫刻の内容とも一体となってドラマを展開させることに努力した。

1940年代頃の国画会や新制作派協会にはブールデルの門下生が居り、本郷もブールデルに刺戟されてモニュメントに意欲を燃やし、その後モニュメント製作に拍車をかけた。その一つの好例が樺太慰霊碑〈氷雪の門〉である。

しかし本郷の彫刻の基盤をなしていたのは、ミケランジェロやブールデルばかりでなく、東京高等工芸学校時代から熟知していたロダンを見逃すわけにはゆかない。

〈わだつみのこえ〉は本郷の新制作派協会時代の作品であるが、ブールデルのモニュメントではなくて、ロダンに呼び覚まされた青年の裸体像によって、平和への祈願を公衆に強く訴えた作品である。

近代日本彫刻史上におけるロダンの移植は、荻原守衛 (1879-1910) に始まって高村光太郎に至る。しかし師高村の感化を受けた本郷はロダンのエピゴーネンにはならず、ロダンの彫刻に対する姿勢ともいうべきものを自己のものとし、〈わだつみのこえ〉に結集したと考えたい。

注

- (1) 横山氏の記憶では昭和24年(1949)ということであるが、本文にも書いたように〈わだつみのこえ〉の製作は昭和25年(1950)であるから、横山氏が本郷から譲り受けたのはそれ以後ではないかと思われる。
- (2) 銘文のあるプレートを台座に取り付けた〈わだつみのこえ〉の“オリジナル”は塾所蔵のもの以外にはない。従って本郷自身が製作した台座とプレートは貴重なものである。
- (3) 一般に ORIGINAL という場合には、“他人が造ったものではなくて、本人が造ったもの”という意味と、“最初に浮んだ発想によって造ったもの”という意味がある。

本郷が「〈わだつみのこえ〉のオリジナル」と言った場合はどちらの意味にでもとれるが、私は後者の意味にとった。

本郷は匠秀夫氏との対談で、「私はまづエスキースをやって、これは鎌倉の近代美術館にあるのですが、それから大きいのに入ったわけです」と話している。(「彫刻50年 本郷新」35頁)

ESQUISSE とは、絵で言えばスケッチに当たる。塾所蔵〈わだつみのこえ〉の場合はオリジナルでもエスキースでもよいが、今後エスキースと言った方が分かりよいかも知れない。

但し“大作を造る場合に拡大するためのもとの型”というふうには考えない方がよいと思う。

- (4) 札幌彫刻美術館の調べでは、本郷の母校である札幌・北海高校と長万部平和祈念館にもあるということであるが、私は見る機会がなかった。
- (5) 日本戦没学生記念会編「きけわだつみのこえ 日本戦没学生の手記」岩波文庫(1982)343頁。
- (6) 「わだつみ像」朝日新聞(1979年10月17日 夕刊)。
- (7) 朝鮮戦争勃発は、一般には1950年6月25日である。神谷不二著「朝鮮戦争」(中公新書)参照。
- (8) 「彫刻50年 本郷新 聞き手、匠秀夫」現代彫刻センター(1975)35頁 以下「彫刻50年」と略記する。
- (9) 「空間芸術としての彫刻に現実性——公共性——社会性を意識して、実行したというのはミケランジェロなり、ブールデルなりから触発されたこととはいえ、わが国では本郷新をもって初めとすることに注目しなければなるまい。」(匠秀夫「彫刻家 本郷新」三彩1975年9月号47頁)
- (10) 「彫刻50年」26頁。

- (11) 「彫刻 50 年」 26 頁.
- (12) 古山洋三「わたつみの実像と虚像」朝日ジャーナル (1970 年 2 月 8 日) 34 頁.
- (13) 「『わたつみの像』は再建されるか」芸術生活 (1969 年 8 月号) 82 頁.
- (14) 「青鉛筆」朝日新聞 (1981 年 6 月 13 日).
- (15) 「彫刻 50 年」 45 頁.

「膝をついているのはアイヌ蔑視だ」と指摘したのは、「本郷新への公開状」を書いた作家三好文夫氏である。(郷土誌「あさひかわ」53 号, 1970 年, 45 頁)

「風雪の群像」は 1972 年 10 月 24 日に、東アジア反日武装戦線と名乗るものたちによって、古老と男女の三体が時限爆弾で破壊され、1977 年 11 月に復元されて彫刻広場に設置された。

- (16) 前出 芸術生活 (1969 年 8 月号) 82 頁.
- (17) 「高村光太郎訳の『ロダンの言葉』を、木綿糸のとじ目がバラバラになる程何回もよみ返し、量とか運動とか、自然とかいのちとかを繰り返かえし胸の中にたたみこみ、彫刻するわが身のしあわせをしあわせと思わず、朝から晩まで彫刻、彫刻、彫刻で過した青春であった。」(本郷新「師高村光太郎」高村光太郎彫刻全作品 六耀社 1979 年, 298 頁.)

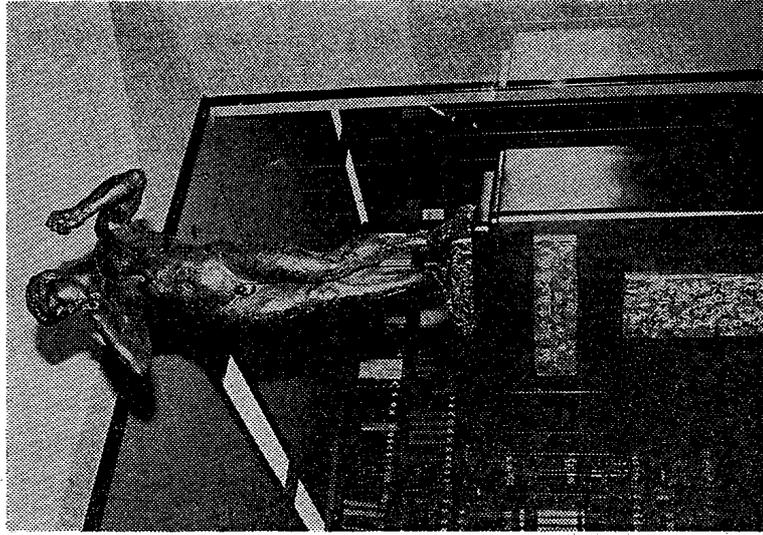


図 1 慶應義塾蔵  
本郷新 〈わだつみのこえ〉



図 2 神奈川県立近代美術館蔵  
本郷新 〈わだつみのこえ〉

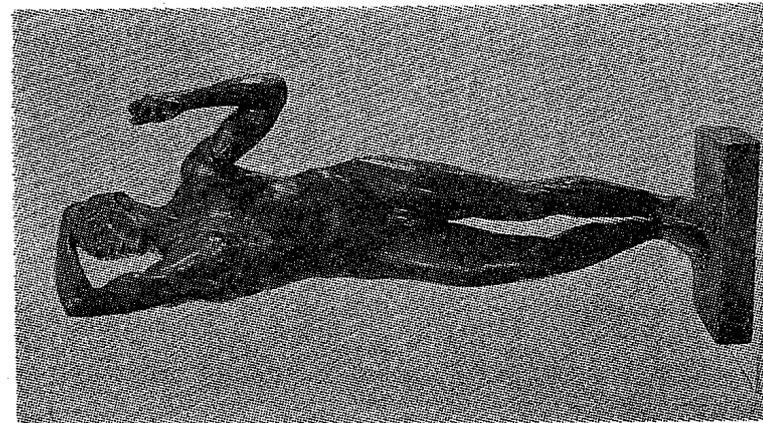


図 3 国立西洋美術館蔵  
ロダン 〈青銅時代〉