

博士論文

日本近代の木彫表現における
ヒルデブラントの芸術観の寄与について

平成 25 年度
筑波大学大学院人間総合科学研究科
博士後期課程芸術専攻

酒井 恒太

筑波大学

凡例

- ・本稿は、筑波大学大学院人間総合科学研究科発行の『芸術学研究第18号』に掲載された、酒井恒太著「日本における近代木彫表現へのヒルデブラントの影響関係について-橋本平八を中心として-」に続き、その後の調査を加え博士論文としてまとめたものである。
- ・美術作品は《 》で示し、初出には【図1】のように図版番号を示した。
- ・引用文は「 」で示し、書籍・新聞・雑誌名は『 』で示した。
- ・引用に際して、文中の任意の箇所を省略した場合、その箇所を（中略）等で示した。
- ・目次・本文において記した「A-B-C」は「A章B節C項」を示している。
- ・本文中における引用は、必要に応じて一部古語から現代語に変更して記載した。
- ・文中での敬称は省略し、人名を表記する際は初回だけ（〇〇〇-〇〇年）のように生没年を示した。また2回目以降は基本的に姓（同一姓がある場合は名）のみを表記した。
- ・図版における作品や文献の情報は、知られる限りで作家（著者）名・作品（著書）題目・素材・制作（刊行）年・所蔵先（出版社）の順に示した。

目次

序	5
研究の背景	
研究目的と意義	
研究対象と方法	
本論の構成について	
第1章 戦前における木彫表現	12
1-1 石彫技法としての星取り法	13
1-2 木彫技法への星取り法の応用	19
1-3 ロダンの受容と造形性の獲得	23
1-4 間接法から直接法への意識の芽生え	26
1-5 木彫技法の変遷とその背景	30
1-6 まとめ	33
第2章 アドルフ・フォン・ヒルデブラントの芸術観	37
2-1 日本への受容とその経緯	38
2-2 視覚に基づく認識の仕組み	41
2-3 形式の定義と統一性	46
2-4 デフォルメの必然性	51
2-5 奥行き運動としての側面図	54
2-6 光の明暗と色彩による効果	57
2-7 表象と制作過程の密接な結び付き	60
2-8 実材優位論	63
2-9 まとめ	71

第3章 直彫り技法による新たな木彫表現	74
3-1 橋本平八	75
3-1-1 間接法から直接法への技法的展開	76
3-1-2 ヒルデブラントの造形原理と純粹彫刻論	81
3-2 高村光太郎	84
3-2-1 日本伝統の木彫技術と造形性	85
3-2-2 肉合と量感	89
3-2-3 こなしと構造	96
3-2-4 木彫作品の考察	101
3-3 石井鶴三	104
3-3-1 生い立ち	105
3-3-2 内主外従と外主内従の造形理論	109
3-3-3 ≪島崎藤村像≫の制作	114
結	120
注	126
図版	131
図版出典	247
引用・参考文献一覧	251

序

研究の背景

研究目的と意義

研究対象と方法

本論の構成について

研究の背景

筆者はこれまで様々な素材を用いた表現を試みてきた。例えば、《首》【図1】では塑造、《満たされることのない渴き》【図2】ではブロンズ、《Beautiful loser》【図3】では木彫、《IMAGE-crow-》【図4】では鉄というように彫塑表現において代表的に用いられてきた各種の素材を用い、また複数の素材を組み合わせた表現としては木を主体とし、石との複合表現として《マンモスの頭骨が孕む影》【図5】、鉄との複合表現として《lim.》【図6】、またブロンズとの複合表現として《アレゴリーの住人》【図7】、樹脂との複合表現として《臭いが語る言葉》【図8】など、素材と形態の関係性について常に思索してきた。このように自身の制作を通じ一貫して抱いてきた関心が、彫塑表現における素材と形態の関係性である。三次元空間への存在を基本とする彫塑において素材を伴うことは不可避であり、形態表現を思索することは同時に素材の性質を熟知した上で適切な技法を用いることではないかと考えている。つまり素材は、形態の造形を裏付ける要素として捉えなければならないと感じている。また日本における素材を活かした彫塑表現は、戦後を舞台とし抽象表現を中心に広く展開している。加工技術の進展に伴い、様々な材料が彫塑制作における素材として用いられるようになったことも時代背景の一つと考えられよう。これを受けて各素材の性質に基づいた形態の造形表現は、今日の彫塑表現において広く認識されている。形態と素材の関係性に関する参考文献を調査したところ、日本の近代彫塑史において素材の性質に基づいた造形的意識がいつ頃に、どのような背景を伴って起こったのかということについて、その経緯と変遷を具体的に考察した研究は十分におこなわれていないと感じられた。このような筆者自身の経験に起因した関心を背景として、日本の近代彫塑史における素材への造形的意識の経緯と展開について研究をおこなうこととした。

日本における彫塑の歴史は明治初期に設立された工部美術学校に始まる。日本の伝統的造仏文化が鎌倉期を境に衰退の一途を見せ、工芸を中心とした芸術文化に終始していた日本に新しく西洋文化を背景とした彫塑という芸術分野が確立した。この時、彫刻科の指導にあたったヴィンチェンツォ・ラグーザ (Vincenzo Ragusa、伊、19841-1927年)【図9】によって指導された内容は、対象の形象を模造する塑造術、石膏の扱い、そして大理石へ形態を移すための素材転換の技術として星取り法である【図10】。このような西洋文化に基づく彫塑表現が、日本近代彫塑史の初期における受容と確立である。しかし当時の彫塑表現があくまで対象の形象を模造することに主眼を置いたものであったことは、第一期生を首席で卒業した大熊氏廣 (1856-1934年)の作品《破牢》【図11】が模刻であったことや、「彫刻学ハ石膏ヲ以テ各種ノ物形ヲ模造スル等ノ諸

術ヲ教ユ」¹⁾ という当時の校則からも十分に推察される。また新たに受容された大理石彫刻においても、星取り法を用いた塑造表現の素材転換がおこなわれていたため、その造形はあくまで形態の模倣に終始していたといえる。このように明治初期の彫塑表現においては迫真性を伴った写実表現が展開され、物形模造の精神の下に自然の形象を再現することに主眼が置かれていた。そして塑造原型から石膏像におこす技術や大理石彫刻制作も同時に受容され、日本の伝統美術において用いられてきた木彫と併せ様々な素材による彫塑表現が見られるようになった一方で、造形性に基づいた形態表現や素材への意識は確立されていなかった。

20 世紀に入ると、近代フランス彫刻家オーギュスト・ロダン (Auguste-René Rodin、仏、1840-1917 年) 【図 12】の塑造表現と造形理念が日本へ受容された。ロダンが日本の彫塑表現における近代化に大きく貢献したことは、今日多くの研究とその学術的評価の高さからも自明のことである。以後、日本人彫刻家の間でも造形性に基づいた新たな彫塑表現が展開された。当時の文献資料を調査すると、素材を意識した造形表現が徐々に主張され始め、高村光太郎 (1883-1956 年) 【図 13】や石井鶴三 (1887-1973 年) 【図 14】、木村五郎 (1899-1935 年) 【図 15】、橋本平八 (1897-1935 年) 【図 16】、新海竹蔵 (1897-1968 年) 【図 17】などの木彫家を主流に素材の性質を意識した新たな表現が思索されるようになった。しかしロダンの作品が塑造表現を軸に展開され、実材表現としての大理石彫刻においても《ヴィクトル・ユゴー》【図 18】、塑造による形態表現に基づき星取り法を用いて素材転換する制作方法が取られていたことから、ロダン自身は素材の性質に対し造形的意識が希薄であったと考えられる。したがって筆者は、20 世紀初頭においてロダン以外に何らかの影響関係を背景として、素材の性質を意識した新たな木彫表現への思索がおこなわれはじめたのではないかと推察した。以上が本研究をおこなうに至った背景である。

研究目的と意義

文献資料の調査を進める中、筆者は 20 世紀前半において何らかの時代背景を伴い、素材の性質に基づいた造形表現への思索がおこなわれはじめたのではないかと推察したことは先に記した。ここで筆者は素材の性質に基づいた新たな木彫表現が思索された一背景として、彫刻家アドルフ・フォン・ヒルデブランド (Adolf Ritter von Hildebrand, 独, 1847-1921 年) 【図 19】が非常に重要な影響を与えたという仮説を立てた。

ヒルデブランドは戦前におけるドイツの彫刻家であり、ロダンとほぼ同時代

に活躍した。塑造による制作も見られるが、代表作の一つに《球なげ》【図 20】があるように、主に大理石を素材とした彫塑表現を展開し、自身の制作を通じた経験から独自の造形原理を提唱した人物である。長期的なイタリア滞在にて古代の彫刻を学び、古典主義的な表現による作品を展開した。ヒルデブラントの学術的評価は、美学や芸術理論における分野では高い。しかし一方で、20 世紀以降の近代日本における彫塑表現との具体的影響関係については、これまで十分な研究がなされてこなかった。この背景としてはいくつかの要因が考えられる。第一に原文自体の難解さに加え、日本語への翻訳の際に原文には無い注釈が断りなしに追加され、あるいは意味不明な箇所がそのまま放置されていたこと。第二に美学あるいは芸術理論の分野において多くの批判を受けたことである。例えば東京帝国大学で美学を教えた大塚保治(1868-1931 年)の「彫刻論」や、その教え子であり雑誌『白樺』の同人でもあった児島喜久雄(1887-1950 年)の「彫塑論稿」において、ヒルデブラントの造形原理は批判的に紹介されている。特に『白樺』はロダンの日本への紹介に尽力した雑誌でも知られ、その同人であった児島が精神的生命を重要視する考えを示しロダンの芸術観を奨励する一方で、ヒルデブラントの考えを排斥していた影響は大きいと思われる。また近年では 1980 年にハーバート・リード (Sir Herbert Edward Read、英、1893-1968 年) 著『彫刻とはなにか - 特質と限界 - 』が宇佐見英治によって翻訳され、日貿出版社から刊行されている。本書の中でリードは、ヒルデブラントの造形原理に対し以下のような見解を示した。

「十九世紀の終りにおいてさえ、一八九三年、ドイツの彫刻家アドルフ・ヒルデブラントが有名な著、彫刻論のなかで、浮彫のもつ二次元的統一性をすべての造型芸術の基準として確立しようとあらゆる知恵をしぼっているのがみられる。彼はそれを芸術の不変の法則と呼び、(後略)

視覚的偏見とよんでもよいものの行きつくところはせいぜいここまでである。なるほどヒルデブラントには浮彫を建築への依存から解放しようという気持ちがあるが、しかし彼の真の目的は、一定の観点からの視覚的観照があたえる印象以外の一切の感覚印象を除去することにある。こうした成果はただ彫刻作品の触知性を無視し、諸感覚を絵画的な枠組みのなかにとじこめることによってのみ達成されうる。」²⁾

このように著名なリードの芸術理論において、ヒルデブラントの造形原理が批判的に紹介されていたことも、今日に大きく影響を与えていると考えられる。以上を主な背景としてロダンと比較した場合、日本近代彫塑史とヒルデブラントとの影響関係を美術史という文脈の中で捉え具体的に考察した研究は十分に

おこなわれていないといえよう。

しかしヒルデブラントの著書は本国ドイツにおいて1893年に初めて公刊された後、およそ25年間のあいだに第九版まで版を重ね、日本の他にイギリス、イタリア、フランスにおいても翻訳され、仏訳はロダンも読んでいた³⁾ということからも、その影響力が世界各国で非常に大きかったことは否定できない。このようなことから実質的に受容された1919年以後の日本において、近代の彫塑表現形成への寄与を考察する意義は十分にあるといえるだろう。先行研究を調査したところ、日本の近代彫塑史における素材の性質に基づいた造形的意識の経緯と展開について、制作者の視点から具体的な考察をおこなった研究はあまり見られない。特にヒルデブラントを主な背景として、日本の近代木彫表現への影響関係を考察した具体的研究はほとんどおこなわれていないと思われる。したがって本論の目的は、戦前から戦後にかけて展開した新たな木彫表現における近代化の経緯と展開について、ヒルデブラントの芸術理論が時代背景として大きく寄与したことを明らかにするものである。

研究対象と方法

ヒルデブラントの日本への実質的な受容は、1919年に刊行された『中央美術』【図21】において園頼三(1891-1973年)が翻訳した要約が掲載されたことに始まったと思われる。以後、今日までに1927年に清水清(1901-1975年)が全訳した『造形美術に於ける形式の問題』【図22】が岩波書店から、また1993年には加藤哲弘によって再翻訳され、中央公論美術出版社より『造形芸術における形の問題』【図23】が刊行されている。各書の内容はそれぞれに多少異なる箇所が見受けられるが、本章では戦前における初期の受容として『中央美術』に掲載された要約を主軸とし、補足的に『造形美術に於ける形式の問題』における内容を取り上げ、ヒルデブラントの芸術観への理解を導くこととした。また本論では考察対象として取り上げないが、ヒルデブラントの造形原理に対してのより正確な内容把握のため、加藤の翻訳を参考としながら、且つ自身の制作者としての経験に基づいた考察を目指すこととした。

また本論中において、ヒルデブラントとの比較考察の対象として取り上げた木彫家については、具体的な研究資料として先行研究及び参考となる文献の調査、並びに作品の実見調査を重視した。以上のような研究の対象及び方法によって、日本の近代彫塑史における素材を意識した木彫表現の経緯と展開について、制作者としての筆者自身の経験に基づいた独自の視点から具体的かつ新たな知見の獲得を目指すこととした。

本論の構成について

本研究は素材の性質に基づいた新たな木彫表現の成立において、ヒルデブラントの芸術理論が重要な背景として寄与したという推定のもと、戦前から戦後にかけて展開した近代的木彫表現がおこなわれるようになった具体的経緯と展開について考察したものである。したがって本論では三つの章を設けることとした。第1章では、戦前の日本における木彫表現について文献を中心とした資料の調査をおこなった。1-1では星取り法が大理石彫刻技法として日本に伝えられた経緯について述べ、1-2では木彫技法として応用された経緯と、以後多くの近代木彫家の間で広く用いられるようになったこと。また1-3では、ロダンが20世紀初頭に日本へ受容された経緯と、塑造家を中心とした具体的影響関係について確認した。1-4では星取り法の技法的特質が徐々に問題視される社会的背景を伴い、明治後期から昭和初期にかけて近代木彫家を中心に素材への造形的意識が芽生え始めた当時の様子についてまとめる。これらを受け1-5では木彫制作において用いられた技法を体系的に捉え、間接法から直接法へと変遷した時代背景を考察することで、ヒルデブラントによる影響関係の可能性の提示に至った。1-6は以上をまとめたものである。

第2章は第1章での仮説を後章にて具体的に検証するための導きとして、ヒルデブラントの芸術理論に対する考察をおこなうこととした。考察にあたっては戦前における初期の資料として『中央美術』に掲載された要約と、補完する目的として『造形美術に於ける形式の問題』を参考とした。2-1ではヒルデブラントの日本への受容とその経緯について確認する。2-2では視覚に基づいた認識の方法から論理展開し、運動表象と視覚表象についての考察を通じて、彫塑的表象及び遠隔像の定義についての理解を深めたい。また2-3では存在形式と作用形式の概念に焦点を当て、両者の対照的な性質について考察をおこなう。さらに2-4では空間表象を積極的に獲得する方法として、純化法と称する一種のデフォルメについて取り上げることとした。また2-5では、前節までに確認してきた形の表象に対するヒルデブラント自身の考えを、具体的に解決する方法について確認していきたい。2-6では光の明暗と色彩による効果について取り上げ、2-7では知覚と表象の関係性に焦点を当て考察を試みる。そして2-8ではヒルデブラント自身による大理石彫刻制作を通じた理論の実証について確認し、2-9にて以上の考察内容をまとめることとした。

第3章では、ヒルデブラントの芸術理論を背景とした日本の木彫家への寄与について具体的な考察をおこなうこととした。したがって本章では筆者が特に

その寄与を受けたと考えられる木彫家として、主に橋本平八、高村光太郎、石井鶴三の三名を中心に挙げる。まず、3-1 では橋本平八が展開した新たな直彫り技法について、ヒルデブラントが大理石彫刻制作において実践していた石彫技法との近似について考察した。また 3-2 では高村光太郎を挙げ、ロダンの受容を背景として日本伝統の木彫技術に造形性を見出すに至った経緯や、実際の木彫制作技法においてヒルデブラントの芸術観による寄与が少なからず指摘できる点について考察をおこなった。また本節では、日本伝統の木彫技術における造形感覚である肉合とこなしについても取り上げた。3-3 では石井鶴三に焦点を当て、光太郎と同様に日本の伝統に根差した直接法及び独自の造形理念を確立した経緯について考察した。

以上の章立てに従い、戦前から戦後にかけて新たに展開した木彫表現の近代化の経緯と展開について、ヒルデブラントの芸術観による寄与の可能性を考察することとした。

第1章 戦前における木彫表現

- 1-1 石彫技法としての星取り法
- 1-2 木彫技法への星取り法の応用
- 1-3 ロダンの受容と造形性の獲得
- 1-4 間接法から直接法への意識の芽生え
- 1-5 木彫技法の変遷とその背景
- 1-6 まとめ

1-1 石彫技法としての星取り法

1-1 石彫技法としての星取り法

日本における星取り法の導入に始まり木彫に應用される歴史的経緯について確認することは、1920年頃より見られる素材の性質に基づいた彫塑表現の発生の経緯についての理解を深める上で非常に重要であると考えられる。なぜなら星取り法による木彫制作が一般的な技法として広く認識された後、素材と形態の関係性の希薄さが問題視され、その反省として素材を意識した形態表現が思索されるといった彫塑表現の変遷に結びつくからである。したがってここでは星取り法がどのような性質をもった技法であったのかその特質について考察するとともに、日本の彫塑史における導入の経緯と木彫技法としての展開についてまとめたい。

今日に広く認識されている星取り法は、作品の上面に一点と側面下方に二点の計三点を基準点とし、先端が針状の自在に稼働する腕によって点を取っていく星取り機という器具を用いる方法【図 24】である。星取り法に用いられる器具の名称は文献によって多岐にわたり、時代や使用方法の違いによって複数確認することができる。例えば工部美術学校において使用されていた器具や米原雲海が木彫に應用したとして知られるものは、コンパスという名称で呼ばれることが多い。また、昭和初期より現代に至るまで広く用いられるようになった形状の器具を指す名称としては点写機という記述も確認することができる。このようなことから、時代を経るに多様な目的に沿って従来のもより使いやすく改良される中で、様々な種類と名称があてがわれたと考えられる。⁴⁾ 星取り機の変遷については、長谷川栄作(1894-1944年)の著書『彫塑の手ほどき』【図 25】の中に興味深い記述がある。

「西洋で彫刻に点写機といふものを用ひ始めたのはいつの時代からであるか私は浅学にして未だ調べて見た事はありませんが、此を日本で應用する様になつたのは極めて新しい事であります。今から漸く二十年前からでありますから、従つて其の当時用ひて居たものは極めて原始的なものであります。此の点写機を木彫の大作に應用する様に工夫したのは私が最初で、私のすすめによつて諸氏も用ひられ始め、大作が容易になつたのであります。それは大正二年頃の事なのですから凡そその沿革の程度は察せられる次第であります。(中略)

点写機とは即ち原型の形をそのまま実材に写す道具であつて、恰もコンパスの如き働きをするものであります。ですから此の点写機を用ひない少し以前はコンパスを三本用いて原型から実材に写したものであります。此を三本コンパス法と称して居りました。」⁵⁾

工部美術学校にて用いられていた三本コンパスという器具についての具体的な資料は極めて少ない。当時、星取り法に用いられていた器具の形状を把握する上で、この長谷川の記述は大変注目に値する。なぜならば後の時代において広く用いられるようになった星取り法が、工部美術学校で教授された当初においてあまり浸透しなかった背景に納得のいく説明がつくからである。

星取り法は塑造原型によって制作した形態表現を転換する技法として、西洋における大理石彫刻制作の際に一般的に用いられていた技法であった。日本への導入の舞台は明治初期に創設された工部美術学校である。具体的には、アメリカよりガイヤルシが大理石彫刻制作の指導者として招聘され、その技法の教授にあたる予定であった。しかし寺内にラグーザがイタリア産の大理石の使用を認めた件について、指導方針に摩擦が生じた結果として口論となり間もなく退職している。以降、寺内がイタリア産の大理石で制作した半身像と、ラグーザが石屋の山崎という人物を雇い荒彫りさせ寺内自身も手伝ったという洋婦人の半身像の作品が同一の作品かどうかは不明であるが、いずれにせよガイヤルシがいない中で、星取り法を用いた大理石彫刻がおこなわれたという記述が藤田文蔵によって残されている。⁶⁾ このような点から、星取り法がラグーザによって日本に初めて伝えられたというのは妥当であると考えられる。しかし当時の星取り法は三本コンパスを用いた技法であった。先に引用した長谷川による記述からも、その扱いに関しては熟練した者でなければ非常に困難な代物であったことは十分に推測でき、その有用性は比較的低かったと考えられる。以下は寺内信一自筆ノート中の一文である。

「大理石彫刻物は、上塗り志て彩色する場合は別として石質を完全に現はす彫刻物には接続は禁物である。曾て山崎兼吉といふ雇石屋が、約一年もかゝつて荒彫り志た洋婦人の半身像は、後にラクーザー氏が鑿を取って仕上げにかかり、余も揉み錐のロクロ綱を手伝ったことがあつたが、其婦人の左の頬のポイントが只一点深過ぎた。是は石膏の原形にコンパスのを仕掛て荒彫りのとき兼吉が一点間違えて三ミリ程深く切り込んだから、其点迄磨り下げると頬がこけていけない、そこで其の部分の穿ちて共石を磨り合わせてのちにチース糊で埋め込んでさて磨り合わせたがチヤンと痕跡が見えて居た」。⁷⁾

新たに伝わった西洋文化における実材への転換技法は三本コンパスといわれる器具を用いた技法であり、長谷川による記述も踏まえると、コンパスを三本用いて原型における形態表面の一点を定め、手動で回すドリルを用いて実材に写す作業を繰り返すことで大理石に素材を転換していたと思われる。このように

明治初期における星取り機はあまり利便性に富んだ手法ではなかったと推察され、さらに素描と塑造を中心に指導がおこなわれる一方で大理石彫刻の授業自体が相対的に少なかったことも後押し、実際に数少ない大理石を専攻した生徒の一人である寺内でさえ、卒業までの約二年間でやっと荒彫りが出来たということであるから、当時の指導において星取り法の実践的な使用方法が日本に定着しなかったことは、ごく自然なことであったと捉えてよいだろう。⁸⁾ 後に星取り法が日本の彫塑家らにおいて一般的に普及するようになった契機としては、主に二つの影響が背景として挙げられる。その一つは明治三十一年に東京美術学校に新たに洋風彫塑科が設置され、その初代の教授に就いた長沼守敬（1857-1942年）【図26】の影響。そしてもう一方は工部美術学校外でラグーザに指導を受けた小倉惣次郎（1845-1913年）の存在である。まずは東京美術学校を舞台とし、長沼に注目して捉えていきたい。

東京美術学校は工部美術学校における欧化主義に対して設立されたが、厳格な国粹主義に徐々に不満を抱く者も多くなり、岡倉が罷免されたのを機とし、翌年に新しく塑造科が設置された。以後体制を整えた東京美術学校は西洋芸術としての塑造、伝統芸術としての木彫という二つの性格を合わせ持ち、東洋と西洋の彫塑芸術における造形を研究する機関として初めて機能していくこととなる。この新たに開設された塑造科の指導にあたったのが、帰国後間もない長沼であった。当時の指導の様子を光太郎は以下のように回想している。

「彫刻の方はちょうど其頃泥、粘土を使つてやる塑造科が出来た。木彫の生徒もそれを研究しなければならない。塑造科の先生は長沼守敬先生で、伊太利からかへつて日本でさかんに銅像の研究を進めてをられた長沼先生の教室には武石弘三郎さん一人で、先生一人生徒一人のその教室を覗きながら羨やましく思つたりした。長沼先生はどういふものか間もなく喧嘩をして学校を辞めて仕舞つた。その後に藤田文蔵先生が来て、僕らの木彫の方でもモデルを使つて塑造をやることになり、初めてモデルを使ふといふ期待は大へんなものであつた。」⁹⁾

「正木さんが校長になって暫くして彫刻科の中に塑造科を設けることになり、今迄一緒にやっていた生徒が木彫科と塑造科に分かれた。（中略）木彫の生徒は同時に塑造もやったが、塑造科の生徒の方は塑造専門であつた。（中略）当時の塑造科の人々の拵えていたものは今考えるとサロンの彫刻のようなものだが、その頃はそれが非常に進んだものに見えて、木彫の方は時代に遅れているという気がしていた。」¹⁰⁾

「長沼先生は油土をイタリアから取り寄せ、油土で原型を拵えるのはその頃から始まったのである。粘土は後になっていじり始めたので、その頃はどんな大きなものでも油土を使った。それを石膏にとってそれから三本コムパスと針とで石などに移すというのが長沼先生のやり方であった。」¹¹⁾

長沼はラゲーザに影響を受け、後にイタリアにて塑造を学んだ人物であり、星取り法について、やり直しのきかない実材を用いた制作において失敗を未然に防げるという利点を伝えている。¹²⁾ 長沼が実質的に東京美術学校で教鞭を取ったのが約一年という短い期間ではあったものの、星取り法の有用性を主張していた長沼による塑造科の授業に、木彫科の生徒も出入りしていたことは興味深い点であり、その影響が必ずしもなかったとはいえないだろう。木彫科の生徒も西洋芸術としての塑造の教えを受けるようになったことは、日本文化と西洋文化の融合による新たな彫塑表現への意識が芽生え始めたことを意味する。

星取り法が日本で広く用いられる契機としては、銅像の制作も深く関与している。19世紀末以降、《西郷隆盛像》【図 27】をはじめ、《楠木正成像》【図 28】、《日蓮像》【図 29】《大村益次郎像》【図 30】など多くの銅像が制作された。これらの銅像制作には主に二つの方法があった。一つは高村光雲（1852-1934年）【図 31】ら東京美術学校の教員によって制作されたもので、原型に木型を用いる手法であり、もう一つは大熊氏廣や佐野昭など工部美術学校出身の彫刻家によるもので、粘土による塑造制作から石膏像へと素材転換をおこない鑄造原型を制作するものであった。例えば、中村傳三郎によると《大村益次郎像》もやはり石膏原型によって制作されたもののようで、東京陸軍砲兵工廠が鑄造を担当したという。鑄造が当時の日本技術によっておこなわれたということから、真土型鑄造法によるものであったと考えられる。銅像は像の部分だけで 3.2 メートルという大きさと、東京美術学校による共同制作と違い一人の彫刻家によるものであったという点から、原型の石膏像制作の際は小さいスケールの原型から縮尺を伸ばして制作されたものであることが推測され、この際に星取り機（比例コンパス）【図 32】を効果的に用いたのではないかと考えられる。

一方で木彫による木型原型を用いた造像はどうであったか。原型に木型を用いた銅像の作例としては《西郷隆盛像》や《楠木正成像》がその代表作として挙げられるだろう。《楠木正成像》の制作された経緯については、光雲自身が『光雲懐古談』にて詳細に述べている。

「(前略) この馬上の図をば、一個人の考案ではなく、学校内の教員生徒を通じて広く人々の図案を募集することになりましたので、(中略) その中で

当選したのが岡倉秋水氏の図案であった（秋水氏は第一期優等の卒業生）。
（後略）」¹³⁾

「その頃は、まだ、美術学校には塑像はありません時代で、原型は木彫です。山田鬼斎氏は楠公の胴を彫りました（中略）。それから私は顔を彫りました。後藤氏は馬をやりました。私は楠公の顔をやって甲を冠せた。石川さんも手伝いました。竹内久一先生はどうであったか、少しは手伝われたかもしれません。とにかく学校総出でやった仕事で、主任は私、担当が鬼斎氏および後藤氏で、それから鋳物の主任が岡崎雪聲氏
であります、岡崎氏は原型には関係がありません。鋳造だけです。」¹⁴⁾

また高村光太郎もその制作当時の様子について以下のように回想している。

「原型を作る時間は随分かかる。小さいのから二度位に伸ばすのである。サゲフリを下げた木割にし、小さい部分から伸ばしてゆく。そして寄木にして段々に積み上げながら拵えたものだ。山田鬼斎さん、新海（竹太郎）さんなどいろいろな先生が手伝っていた。その製作の工程には、それに準じて様々な仕事がある。削る道具も極く大きいから各種の工夫のあるものが要るし、大工に属する仕事が沢山ある。そういうのを生徒が毎日見ながら覚えることは生徒の為にはなつたろうと思う。日蓮の像も竹内先生が矢張学校の中に大きな小屋を建ててその中で拵えたのだ。」¹⁵⁾

《楠木正成像》の制作に関しては光雲自身の記述にほぼ間違いないものと思われる。また光太郎が新海竹太郎（1868-1927年）【図33】の関与も示唆しているが、当時竹太郎は徴兵満期除隊後、馬の彫刻を得意とした後藤貞行（1850-1903年）に師事していた時期であり、助手として制作に携わっていたと捉えれば自然である。東京美術学校教員らを筆頭とする銅像の共同制作は、校内に小屋を建て、原型を木割にして部分ごとに拡大していく作業工程であった。¹⁶⁾ この方法は日本古来より造仏文化の中で継承されてきた伝統的手法である割出し法である。割出し法は多くの場合、雛形としてあらかじめ彫っておいたスケールの小さい原型に方眼状の線を引き、この線を頼りに木材に縮尺を変えて形態を写し取っていく技法である。ここで確認したいのは、この時点では未だ木彫における星取り法の使用が認められなかったという事実である。

1-2 木彫技法への星取り法の応用

1-2 木彫技法への星取り法の応用

木は日本古来より伝統的に用いられてきた素材である。戦後において多様な素材が彫塑表現に用いられる以前の戦前における実材制作の主流は木彫にあった。確かに明治初期において工部美術学校を舞台に、ラグーザによって伝えられた大理石彫刻も挙げられるが、造仏文化をはじめとする永い日本伝統の木彫史は、明治以降の彫塑における変遷の中でも潜在的に造形表現の主流に位置し、塑造や星取り法などの西洋における造形技術を取り入れながら展開した経緯をもつ。実際に近代彫塑史における木彫は、他の素材に比べて多様な表現技法の変遷を見せている。

現在、星取り法を初めて木彫に応用したのは、米原雲海（1869-1925年）であったとされている。その代表作の一つが《ジェンナー像》【図 34】であり、《善那・木型》【図 35】はこの鑄造原型として 1897 年に制作されたものであり、星取り法を初めて木彫に応用した作例である。これについて中村伝三郎は、著書『明治の彫塑』の中で以下のように記述している。

「ちょうどこのころ日本的な木彫に洋風の原型を使いはじめたのである。その先達は米原雲海で同年三月より着手した種痘の元祖「ジェンナー銅像」（現東京国立博物館構内）の製作にあたり、はじめて油土で原型をつくり、それを三本コンパスで木彫の等身大に拡大した。米原はこの方法を小倉惣次郎や長沼守敬に学んだのであって、その後木彫家はこの方法を慣用するようになった。」¹⁷⁾

小倉惣次郎は工部美術学校外でラグーザに直接指導を受けた人物であったことは先にも述べた。小倉はラグーザが帰国した後の日本において身に付けた知識と技術を広め、北村四海（1871-1927年）をはじめとし、後世における多くの彫刻家に影響を与えたことで知られる。イタリアにて本格的に西洋芸術を学んだ人物であり、長沼が小倉と同様に星取り法の有用性を広めたことは、東京美術学校塑造科教授時代の唯一の教え子である武石弘三郎（1877-1963年）と、武石に星取り法を学んだ北村からも想像するに難くはない。米原は小倉惣次郎や長沼守敬との交流を通じて星取り法の技術を学んだ。この時、大理石彫刻制作における技法としての星取り法を、米原は自身の専門である木彫技法として応用できないかと考えたのであろう。ここに木彫制作における星取り法の技法的確立が位置づけられたといえる。

米原によって確立された星取り法による木彫制作【図 36】は、明治後期から大正期を中心に、特に山崎朝雲（1867-1954年）の《大葉子》【図 37】や平櫛

田中（1872-1979年）【図38】の《姉心》【図39】など、高村光雲門下の木彫家らによって顕著に用いられた。また、当初は星取り法の応用に反対していた光雲も結果的に弟子に使わせていたことも、技法的な確立を後押ししたと考えられる。事実、光雲自身が木彫の不自由さを感じていたことは、以下の記述に確認することができる。

「かねてから、私は木彫りというのはちょっと不自由な所があることを考えていた。それは、木彫りは一度肉を取り過ぎると、それを再び付け加えることは出来ない。この不自由なのに反して、増減自在でかつ幾日経っても柔らかなままであるという「脂土」のことを考えると、どうも、その土が至極のものと思われる。」¹⁸⁾

この記述からは、光雲が木彫という手法に不自由さを抱いていたと同時に、形態表現の吟味において、塑造の利便性に憧れていたことが伺える。当時の日本における木彫では仏師の流れもあり、師弟関係による明確な分業制が確立していた。したがって木彫制作における星取り法の有用性には確かなものがあり、光雲自身が直接的に星取り法を用いることは終になかったが、制作工程の要所で手直しすることを前提に弟子に使わせていた。このことは光太郎の記述においても確認することができる。

「昔は、荒彫りをするこなし専門の人と、仕上げ専門の仕上げ師とがあつて、分業になつていた。（中略）初め父が原型を拵えると、それによって弟子に小作り位までやれるのがいて、それが小作りまでやって来ると、父がそれをうまくこなし、仕上師の方に渡すと奇麗に仕上げる。それを更に又父が刀を入れて生かし、父の作となって世の中に出るのである。だから父から言えば、いずれも不満なもので、そういうやり方のいけないことは充分に知っていたが、そうしなければ弟子達を養っていけなかった。父自身が最初から終いまでやったものも可成あるが、それは数から言ったら一生涯かかって五十点位なものであろう。流石《さすが》にそういう作品は、肉合とか、そういうものに神経が徹《とお》っているから死んだところがない訳で、父のものは父なりにちゃんと出来ているのである。」¹⁹⁾

「父は原型を拵えてからやるのは始めは嫌いだったけれど、後にポインティングマシンが流行りだしてからは原型によってやるようになった。」²⁰⁾

このように近代木彫の大家である高村光雲も星取り法を取り入れ、門下の弟

子たちがその使用方法について学んだことや、米原が山崎朝雲や平櫛田中等の近代を代表する木彫家に星取り法を応用した木彫表現を教授したことにより、この木彫技法は広く用いられるようになった。この事実を反映するかのよう、1927年に博文館から刊行された長谷川栄作著『彫塑の手ほどき』、1926年にアルスから、1933年には金星堂からそれぞれ刊行された木村五郎著『木彫作程』【図 40】と『木彫の技法』、1938年に東学社から刊行された潮田皓哉著『木彫教室』、1950年に美術出版社から刊行された『彫刻の技法』【図 41】など、以後の多くの技法書における木彫技法の中で掲載され、木彫技法における星取り法は明確な位置づけを獲得した。特にその先駆的資料の一つである長谷川の文献には当時の価値観が記述されている点で興味深い。

「粘土で制作した塑像は、此を石膏にする事が出来た。併し半永久的な石膏になっただけでは吾々の本能はまだ満足して居りません。これを更に他の木、金、石等の材料に寫すことによって始めて或る完成されたという満足を感じ得るのであります。此等種々なる材料を總稱して、吾々は實材と稱んで居るのであります。一體石膏と雖も一種の實材ではありますが、吾々は此を中間の物質とみなして扱つてゐるわけであります。」²¹⁾

塑造は粘土を用いて制作する手法であり、素材の可塑性ゆえに何度でも形態表現の吟味が可能である。しかし一方で保存には不向きであり、形態を維持するための素材として石膏に置き換えられ、最終的には木、ブロンズ、石などの実材に素材転換されることを前提としていた。これに加えて明治以降の木彫家らが仏師の流れを汲んでいた背景もあり、日本古来より木彫制作に用いられてきた割出し法【図 42】と技法過程に違いはあっても、形態の転写という根本的に同様の技法的特質をもつ星取り法を近代的手法として柔軟に受け入れる十分な土壌があったと捉えることができよう。また師弟関係の中で分業化された制作方法がとられていたことも、これを大きく後押ししたと考えられる。

1-3 ロダンの受容と造形性の獲得

1-3 ロダンの受容と造形性の獲得

オーギュスト・ロダンは19世紀後半から20世紀にかけて活躍した、近代フランスの彫刻家である。代表的作品としては《歩く人》【図 43】や《地獄の門》【図 44】などが挙げられるが、塑造制作を主な表現手段として多くの傑作を世に残したことで知られる。しかしロダンの功績は単にその制作のみに評価されるものではなく、彫塑表現において普遍的に見出すことのできる芸術性を、造形理念として明確化し提唱したことにあるであろう。日本の彫塑史においてもその影響力には多大なものがあり、今日における歴史的評価の高さからも広く知られている。したがって近代日本の彫塑史における最も革命的な出来事の一つとして、20世紀におけるロダンの日本への受容を挙げることに異論のあるものはいないと思われる。以後、ロダンによってもたらされた造形理念に基づく新たな彫塑表現が徐々に日本でも展開を見せるようになった。文献調査をおこなった結果、明治後期から大正期にかけて素材を意識した造形表現が少数の日本人彫刻家らによって試みられ始めたことについては先に確認した通りである。筆者は、当時彫塑表現において素材が意識されるようになった主な背景の一つに、ロダンによる影響も大きく関与していると捉えている。したがって、後章にてヒルデブラントの考察をおこなう上でも、ここではロダんに焦点を当て、日本への受容について確認しておきたい。

ロダンの日本への先駆的受容の経緯としては、久米桂一郎（1866-1934年）が『千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告下巻』において各国の出品概況を記したことが挙げられる。久米は本書の第三篇において「仏国現代の美術」と題し、実際にロダンの作品に触れた感想として、ミケランジェロに引けを取らないほどの力量ある彫刻家であったという内容を執筆報告している。この記事は間もなく雑誌『美術新報』にて摘録転載され、併せてロダンの特別展についても紹介されている。ロダンの名がはじめて日本に広く知られるようになったのは、これによるところも大きかったのではないだろうか。その後ロダンの彫塑表現は、さまざまな経緯を経て日本人彫刻家の間へと認知されるようになった。しかし、実質的に日本へ紹介されるようになった主な背景としては、やはり雑誌『白樺』や荻原守衛（1876-1910年）【図 45】、高村光太郎によるところが大きいと考えられる。荻原守衛は、当時パリのサロンにて実際に《考える人》を目にしたことを機に彫刻家へ転身し、明治四十年にはロダんに直接会っている。帰国後も精力的に制作活動をおこなったが、1910年の4月に肺結核のため永眠した。荻原は日本近代彫塑史においてロダんに始まる近代的塑造表現を先駆的に展開した人物として広く知られる。《女》【図 46】は帰国後から亡くなるまでのわずか二年間という短い間に制作された作品の一つであり、本作

は荻原の死後、第4回文展に出品され文部省の買上となっており、荻原の代表作の一つに挙げられる。筆者自身も何度か本作を実見しているが、膝から腰に掛けて乗せられた重心が上体を捻らせた構成によって、螺旋的に上昇する印象を観る者に与え、右上方に傾けた頭部と視線の向きによって、全体を貫く動勢がより一層強く感じられる。後方に回した腕と、大胆に粘土を掻き取った背中の表現は上体の反りに対し、効果的に作用している【図47、図48】。また量感を誇張する様に肉付けが処理されている点は、以前の明治初期より続く外形模写に主眼を置いた塑造表現には留まらない、内部生命を基調とした量による造形として、ロダンの影響を彷彿とさせる新たな塑造表現といえよう。しかし荻原の作品には、ロダンのように飛躍した量の空間構成とデフォルメは認められず、比較的堅実性の高い表現が特徴である。本作は他に1954年に鑄造されたものが礫山美術館に、1971年に鑄造されたものが東京藝術大学にそれぞれ所蔵されているが、この中でも1910年に鑄造されたオリジナルは、荻原の細やかな粘土付けの痕跡が克明に再現されている【図49】。荻原の表現を感じる上では、他のものと比較して明らかに深い印象をもつ重要な作品である。また、中原悌二郎(1888-1921年)や荻原の没後画家から彫刻家へ転向し、後年『彫刻真髓』【図50】の刊行にあたって尽力した戸張孤雁(1882-1927年)をはじめとし、多くの日本の近代塑造家として今日高い評価を受ける彫刻家が荻原の精神に感化され彫刻を志し、《若きカフカス人》【図51】や《立てる女》【図52】などそれぞれに傑作を世に送り出していることから、自身の表現を通じてロダンの芸術観を日本に伝えた荻原の歴史的意義は大きいといえる。一方で光太郎もまた、荻原と同様にロダンの芸術観へいち早く理解を示していた人物として知られているが、これについては後章にて改めて詳しく取り上げたいと思う。

1-4 間接法から直接法への意識の芽生え

1-4 間接法から直接法への意識の芽生え

星取り法の技法的特質への反省という意識は、ロダンが日本へ受容された経緯を受けて成立した彫塑表現における造形理念の明確化が一つの大きな背景として考えられる。ここでは当時の木彫家を取り巻く様子として確認できる、直彫り技法への意識的変遷について考察をおこないたい。

まず明治四十年に結成された日本彫刻会の存在に注目したい。結成当初の会の方針は、工部美術学校に端を発する洋風彫刻に対し日本固有の趣向に合った表現を思索することにあつた。日本彫刻会が、使用する素材を木に限定してはいないものの木彫を主体として発展したことに、その方針が背景となっていることは想像に難くない。結成当初の作品を挙げると、米原雲海の《月》【図 53】が 1910 年に刊行された『美術新報』の中で新木彫と称され、高い評価を受けている。²²⁾ しかし当時の批評内容を見ると、日本趣味の題材が木という素材が持つ風合いと適合しているという点で評価されていることがわかる。したがって初期の関心は、単に趣向の問題にのみ向けられていたと捉えることができる。

実際に素材の性質に基づいた新たな木彫表現への取り組みが見られるようになるのは、明治後期から大正期にかけてである。当時の時代背景の一つにロダンの日本への受容が挙げられることについては、前項にてすでに述べている。星取り法を用いた木彫における形態表現は、塑造原型を制作の起点としているため、塑造的性質を受けやすいと考えられる。つまり木という素材でありながら、塑造的形態を有する表現になってしまう傾向が指摘されるのである。高村光雲はこの点に関していち早く危惧を示し、遂に自身の制作で直接的に用いることはなかった。このことは、米原が光雲の反対を押し切って木彫に星取り法を応用したという事実からも十分に推察される²³⁾。また長谷川栄作の著書『彫塑の手ほどき』の中の、木彫へ星取り法を用いることに対して様々な議論がされたという記述は、当時の様子を知る上で非常に興味深い。

しかし、今日においては逆に用いられる機会が少なくなったことからわかるように、木彫表現における星取り法は時代を経るに従い、特に明治後期から大正期にかけてその技法的特質が疑問視されるようになる。これに関しては長谷川や木村が、それぞれ以下のように記述を残している。

「点写機を用ひて作る彫刻法に就いては種々な議論があつて、木彫に携つて居る人の中にも未だこれを用ひぬ人もある様であるが、それ等の人々の説に依ると一旦塑造で原型を作つたものをそのまま機械によつて木彫に写すと云ふ事は、その作品が塑造的になつて、木彫としての眞の味ひを發揮することが出来ない。と云ふ一面からは、創造的熱情を原型とする最初の

塑造の制作のためにうばはれて、折角の木彫にかゝった時にはすでに此の熱情が委縮して新鮮さが現れない。と云ふ様な事であります。

右の説も一応は最もであると思ひます。勿論塑造と、木彫石彫の如きものとは其の特質を異にせることは云ふまでもないのでありますから、制作の最初から塑造としての作法と木彫の原型としての作法との異なる用意を以て面の凹凸や蔭影の関係を考慮してかゝればよい筈であります。」²⁴⁾

「木彫で云ふ原型とは、普通粘土又は油土で作られるところの下ごしらへを云つてゐる。(中略) さうしてそれを見乍ら、木を彫つてゆくか、復写器械(点写コンパス)の發明された今日では、それをその儘木材に引移してゆくのである。蓋し后者の弊害によるものか、現下多くの木彫は塑造の模製のやうに、塑造と何等異なる特質がなく、木彫の木彫たる特殊性は無視されてゐる。云はば材料變つて主變らずの呈である。」²⁵⁾

また星取り法の技法的特質への懸念は木彫技法に限ったことではなかった。舟越保武(1912-2002年)【図54】は1965年に刊行された『彫刻をつくる』【図55】の中の石彫技法においてこの事実を明確に示した先駆的存在であり、星取り法の反省と題した執筆内容にて以下のように記述している。

「コンパスによる星とりの方法では、確かに原型と同じ点を求めることができますが、点はいくまで点であつて、面ではありません。いかに多くの点(星)を打つても、点と点を結ぶ線は無数にあり、したがつて面もこれだけで決定できるものではありません。面の微妙なカーヴは像の生殺にかかわつており、作家の眼が最後にこれを決定するのです。ある程度の要点だけをコンパスで求めて、それ以上はコンパスに頼らずに、作家の眼が仕事を進めるようにするのが本当でありますし、石彫という仕事の魅力もそこにあると思います。」

²⁶⁾

これらの記述に共通することは、塑造原型によって機械的に形態を実材へ素材転換することは、塑造的な形態表現が付加されると同時にその素材の性質に即した形態感が失われる可能性への危惧である。このことは先にも述べたが米原雲海が木彫制作に星取り法を応用するにあたり、光雲が先見的に懸念を抱いていたことでもある。このようにして、星取り法を問題視する風潮は20世紀に入って特に強く意識されるようになった。

大正後期におけるこのような時代背景から、星取り法に替わる木彫技法として注目されたのが碁盤目法【図56】である。碁盤目法は割り出し法の一つとし

て、原型に縦横に碁盤目状の線を引き、その線を手掛かりに目測によって彫り進める方法である。また橋本平八が制作した初期の木彫作品《猫A》【図57】には石膏原型【図58】が存在し、背中から左の脇腹、後脚を通して尾の中間点に貫ける基準線が引かれていることが確認できる【図59】。碁盤目法と比較すると目測の際の線が少ないことから、橋本がより直彫りに近い方法を取ったことが考えられる。そのほか新海竹蔵が技法書『彫刻の技法』の中で紹介しているように、石膏原型の輪郭線を木材に転写する技法【図60】も考案された。これについては竹蔵の伯父である新海竹太郎の影響が大きいことが推察される。

「五月に巖谷小波の立像を作った。珍しく木彫である。(後略)

因みに竹太郎の木彫は星取器というものを終世使わなかった。先ず原型を作り石膏にして、大略原型程の大きさの木を角に切って、それに石膏の原型を当て、半面だけ軸を削った鉛筆を以って原型の輪郭を木に写し、輪郭の如くに先ず縦断面を作り次に横断面を作り、以後は原型を側に見ながら何等の器械的な方法も執らずに唯目に頼るだけで仕上げて行くのであった。その正確さは驚嘆すべきものがあつた。特に小波山人の如く小さい像の僅かの凸凹も忽せに出来ぬ顔面などをよく正確に写せるものと驚いたものである。」²⁷⁾

この記述は『新海竹太郎傳』の中で、竹蔵が1922年の出来事を回想し綴った内容である。新海竹太郎はドイツに留学し彫刻を学んでおり、当時の彫刻家としては特異な経歴を持つ。当時、他の木彫家が竹太郎のような制作方法をとっていないことを考えると、ここに記述される木彫技法はおそらく留学中に学んだ実材技法であることが推察される。また一方で、「竹蔵が同じ彫刻家である祖父の影響を受けている可能性も十分に考えられる。本書の内容を知る竹蔵が竹太郎と同様の技法を用いて木彫を制作しても特段不思議なことではない。事実、これらの記述内容と【図59】にて挙げた竹蔵の木彫技法を参照すると、竹太郎が木彫制作において実践していた方法に非常に近似した印象を受ける。

以上のように、ここまで星取り法から直彫り技法への意識的変遷について考察をおこなった。しかしいずれの技法も塑造原型を制作の起点に置き、あくまで機械的な素材転換を避けた方法に留まっているという見解から、直彫りと星取り法の中間的性質をもつ技法であるといえよう。よって、これらの技法から素材に直接取り組む当時の意識的変遷と直彫り技法への展開を予感させる一方で、この段階では未だ直彫り技法を用いた新たな木彫表現としての近代化には至っていないと捉えることができる。

1-5 木彫技法の変遷とその背景

1-5 木彫技法の変遷とその背景

ここでは主に戦前に展開した木彫技法の変遷について注目することで、日本近代の木彫表現におけるヒルデブラントの芸術観による寄与の可能性について浮き彫りにしていきたい。以下、全文にわたって【図 61】の参照を前提に述べていくこととする。

まず A の技法【図 62】は石膏原型に基づいて星取り法を用いたものである。この技法は工部美術学校にて明治初期、ラグーザの指導のもと日本へ受容された。当時西洋における実材素材として一般的であった大理石彫刻の制作に用いられていた技法だが、19 世紀末に小倉惣次郎らと交流のあった米原雲海が作品《ジェンナー像》のための木型原型に応用したのが木彫技法としての起源であり、当時師弟関係の下に木彫が分業化されていた時代背景も相まって、高村光雲門下の木彫家の多くが用いたことで広く認識されるようになったと推察される。B の技法【図 63】は星取り法を用いずに原型から間接的に形態を捉え、木へと素材転換する木彫技法である。塑造によって作られた石膏原型を木材の正面と側面に据え、輪郭線を各面に写し取り、その輪郭線に沿って曲面的に木取りをおこなうもので、新海竹蔵が 1950 年に刊行された技法書『彫刻の技法』の中で紹介している。またこの技法の起源として竹蔵の伯父にあたる新海竹太郎の影響関係が濃く疑われることについては前節にてすでに考察した。C の技法【図 64】は A や B の技法とは異なり、石膏原型を用いない技法である。橋本平八の制作途中段階での資料を参考に見ると、B の技法に似て正面・側面から曲面に木取りをおこなう点は同じだが、石膏原型ではなく素描が制作の起点になっているという点で大きく異なる。最後に D の技法【図 65】は素描を制作の起点に置きながらも日本の木彫技術であるこなしを用いた技法である。このこなしについてはロダンが明確化した近代の造形理念に対し、高村光太郎が近似する造形性を日本の伝統的木彫技術に見出し確立したものであるが、詳しくは後章にて取り上げるためここでは触れるに留めておきたい。実際に光太郎の作品を見ればわかるが、ここではより視覚的な理解を導く目的として、石井鶴三の作品《島崎藤村像》制作過程の資料を参考にすることとする。D の技法は C の技法と同様に素描を制作の起点としている点では共通するが、輪郭線に沿って曲面的に量を落とすのではなく、鋸や平のみを用いて多面的に木取りをおこなうという点で異なる技法といえよう。以上のように近代の木彫技法を分類すると、形態に従属する素材という認識から木という素材と形態の並列的關係性へと徐々に意識が向けられた時代思想が、技法の変遷にも見て取ることができる。【図 61】はこれらの技法を各種技法書に基づき分類すると、A～D の技法はこの表中に記されるように間接法と直接法に分類される。しかしここで、これはあくまで制作者としての筆者の観点からの見解ではあるが、A と B の技法による木

彫制作では塑造的性質を強く受けた形態表現となることを、実際の経験を踏まえたうえで主張したい。つまり、Bの技法を中間的性質として捉える方がより自然といえる。したがってこの考えを反映すると、木彫技法の変遷は【図 66】のような表となる。この表に基づき素材への直接的な造形意識が技法として表れ始めた時代を特定すると、明治後期から大正初期の特に1920年前後となることが明らかとなった。

この時代に注目すると、ロダンやヒルデブラントが各国の彫刻界に大きな影響を与えた時期であり、日本においても20世紀初頭での受容という時代背景と年代的に合致する。ロダンが近代日本彫刻史の形成において大きな背景となったことに関しては、今日多くの研究がおこなわれているが、一方でヒルデブラントが近代日本彫刻史に与えた影響について、歴史的文脈の中で捉えられた研究が十分におこなわれているとは言い難い。事実、ヒルデブラントの芸術理論と日本近代彫刻との関係を示唆する記述として、ハーバート・リードは以下のような内容を残している。

「彼の功績は、ヒルデブラントが肉付けとは全く別の直彫りを前面に押し出したことが、彫刻芸術の純粹に技術的な発展に対して良い影響を及ぼしたという点では認められなければならない。」²⁸⁾

この記述からは、直彫り技法がヒルデブラントの造形原理による寄与を背景に成立したことを評価している内容であることがわかる。また同様のことが、高村光太郎による以下の記述にも確認することができる。

「此の「ちか彫り」の方法は、曾てヒルデブラントがその彫刻形式考察の上から彫刻の統一的全体形式を得る正法として殊に強調して説いたところである。」²⁹⁾

これら二者の記述に共通するように、ヒルデブラントの芸術理論は、素材に直接的に取り組む直彫りの制作思想を提唱する内容であり、日本の近代木彫における表現技法にも多大に寄与した可能性が十分に推察されるのである。

以上のような研究結果から、筆者は1920年代に見られ始めた素材に対する造形的意識に基づいた新たな近代木彫における表現技法が、ヒルデブラントの影響関係を背景として形成された可能性を捉えるに至った。

1-6 まとめ

1-6 まとめ

最後に第1章での研究内容をここでまとめると同時に、第2章への導きとしたい。まず今日に至るまでの様々な文献を調査した結果、明治後期より木彫を主体として素材を意識した新たな彫塑表現が思索されたことが明らかとなった。それ以前の形態表現は明治初期に始まった西洋文化を起点とした彫塑表現である。舞台となったのは主に工部美術学校と東京美術学校においてであり、受容された形態表現は、あくまで対象の形象を正確に写し取るという言わば物形を模造する彫塑術であった。したがって20世紀に入り、明確な造形理念に基づいた形態表現の造形が思索されるようになる以前の彫塑表現は、単に自然を忠実に再現することに終始していたと考えられる。また一方で同時期に、西洋における石彫技法として一般的に用いられていた星取り法も日本に伝えられた。この星取り機という器具を用いて塑造による形態表現を実材に写し取る制作方法は、ラグーザがもたらしたものである。工部美術学校当時にその有用性はあまり認識されてはいなかったようであるが、ラグーザが学内外において伝えたこの星取り法は改良を重ねられ徐々に日本人彫刻家の間で浸透していった。小倉惣次郎は学外においてラグーザに教えを受け、星取り法の教授を受けた彫刻家の一人である。小倉のもとに出入りしていた米原雲海が木彫に応用しようとしたことは、その後の彫塑史から見ても革新的なことであった。1897年に制作された《善名・木型》は米原が初めて木彫に星取り法を応用した作例である。本作品を通じて、木彫表現における星取り法の有用性を証明した米原の影響が表れるのにさほど時間はかからなかった。造仏文化という文脈を汲んでいた明治以降の木彫制作では、星取り法に似た技法的特質をもつ割出し法が用いられていたことや、師弟関係において明確な分業制がとられていたことを背景とし、自由度の高い塑造によって表現の吟味をおこない、それに基づいて作られた原型に従って機械的に木材へとその形態を写し取っていくこの技法は利便性に富み、広く用いられる運びとなった。

しかしその一方で、星取り法がもつ素材転換という用途ゆえの技法的特質を問題視する意見も同時に主張されるようになる。例えば高村光雲は、米原が星取り法を木彫技法として応用する当初から反対の意を示していた。また長谷川栄作の記述には木彫制作において星取り法を用いることに対し、種々の議論がなされていた当時の様子を伺い知ることができる。この木彫における星取り法の技法的特質を問題視する風潮は、大正期に入ると一気に高まった。背景の一つとして考えられるのは近代フランスの彫刻家オーギュスト・ロダンの受容である。ロダンはそれまでの写実表現とは一線を画し、明確な造形理念に基づき新たな塑造表現を展開した。ロダンが日本に紹介された経緯は各所様々である

が、実質的な意味でロダンの提唱した造形理念を伝えたのは荻原守衛と高村光太郎である。荻原は直接ロダンに教えを受ける中でその造形性を体得し、帰国後は近代彫刻の第一人者として作品を発表した。その表現は単なる外形模写に留まらない、内部生命を基調とした量による造形表現であり、ロダンの影響を強く感じさせるものである。また一方で光太郎は『ロダンの言葉』に代表されるように、ロダンに関する記述を日本語に翻訳し、その造形理念を作品だけでなく文章としても広く伝える役割を果たした。荻原と光太郎の二者によってロダンの芸術観が主体的に日本へ受容されたといえよう。このようにロダンの影響を受けた塑造表現は当時ロダン調と呼ばれ少数派に位置するものではあったが、造形性に基づいた彫塑表現の近代化が押し進められたという史実からも明らかのように、後年多くの塑造家に対して多大な影響を与えたといえよう。

ここで、この頃から塑造と木彫の両方にて制作をおこなう彫刻家が多く表れるようになったことにも注目したい。これはロダンが日本に紹介される数年前の1899年に、東京美術学校に新たに塑造科が開設されたことが大きく影響していると考えられる。東京美術学校は欧化主義に伴って開校された工部美術学校の反動として設置されたものであったため、その教育内容は国粹主義精神の下、彫刻科では当初伝統文化としての木彫のみが教授されていた。しかし1898年、美術学校の助教授として教壇に立つこととなった白井雨山(1864-1928年)が塑造の必要性を主張し、校長を通じて文部省へ建白し、これが受け入れられたことにより翌年塑造科が新たに開設された。これによって日本の彫塑教育に近代の西洋文化を基とした塑造と伝統文化としての木彫が同時に指導されるようになる。こうした背景を受け和洋の融合が意識されるようになり、塑造と木彫の両方において制作する彫刻家が徐々に現れはじめたのである。そして数年後、ロダンの日本への受容という歴史的変革と偶然にも年代的に重なる点が非常に興味深い。つまり20世紀におけるロダンの日本への受容は、塑造表現に留まらず木彫表現においても重要な変革であったと捉える必要性が指摘されるのである。

ロダンの受容を背景とした近代的塑造表現は、造形性に基づいた形態表現を要求するものであった反面、自然の形象を模造することに主眼に置いた以前の写実表現を排斥する風潮を生む契機ともなった。こうして塑造と木彫の両方において表現を展開する彫刻家の間で造形性が意識されるようになり、木彫表現においても塑造原型から星取り法を用いて機械的に素材転換する以前の木彫表現は強く疑問視された。つまり彫刻としての造形性に基づいた形態表現への思索は、結果として新たな技法による木彫表現という意識として還元され、素材に対する直接的な意識への推移と密接な関係にあったと捉えることができるのである。こうした星取り法への反省という時代背景の中で、相対的には直彫り

としての意識がより反映する技法として見直されたのが見取り法であった。しかしこの見取り法による木彫制作は、星取り技法に対する苦洪の選択であったと考えられる。なぜならば塑造原型に基準線をどの程度引くかなど、文献ごとの定義に多少の違いが見られるが、その内容は大同小異であり、基準線を頼りに目測によって原型の形態表現を捉えていく方法としての見取り法は、結果的には塑造表現による形態的特徴を受けやすいからである。よって星取り法から見取り法への技法的推移は、直接的な計測による素材転換を単に避けたに過ぎない印象を受けざるを得ない。今日における各技法書の中で見取り法が、直接法としての直彫り法と星取り法の中間的性質を持つ技法として間接法に分類されているところからも、以上のような技法的特質を位置づけることができよう。

また後章にて詳しく取り上げるが、橋本平八や木村五郎らが先駆的に見取り法からさらに直彫りの性質を押し進めた技法として、素描を制作の起点としその輪郭線に沿って木取りをおこなう方法を展開した。この技法に関しては、塑造原型を用いないという特徴から以前の木彫技法とは一線を画した方法といえる。ここに初めて塑造による形態表現の性質から独立した新たな木彫技法が確立した。また一方では、高村光太郎や石井鶴三は別な角度から新たな木彫技法を展開している。これは日本伝統の木彫技術に由来するものであり、鋸や平鑿を用いて多面的に量を落とすことで作品形態を面の累積として規定していくところに特徴がある。

筆者は、これらの木彫技法の変遷を制作者としてのこれまでの経験に基づき体系的に捉え直すことで、直彫り技法が1920年代を中心として展開したことを明らかにした。その結果、ロダンだけでなくヒルデブラントの日本への受容とも年代的に合致し、素材に対する造形的意識に基づいた新たな近代木彫が実質的な表現技法として展開した背景として、木彫においては特にヒルデブラントによる影響関係の可能性が強く疑われると捉えるに至った。したがって第2章では、まずヒルデブラントの造形原理に焦点を当て、考察をおこなうこととした。

第2章 アドルフ・フォン・ヒルデブラントの芸術観

- 2-1 日本への受容とその経緯
- 2-2 視覚に基づく認識の仕組み
- 2-3 形式の定義と統一性
- 2-4 デフォルメの必然性
- 2-5 奥行き運動としての側面図
- 2-6 光の明暗と色彩による効果
- 2-7 表象と制作過程の密接な結び付き
- 2-8 実材優位論
- 2-9 まとめ

2-1 日本への受容とその経緯

2-1 日本への受容とその経緯

ヒルデブラントの日本への実質的な受容は、本国ドイツで刊行された『造形芸術における形式の問題』の要約を園頼三が翻訳し、1919年刊行の『中央美術』にて紹介されたことが初期的な経緯である。本書の中で、園はヒルデブラントという人物像に関して以下のような前文を寄せる。

「独逸現代彫刻の巨匠、アドルフ・ヒルデブラントは又藝術観としても自己独自のものを持つてゐる。これは佛蘭西のロダンが藝術と藝術観とに就いて示してゐるのと、よい対照である。ロダンのことは我国では熟知せられてゐるから、あまり知られてゐないこの独逸人を、私は取敢へず茲に紹介しやうと思ふ。それには、先づ一九〇五年に出た、『造形藝術に於ける形式の問題』と題する著作が最も便利であると思ふので、私は次に其の梗概を述べることにした。

ヒルデブラントの此の藝術観には、独逸の美学者フイドラーの影響が可成りあるやうに見受けられ、又同じく、マックス・ラファエルはヒルデブラントと接近した立場にあることが考へられる。それらの論議や、ヒルデブラントその人の藝術に就ても言ひたいことがあるが、それは後日に譲つて、今は窮屈な紹介だけに留めて置く。」³⁰⁾

この前文の内容からは、園がロダンと対照的な彫刻家としてヒルデブラントを捉え、その芸術論の独自性に評価を示していることがわかる。この前文に続いて本文では、「ヒルデブラントの芸術観」と題した要約が、24頁にわたり大きく紹介されている。また1927年には、清水清によって翻訳された全文が岩波書店から『造形美術に於ける形式の問題』として刊行され、さらに近年では1993年にも加藤哲弘によって再翻訳され、中央公論美術出版社より『造形芸術における形の問題』として刊行されている。各書の内容は翻訳した人物の解釈も一因として、それぞれに多少異なる翻訳箇所が見受けられた。本論では、研究の対象となる時代に焦点を当てた考察を目的とし、戦前の初期的な文献である『中央美術』に掲載された要約を主軸に、補完を目的として『造形美術に於ける形式の問題』を参考とすることで、ヒルデブラントの芸術観の理解を導くこととした。また本論中では考察対象として取り上げないが、ヒルデブラントの造形原理に対してのより正確な内容把握を目的として、加藤の翻訳も参考資料とした。以上を踏まえ、自身の制作者としての経験に基づく考察を目指した。

本項の最後に以後の内容把握への一助として、以下の記述をここで取り上げておきたい。

「獨立せるものとなるには、模的内容は予が一般に建築的 (Architektonisch) と呼ぶ、高い見地よりして高い藝術の範疇へ昇つて行かなければならぬ。

建築と云ふ語を予は普通の形式なる語とは別の意味にして、形式全體の構造 (Bau eines Formganzen) を指すのである。(中略) 各種藝術の別れるのは各々の住む世界が違つてゐるからである。とすれば、ドラマでもシムホニーでも絵画や彫刻が持つてゐると同じ様に自分の世界即ち内面的構造を持ち、有機的關係を取つてゐるのである。

(前略)「模倣的」と云ふ名を冠せられるものは、自然そのものから取り出した形式の世界であつて、之を建築的に加工した後に、初めて完全な藝術品となるのである。」³¹⁾

「藝術では、單なる認識から出て来ると云ふのではなく、認識が実行になる行為や形式を持つことが大である。それだから、藝術的過程は單に理論的に追求するだけでは充分でない。實際的に実行せなければならぬ。即ち、感覺的知覚と、内的精神的過程と、此二つの極の間に、明晰な繋がりを与えることが必要なのである。吾々にして、考察せられた過程が、實際に於て奈何見えるかを示しえないならば、全ての藝術は只空中樓閣に過ぎぬ。考へたことを斯くゝに現はすと云ふその感覺的觀照 (Sinnliche Anschauung) の程度にこそ大切なものがあるのである。」³²⁾

これらの記述にはヒルデブラントの芸術觀への導入が示されている。ヒルデブラントは、表現をより高い造形芸術の見地へ導くためには感覺的知覚に基づいた認識を、造形行為及び表現形式に還元しなければならないとした。そしてこのような芸術觀は單なる対象形象の模造ではなく、形式全體の構造を重視した建築性に基づく造形行為によって成立すると捉えた。また芸術理論は論理的に追求されるだけでは不十分であり、實際の彫刻制作において実証を得なければならないという考えも同時に示している。以上がヒルデブラントの造形原理における根本的思想である。

2-2 視覚に基づく認識の仕組み

2-2 視覚に基づく認識の仕組み

はじめにヒルデブラントは、人の視覚に基づく認識の仕組みについて以下のように記述し論を展開している。

「(前略) 眼が一隅に留まらず、平行線的に働くと、彼は物の全体像 (Gesamtbild) を得る。そしてこの全体像は、彫塑的機能を持つもので、全く二次元のイメージである。と言ふのは、遠近がその面に没了し去り、第三次元や対象の遠近肉付けなどは其全体像の面にある対照で知覚せられるのである。

しかし観者が、もつと近く其対象に近寄ると、それを見るために色々な位置や眼の色々な調節をやらなければならない。さうすると、最早や一瞥のもとに全体を捉へることは出来なくなり、眼を斜に動かしたり色々な調節をやつて、やつと其像を捉へることが出来るのだ。

(前略) 観者が対象に近寄れば近寄るだけ、眼を盛んに動かさなければならぬ。又それだけ、根本的の全体像が部分像に分れ、特殊像に化する。

で、お終ひには、視覚印象が視覚焦点内に鋭く一点を刺し、劃し、違つた諸点の空間的關係を、其の運動動作の形式に収めて了ふ。それから、見る働きは実際の探ぐる働きとなり、運動動作となつて了ふ。で、之の上に立つ表象は、最早や視覚印象表象[約言して視覚表象 (Gesichtsvorstellung)]ではなくて運動表象 (Bewegungsvorstellung) であり、形を見、形を表象するための材料となるのである。」³³⁾

ヒルデブラントは視覚認識に基づき知覚される表象を二種類に分けられるとし、それぞれ視覚表象と運動表象とした。視覚表象は人が遠距離から対象を認識する際に知覚される表象を指す。この場合、人が対象を認識する際二点間の視野はほぼ平行の状態になり、対象が持つ各種の立体感は失われ平面映像の表象として知覚される。一方、運動表象は対象に対し近距離から認識する際に知覚される表象を指す。遠距離からの視野において把握されていた平面映像としての表象は、対象との距離を徐々に縮めるにつれて立体的に把握される。これは近距離においては、二点間の視野が交錯するためである。しかし一方でこのような近距離からの認識の場合、遠距離からの認識に比べ視界が狭まることから、視覚表象として認識されていた全体像は運動表象である部分像として認識される。ここでヒルデブラントは、近距離における三次元的形態の認識は、幾つかの運動表象としての部分像が、視野の運動機能による時間的前後関係に従って結合されることで、はじめて空間的關係として捉えられると考えた。以下はこ

れらを端的に記したと考えられる記述である。

「吾々は丁度、視覚活動の両極若くは純粹視覚活動の兩種を持つてゐるのである。静かに視てゐる眼は、三ダイメンションのものを平面的に見せ、並存物を一瞥の中に収める映像を受取るのである。之に反して、眼の運動によつて三ダイメンションのものを、接近した立場から、直接に探ることが出来又知覚の時間的前後関係で以つて形を理解することも能きる。」³⁴⁾

このようにヒルデブラントは、近距離から把握される部分像としての立体的形象を運動表象、遠距離から把握される全体像としての平面映像を視覚表象と定義した。

次にヒルデブラントはこのような認識の原理を基に、彫塑的表象の成立に関して以下のような見解を示している。

「吾々が物の彫塑的形式に就て得る経験は全て、根底は触覚から出て来たものである。手で触れるやうと眼で触れやうと、それは勝手である。吾々は、物の形に適はしい運動で、物をさぐつて行くのである。彫塑的表象とは、ある定まつた運動の表象、言ひ換ればある特定の運動表象の複合体のことである。」³⁵⁾

この記述からは、彫塑的表象とは触知に基づき立体的に把握される部分像としての運動表象が複合的に組み合わされたものであるというヒルデブラントの考え方が汲み取れる。そしてさらに、今後の論理展開において重要な用語となる遠隔像という言葉について、について以下のように記述している。

「吾々が眼を閉ぢると、対象は次第に遠くの方へ後退する。そして一個の統一的な平面像を得る。之を吾々は其の單純な点で、遠隔像 (Fernbild) と名付けやうと思ふ。(後略)」³⁶⁾

ここに言う一個の統一的な平面像とは、先の考察内容を踏まえれば視覚表象として知覚される全体像を指すと考えられよう。つまりヒルデブラントは遠距離から対象を見た場合の、統一かつ平面的に全体像が認識される視覚表象を遠隔像と定義したのである。この遠隔像という言葉に関しては『造形美術に於ける形式の問題』の清水による翻訳では遠図という言葉に翻訳されている。これらは互いに同じ意味を指す言葉であり、本論中においては園が翻訳した遠隔像を以降の考察において使用することを、ここで一言述べておくこととする。

またヒルデブラントは、彫塑表現の形式について以下のように記述している。

「彫塑的表象とは、運動表象によって互に結合せる線や単純な面の視覚表象より出来たものである。

(前略) 第三ダイメンションは立場を種々取替へる際に出来て来るのである。けれども、個々の幾何学的映像を結合し、運動表象の力を借りて、継次的に之を造るのであるが、此の表象活動に因りて三ダイメンションを持つ形の全像を浮び出すことは六ツかしい。之をなしうるものは遠隔像である。遠隔像は知覚及び表象動作で、統一ある唯一の形式捕捉法を呈倍する。」³⁷⁾

運動表象において形態の立体的把握をおこない、それら個々の運動表象を繋ぎ合わせていくことで空間表現が実現され得るという考えについては、先に確認した。しかし、運動表象は形態表現を立体的に把握することを可能とする一方、視覚的認識においてはあくまで部分像でしかない。したがって、個々の運動表象を空間表現として成立させる場合、それら部分像を全体像へ複合する必然的方法論が要求される。これに対しヒルデブラントは、彫塑表現において全体像を統一的に把握し得るのは唯一、視覚表象によってのみであるという考えを示す。ヒルデブラントは塑造家の制作を例に、これらの問題を以下のような記述として具体的にも示している。

「彫刻家の精神的材料は運動表象 (Bewegungsvorstellung) である。彼は一方では直接眼其ものゝ動く働から、他方では視覚印象から此の運動表象を得てゐるのである。そして彼は手を以つて実際に、物質的材料で直ちに此表象を表現するのである。斯くして表はされた運動表象が、再び吾々に視覚印象を与へる。そして其の視覚印象の中に於て遠隔像として、統一ある形式を取るのである。

(前略) 彫刻家は言つて見れば、視覚印象や統一的現象を材料として形成を行ふのである。表はされた形式なり実現せられた運動表象なりを、彫刻家は、形式の遠隔像を受取るために、必要なだけ後しざりをして受取つた其の視覚印象を吟味する。そして統一的な映像が出て来て来なければ、眞の形式に行き当つたとは云へないのである。なぜならばほんとうにぴつたり合へば出来た映像が、形に対して完全な表現の強さに達するものであるから。此点に彫塑家の問題が横はつてゐるのである。」³⁸⁾

塑造家の造形行為は運動表象の形成が起点におこなわれる。そしてある一定の造形行為がなされると、運動表象として形作られた形態に対し、今度は遠隔像

としての印象を判断材料に全体の統一性を吟味し始める。これは言い換えれば、塑造制作は全体の統一性に対し、間接的な形成方法として捉えられるといえよう。表現された形象は遠隔像となり得る。つまり、彫塑的表象としては不完全ということになる。このような考えから、運動表象と視覚表象との整合性に対し、如何にして緊密な関係を獲得し得るかということが彫刻家の問題として提示されたのである。この問題については、次項にて詳しく取り上げたい。

2-3 形式の定義と統一性

2-3 形式の定義と統一性

ここでは、ヒルデブランドの定義する存在形式と作用形式についての内容把握を主眼に確認していく。はじめに以下の記述を取り上げたい。

「吾々は運動表象及び夫れと結合せる限定線を発展させて行くことに依つて、現象の変化には無関係なる形式を事物に賦與することに到達するが、この形式を吾々は対象にのみ依據するところの現象要素として認識するのである。一部は直接に運動に依つて得られ、又一部分は現象から抽出されたる此形式をば吾々は対象の存在形式 (Daseinsform) と呼ぶことが出来る。

然し、時々刻々の現象から獲られるところの、またこの現象のうちに存在形式の表出として含まれて居るところの形式印象は、常に一面に於いては対象の、他面に於いては光の明暗や四圍や交替する立脚点などの共通的産物であり、従つて又変移には無関係なる、かの抽出されたる存在形式には作用形式 (Wirkungsform) として対立するものである。」³⁹⁾

この記述からは存在形式が現象の変化に左右されることのない形態、つまり対象となる形象における個々の運動表象を指すことがわかる。また一方の作用形式は、種々の現象と互いに干渉し合う中で相対的關係として認識される形態を指し、存在形式とは対照的な關係にあると定義されている。存在形式と作用形式については指と手と腕の關係を一例に、以下のように具体的に述べている。

「例へば、指を凝視する時には私は指の色々な形式の關係の印象を得る。然し手全体に注目すれば私は指を手全体への關係に於いて視、指と手との關係の印象として一つの新たなる印象を得る。次ぎに手を腕と共に視れば印象は又變じて来る。斯様に此關係は無限である。(後略)

初めは指の形式は唯指にのみ属する個々の形式の全体印象として把握されたのに過ぎないのであるが、後には夫れは他の共力的に作用する種々なる形式との關係の印象として成立するのである。この前後二つの場合に於いて、指の存在形式は同一であるが、現象に於いてのその作用の役目は變じて居る。即ち存在形式は作用形式として一種の強調を取得するのである。この強調は存在形式単独の場合には之に属さない。斯様にして全存在形式は作用關係や作用価値の中へ融け入り、対象的表象は、常に唯與へられたる全体性に於いてのみ妥当性を有つところの作用価値の表象へと變じて行くのである。」⁴⁰⁾

つまり、指そのものの形は存在形式として不変であるが、しかし手や腕など他の無数に存在する他の現象と干渉し合う中で知覚される相対的關係の場合においては、その時々によって違った印象を観る者に与える作用形式となるのである。こうした作用形式における印象の変化は、一種の協調作用をもって観る者に認識されるといえよう。このような変化は個々の存在形式を単独で認識する際には作用せず、作用形式において対象の表象を認識する場合にのみ起こり得る現象であることがわかる。したがって対象の形象に含まれる個々の存在形式は、他の様々な現象の影響を受けることで、協調作用に基づき全体における一部として形の印象を変化させると考えたのである。ヒルデブラントはこの考えを以下のようにまとめている。

「(前略) 存在形式の実際の大きさは常にその儘であつて、唯作用形式が変化するのである。従つて作用強調が如何様に行はれるも、全体的状態の如何に依據して居り、強調は状態其ものと同様に或は固定的であるか、或は変移に従ふのである。」⁴¹⁾

ここでヒルデブラントが存在形式と作用形式について論理を展開する中で、徐々にデフォルメの正当性が浮かび上がってきた事実にも注目したい。先に確認したように、存在形式が他の現象要素と干渉しあつて、全体映像における統一性においては、観る者にとって一種の協調作用を印象づける。これは一種のデフォルメを示唆する容認するとも捉えることができよう。存在形式において絶対値として認識される形態は、作用形式においては相対的印象として把握される。つまり、彫塑的表象における個々の運動表象の全体印象における統一性は、作用形式としての相対關係に基づいて吟味され得るといえるだろう。この際に、存在形式は造形という芸術的価値を創造する行為としてデフォルメを正当化するのである。以下はこれを示すと思われる記述である。

「藝術の問題は直接知覚の正確な再現にあるのではなくて、表象にあるのである。(後略)

(前略) 藝術には無くてはならぬと思はれてゐる均衡の問題なぞも、型に嵌つたものではないことが知れる。作品の全体よりして、必要な均衡は絶えず新に創造せらるべきものである。」⁴²⁾

最後に、本節で取り上げた存在形式や作用形式と、2-2にて確認した内容における視覚表象や遠隔像との關係性について確認しておきたい。これまでの内容において、度々ヒルデブラントは度々彫塑表現における全体統一の重要性を主

張してきた。これを受け、ヒルデブランドは以下のような見解を示すに至っている。

「(前略) 吾々が形象的表現の場合に形象表象から出発して之に照応する全体现象に達しようとし、言はば存在形式と現象との間に一つの方程式を作らうと欲するに、若し個々の運動表象または形式表象を一部分宛直接に視覚表象として把握し、加算的に一つの全体现象を組み立てて行くなれば吾々は失敗であるといふことである。何故ならば、斯様に一部分宛転化して行く際には吾々は個々のものを全体に依る又全体に対する夫等の作用制約に於いてではなしに、常に個別なる単独性として取り上げるのだからである。」⁴³⁾

この記述には、彫塑的表現形式の根本要素である運動表象において、個々の運動表象ごとに視覚表象に基づいて部分像を形成し、これを加算的に統合していくことで全体像を獲得する方法への否定が確認できる。ここからヒルデブランドの考える全体統一の獲得方法とは、対象の全体像を一個の平面映像として把握する視覚表象において統一性の吟味をおこなうものであることがわかる。このような考えに基づき、前項との関係を以下のようにまとめている。

「(前略) 一存在形式・量り得る自然の形式、或は自然の與へられたる空間的大いさは、眼に依つて触知されはするものの、然しそこで統一として把握されることは出来ない、といふことである。眼に対するこの統一は凡ての事的大いさを関係価値へと変へるところの種種なる作用の形式の中にのみ存する。唯斯様な関係に於いてのみ吾々は此統一を視覚表象として所有するのである。抽出されたる種々なる限定線や夫等相互の位置的關係などの表象は存在形式に属するものではあるが、然しそれも亦視覚表象としては常に唯關係の表出としてのみ現在し、従つて相關的大いさのものである。(中略) 形式の価値を統一的に引き出すことの出来るのは遠図の効果からのみである。何故ならば遠図に於いてのみ現象の諸要素が同種的同时的に現はれて居るのだからである。(後略)」⁴⁴⁾

運動表象は対象の形象を近距離から認識することによって、形態を立体的かつ不変的に把握したものであり、これは存在形式に相当するものである。しかし、この場合の運動表象はあくまで部分像として知覚されるものであり、全体を統一的に把握することはできない。これに対し、個々の運動表象を空間的な相対關係として捉える作用形式においては、存在形式を全体の統一性のもとに吟味することが可能となる。ヒルデブランドは、この全体の統一性を捕捉する方法

が唯一遠隔像の効果によってのみ期待され得ることをここに示すに至ったといえよう。

2-4 デフォルメの必然性

2-4 デフォルメの必然性

全存在形式に対する諸現象の影響や個々の運動表象の空間的位置関係という作用関係や作用価値に従って、一種のデフォルメが認められることについては前節での考察において確認した。ここでは、この造形意識に基づいた芸術的創造の行為として、デフォルメの必然性を取り上げておきたい。

はじめに、ヒルデブラントの考えるデフォルメについて、以下の記述に注目したい。

「(前略) 形成する力、統一する力の実証せられる舞臺は空間価値である。」⁴⁵⁾

これまでの考察を踏まえると、ここに言う形成する力、統一する力はデフォルメを指し示すと考えられる。この記述からは、ヒルデブラントが形態への造形操作がおこなわれ得るのは、空間価値という観点においてであるという見解を示していることがわかる。これは 2-3 にて確認した様に、全体像は作用形式において相対的關係に基づき統一を得るため、全存在形式の空間的位置関係は視覚表象によって把握されるという内容から理解できよう。ヒルデブラントは、こうした考えに基づき個々の存在形式を吟味することで、作品全体としての強い空間表現を獲得することができると考えた。そして、作品全体を一つの形象として統一するための造形的手段として、デフォルメの意義を以下のように記述している。

「(前略) 個々の対象はその位置や使ひ方で、全空間が表現せられるのである。甘く取扱へば全体の空間の刺戟が強められ、同時に対象そのものが力強く現はれるのである。

この空間が全体とし又個物として、機能の上で示す二つの役を、用いて吾々は全体を個物とし結合を藝術の上で行ふのである。」⁴⁶⁾

このデフォルメについては、以下の記述をもって具体的に示している。

「(前略) 藝術家は此目的で自然現象の紛糾を眺める弱い、きゝめのない部分は総て之を斥け、それによつて自然よりは有利な状態を造らうとする。此の純化法に因つて藝術家は、画を自然よりも貴いものにする力を、画に與へることが出来るのである。」⁴⁷⁾

画家は絵を描く際、対象が有する自然の形象を単に模倣するのではなく、個々

の現象に対し取捨選択あるいは強弱の印象を表現として与えることによって、画面全体の空間価値を高める。つまり純化法とは、作品全体の統一性を目的とする造形操作であり、その協調作用としてデフォルメの必然性がここに認められたといえよう。

2-5 奥行き運動としての側面図

2-5 奥行き運動としての側面図

これまでの考察内容から彫塑的表象の根本要素が運動表象にあるという見解の下、これらの形式内容を如何にして全体像の整合性を得るかという問題に対し、ヒルデブランドは視覚表象として統一的映像を得ることができる方法は、唯一遠隔像においてのみであるという見解を示していたことについては先に確認した。本節ではこれを踏まえ、以下の記述に対する考察をおこなってきたい。

「與へられた運動表象の材料や形式内容を如何にして視覚印象として統一させるか、(後略)」⁴⁸⁾

このように、まずヒルデブランドは運動表象を視覚印象において吟味し、作用形式として全体像を如何に統一させ得るかという問題を提起している。さらに以下の記述にも注目したい。

「(前略) 吾々の表象が空間を捕捉するのは、吾々の視野の全面に於て、奥行き運動をやるからだ。

(前略) 奥行きへの運動でボリューム容積の感じが出来、明確な容積即ち彫刻的形態が出来るのである。

全ての空間的關係や形態の差は、或一つの立場から後方へ向つて生じるのだ。

第一ダイメンションと第二ダイメンションとは奥行運動なる第三ダイメンションに対峙して平面を形成つてゐる。吾々が空間を統一的に捕捉するのは此一般的な奥行運動のお蔭である。」⁴⁹⁾

対象を立体として空間的に把握する知覚方法について論理を展開していることがわかる。ヒルデブランドは、我々が認識する空間的關係が奥行き運動によって認識されるという見解をここで示している。つまり対象を認識する際、すべての立体的形象は鑑賞者から見て後方へ向かう奥行きとして知覚され、その結果として生じる容積が空間として認識されるとヒルデブランドは考えた。これを彫塑的表象形式に当てはめて考えると、ある主要面における二次元的平面を面積として取り扱い、さらに三次元方向に向かう奥行き運動を付加することで立体としての容積が獲得されると同時に、空間的關係が統一的に把握されるようになるということである。なぜならば統一的な空間的關係を把握する場合、対象を認識する起点として視点を基準にすることで、すべての奥行き運動とし

での三次元方向に向かう距離を、等しく捉えることができるからである。続けてヒルデブラントは以下のように考えをまとめた。

「存在形式は作用形式と成る。この作用形式は量り得る事実とは無関係である。存在形式の個々の価値は作用価値に集合するのである。」⁵⁰⁾

ここで強調していることは、個々の存在形式は作用形式として統合されることで、初めて全体像の統一的形式と作用価値が得られるという見解である。そしてヒルデブラントは、本節のはじめに提起した問題に対し、以下のように結論づけるに至った。

「遠隔像は、一つの面上の左右関係を明確に現はすものであるが、前後の関係は第三ダイメンションの標識に因つてのみ現はされるのである。吾々が自然に遠隔の概念を與へやうとすれば、吾々の立脚点を変更して、奥行の尺度を平面印象と見做しうるやうに、言ひ換えれば側面像にしなければならぬ。

吾々の第三ダイメンションに対する観照的態度は重に、奥行の方への運動の表象から生じるものだ。立脚点を変更すると、それが出来るのである、(後略)」⁵¹⁾

以上のようにヒルデブラントは、統一的な映像印象を把握する方法として遠隔像の重要性を説いてきた。しかしそれは同時に、空間表象としての彫塑的形式における奥行き運動を、如何に視覚印象として捉えるかという問題をも提起させた。これに対しヒルデブラントは、奥行き運動を視覚表象として認識することで精細な奥行き運動を獲得できると考えた。つまり認識する立ち位置を対象に対して奥行き方向へと変更し、側面図に遠隔像を適応することで、主要面からの奥行き運動を統一的に捉えるという方法論をここに提示するに至ったのである。

2-6 光の明暗と色彩による効果

2-6 光の明暗と色彩による効果

ヒルデブラントは自身の提唱する造形原理において、光の明暗による効果と作用形式の関係についても言及している。ここでは特に色彩の問題について取り上げておきたい。

「(前略) 建築や彫刻の色付けの理由を尋ねるに色付けに於ては色の対照が何より大切で先づ、形態の意義を持たなければならないのである。太陽の位置によつてその投ずる光と蔭が変る。それで形の関係も自ら変つて来る。(後略)

色のコントラストなるものは光と蔭とのコントラストよりも力強く働く。従つて色付けは形や反映の関係を眼立たしめる力がある。之を独立ならしめるものだそれで光と蔭の働きがハツキリしたものを呼起さない場合、色を持つてこなければならぬ。だが、之は唯だコントラストの力ばかりを言つてゐるのであつて、夫々の色の力を言つてゐるのではない。(後略)

が、独立した彫刻になると、此事象は変る。(中略) 又、自然は、自然の産物として色を持ち人為的色付けでない如く、彫刻も亦自然の産物として機能を持つべきである。色が像の表現を助けると云ふやうなたちの彩りある像であつてはならないのである。たゞ、その相違の第一は、自然に対し彫刻像は、それ自身一つのもの (ein Ganz) として存在を主張しなければならない。

(中略) 其結果必要な場合には石に一と色を施したり、ブロンズに青錆を出したりするのだ。が、直接な自然の眞と云ふ見地から見れば勿論、彫刻の色付けはお粗末なものである。」⁵²⁾

ヒルデブラントは光の作用として、特に明暗のコントラストが視覚に基づく形態の認識に対し非常に大きな影響をもたらすとしている。そして色のコントラストは、光のコントラストよりもさらに形態感を際立たせる効果が強いという見解を述べ、光による陰影がはっきりしない場合において色彩の必要性が挙げられるとしている。しかしこの引用文4~6行目の内容は7行目の内容が逆接からはじまることから、建築あるいは建築に従属する形象に対する見解であることが推察される。したがって引用文後半における、全体像の統一印象を得る方法として必要に応じ一色による色彩を承認する一方で、自然色としての作品提示を推奨する考えを示している内容が、一個の独立した彫塑表現に対する見解と考えられよう。ここにヒルデブラントの彫塑表現における色彩の芸術観を窺い知ることができる。そして最後にヒルデブラントは、光の陰影と肉付けの関係性についても以下のように記述している。

「吾々が対象の形を知るのは、光と蔭の交渉に因つてである。かの肉付けなるものも此光と蔭とで出来るのだ。」⁵³⁾

高村光太郎著『ロダンの言葉抄』の中における「ポールグゼル筆録」の中では、ロダンがメディチのヴェヌスの小さな模造にランプの淡い光を寄せ、炎を光源とする光の明暗が生む色調としてのコントラストによって肉付けを確認している様子が記述されている。上記のヒルデブラントによる見解と共通して、光の明暗と肉付けの関係性を記す資料という点で非常に興味深いといえよう。このように制作における方法論は別として、ヒルデブラントが彫塑表現における造形性についても、視覚的認識に基づいた論理展開の中で言及していることが確認された。

2-7 表象と制作過程の密接な結び付き

2-7 表象と制作過程の密接な結び付き

本節ではまず彫塑表現における形態が、実際にはどのようなものを指すのかということについて見ていく。

「人は現象によつて空間的内容を読む。而してその第一の手引きとなるものは空間と形とである。故に予は、空間の表象、形の表象を最も基本的な必須なものと考えらるるのである。形が力を持つてゐるものと見れば、造形藝術に取つて形は二種の表象を示す。

形となつてそこに現はれてゐるが、それはそのなか味の物質がかゝる形を取らせたものとも見られる。即ち形は物質的材料の表象なのである。之れは第一種の表象である。次に、変化や運動を考へ、形を作るモチーフや動作や過程の表象と見ることが出来る。而して此二つの表象とも、持続しつゝ瞬転する自然の条件の表現や結果と見てよい。」⁵⁴⁾

「吾々は、視覚的形象に自然の空間的性質を読むと云ふ人間の能力から出発した。之を簡単に「見る」と云ふことと言ひ表はすのであるが、(中略)吾々が現象から読む第一のものは空間と形式であり、従つて空間の表象又は形式のそれを私は最も原本的必然的なるものとして最初に扱つた。形式が或原因の結果として見られる限りに於いて此所に又此形式其のものへ関係するところの表象は、造形美術に対しては第二次の表象である。即ち先づ第一のものは形式の制約される丈けの程度に於ける物質的素材の表象である。(中略)次ぎに第二のものは形式の変化又は運動が制約される限りに於いての動機・作為又は過程の表象である。右両者は継続的か或いは瞬時的かの自然の種々なる制約の表出及び結果としての、形式の表象なのである。」⁵⁵⁾

これらの記述は、ヒルデブラントが本国ドイツにて刊行した著書における同様の箇所を、園と清水の両者がそれぞれに翻訳した文章を抜粋したものである。ヒルデブラントは視覚的認識を前提とする空間的内容の把握は、空間の表象と形の表象によつて捉え得るとしている。そして園の翻訳では「形が力を持つてゐるものと見れば、造形藝術に取つて形は二種の表象を示す」としている一方、清水の翻訳では「形式が或原因の結果として見られる限りに於いて此所に又此形式其のものへ関係するところの表象は、造形美術に対しては第二次の表象である」とあり、まったく異なった見解として翻訳されていることがわかる。近年刊行された加藤の翻訳内容を参考資料として考察するに、清水の翻訳が原文に近い内容であることが確認されたことから、園による翻訳は誤訳の可能性が

疑われる。このことは、ヒルデブランドによる造形原理は原文自体がドイツ語としても読みづらいことに加え、限られた項数の中で要所を繋ぎ合わせた文章であるため主語が省略されていることが理由として挙げられる。しかし実際に制作活動をおこなう作者の視点から見れば、おおよそヒルデブランドの意図を理解することは可能である。まず園の記述に見られるモチーフとは動機、動作は制作行為を指す言葉である。このことから第一に素材、第二に動機や制作行為およびその過程が表象として現れた場合、そこには充実した形態表現が成立していると思えることができるという解釈と捉えることができる。一方で清水の翻訳は、形が様々な作用の結果として見なされる限りは第一や第二の表象はあくまで二次的なものでしかないという解釈である。つまり、園の翻訳においては素材、制作における動機、行為とその過程は密接に結びついているという見解、清水の翻訳においてはこれらがあくまで二次的な問題であるという見解といえよう。しかし結果的に見ればヒルデブランドは、制作における行為とその過程に関して表象との必然的な結び付きへの思索に関心を示す。この考えが端的に表れているのが以下の記述である。

「吾々は現象への動因を表象し、以つて之を精神的動力の結果として一作為として一又は機械的作能の結果或は然もなくば有機的及び素材的制約の結果として捉へることに依つて、言はば過去と未来又は持続的なる作用を現象の事実の背後へ押し入れるのである。この過去と未来又は持続的なる作用はそこで表象中に呼び起され、言はば諸共に現象の中に包括される。斯くて時々には現はれるところの現象の中に含まれたる要素に応じて、同時に夫々の表象が現出するのである。

形式に対する素材的制約に就いては深く検索する必要はないが、其代りに過程の表出としての形式には詳細なる論議を要する。」⁵⁶⁾

したがって園と清水の解釈は異なるものの、ヒルデブランドの造形原理を真に理解すれば、十分に読み解くことは可能であるといえよう。これまでの考察から彫塑的表象に関する諸問題は、すべて論理的に導き出されなければならないという芸術観に対する本人の強い意志を感じる。彫塑表現は造形行為を伴って初めて立ち現れる結果なのである。したがって、ヒルデブランドが表象と制作過程に密接な関係を求めるのは必然的に導かれた結論であったと考えられる。実際、ヒルデブランドは自身の大理石彫刻制作を通じて具体的な方法論を提示し、両者の関係性を実証するに至っている。これについては、次項にて詳細な考察を試みたい。

2-8 実材優位論

2-8 実材優位論

最後に、実践的な制作理論についてここで考察をおこないたい。これまでの記述から、ヒルデブラントが視覚表象における遠隔像を彫塑表現の成立において重視していることはすでに確認している。この遠隔像をどのように制作に還元すべきであったのか。ヒルデブラントは、平面図としての素描を彫塑制作の起点とする考えを示した。

「凡そ彫刻なるものは素画から出て来たものに違ひない。素画が奥行を附けられて浮彫になったのである。それによつて面の生動を得たものである。それが一層纏つて空間を取つたのが丸彫りである。」⁵⁷⁾

彫塑制作において平面である遠隔像のみが視覚表象として全体を統一的に把握する唯一の手段であったことは先に確認した。ヒルデブラントはここで遠隔像を素描として取り入れることを提案し、丸彫りによる彫塑表現は浮彫理論の延長にあると捉えたのである。これは数学的な捉え方に非常に類似するところがあり、素描という第一次元と第二次元によって作られる平面像に、第三次元方向へ垂直な奥行運動を与えることで、立体としての容積を正確に獲得することができるという考え方である。では具体的に浮彫理論の下、どのような方法論が考えられるか。まずヒルデブラントはある一方向の平面における遠隔像を主要面とし、そこに描く素描の性質について以下のように記述している。

「此上は唯或一つの観相から出発して其他をば皆その必然的结果として成立せしめると云ふ一つの路が取られる丈けである。彫刻家は為めに或視覚表象又は形象の表象を彼の立体的表象或は運動表象の基底に置いて、その視覚表象又は形象表象から出発する様にしなければならない。

今は先づ、此形象を石の主要面に図取りすることが必要であらう。私は然しこの主要面として、出来る丈け平坦なものを選択するであらう。(中略) 私はそこで形象を此面の中へ想像することに依つて、此面を任意に形式表象で充たすことが出来る。此場合私は石の深さに就いては唯、像が其方へ場所を占めるその容積を量らなければならない限りでのみ、注意するに過ぎない。

(中略) 此像は既に其所に明瞭に見られるのであるから、私は夫れを以つて製作の全過程に対し又其他の立脚点に対して一つの固き基礎を置いたのである。(中略) 夫れを以つて私は、第一層に立つ様に成るもの、及び其後の層に属するものを表象しなければならない。第一層の之等の高点を初めから明瞭なる図書式的又は二元的関係へ齎すことの出来る為めには、私は、例へば

頭、手、膝などの如き、若干の主要点が位置に応じて同時に第一層に集まる様に形象を捉へるであらう。(後略)」⁵⁸⁾

以前にも確認したことであるが、ヒルデブラントは彫塑表現における全体統一を重視している。部分としての運動表象を連続的に統合し結果として全体映像を得ることは誤りであると主張し、逆に視覚表象に基づいた全体映像を制作の起点にもつことで、全体の統一性に従属する部分としての運動表象を獲得することが正法であると考えたのである。したがってヒルデブラントの造形原理においては、視覚表象としての遠隔像に制作の起点が位置づけられる。ここではさらにこの遠隔像の代替として用いられる素描の特質について述べている内容に注目したい。先に確認したことではあるがヒルデブラントの考える彫塑的表現形式とは、平面映像に対する第三次元方面への幾重にも重なる映像表象の層が立体としての容積を形成するという考え方である。したがって主要面における遠隔像は、これらの各層におけるすべての映像表象を、一番手前の第一層目に重ね合わせた統一的平面映像であると考えられる。このとき、主要面に描かれた遠隔像は奥行きを失うことになる。ヒルデブラントがここで頭、手、膝などの各主要点を第一層における表象として捉えることを示したのはこの考えに基づいてである。そしてこのような性質を遠隔像としての素描に求める考え方は、実材制作において非常に重要な意味をもってくる。このことに関しては3-1における橋本平八との比較考察の中で詳細に取り扱いたい。

次に容積を得る方法として奥行運動を如何にして実現させるかという問題に対し、ヒルデブラントは二通りの方法を以下の記述のように示した。

「材料に奥行を付けるのは、勿論多くの苦心を要するが、そこに、大約二通りの方法があるやうである。大理石の面へ、縦横に踏み込んで、平面表象を崩しかかること、他方では実際の測定に従つて後に向つて奥行を付けに行くことである。」⁵⁹⁾

第一の方法としては側面図を用い、材料の各平面からいくつかの遠隔像によって奥行きの表象を得ること。第二の方法としては基準とする正面の遠隔像に基づき、手前から奥に向かって浮彫の原理を再現するように彫り出していく。ヒルデブラントはこれらの二つの方法を別々に使用するのではなく、それぞれの技法的特質に合わせ併用することによって、求める形態表現を実現することができるとし、このような考えに基づいてヒルデブラントが自身の大理石彫刻制作において実践した制作方法について、以下の記述ではその詳細が記されている。

「(前略) 私は此形象を石へ彫り込み、又輪郭外に在るものを石の面から取去ると共に、其面の内部に於いても亦形式に段階を附けたりなどすることに依つて、同時に種々なる形式に就いて立体的な像に属するところの現実の深度を注意し初めるのである。之は私には唯、解離されたる種々なる形式を側面図からも観察して以つて私の眼の感じを補助することに依つてのみ可能である。側面図から観ることに依つて私は深さの度合を平面の度合として制御することが出来るのである。(後略)」⁶⁰⁾

まずヒルデブラントは、主要面における遠隔像としての素描を基準にその輪郭線の外側にあたる不要な量を落とし、同時に輪郭線内側の形態に対して奥行き運動を各主要点に見出し、浮彫と同様に表象を捉えることで手前から奥へ向かって彫り出す方法を採用している。そして徐々に丸彫りの形態に近づくにつれ、各主要点が空間価値を獲得し始めるとともに、視覚表象としてそれらを統一的に把握することが困難になるため、今度は主要面から離れて側面に立ち位置を移し、側面図として遠隔像を用いることによって、再度統一的平面映像として正確な奥行き運動の表象を吟味することができると考えた。

そして、さらにヒルデブラントは以下のように記述を続けている。

「予は手工は強要から行はれるものであることを信ずる。肉付けの際はイルユージョンで一般の空間表象を作り出すものである。イルユージョンが必要である。しかるに石を彫琢する際『空間表象は決してイルユージョンではなくて実際として眼前に現はれるのである石材の製作では面の大きな量が最初に又最後まで頭を支配する。デテイルの工夫はそれからだ。像の他の部もこの大きな量即ち積極的な空間に立脚してゐるのだ。(中略)しかるに、粘土の肉付けでは事象が全く違ふ。空間に積極性が欠け一般的な「粗土の空間」と云ふものは存在してゐないのである。

(前略)先づ全体の形なるものを作ると云つたが、此全体の形は部分の形をも包容しなければならぬ。部分の形が表面に出るにして全体の形は支配力を持つてゐなければならぬ。

石材製作で、彫刻家は、映像表象から出発する。そして其を現はすのに運動表象を加味する。粘土の肉付けの方では先づ運動表象から出発する。そしてそれが視覚印象となつて観者に訴へるのである。肉付けは、運動表象を得るためや形をよく見るために、自然の研究を重視する。けれども、映像表象として渾然たるところには達せない。」⁶¹⁾

ここでは粘土による塑造という制作方法と実材制作としての石彫を比較している。ヒルデブラントによると、石彫は実材制作としてはじめから素材が空間を占めているのに対し、塑造では逆に後天的に空間を素材によって作り出すものであると捉えた。したがって塑造の場合、制作の起点が運動表象にあるため徐々に制作が進むにつれ、全体統一を得るために随時遠距離から作用形式を吟味しなければならない。しかし終局的に見れば、ここに認識される作用形式が完全なる視覚表象として認識されることはないという見解から、塑造表現の不完全性を主張するに至っている。一方で実材を用いた制作は素描より始まる。つまり制作の起点において遠隔像を用いることで、はじめから完全な全体統一を得ることが可能なのである。このようなことから塑造に比べ実材制作の方が、全体の統一性に基づく個々の存在形式として、空間価値をより獲得しやすいという結論を導き出したのである。これは一種の実材優位論の提示と捉えることもできるだろう。このような考えに基づき、ヒルデブラントは以下のように見解をまとめた。

「(前略) 即ち表現の場合に藝術家に使用されるところの材料は製作過程の方法に影響を及ぼすと。また制作過程の経過が表象方法の経過に同様であるか或は矛盾的であるかは決して無意義なことではあり得ないと。(中略) 材料の性質上、藝術家がその表現の仕事に於いて自分の表象の必要に適つて進むことが出来る様な場合、また材料が、吾々の表象発展の種々なる条件に照応するところの色々な条件を立てると思はれる様な場合には、表象の過大夫自身が健全に且つ促進的に統一的表象へ影響し、此表象をして強固ならしめ、而して自然的に常に根本的藝術的問題を指示するのである。

此の如き表象過程は石から自由に彫り出す場合が之を示して居る。(後略)」⁶²⁾

ヒルデブラントは当初、塑造と実材制作の両方において表現を展開していた。造形原理の確立と同時に素材の性質に基づく制作方法の相違点に言及し、芸術的価値をより求め得る正法として、後年は大理石彫刻制作を重視している。

「埃及人は骰子形の石で蹲踞つてゐる像を作り出してゐる。その手法を見るのに、手足はボンヤリして石の塊りの中へ没してゐる。距つて見ると、それが蹲踞つてゐる像のやうに見える。これは想像で簡単な石から像が出来て来るのだと云へると共に、像が観者に簡単な視覚感覚を与えるのだ。彫像を作るには、石は先づ簡単な大体の形にされる。それから像に刻まれて行く。」

⁶³⁾

この文章においてヒルデブランドは、彫塑表現が形態表現であると同時に素材そのものでもあるという見方を示している。この素材と形態表現の関係を結びつける過程の表象について、ルネサンス期の彫刻家ミケランジェロ・ブオナローティ(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni、伊、1475-1564年)を例に、以下のような記述も残している。

「古代希臘人では芸術的表象作用と表現過程とが最も緊密な関係を以つて発達した、近世で儔罕な類似はミケルアンゼロである。彼には表象することと表現することとが全く同一であつた。(中略)彼の表象は出来るだけ緊密に空間統一を充たした。出来るだけ多く生命を集中し出来るだけ生命のない空間を排除した。「石の空間」をなるべく除くまいとしたから、想像が豊富な表現を得たのである。」⁶⁴⁾

このようにヒルデブランドは塑造と実材制作の相違点に言及し、結果として実材制作の優位性を明らかにした。これは見方を変えれば、制作過程と表現を結び付けた考えでもあるだろう。ヒルデブランドが直彫りを推奨したのは単なる素材意識ではなく、作品全体における統一性の獲得を目的とした造形的手段としての必然性からである。しかし注意しておきたいことに、ヒルデブランドはあくまで可塑材と実材の二つに技法を大別したに過ぎず、個々の素材ごとに多様な造形原理が認め得るとまで言及してはいない。また、求め得る形態表現と素材の技法的制約は無関係であり、作家の精神に基づいて新たな形態表現が生まれ得るという考えも示している。したがってヒルデブランドの芸術観としては、素材と制作過程及び表現の三者の間には非常に密接な関係があるという考えを理論として提示したと留めて捉えておくことが妥当であろう。しかしながらこのような思想が少なからず反映した結果として、現代彫刻の多様な表現の展開を捉えることができる。そして、このようなヒルデブランドの寄与を受けた日本の近代木彫表現においては、素材を生かした表現への意識的芽生えと密接に結びついていると考えられるのである。このようなことからヒルデブランドという人物像を、単に浮き彫り表現の延長に彫刻としての立体表現を捉えたと捉えるには、あまりに安易な見解であると筆者は主張したい。

最後に、ヒルデブランドの造形原理を筆者なりにまとめ以下に記しておくこととする。

①自然の模倣でなく構築的に造形することで、はじめて芸術的価値を得ることができる。

- ②彫塑は視覚的触知性に基づく芸術である。
- ③視覚に基づく対象の認識は、遠距離から把握される視覚表象と近距離から把握される運動表象とに分けられる。
- ④彫塑的表象は運動表象の複合体として成立するが、視覚表象において統一的映像を得なければならない。
- ⑤個々の運動表象(存在形式)を、加算的に統合し全体を得るのは間違いである。作用形式において個々の運動表象の相対的位置関係を吟味し、統一的な全体像の中に複合することで、空間価値を高めることができる。
- ⑥作用形式における形態の吟味において、存在形式のデフォルメは必然的に起こり得る。
- ⑦運動表象に対し視覚印象において整合性を得る方法は、全体を統一的映像として把握する遠隔像を用いることによつてのみ唯一可能となる。
- ⑧実材制作は視覚表象(遠隔像)が制作の起点となり、制作が進むにつれて運動表象を加味する。一方で塑造の起点は運動表象にあり、制作が進むにつれて視覚印象の吟味をおこなう必要がある。したがつて塑造の場合、後天的に全体統一を要求するが、完全な遠隔像を得ることはできない。
- ⑨実材制作の起点である視覚表象としての遠隔像は、素描に求めることができる。
- ⑩平面(遠隔像)に奥行き運動を与えることで容積が生まれる。主要面に施した素描の輪郭線外側における不要な量を落とし、輪郭線内側にある形態に関しては浮彫の理法に基づき徐々に奥行き運動を加味する。しかし精細な奥行き運動を得る方法としては、側面像(側面からの遠隔像)を用いることによつて実現可能である。
- ⑪芸術的表象と表現過程は最も緊密な関係を持つべきである。
- ⑫芸術は感覚と精神を統一するために理論だけでなく実践を伴うべきである。

⑬素材の性質に沿った技法によって、その制約を脱することができる。各素材における性質の違いから特異の表現が生まれるのではない。

2-9 まとめ

2-9 まとめ

ヒルデブラントは視覚に基づく認識方法から論理的に造形の原理を見出し、自身の大理石彫刻制作を通じて方法論を提示した近代ドイツの彫刻家である。ロダンが塑造を主軸に彫塑表現を展開したことに對し、ヒルデブラントが実材表現に重きを置いた表現を展開していたことは、対照的な印象を受ける意味で興味深い。ヒルデブラントの芸術観がはじめて日本へ実質的に紹介されたのは1919年に刊行された雑誌『中央美術』においてであり、本国ドイツにおける著書『造型藝術に於ける形式の問題』を園頼三が要約し和文として掲載したことにはじまる。

ヒルデブラントはまず視覚に基づく認識の方法についての論理的考察を展開している。人が対象を認識する際の原理として、遠距離から把握する視覚表象と近距離から把握する運動表象に視覚的認識が分けられるとした。視覚表象は立体としての対象を平面として認識した場合の表象であり、対象に対して全体像を統一的深度として唯一把握する方法であるとし、この場合に認識される映像を遠隔像と定義づけた。また運動表象は対象の形象における局点間を時間的前後関係において空間的に把握する場合の認識方法であり、彫塑表現形式における認識の根本でもあるという考えを示している。次にヒルデブラントはこれらの認識の仕組みを、塑造と実材における制作方法の相違と関連させた。ヒルデブラントの見解によると、塑造は一般的に心棒に粘土を積んでいくことで形態の造形を空間的に展開していく制作過程を経るということから、運動表象における形態の把握が制作の起点にある。したがって制作が進むにつれて一定の距離を取り、全体像の統一性を吟味する必要性があるとした。一方で実材による制作は最終的な形態表現に必要な容積をあらかじめ持つ素材に対し、多方面からの遠隔像によって形態を探っていく制作過程を経るため、視覚表象による認識を制作の起点に持つとした。よって実材制作においては、運動表象による形態表現の吟味は後天的要素となる。そしてヒルデブラントは、彫塑表現において求め得る芸術的価値は制作過程の相違に関係無く同一のものであり、視覚表象と運動表象との緊密性によって決定すると考えた。このように導き出された理論に基づき、塑造が遠隔像において完全な全体の統一性を獲得することは理論上不可能であるという考えから、芸術性を高める上で塑造に対し実材制作の方が優位であるという結論に至る。そしてヒルデブラントはこの造形原理に基づいた方法論を、自身の大理石彫刻制作によって実証したのであった。

全体像を統一的に把握する完全な方法は、唯一遠隔像によってのみ達成され得るというヒルデブラントの考えが行き着いたのは、素描を制作の起点とする方法論であった。したがって、素描によってある一面に平面印象としての遠隔

像を付加し、奥行きへの運動も同様に素描による側面図として精細な距離の表象を捉えることによって、立体としての容積を獲得する考えの下に制作がおこなわれた。ヒルデブラントが自身の大理石彫刻制作を通じて実証したこの方法論は、今日における技法的分類では塑造原型を用いないという点で直接法に位置する。当時において一般的に広く用いられていた木彫制作は星取り法を応用したものであった。ロダンによる造形理念の受容を背景とし星取り法の技法的特質が徐々に問題視された中、見取り法が新たな木彫技法として見出されたが、この技法が木という素材に対し直接的な制作方法としては不完全であったことについては先に確認した。このような時代背景において、ヒルデブラントが提唱した造形原理に基づき導き出された方法論が素描を制作の起点としていたことから、結果的に見れば、ヒルデブラントが提唱した方法論が直接法に分類される制作技法であったことは非常に興味深いといえよう。つまり、ヒルデブラントが確立した方法論は、偶然にも星取り法への反省という当時の風潮変化に合致したものであったのである。

以上のような観点から筆者は、素材を意識した造形表現という近代の日本に見られた新たな木彫表現の展開が、ヒルデブラントによる影響関係と深く結び付いた背景の下、具体化されたのではないかという考えに至った。なぜなら、明治後期から昭和初期にかけて展開した日本近代の木彫技法とヒルデブラントの制作方法論に類似する点が多く認められるからである。この点に関しては第3章にて具体的な考察をおこないたい。

したがって次章では、戦前から戦後にかけて日本の近代彫塑史に見られる新たな木彫表現の展開について、筆者がヒルデブラントによる芸術観の寄与を特に強く受けたと思われる作家として、橋本平八や高村光太郎及び石井鶴三を中心に上げ、それぞれの影響関係について具体的に考察をおこなっていくこととする。

第3章 直彫り技法による新たな木彫表現

3-1 橋本平八

3-2 高村光太郎

3-3 石井鶴三

3-1 橋本平八

3-1-1 間接法から直接法への技法的展開

3-1-2 ヒルデブラントの造形原理と純粹彫刻論

3-1-1 間接法から直接法への技法的展開

ここでは筆者がヒルデブラントの影響を受けたと捉えるに至った橋本平八について考察をおこなっていくこととする。なお橋本の芸術観を捉える上では、1942年に昭森社から刊行された著書『純粹彫刻論』【図 67】に掲載された橋本自身による記述を主な参考文献としたい。なぜなら、ヒルデブラントの造形理念と類似する記述が多いという点で、両者を比較考察する上で非常に重要な資料と捉えたからである。つまり結論から言えば、筆者はヒルデブラントが自身の理論及び制作を通して見出した石彫制作における方法論を、橋本が木彫制作の方法論として先駆的に応用したのではないかと考えた。よって参考となる資料及び作品の実見調査を通して橋本の芸術観を捉えることで、ヒルデブラントとの類似点を導き出したいと思う。

橋本平八は新海竹蔵と同世代で、戦前を代表する彫刻家の一人である。佐藤朝山に師事し、石井鶴三らをはじめとする日本美術院彫刻部において彫刻を研究した。筆者は本論中において橋本の初期作品として《猫A》を取り上げ、碁盤目法による木彫表現がおこなわれていたことを確認した。そしてこのような見取り法が新海竹蔵など他の木彫家の制作においても用いられるようになった背景としては、素材への関心に伴う星取り法の技法的特質への反省が背景として考えられる。しかし1920年代後半になると、さらに新たな木彫技法が見出されるようになる。この新たな木彫技法の先駆的木彫家の一人として挙げられるのが橋本である。これについて橋本は以下のような記述を残している。

「寒中の裸形である。技巧に独自の境域を開拓し得たと確信する」⁶⁵⁾

この記述は1927年に制作された《裸形少年像》【図 68】について書かれた記述である。本作は橋本の初期における代表作の一つに挙げられ、筆者自身も2010年に世田谷美術館で開催された「橋本平八と北園克衛展」にて実見している。少年をモチーフとしており、前後に置いた足からも古代エジプト彫刻に典型的に見られる立像を連想させる。台座部分は方形状に残され、木目の様子から作品中央に木心が通っていることがわかる。また作品表面には水平方向に無数の線刻が残されており、背面には中心に木心を設定したためか、乾燥による大きな割れが印象的である。さらに形態表現については、人体の各部位が正面及び側面性を強く帯びており、斜めの面が比較的少ない形態感の把握も大きな特徴といえよう。このような形態表現による木彫作品は、以前の星取り法や見取り法を用いた近代木彫の作風と比べると明らかに異質な表現の印象を受ける。

ではこのような木彫表現はいかにして成立したのか。翌1928年に制作された《弱法師》【図 69】をここで取り上げたい。本作も《裸形少年像》と同様に正

面及び側面性の強い形態が特徴的である。また特に興味深いことに本作の制作にあたって使用されたと思われる下図が今日において確認できる【図 70】。ここから、橋本が新たに確立した木彫表現は、制作技法と密接な関係を持っていることが推察される。なぜなら、以前の見取り法による制作では石膏原型の存在が形態表現に大きく影響していることは先に述べている。これに対し本作では正面及び側面等各平面からの素描による下図が残されており、塑造原型から木彫表現を捉える見取り法とは明らかに異なる技法が用いられているからである。これに関して橋本自身の記述にも以下のような内容が確認できる。

「彫刻は建築に始まる。建築は平面に依る立体である。平面の立体に於ける画に依る。画は素描に依る。(後略)」⁶⁶⁾

この記述からは橋本が建築的構造体としての造形性を重視していることが読み取れる。そして制作の起点である素描においてこの造形としての建築性を加味し、これを立体へ起こすことで彫刻ができるという考えを示している。実際に橋本の素描には幾何学的な構成に基づいた線が多く見られ、作品の制作に際してこのような造形観の下に作品全体における大きな形態の設定がおこなわれていたことがわかる【図 71】。またモチーフとして鷲や猫が用いられていることや幾何学構造としての表現は、エジプト彫刻の影響によるところが大きいだろう。橋本はこのような自身の木彫表現を追究するにあたって、素描を制作の起点に置くことを選択したのである。素描を起点とした制作に関して、橋本は以下のような記述によってその芸術観を示している。

「画依り彫刻を製作する。平面に於ける画は又完全なる立体への舵である。木彫は平面六角立方体より進展するを原則とする。面の平面六角面前後左右上下の平面に描かれたる彫刻的絵画に依って開鑿する可き彫刻。その絵画即ち下画の確かさを如何に確かに開鑿するかに因り彫刻の確かさを結果する。

原則面の素描にゆるみを与える心は墮落である。素描は精神の直観を支持する。故に是に因る製作は作者の天稟を完全に表現する。」⁶⁷⁾

この記述において注目したいことが二つある。一つ目には彫刻的絵画という言葉を用いていること。二つ目には、素描による下図を立体的形態表現へと導くことに対する厳格な意識である。

まずは彫刻的絵画という言葉について考察を試みたい。筆者自身の制作者としての経験から考えると、これはおそらく遠近法を用いない素描を指すと思われる。例えば絵画において通常、光による明暗や色彩、遠近法等の効果を駆使

し奥行きを表現することはよくおこなわれている。これらは空間的な印象の獲得を目的として見出された技法であり、その表現効果によって平面に奥行きが与えられた結果、吾々は絵画空間を感じることができる。一方で木彫制作において用いられる素描はどうだろうか。木取りされた六角立方体の各平面に描かれるべき下図としての素描は、最終的に木材の内部に見出されることを目的として描かれなければならない。ここで仮に遠近感のある下図を各方面に描いたとする。しかし徐々に制作が進むにつれ、その輪郭線が一致しないことが容易に想像できるだろう。また光による明暗や色彩についても、素材内部に見出す形態表現に対し何の効果も持たないことは明らかである。つまり実材制作において各平面に描く素描は、あえて遠近感を持たない単純な線によって描かれることによって、他の平面に描かれた形態との整合性が図られ得るのである。したがって制作の始めから最後まで二次元としての平面のまま成立する絵画と比較すると、最終的に立体に起こされなければ成立しない実材の制作において、素描はある意味で作品の設計図を示すものでなければならない。この様な認識はヒルデブラントの著書でも以下のように記述されている。

「(前略) 線や単純なる面などはかの種々なる運動の図解として丈けの役に立つものであつて、眼前の種々なる平面の内部に静視的活動に対して現はれるところの他の様々なる差異、例へば色や陰と光等の如きものをばその代りに棄てるのである。然し乍ら吾々は其際に第三次元的即ちその時吾々は立脚点を変じて以つて凡ての位置的関係の側面図を作り見ることが出来るのである。正に之等の運動の表象こそ彫塑的形式に就いての吾々の認識の根本的要素である。」⁶⁸⁾

橋本が自身の彫刻理論において彫刻的絵画という表現をしていることは、このような認識に基づき素描を実材制作の下図として用い、幾何学構成による建築的造形性の加味をおこなっていたことを示唆していると考えられるのである。

次に二つ目として、素描による下図を立体的形態表現へと導くことに対する厳格な意識について考察していきたい。これについては以下の記述においてもその意識の強さが伺える。

「原則面の描写に依つて出発する。(中略) 是ぞ彫刻家にとり唯一の原則である。(後略)

(前略) 此の純情を彫刻となす方便はこの面の主体を容る面積とその面積を支へ得る量とを備へたる立方体。その立体各平面の上に描かれたる要求するところの純情の素描。これに依り的確に開鑿されたる無数の立方体團の

四方形に統一されたる無数の立体に構成されたる純情。是を更に無数微細になす彫刻学即ち四四十六方形立体となす写実の技術。更に多面となし円滑に進展せしむる努力。是れ即ち実践彫刻学である。

この方便に依るものは少くとも純情の完全なるものを彫刻し得るであらう。」⁶⁹⁾

この記述で注目されるのは、素材内部に見出す形態表現は立体的に構成された素描によって、木取り後の木材における各平面として統一されるという考えが示されていることである。つまり橋本は、各平面の下図としての素描に形態表現の統一性を見出しており、先に確認した造形としての幾何学的構造的性を加味していることがわかる。

次に、橋本の素描を起点とした制作過程について具体的な考察をおこなっていききたい。これに関しては今日、橋本の制作過程を顕著に表す貴重な資料【図72】が残されている。この資料からは橋本が側面を主要面とし、素描を描いていることがわかる。ここに見られる素描が、先に考察したように光による明暗や色彩、遠近法などの絵画的空間表現の効果を持たない平面映像として描かれていることも同時に確認できよう。また別の作品における制作過程の資料も合わせて参照したい【図73】。これら二つの資料からは、まず橋本は素材となる木材の主要面に素描を描きその輪郭線の位置まで水平方向から鋸で切り込みを入れ、そして必要に応じ丸鑿等を用いて素描の輪郭線に沿って曲面に木取りをおこない不要な量を落としている。また主要面に対し側面あるいは上面・下面等からも同様の工程を踏み、形態表現に必要な容積を得るといった方法がおこなわれている。このように技法過程を確認すると、橋本の木彫制作では下図としての素描における輪郭線を特に重視した方法であったことがわかる。これに関しては、橋本自身による記述が以下のように確認できる。

「自分は材料に対して厳格である。

自分は下図に対して厳格である。

木取りに仕上げに対して厳格である。総ての上に極めて厳格である。厳格であること即ち人間以上の完全なる作品を創造する動機となるからである。」

⁷⁰⁾

以上から橋本は、実材を用いた造形表現において材料の各平面に三次元的形象への指標としての単純な線による素描を下図として用い、その下図を正確に素材の中へ再現することによって、より高い彫刻性の獲得が可能であるという造形観を示していたことが確認された。このような造形観の形成に従い、石膏原

型に基づく輪郭線を用いる碁盤目法から素描を下図とした新たな木彫技法を展開する。そして下図に基づき立体を厳格化するため、輪郭線に沿って曲面的に木取りをおこなう木彫技法を確立したといえよう。

3-1-2 ヒルデブラントの造形原理と純粹彫刻論

橋本は木彫、ヒルデブラントは石彫というように、それぞれに異なる素材を主軸に彫塑表現を思索している。しかし素材が異なりながらも、両者が確立した制作方法論に非常に多くの共通性がみられると筆者は捉えた。したがってここでは、橋本とヒルデブラントの著者を客観的資料として挙げながら同時に作品の比較考察を試み、ヒルデブラントが提唱した造形原理の橋本への寄与の可能性とその具体について考察をおこないたい。

はじめに前項にて取り上げた注 69 の一文について、もう一度ここで注目したいと思う。平面である素描において立体的形態表現を統一的に捕捉し、正面及び側面などの素材の各平面へと適応する考え方は、かつてヒルデブラントが造形原理を提唱する中で力説していたところである。ここに記述される「画の主体を容る面積とその面積を支へ得る量とを備へたる立方体」という橋本の捉え方は、2-5 にて取り上げた注 49 でのヒルデブラントによる一文「奥行きへの運動でボリューム容積の感じが出来、明確な容積即ち彫塑的形態が出来る」という記述に非常に似た印象を受ける。このようなことから、面積としての素描に奥行きを与えることで立体としての体積を得るという捉え方は、双方の制作方法論に共通すると捉えてよいだろう。また、橋本による以下の記述にも注目したい。

「彫刻に興味を持つ人に遠視眼が多い。近視眼にも彫刻に興味を持つ人はあるが絵画に興味を持つ人に近視が多い。(中略) 概して遠視の人は主観的で近視の人は客観的である。(中略) 自分は近視であり遠視でもある。

近視遠視或いは何れかに近い性格に因て芸術観作品等にも影響があることは確かで(中略) 此の問題は視覚精神の研究の上に興味あり且重大な問題ではないかと思ふ。」⁷¹⁾

ここにいう近視や遠視という捉え方は、ヒルデブラントの運動表象や視覚表象に関する記述と非常に類似する。近視は運動表象を重視する立場、遠視は視覚表象を重視する立場を指すと考えられよう。しかしここでの橋本による文章を解釈すると、ヒルデブラントとは正反対の意味となることがわかる。この点に関しては橋本自身の書き違い、あるいは誤認の可能性が推察されるが、いずれにせよ橋本が近視や遠視という言葉を用いて、画家や彫刻家の制作方法と視覚的認識との関係について言及していたことは、ヒルデブラントと非常に近似した共通性と捉えてよいだろう。同様に以下の橋本による記述にも、ヒルデブラントの芸術観の寄与が反映されているように思われる。

「絵画的彫刻を建築と云ふ。平面的立体を建築と云ふ。彫刻的画図をデッサンと云ふ。立体的画図をデッサンと云ふ。彫刻的なバツクに於ける画図。絵画的なる面に於ける彫刻。彫刻的画図と絵画的なる面に於ける彫刻。彫刻的画図と絵画的画図即ち絵画に依り構成されたる彫刻と彫刻に因つて構成されたる絵画と。前者を彫刻の理想とし後者を絵画の理想とする（後略）」⁷²⁾

以上のように橋本の『純粹彫刻論』には、明らかにヒルデブラントの芸術観と共通した記述が見られる。ここに挙げたもの以外にも多くの類似する記述を確認することができるが、本論中では繰り返しになるため割愛し、その一部に留めている。実際に筆者の推察を裏付けるかのように、橋本は1932年に制作した《アナンガランガのムギリ像》【図74】に関して、以下のような興味深い記述を残している。

「(前略) その木彫面を滅没することにより木彫以外の彫刻感を表はし木彫石彫の區別撤廃総括的に彫刻と改めなければならない一つの運動の序幕である。」⁷³⁾

確かにこの記述は、当時素材への意識が木彫を主体として急速に強まった時代背景において、木を生かした表現として鑿などの刀運びによる表現が流行したことに対し、木彫らしく在る前に彫刻であるべきという橋本自身の強い意志の主張としても捉えることができるだろう。しかし木彫と石彫の表現において根本的に同じ制作過程を認めることができるとしたこのような意識は、見方を変えれば、ヒルデブラントの石彫制作技法を木彫技法として応用しようと思案した態度とも捉え得るのである。実際橋本作品の多くに、全体が大きな幾何学構成によって構築されている一方で、細部表現には浮彫的描写を確認できるのはこのことから考えられる【図75】。橋本は自身の木彫表現に対し、以下のように記述している。

「私の彫刻は二三の恩師に因つて導かれた。それは確かである。」⁷⁴⁾

このように橋本の芸術観を捉えていくと、ヒルデブラントの造形原理と非常に酷似する考えを示していたことが明らかとなった。また石彫と木彫という素材の違いはありながらも、ヒルデブラントが実践した制作における方法論と橋本が木彫制作でおこなった表現技法の造形的特質に多くの一致も確認できた。日本の木彫表現は、かつて米原雲海が西洋の大理石彫刻制作の技法である星取り法を、木彫制作へと応用した歴史的な文脈としての前例もある。したがって筆

者は、橋本の木彫表現がヒルデブラントの大理石彫刻制作において確立した方法論を木彫技法へと応用した一可能性をここに捉えるに至った。

3-2 高村光太郎

3-2-1 日本伝統の木彫技術と造形性

3-2-2 肉合と量感

3-2-3 こなしと構造

3-2-4 作品の考察

3-2-1 日本伝統の木彫技術と造形性

1904年に刊行された『スチュディオ2月号』における国際絵画彫刻展覧会の紹介記事の中にロダンの《考える人》の写真が掲載され、当時東京美術学校の彫刻研究科に在籍していた高村光太郎は、教授であった白井雨山から予てよりロダンの名は知らされてはいたが、実際にその作品を見たのはこの時であったということを回想している。⁷⁵⁾ 光太郎の塑造作品としては《手》【図76】が最もよく知られている作品の一つとして挙げられ、筆者自身も2013年8月に千葉市立美術館にて開催された『高村光太郎展』にて直接本作を実見している。高村光太郎の作品に見られる量の扱いや粘土の質感表現など、制作者としての観点から見ても、光太郎が荻原と同様にロダンの塑造表現に強く影響を受けている印象を感じた。ロダンの日本への受容という観点においては、作品の制作だけでなく執筆活動による光太郎の歴史的意義は大きい。代表的な著書としては阿蘭陀書房刊行の『ロダンの言葉』【図77】、『続ロダンの言葉』【図78】、岩波文庫版『ロダンの言葉抄』【図79】などが挙げられるが、ロダンに関する文献の中でも、とりわけ『ロダンの言葉』が多くの彫刻家に影響力をもっていたことは、光太郎の弟である高村豊周(1890-1972年)が、当時の様子を以下のように回想している。

「上野の美術学校では、主だった学生はみなあの本を持っていて、クリスチャンの学生がバイブルを読むように、学生達に大きな、強い感化を与えている。実際、バイブルを持つように若い学生は「ロダンの言葉」を抱えて歩いていた。」⁷⁶⁾

本書は、大正五年に刊行して以来、大正七年に改訂増補5版、大正九年には目黒書店が版權を買い改装再刊、翌年に改装、昭和四年には普及版が叢文閣から上梓され、昭和十二年9月に最終版が刊行されている。本書は高村光太郎がロダンに関する資料を日本語として翻訳したものであり、手記や筆録、手帳等を主とした内容によって構成されている。特に量、肉付け、面、動勢などの四つの因子を主要とした造形用語に加え、陰影や生命といったロダンの思想を象徴する言葉が多く用いられており、光太郎によって翻訳された本書におけるこれらの言葉の端々から、当時の日本人彫刻家はロダンの芸術観を理解しようとしたと考えられる。このような背景から、ロダンの芸術観を理解する上で高村光太郎の著書が果たした役割が非常に大きかった当時の様子は、先に引用した高村豊周による記述からも想像するに難くはないだろう。このようにして、当時の彫刻家は対象となる形態を忠実に再現することを主眼とした塑造術から、新

たに造形性に基づいた彫塑表現を思索するようになったのである。

今日に彫刻家の間で広く認識されている造形理念は、高村光太郎によって解釈されたロダンの芸術観を基礎とするものである。こうした背景を受け、光太郎は大正十五年に執筆した「彫刻十個条」の中で彫塑表現における造形理念を以下のようにまとめている。

- (一)「彫刻の本性は立体感にあり。しかも彫刻のいのちは詩魂にあり。」
- (二)「構造を思へ、構造無きところに存在無し。」
- (三)「姿勢は河の如く、動勢は水の流の如く。」
- (四)「肉合に潜む彫刻の深さ。」
- (五)「まるごとつかめ。或瞬間を捉へ、或表情を捉へ、或側面を捉ふるは彫刻の事にあらず。」
- (六)「一切の偶然の効果を棄てよ。タッチは惑にさるる勿れ。」
- (七)「効果を横に並ぶるは卑し。有れども無きが如くすべし。」
- (八)「似せしめんと思ふ勿れ。構造乃至肉合を得ばおのづから肖像は成る。通俗的肖似をむしろ恥ぢよ。」
- (九)「木を彫る秘密は絶えず小刀を研ぐにあり、切味を見せんが為にあらず、小刀を指の如く使はんが為なり。」
- (十)「如何なる時にも自然を観察せよ。自然に彫刻充滿す。」⁷⁷⁾

この彫刻十個条における(一)、(三)、(四)、(八)、(十)の内容は、ロダンの影響を強く受けて成立していると考えられる。しかし一方で、光太郎が構造という造形性を非常に重要視していることも同時に確認できよう。筆者が文献調査にあたったところ、構造という言葉は『ロダンの言葉』の中ではほぼ使われていない。また1920年5月に刊行された『続ロダンの言葉』の内容においては、確かにゴシック建築に関する記述の中で構造という言葉が用いられているが、造形性を意味する言葉としては使われていないことに加え、その使用は数回に留まるものであった。したがって、ここにロダン以外の存在による影響関係が推察される。当時この構造の重要性を説いていた人物としてはアドルフ・フォン・ヒルデブラントが挙げられ、実際に光太郎が昭和八年岩波講座『世界の文学6』に掲載された評論「現代の彫刻」の中で、繰り返しヒルデブラントによる造形原理の独自性を説いていることからその影響関係が推察される。

一方で光太郎は自身の芸術観に関する記述の中で、肉合やこなしという日本伝統の木彫技術を意味する言葉を多く用いている。これらの感覚的造形性は、日本伝統の木彫文化の主軸にあった仏師間における師弟関係の中でこそ正確に伝承されてきたと思われ、地紋の稽古が果たしてきたその役割は大きい。日本

伝統の木彫技術の一つである肉合に関しては、肉合彫りという木彫技法として今日にも伝わってはいるが、当時衰退の一途を辿っていたこれらの伝統的木彫技術を、光太郎は父光雲の存在によりかろうじて継承する。これに関しては光太郎の以下の記述に確認することができる。

「静かに考へてみると、結局父光雲は一個の、徳川末期明治初期にかけての典型的な職人であつた。いはゆる「木彫師」であつた。もつと狭くいへば「仏師屋」であつた。仕事の種類からいつて、仏師屋の縄張をはるかに突破したやうな、例へば「楠公銅像」とか、「西郷隆盛銅像」とかいふものを作つても、その製作の基調はやはり仏師屋的であつた。又その氣質なり人柄なりに於いても完全に職人の美質と弱点とを備へてゐた。その職人的人生観は晩年に至るまで変らなかつた。(後略)

美術史上から見ると、明治初期の衰退期に彫刻の技術面に於ける本質を、父の職人氣質が頑固に守り通して、どうやらその絶滅を防いだことになる。彫刻の技術上の本質については無意識のうちに父は伝統の橋となつた。たとへば彫刻のこなしとか、木取りとか、肉合ひとか、つり合ひとかいふものは作品の高下に拘らず彫刻に内在すべきもので、これを口やかましく父が伝へただけでも父の役目は果されてゐると見るべきである。」⁷⁸⁾

「(前略) こんな風な簡単な仕事の上の合言葉みたいなもので、わが國の彫刻性といふものは僅かに傳統を遺して段々傳はつて來たのだ。(後略)

(前略) 父の裡に保持されてゐたものは僅かに「こなし」とか「にくあひ」とかのわが國彫刻技術の傳統に他ならなかつた。」⁷⁹⁾

このように 20 世紀においてロダンが明確化した造形理念への理解を通じ、光太郎は日本の伝統的木彫文化の中で伝承されてきた木彫技術にも彫刻的造形性が内在していることを見出した。後節にて詳しく取り上げるが、肉付けという言葉が素材とは無関係の造形感覚ではありながらも、ロダンの芸術観において当てられた言葉であつたことから、塑造表現との潜在的意識の結び付きは否定できない。こうした背景から、当時多くの木彫家らが肉付けという言葉をも木彫表現において用いたこととは対称的に、光太郎は塑造表現において肉合という言葉を用いていた点は注目に値するといえよう。なぜなら、各彫刻家が西洋と日本のどちらに造形感覚の主体を置いていたかという芸術観を反映しているともとれるからである。したがって、一見して表現の上では以前の職人氣質に基づいた模造的木彫表現を否定していた光太郎ではあるが、その真意は父光雲からかろうじて受け継いだ木彫技術にロダンの提唱した造形理念との親近を通じて

造形性を見出し、新たな近代的木彫表現を思索すると同時に彫刻という形式での伝承を図ったとも捉えることができるのである。よって3-2-2では肉合、3-2-3ではこなしについて具体的な考察をおこなうことで、これら日本伝統の木彫技術に対して光太郎が見出した造形性を理解するとともに、後章での考察における基礎資料として提示することとしたい。

3-2-2 肉合と量感

日本における伝統的立体造形の舞台は、主に仏師による仏像制作が挙げられる。特に木彫制作においては古来より伝承されてきたと思われる専門用語が存在し、木取りやこなし、肉合、釣合などがそれにあたるものである。ここでは特に肉合という用語に焦点を当て、光太郎が見出した造形性について考察していきたい。

日本の伝統的木彫制作の中で用いられてきたこれらの用語は、江戸期における造仏文化とともに衰退してしまった背景をもつ。これはこれらの専門用語が日本の伝統的木彫文化における師弟関係の中で伝承されてきた経緯が、明治期に入り制作環境の多様化する中で徐々に薄れてしまったことにも一因があるだろう。このようなことから今日に至っては、これらの伝統的木彫用語が実際の制作において用いられる機会は極端に少ないと感ぜられる。強いていえば、僅かに浮彫技法の一種として肉合彫りという形で残されている程度である。しかしながら肉合という言葉が単独で用いられる文献は非常に少なく、且つその意味が不明瞭のまま使われているというのが率直な印象である。これは戦後における技法書の多くに、肉合という言葉が肉合彫りという浮彫技法の名称としてのみ今日に伝えられている点が大きいだらう。例えば、肉合という言葉を使用している数少ない文献の一つである『彫刻と技法』【図 80】の中でも、以下のようなかたちで記述されていることが確認できる。

「形象の輪郭線となるものは、素地と形象との「肉合」によって決定づけられるというところに浮彫の重要な技術的要点が秘められている。」⁸⁰⁾

「光が流れてくる方向に対して、平行にある肉合が作る面の陰影は、光の方向に直角にある同様な条件の面よりは弱く、また浅く感じるものである。」

⁸¹⁾

これらの文章からは肉合が、素地と形象との境界部分あるいはそこに彫られた溝の沈み込み具合を意味する言葉として用いられていることがわかる。さらに解釈を拡大すれば量と量のせめぎ合いを指しているとも捉えられるだろう。このような捉え方は戦後における他の文献や資料にも同様に見られる所から、今日の彫塑芸術において肉合は、量と量の間に見える凹状の沈み込みを指す程度の意味として広く認識されている。

しかしここで筆者は、日本の伝統的木彫用語が明治以降正確に伝承されていない可能性が考えられるため、戦前の文献資料を調査の対象として取り上げることとした。なぜなら本研究において近代の木彫表現をより具体的に論考して

いく上で、造形言語が指す正確且つ具体的な意味を考察する必要性があるからである。戦前の内容を記す資料の調査をおこなったところ、高村光太郎によると肉合という言葉は、少なくとも江戸時代における仏師の間で継承されていたことがわかった。そこでまず筆者は、伝統的木彫文化の主流に位置していた父高村光雲について考察するところから始めることとした。

光雲は1852年に江戸浅草に生まれ、12歳の時に仏師屋・高村東雲（1826-79年）【図81】に弟子入りをしている。1874年の年季明けに伴い光雲の名を許され独立し、後年は仏師として培った伝統的な木彫の技術を生かしつつ、洋風彫刻から学んだ写実性を表現として取り入れた作風を確立した。光雲は日本における木彫文化という長い歴史的な脈の中で、明治期において象牙彫刻が台頭するという時代背景の中でも生涯に渡り伝統的木彫文化を支えた。鎌倉期に最盛期を迎えて以降徐々に衰退の色を見せ江戸から明治期にかけて低迷期を迎えていた木彫文化を、かろうじて今日へと繋いだ日本木彫界における祖ともいべき存在である。⁸²⁾ 光雲は師である高村東雲の下で受けた指導について、『高村光雲懐古談』【図82】の中で以下のように語っている。

「(中略) 最初は「割り物」というものを稽古する。これはいろいろの紋様を平面の板に彫るので工字紋、麻の葉、七宝、雷紋のような模様を割り出して彫って行く。」⁸³⁾

おそらくこの指導内容の中には肉合彫りも含まれ、仏師の間における木彫技術の稽古として伝統的に教授されていたものと思われる。高村東雲についても同様に調査したところ、幕末から明治にかけて活躍し建長寺における五百羅漢の制作を手がけた仏師・高橋鳳雲（1810-58年）に師事していた。ここからも江戸後期の木彫文化の中ではすでに使われていた言葉である可能性が高い。さらに調査を進めると、江戸中期における金工家・杉浦乗意（1701-61年）が肉合彫りの創始者とされていることがわかった。これは高村光太郎が「回想録」の中で、少なくとも江戸期には使われていた言葉であると記述していた内容にも時代的に一致する。以上のことから、肉合彫りとは江戸期に考案された木彫における浮彫技法の一種であり、手板の稽古を通じて肉合という言葉も伝承されてきたことが推察される。

浮彫【図83】は技法書ごとに多少の解釈の違いが見られるものの、その多くに共通した内容としては、丸彫に近いものから順に厚肉（高肉）彫、中肉彫、薄肉（低肉）彫と大きく分類され、その凸面が素地に対してどの程度出ているかという尺度で決定される。このほか特殊な技法に分類されるのが肉合彫り【図84】であり、代々日本の伝統的木彫文化の中で刀法の訓練に用いられてきた手板彫りの一種である。肉合彫りは平面に描写した形象の輪郭線に沿って線

刻し、その内側を今度は斜めから刀を入れることで V 字状の谷を作ることによって、輪郭線内側に残された形象が浮き出して見えるように表現する技法である。このように、肉合彫りは輪郭線の周囲を適当な深さに取り去った場合の視覚的表現効果が近いことから薄肉彫りに分類されることも多いが、実際の手板表面を平面に保ったまま、モチーフの輪郭を沈み込ませることで立体感を得る技法であるため、真横から見た場合にすべての形象が素地である平面に収まるという点では、まったく異なる木彫技法といえる。肉合彫りがこのような刀法によっておこなわれる技法的特質をもつことは、肉合という言葉が単独で文中で使用されるに際して先に確認した様に、単に V 字状に沈み込ませた量と量の境界という程度の意味で使われる一因ともなっただろう。このように単独での肉合という言葉が正確に継承されてこなかった背景は、肉合彫りが技法の名称として正確に位置づけられてきたのに対し、肉合という言葉は日本伝統木彫の師弟関係の中で明確な言葉としては伝えられず、経験を重ねる中で継承されてきた造形感覚であったからといえるだろう。浮彫という名称は木彫において用いられる用語であるが、西洋文化においては塑造による同様の表現としてレリーフという言葉が用いられる。長谷川栄作は『彫塑の手ほどき』において二者を包括する表現として浮彫塑という言葉を用い、そこに求める本質的な造形性が共通していながらも、塑造として必要な量を付けて造形する足す仕事に対し、木彫における浮彫が不要な量を落として造形する引く仕事というように、制作過程における両者の相違点に留意していることは興味深い。⁸⁴⁾

また長谷川はモデリングという用語に対して土付けという言葉に当て、肉付けと明確に区別していることにも注目しておきたい。長谷川による土付けに関する記述を確認すると、心棒に粘土を付ける行為そのものとして用いられている。したがってここから、肉付けあるいはモデリングという用語が何らかの造形感覚を含んだ用語であることが推察される。肉付けに関する資料を調査したところ、高村光太郎が『ロダンの言葉抄』の中の「ポールグゼル筆録」と題した稿の中で、訳語として用いていたことがわかった。光太郎は本書の中で、肉付けの意味について以下のような注を付けている。

肉づけ—Le modele の訳語。彫刻における「肉づけ」とは、肉体の肉を作ることを意味しない。彫刻の凹凸の具合であり、これによって彫刻の厚みと深さが得られる。肉づけは量感や質感と密接な関係をもっている。⁸⁵⁾

筆者の制作者としての経験に基づいた観点からすると、単に粘土を付けるだけでは形態表現に量感を生むことができないことは明らかである。つまりここで光太郎が肉付けと翻訳したロダンのいうモデレは、塑造においては形態に量感を与えるための土付けという造形行為を指していることが推察される。言い換えれば、単に粘土をつける土付けという行為だけでは量感を獲得することはできず、肉付けと翻訳したロダンのいうモデレではないというのが光太郎の解釈

といえるだろう。このことはロダン自身が肉付けを体得した際の筆録として、以下のように綴られている内容からも十分に伺うことができる。

「ある日私が葉の装飾の柱頭を粘土で作っていたのを見守りながら、こう彼が言ったのです。「ロダン、お前はそれではいけない。お前の葉っぱはみんな平たく出来ている。だから本当のように見えないのだ。こういう風におこさえ。お前の方へ尖端を向けさせて、それを見ると奥行きのある感じがするようにおやり。」私は彼の忠告に従った。そして出来た結果に驚かされました。

(前略)「お前がこれから彫刻をする時決して形を間口(拡がり)で見ないで、いつでも奥行(厚み)でお見。…一つの表面を見る時、それを必ず一つの容積(量)の端だと思いなさい。お前の方へ向いた大なり小なりの尖端だと思いなさい。そうすればお前は『肉づけの法』を持つことになる。」(後略)」⁸⁶⁾

この記述からも、肉付けが量感を伴った土付けという行為を指すことがわかる。

しかしこの肉付けという造形感覚について、さらにもう一步踏み込んだ考察をここでおこなっておきたい。本書の中でロダンは古代彫刻を例に挙げ、塑造に限らず実材表現においても肉付けを見出している。そして「構造と肉付け」と題された「ジュディトクラデル筆録」の中においては以下のような内容を確認することができる。

「(前略) 芸術の本質的基礎はこの正確な空間を定める事です。これが始めであり終わりであります。これは一般法則です。この量を奥行で肉づけするのが全彫に肉付けする事です。表面で肉づけするのは薄肉です。自然の再現を芸術品が企てる以上、全彫の彫刻は薄肉よりもさらに近く現実に迫っています。」⁸⁷⁾

このような内容を受け、光太郎は構造という造形感覚について以下のような注を付けている。

構造—modele の訳語。「肉づけ」であろう。⁸⁸⁾

以上のことから、肉付けの感覚は制作過程に応じて二種類に分類されると考えられる。一つは幾つかの面によって集約され、空間の中で量塊として捉えられる奥行きとしての肉付けであり構造と密接に関係する。もう一つは、大きく捉

えられた或る一つの面の中に集約される薄肉としての肉付けであり、作品表面における仕上げの段階に見出すことのできる造形感覚である。これは量感や質感を左右する形態表面における凹凸の具合そのものと密接に関係するといえよう。このように、肉付けが特定の素材に限定されずに見出すことができ、量感を伴う造形感覚あるいはそれに基づく造形行為そのものを指すということがここに明らかとなった。

また光太郎との比較考察として、ここで新海竹蔵の記述も参考に取り上げておきたい。

「仕上げが近くなるにしたがって、塑造のモドレ (Modele 肉付け) に近い仕事になります。(中略) 仕上げはただきれいにするという意味ではありません。塑造のモドレと同じく、木が生きるか死ぬかが、これにかゝっているのです。(中略) 自分の出したい最後の刀痕をつける、木彫のもっとも大切な仕事をするのです。(後略)」⁸⁹⁾

新海によると、まず木彫表現においてモドレや肉付けという言葉が用いられている。このことから先に確認したようにロダンに共通し、新海が実材表現においても見出しているということがわかる。しかし一方で、他の記述にも見られることではあるが作品の形態表面における仕上げとの関係においてのみ注目していることである。これは先に挙げた引用を参考に考えれば、新海の重要視していた肉付けは特に最終的な仕上げの段階で必要とされる薄肉としての造形感覚であったと解釈することに妥当性を感じることができよう。このことから高村光太郎が構造という造形感覚との関係性から、肉付けを丸彫りにおける奥行きとしても理解していたことは、日本伝統の木彫技術に近代の造形理念と共通した造形性を見出す機会となったことだろう。このことについては後に詳しく取り上げるため、ここでは触れるに留めておくこととする。

そして時代を経るにつれ以下の記述に見られるように、木彫においても肉付けという言葉が用いられ始めるようになる。

「薄肉彫の基本的な形式は、できるだけ形象の肉付け (モデリング) を薄くとり扱いながら立体感を表出しようとするものである。」⁹⁰⁾

このように木彫技法である浮彫においても西洋発祥の造形言語である肉付けという言葉が用いられ始めたことは、先に確認した日本伝統の木彫技術を衰退させた一背景でもあっただろう。塑造における肉付けという言葉が多くの木彫家の間でも用いられるようになった。

最後にこれまでの考察内容を踏まえ、肉合が示す具体的な意味について確認したい。高村光太郎は先に記したように、江戸期より造仏文化における師弟関係の中で正確に伝承されてきたこれらの伝統的木彫用語は、近代における塑造表現の文脈を背景として衰退の色を見せていた。そんな中、唯一これらを正確に継承していたと思われる仏師高村光雲を父に持つ光太郎は、直接的な指導は受けていないにせよ幼少期より伝統的木彫文化という環境の中心で育ち、その仕事を間近で見てきたことは事実である。したがって伝統的木彫技法及びそれらに関する用語の意味を、他の作家に比べ正当に体得していたと考えられる。以下は光太郎の記述において肉合という言葉が使用されている例である。

「(前略)彫刻の美の諸要素は此の地紋の中にある。地紋を稽古してゐるうちに我知らず彫刻の世界といふものを身につける事になるのである。彫刻の最大の要素は比例均衡である。此比例均衡の初歩は同形の繰返しに始まる。地紋の繰返しの美は即ちこれを教へる。(中略)地紋に於いて第一の用心するのはその文様の乱れである。(中略)整然としたものの美を知る事は地紋に於ける最初の重大意義である。次には線の幅と深さとの関係である。深すぎる線は残酷、野蛮の感を與へ、浅すぎれば無味になる。およそ此の幅には此の深さといふ、その時に応じての比例がある。この比例は又地紋全面の大きさにも関係する。(中略)かういふ感覚も亦造型美に於いて不可欠の要件である。次には線の溝を彫つて、溝と溝との境界に残す峯の感覚である。峯があまり尖鋭では硬くなるし、あまり厚ければ無神経になる。これが幾ミリの溝に対して幾ミリの峯といふやうにきめる事の出来ないほど微細の自由を持ちながら、しかも調度この位といふ適正な調子がある。これは彫刻に於ける肉合ひの感覚を意味する。」⁹¹⁾

光太郎の記述によると、肉合は今日に伝わるように量と量の間における溝を指す意味の言葉でないことは明らかである。むしろ光太郎は二つの溝の間に作られる峰の部分に対して用いており、線刻する輪郭線の内側部分の浮き出して見せる形象を指していることがわかる。この地紋における峰あるいは肉合彫りにおける輪郭線内側の形象部分に対し、幅と厚みの比例均衡の造形感覚によって生み出されるのが肉合であるとしている。また以下の記述にも注目したい。

「粘土に触れる人間の指の感じが、殆ど盲目的に肉合を作つてゆく。肉合は深さとも言へるし、又厚みとも言へる。(中略)肉合の要素となるものは凹凸である。(中略)凹凸は表面のことであつてはならない。動勢に基づいた面が大きい凹凸を作り、更に無数の凹凸が皮膚の内部から起こつて肉合

となる。肉合の意味の深さを説くのは薫香のほひを説くにも増して難い。」

92)

光太郎は詩人でもあり、素材や造型のように言葉の定義については深く検討した結果として使用している。また肉合（ししあい）という彫り方と肉合（にくあい）という言葉が明確に区別して用いていることは著書の中にて確認することができる。その光太郎が塑造表現において肉合という言葉を用いていることから、肉合彫りは浮彫における木彫技法の一種を指す名称であり、肉合は素材に関係なく彫塑表現において共通して見出すことのできる造形感覚であると考えられる。そして引用文によると肉合は凹凸の深さとも厚みとも言え、内部から起る凹凸によって肉合が生まれると記述していることから、視覚的に知覚する凹凸の充実感や密度といった量感に限りなく近い感覚を示す言葉として捉えられているといえよう。

以上をまとめると、肉付けが量感を伴う造形感覚あるいはそれに基づく造形行為そのものを指すのに対し、肉合は形態内部から起こる量感そのものを指すことが明らかとなった。したがって、肉合と作品表面における薄肉としての肉付けは非常に類似した造形感覚であったといえるのである。

3-2-3 こなしと構造

前項では肉合を取り上げ、高村光太郎が見出した肉付けとの共通する感覚について考察をおこなった。その結果、肉合が作品表面における薄肉としての肉付けに非常に近似する造形感覚であったことが明らかとなった。一方で構造との関係における奥行きとしての肉付けとの関係性は確認できなかった。そこで次に筆者は日本伝統の木彫技術に伝わるこなしという木彫用語に注目した。こなしが奥行きとしての肉付けに類似する造形感覚と捉えられるのではないかと推察したからである。このような考えの下に、ここでは日本伝統の木彫技術として伝わるこなしの造形感覚について取り上げたい。

現代の木彫制作においてこのこなしという言葉を書く機会にはほぼ無く、またこなしについて限定し、かつ的確に論考した先行研究も極端に少ないのが実情である。戦後初と思われる技法書『彫刻の技法』において新海竹蔵が木彫の項を紹介しているが、すでにこなしという言葉は用いられていず、その後の主な技法書においても同様であった。過去の資料を調査した結果、高村光雲、高村光太郎、石井鶴三らのみが木彫制作の際にこの言葉を用いていることから考えると、こなしという言葉は1930年前後にかけての年代を境に継承されなくなってしまったことが推察される。事実、高村光雲が死去したのが1934年であり、西洋文化として彫刻芸術が日本に伝わって以降、明治に始まる木彫の歴史が一つの時代を終えたのがこの時代であった。多くの木彫家を後に送り出しながらも、日本における伝統がその一部にしか伝承されず、米原雲海や平櫛田中、山崎朝雲などの後進が、星取り法を用いた木彫の制作をおこなっていたことも、このこなしが伝承されなかったことを表していると筆者は捉えた。数少ない伝承者の一人である高村光太郎の回想録によると、この言葉は少なくとも江戸時代から伝わっており、面打なども言っていた言葉のようである。また父である高村光雲がこなしということを大事に言っていたというところからも、それ以前の日本における長い造仏文化の中で、肉合と同様に仏師の間で代々受け継がれ使われてきた伝統的な言葉であることはほぼ間違いないであろう。⁹³⁾ こなしについて理解するためには、その主である高村光雲を考察するのが一番確かであると考えますが、書物としては現存しているものは少なく、光雲自身の言葉でこなしについて書かれているものは、駄肉を取るということくらいである。実際に光太郎による記述からも、おそらく明治までの木彫文化の中では光雲の述べた言葉程度の感覚的な認識であったと考えて良いように思われる。ここで記される駄肉とは、彫刻的表現に置き換えると不要な量のことを指す。光雲のいうこなしはむしろその駄肉を感じることを、あるいはそれを取り去る技術を習得することに主眼が置かれ、それが造形上どのような理法に基づいておこなわれ

るべきかなどということは、問題にされていなかったことを光太郎は以下のよう
に述べている。

「木彫は、佛像の外は床の間の置物とか、壁の鏡板や衝立などに施す浮彫と
かいふものが標準にされていた。少し大きな単独の彫像などは展覧会向きと
して特別に考へられた。彫刻性の問題の如きは思考に上ることすらなかった。
まして理念の如何の如きは風馬牛の事に属し、ただわづかに刀鑿の使用に当
つて写技的専習による「肉合ひ」とか「こなし」とかいふ觀念の下に彫刻性
の一部が保持されているに過ぎなかつた。しかも此の技術上の特質が彫刻そ
のものにどういふ役割を果たすものか、又その限界が何處に存するかといふ
やうな自覚は更に持たなかつた。ただ刀が切れるとか、わざが冴えていると
か、作の思ひつきがいいとかいふ程度の事で価値の上下があげつらはれた。
そしてそれぞれの先達即ち師匠の作風流儀といふものがギルド的結束を以
て盲目的に守られ、互に流儀のおとしめ合いが行はれていた。(中略)「芸術」
などといふ言葉を口にする者は甚だ生意気な、キザな人間と目され、忽ち壓
しつぶされしまふのが落ちであつた。さういふ雰囲気が明治の晩年、大正の
初期、所謂文展創設前後の時期にもまだ濃厚に残つていた。」⁹⁴⁾

こなしという言葉は明治以降の木彫家における資料の中で度々出てくる言葉で
あるが、実際にそれがどういったものであるかという点に関して言及している
研究は少なく、木取り以降の過程として漠然と用いられている例が多い。しか
し光太郎の文献によれば、木取りから仕上げに至るまでの荒彫り、中彫り、小
造りの各過程において制作を進める際に留意すべき造形感覚であることは容易
に想像できよう。そしてこの感覚は厳格な師弟関係のもとに日本の伝統的木彫
技術として正確に伝承されてきたことが考えられる。しかし一方で光雲の意向
とは違い、内弟子であった米原雲海は星取り機を用いた研究をおこなっていた。
また米原は平櫛田中にも星取りの技法を教授し、また同様に山崎朝雲も星取り
技法を用いた木彫制作をおこなっていた。このように、光雲門下の木彫家らが
相次いで星取り法を用いた木彫制作を展開したことで、伝統的に継承されてき
たこなしや肉合などの木彫技術に内在する造形感覚を、多くの木彫家が本当の
意味で理解することからも疎遠になっていったと考えられる。

一方で、高村光太郎は日本の彫刻界がフランス近代彫刻の革命的な影響を受
ける風潮の中、日本における長い木彫文化の歴史の中で伝統的に受け継がれて
きたこなしと肉合について、ロダンの提唱した造形理念に適応できるのではな
いかと考えた。そして日本伝統の木彫技術の一つであるこなしに、彫刻的造形
性が内在していると捉えた。このような考え方は光太郎の著書において確認す

ることができ、またその内容からこなしという言葉は面、肉合、動勢と密接に関係し合うことがわかる。

「こなしが本当に出来れば、ロダンの謂うプランなども自ら出て来る。(中略) こなしがはっきりゆけば自ら面が出て来る訳である。」⁹⁵⁾

これらの言葉からは光太郎がこなしという言葉について、単に木取り以降の荒取りから仕上げまでの過程としては捉えていないことがわかる。またここで光雲の途中経過を示す貴重な資料を参照したい【図 85】。ここでは台座部分の六角形に合わせた平面によって、幾何学的に量が落とされている特徴的な形態の把握を確認することができる。つまり形態を正面・側面・斜面という基本的な三方向からの六角形の構造体として捉える方法である。これが伝統的に仏師の間で継承されてきたこなしと考えられる。このように荒取りの方法を作り手の創意に依らず一般化させることによって、はじめて師弟関係での分業化は実現されるのである。こなしは、木取りされた直方体の木材に対して、正面、側面、斜め方向から鋸や平鑿、小刀を使い、余分な量を落とすしていく制作過程において実現され得る造形行為であったと考えられるのである。日本伝統の木彫制作では、こうした制作過程ゆえに必然的に平面が生まれる。つまり、木取りした後動勢を意識した上で明確な荒取りをおこなえば、自然とここに生まれる平面が単なる平面としてではなく動勢に基づいた面として成立し、この面が形態の量を伴ったとき本当の意味でのこなしがおこなわれることを、光太郎は自身の体験を通じた感覚として知ったのではないかと推察されるのである。

「父の作品には大したものはない。すべて職人的、仏師屋的で、又江戸的であつた。(中略) 大きな栃の木で作つた「老猿」も部分の肉合ひなどに彫刻的面白味がないわけではないが、大休の着想なり、表現形式なりがあまり幼稚なので高くは買へない。今から振り返つて父の一生の作を考へると、むしろ丁稚奉公時代に作つた「犬の首」の木彫習作とか、宮内省蔵の「ちやぼ」とか、皇后職にある筈の「狛」とかいふものが、いちばんいい。(後略)」

⁹⁶⁾

この記述によると光太郎は、父である光雲の仕事に対しては職人的であると批判的な立場をとっていることがわかる。しかし光雲の作品の中でも唯一「洋犬の首」【図 86】に対しては彫刻性を強く感受していた。筆者自身も本作を実見調査したが、所々に木取り時の鋸跡がそのまま残されており、必要最小限に留められた刀痕がかえって大きく捉えられた面の設定を予感させ、量塊としての

構造を強く感じさせる表現へと導いているという点にこの作品の非常な魅力があると実感した。しかしこの感動は形態の作り込みによって細部の描写が施されるほど、徐々にその構造としての強さは見えにくくなってしまふ。あくまで再現性を重視した以前の近代木彫にはこの彫刻としての木彫表現という意識が大きく欠けていたことを、光太郎は強く認識していたのである。また光太郎は以下のようにも記述している。

「父は又彫刻の「角」を非常に大事がる。之は外国で言う面と同じ根拠で、面をはっきりすると「角」が出来のだから同じ意味だ。ただ見方が違うのである。後は「肉合」である。勿論これは「こなし」が出来た上での「肉合」でなければならぬ。日本の彫刻性の特色はその「肉合」にあるとさえ言える。」

97)

これはこなしと肉合の関係性について述べた非常に重要な一文である。先にも述べたように、空間の中において量を奥行きで肉付けすることに相当する木彫技術がこなしであり、こなしによって生まれる幾つかの面によって構造としての量塊が規定される。そして各平面において薄肉としての肉付けの感覚に基づき、肉合を付加することで充実した形態感が得られる。言い換えれば、こなしが十分でなければ構造としての造形性が弱まり、充実した肉合は得られないということである。こうして光太郎は、こなしによって生まれる平面にロダンの提唱した面に相当する造形性を見出すに至った。

では造形性に基づく面とは具体的にどのようなものを指すのか。光太郎は以下のように記述している。

「「面」には二様の意義がある。「山は八面を分ち、石は三方あり」はその一つであつて、これは量の区分から来る意味での面である。量の表現は必然的に面を伴ふ。(中略)面の第二の意義は量の区分としてではなくて、量の方向を示すものとしてのものである。(後略)」⁹⁸⁾

したがって面は量を規定する。そして幾つかの面によって規定された容積は一つの個として全体の統一性を得る。また同時に面が量の方向性を生むということは、作品の大きな動勢をも支配すると考えられよう。前項で取り上げた引用文(92)をもう一度ここで参照すれば、形態内部から起る無数の凹凸としての肉合は、この動勢に基づいた面による大きい凹凸の中に規定されなければならないことがわかる。つまりこれらの内容を踏まえると、こなしは構造と深く結び付いた造形行為と捉えることもできよう。

「父は彫刻について「こなし」ということを大事に言っていた。外国の用語だとコンストラクションというようなことに関係するのであろうが、向うの人の言っている言葉では当嵌（あてはま）らないようである。「こなし」が本当に出来れば、ロダンの謂ふプランなども自ら出て来る。プランに相当する彫刻上の考えは此方にはない。面はむこうの人の考えであるが、然し「こなし」がはつきりゆけば自ら面が出て来る訳である。」⁹⁹⁾

「父は、「こなし」が過ぎる程こなす人でなければうまくならぬと言つてゐた。それはものを大きく見て、大きい「肉合」を始めから出来る人だ。さもないと、細かい所ばかり拵へるやうになつて、ただ締りのない部分だけしか出来ない。さういふのは、室町時代の地蔵様などによくある非常に精巧に出来てゐるが重苦しいのである。部分を見るとよく出来てゐるが、全体から見るといけない。さういふのは「こなし」が出来てゐないのである。全体の大まかさ、そんな点で上代のものは「こなし」が非常によく出来てゐる。寧ろ「こなし」だけで、部分は大して問題にしていない。夢殿の救世観音にしても、中宮寺の彌勒にしても、よほど「こなし」が良く出来てゐる。」¹⁰⁰⁾

これらの記述からは、こなしが作品全体の大きな組み立てを捉える理法であることがわかる。言い換えれば、造形要素としての構造と密接な関係にある造形行為と捉えることができるだろう。これは同時に幾つかの面によって集約され、空間の中で量塊として捉えられる奥行きとしての肉付けに近似する造形感覚ともいえる。つまり、こなしとは動勢に基づいた面の設定により量塊としての構造を規定し、作品全体を大きな組み立てとして統一させる造形感覚なのである。

3-2-4 木彫作品の考察

筆者はここまで、日本伝統の木彫技術である肉合とこなしという言葉に光太郎が見出した造形性について考察をおこなってきた。その結果、肉合は量感に近い造形感覚であったことが推察された。またこなしに関しては木取り以降から仕上げまでの工程であり、荒取り、中彫り、小作りの間において、作品全体の大きな組み立てを捉える理法と考えられた。そして肉合とこなしは、動勢に基づいた面によって不要な量を取る造形行為とそこに必要とされる感覚として、相互的關係性をもつことが明らかとなった。したがってここでは、これまでの考察内容を踏まえた上で筆者自身が実見調査をおこなった光太郎の木彫作品を数点取り上げ、実際の作品を通じてその造形性と表現効果について考察をおこなっていききたい。

光太郎の木彫作品はそのほとんどが小品であり、主題と彩色の効果からも光太郎自身が批判していた明治以前の職人的気質に基づいた伝統工芸を想起させる。光太郎の木彫作品に限定すると、今日においても現存し確認できるものとしては、明治二十七年に小学校高等科在籍中の光太郎が彫った手板である《紅葉と宝珠》【図 87】に始まり、翌年には肉合彫りで彫られた《猪》【図 88】、さらに明治二十九年には《兎》【図 89】や《鼠》【図 90】などに確認できるように浮彫表現へと展開していることがわかる。これらは日本伝統の木彫の訓練としておこなわれてきたものであり、この手板の稽古としては最後に人物をモチーフに彫ることになっていた。そして明治三十一年に東京美術学校本科へと進んだ光太郎は《羅漢 1》【図 91】や《羅漢 2》【図 92】を制作し、翌年には丸彫り表現として《兎》【図 93】を制作している。これらの木彫作品の特徴としては、高い木彫技術を駆使し対象の形象を写実的に表現する、いわば日本の伝統工芸に類する木彫表現であることが感じられた。勿論木彫の稽古の一環として制作されたものであるため、特に独自の表現を見出すことも必要ないであろう。以降光太郎は、大正十三年に雑誌『明星』にて木彫小品頒布会をおこなうまでの約 24 年間、少なくとも今日において木彫作品を確認することはできていない。光太郎が再び木彫の作品を発表し始めたのは 1924 年頃からである。ここでは光太郎の木彫作品における代表作として《蟬 1》【図 94】と《白文鳥》【図 95】の二点を取り上げ、これまでに考察をおこなった日本伝統の木彫技術がどのような形で造形表現として提示されたのかについて、制作者としての観点から実見調査を踏まえた上で考察をおこないたい。

はじめに《蟬 1》について見ていきたい。蟬をモチーフとした作品は現在三点現存が確認されている。各作品の比例均衡にはそれぞれ多少の差異が見受けられるが、造形としての組み立てには共通した形態感を確認することができる。

その最も大きな特徴としては、複数の基本的な面によって作品の全体が一つの大きな量塊として捉えられている造形表現である。本作は頭部から背中にかけての一面を持ち、そこからさらに左右に垂れた二枚の羽が大きな二面を形作っている。これらが胴体と腹部の複雑な形態をまとめ、量の統制という面の役割を果たすことで、視覚的な効果として作品全体に統一性を与える役割を果たしている。この蟬というモチーフが持つ彫刻性については、光太郎自身も著書『造型美論』の中で述べている。このように蟬が本来的に有する彫刻的な形態感に対し、光太郎はこなしの技術に内在された造形性を用いることで、その構造を奥行きで肉付けし量塊として表現することを試みたのである。そして量塊を規定する各平面において描写的効果を期する薄肉としての肉付けを、肉合の感覚に基づいた刀運びによって実現したと見ることができよう。

また《白文鳥》についても見ていきたい。光太郎は制作にあたって以下のような内容を回想している。

「ウソを見て一番さきに興味をおぼえたのはその姿勢と形態とであった。この小鳥は思いきった直立の姿勢でとまり木にとまっていた。むしろ後ろに反りかえっていると言ってもいい動勢を有っていた。(後略)

私は幅二寸、奥行二寸五分の檜の角材を高さ六寸ほどに切った。それから毎日ウソを観てばかりいた。(中略) 頬紅からつづいて曙いろの、ほんとに日の丸の感じの紅色の胸がぐっと前に高く張り出し、腹へかけて一段ゆるく明灰色に波うっている。この胸の方の明るい大まかな凹凸と、鶯いろの背部の垂直に近い、削ったような潔い輪廓とがよい釣合を持っている。その背部の蓑毛を胸の方の房々の羽毛が逆に下から逆まきにかぶせているのは、ウソの身体の中で、一番颯爽としているところだ。胸の羽毛斂めた翼の風切りの上へまでばらばらとかぶさる。(中略) 風切りの黒と、尾羽根の黒との間にちらちらと、下尾筒の雪白の毛が隠見する。(中略) 彫刻にしても彩色したらこの一個所の白が恐らく甚だ効果的であろうとその時考えた。片足をちぢめて腹の中へ入れ、その腹の羽毛が少し立っているのもおもしろい。」¹⁰¹⁾

このような記述からもわかるように、光太郎は木彫作品となるモチーフに対して特別な愛着を感じている。一見して趣味的にも思える題材と着色に反してこのような記述の内容からも、いかに光太郎が彫刻的な造形性を意識して作っていたかということがわかるだろう。実際に筆者が作品を見た感想としても、本作が写真で見る以上に充実した造形性に裏付けられた存在感を有した作品であることを実感している。それはこなしの技術によって簡潔な面として捉えられた量塊が、内在する動勢によって統一されて表現されていることに他ならない。

また必要最小限に留められた鑿跡による逆毛と羽の描写が、この構造としての美を弱めることなく軽快な調子として添えられ、肉合の表情にコントラストとしての効果を与える働きをしている。本作を実見すれば、このような事実を意を反する彫刻家は恐らくいないだろう。

以上のように筆者自身が実見調査を通じて感じた見解としては、こなしや肉合といった日本伝統の木彫技術に基づいた造形感覚によって、光太郎が新たな近代的木彫表現としての充実を立証していたという事実である。言い換えれば、日本の木彫文化において伝統的に継承されてきた感覚的造形性の明確化を思索したと考えられるのである。この考えを裏付けるかのように、光太郎は以下のようにも述べている。

「わが国の彫刻の歴史は、世界に誇示するに足る伝統を持っている。われわれはその秀れた伝統を正しく継承し、それをわれわれの新しい意味に於て発展させねばならぬ。」¹⁰²⁾

光太郎は日本伝統の木彫技術とそれに基づく造形感覚に近代の造形理念と近似する彫刻性が内在されていることにいち早く気づき、そして日本の伝統的木彫表現の正当的な近代化を思索したと捉えることができよう。先に確認したことではあるが、日本における近代彫塑表現の形成において光太郎が与えた影響は大きい。またヒルデブラントをロダンと同等に評価しているところからも、本論の主題を研究する上で光太郎抜きに論考することはできないだろう。次項にて石井鶴三の芸術観へのヒルデブラントの影響関係を考察する上で光太郎を取り上げたが、本項はそういった意味でも意義のあるところである。

3-3 石井鶴三

3-3-1 生い立ち

3-3-2 内主外従と外主内従の造形理論

3-3-3 ≪島崎藤村像≫の制作

3-3-1 生い立ち

石井鶴三は1887年、東京下谷に生まれた。祖父と父が共に画家であったこともあり石井自身もはじめは絵画を学んでいたが、一方で高村光雲の弟子である加藤景雲のもとで木彫も同時に学んでいる。1905年からは東京美術学校彫刻科選科に入学、この頃から肺結核にかかるが、20歳の時に医療を中止し自身の考えに基づいた養生法によって健康を徐々に回復した。このような経験は自身の強い信念に従って物事を捉えるといった石井独自の哲学を形成し、後に近代的木彫表現における独自の造形理論とその制作方法の確立を導き出す上で重要な背景であったと考えられる。石井は東京美術学校においてははじめ木彫科を専攻していたが、1907年からは塑造科へ籍を移した。この頃第二回文展で荻原守衛の《文覚》【図96】を見て感動し、ロダンが明確化した造形性に基づく近代の彫塑表現に関心を持つようになる。石井はこの体験を以下のように回想している。

「その年の文展にその作『文覚』の出品を見て、荻原というものに小生の心は捉えられた。更に翌年の文展に『北条虎吉』と『労働者』二作の出るに及んでことごとく小生の心は魅せられてしまった。(中略)この人こそ同じ道に進む友としてたよりになる人であると思った。」¹⁰³⁾

「彫刻というものがこんなにも面白いものか、こんなにも魅力あるものか、荻原という人は何とすぐれた彫刻家であるかとその時痛感したことである。」

¹⁰⁴⁾

これらの記述からは石井が当時ロダン調といわれた明確な造形理念に基づく近代的彫塑表現に早期から芸術的価値を見出していたことが伺える。1915年、東京美術学校を卒業後佐藤朝山(1888-1963年)の薦めで日本美術院に入り、研究所において彫塑研究を始めるようになった。日本美術院では中原悌二郎や戸張孤雁など、当時ではまだ少数の彫刻家にしか理解されていなかったロダンの彫塑表現に強く関心を寄せる彫刻家らが在籍していたことから、ロダンに影響を受け彫塑の道を志した荻原の表現に共感を示した石井にとって、彼らとの交流の場を得たことは近代の造形理念を直接的に受容する良い契機となったと考えられる。また一方で日本美術院には後に橋本平八や木村五郎、新海竹蔵などに共通してみられるように、塑造と木彫の両方において作品制作をおこなうことに加え、近代日本における新たな木彫表現を思索した彫刻家らがここから多く生まれていることが一つの特徴である。これについて石井は中央美術にて掲載

された美術評論家川路柳虹の評論「現代日本の美術界」の内容を批判する形で、日本美術院が他の団体に比べ研究を本分とした性格を比較的強く持った組織であったことを以下のように強く主張している。

「どういうところが異うというに、帝展彫刻部においては彫刻に最も肝心であるべき立体をよそにして、皮相写実と安価な浪漫趣味に彷徨しているに反し、わが美術院の彫刻は立体感の上に立脚している事で、彫刻上の諸問題はすべてここから出発して行こうとしているところにあります。(後略)

(前略) 美術院の彫刻部の特色は、研究所を中心としての集まりであって、研究本位の団体である事です。研究所をもっている団体は他にもありますが、それらは大抵後進者の指導を目的にしているのに反し、院の彫刻部においては同人各自の修業が目的であります。(中略) いずれも己の足らざるを知って血みどろになって勉強しているのです。かかる真面目な目的を以て集まった団体は類が少ないようです。(後略)

(前略) わが彫刻部は前にも申したように元来彫刻が本位であるのです。決して木彫が本位でもなければ、何も近来塑造が加わったのでもありません。第一木彫と塑造とか殊更分類して考えるのが私には気に入らないのです。これは在来の習慣らしく川路氏も殆ど無意識的にこの習慣に従ったものと思うが、(中略) 帝展その他にあたっては木彫家塑造家の別が明らかになっておって両者お互いに理解がなく、両者の間に醜い争いなどもあったように聞いていますから、川路氏が木彫、塑造と分類して論ぜられるのも他の方面に対しては或は適切であるのかもしれませんが。しかし、わが美術院にもって来ては全然通用しません。

(前略) 私共の中には、木彫家だからといって塑造がわからぬとか、塑造家だからといって木彫がわからぬという没分曉漢は一人もいないと断言出来るのが幸いです。」¹⁰⁵⁾

この記述からは日本美術院の同人らが塑造木彫の区別なく、後進指導というよりはむしろ研究を本分とした団体であったことがわかる。また院友にあたっては取り立てて言うべき人はいないとした川路の発言に対し、石井が強く反発の意を示すと同時に院友やまだ院友になっていない作家の名を一人ずつ取り上げ評価する文章が続く。本論でも取り上げた橋本平八や木村五郎はもちろんのこと、前年の大正十四年に文展から院展に移ってきた新海竹蔵の名もしっかりと明記されていることは興味深いことであると同時に、石井が近代的木彫表現に対し先見の明があったことを物語っているといえよう。

1944年、石井は横山大観の推薦で東京美術学校彫刻科の教授に就任し、以後

1959年に退官するまでの15年間、大学で後進の指導に尽力した。1961年には日本美術院彫刻部を解散し、翌年に腸閉塞を患い入院手術。1971年に再度入院し翌年から自宅で療養するも1973年東京都内の自宅で心臓衰弱によりその生涯を終えている。東京美術学校へは塑造科の教授として招かれたが、石井による当時の指導方針が塑造だけでなく木彫も同時におこなうものであった。東京美術学校への就任は当初、学校教育方針の改革にあたって石井と光太郎の二人が招聘されていた。これに関して石井は、アトリエの前を通るたび崇高な精神と思想に勇気づけられ、長年敬愛していた光太郎と共に教育の場にあたることは、さぞかし彫刻科の改革も思うようにできるであろうと期待に胸を躍らせていた。しかし結果的には光太郎が夏に弱るということを理由に公職には就けないとしこれを辞退、光太郎が辞退するなら自分もと一度は考えたが、周囲からの説得もあり石井のみが就任する運びとなった経緯と当時の心境を残している。¹⁰⁶⁾に寄せている。さらにこの記事の内容では自身の木彫の師匠であった加藤景雲から少年期の様子を聞いていたことなど、光太郎に対して非常に強い関心を持っていたことが綴られていた。しかし、石井が光太郎に対する関心を各書で記述する一方で、実際に両者の接点はこれまであまり多くは明らかとされてこなかった。考えられるとすれば石井が東京美術学校選科へ入学した際、光太郎は彫刻科研究科から西洋画科へ移っているため、専門は異なるが東京美術学校での時期を同じくしていることから、この時に何らかの接点があった可能性が考えられる点と、戦争の被災に伴って岩手県へ疎開し小屋を建て独居自炊生活をしていた光太郎のもとへ、1948年に訪れていたという記録程度のものである。ところが近年の研究によって、両者が非常に親密な関係にあったと考えられる資料が公開された。これは2010年に遺族から石井鶴三に関する資料が信州大学に寄贈され明らかとなったものである。寄贈された資料はブロンズが二点、木彫が二十六点、石膏が八点、粘土が三点の計三十九作品に及ぶもので、その他スケッチブックや挿絵の画稿、書簡など多岐大量に渡るものであった。書簡の整理と研究を担当したと思われる東海大学文学部出口智之は、石井が疎開していた光太郎に幾度も食料を送っていたことや講演会の依頼をしていたことなど、互いに親密な交友関係にあったことを示唆している。こうして高村光太郎から石井への数多くの礼状が発見されたことは、幾度にも渡る書簡を通じた二者の交流を具体的に示す資料として貴重であるといえよう。そして出口は研究を通じて未だ確認されていないかなりの数の書信の存在が推察されること、またこれらの交流の中で石井が少なからず光太郎の示唆や啓示を受け取っていたと考えられることを指摘している。¹⁰⁷⁾このような事実から、石井が一方向的に光太郎の著書物から生涯変わることなく尊敬の意を抱いていたというよりは、むしろ直接的な交流を通じ光太郎の思想に触れた結果としてであったと考えても不思議

議なことではない。したがって筆者の意見としても出口の見解と立場を同じくするものであり、光太郎との親密な交友関係を後の考察への導きとしたい。

3-3-2 内主外従と外主内従の精神

石井鶴三は馬との触れ合いや登山など、自然との直接的な関係を通じて獲得した独自の感覚的造形観を具体的な造形理念及び方法論へと進展させ、《島崎藤村像》や《木曾馬》の制作によって実証した。一見すると石井が、塑造と実材における方法論の相違点に言及し、自身の大理石制作を通じて実証したヒルデブラントと類似する経緯を持ちながらも、両者に制作方法を同列に扱っているという点では新たな方法論を確立したといえよう。本項では石井が独自の経験と研究から確立するに至った造形理念と方法論について、具体的な考察をおこなっていききたい。石井の彫塑表現への関心の根本は少年期という比較的早い段階にあった。他の多くの彫刻家が東京美術学校における教育や実際に作品に触れる機会、あるいは師弟関係の中から彫刻の本質に関心をもつようになったのに比べ、石井が自然との触れ合いという直接的な経験を通じて彫塑への意識をもったことは非常に興味深い。石井は12歳から18歳という少年期を、千葉県船橋町で過ごしている。この頃、家で飼っていた馬と触れ合う中で、馬体の不思議な凸凹に感動し彫塑に興味を抱き始めた。石井は当時のことを回想し、以下のような記述を後年残している。

「家に飼ってある馬に近づいて少年の私は非常に感動した。馬の体を手で触ってみて不思議な感触に驚きと一種の喜びのようなものを感じた。あの長い、でこぼこした顔の何ともいえないおもしろい感触、首のあたりを撫でてから、肩、胸のあたり、それから腹がふくれてずっとまた腰のあたりまでしまっていく。あの馬の体の不思議なでこぼこした感触が、目で見ても面白く手で触ってみるとなおさらなんともいえない。子供の頃のことですからそれが何んだかもとよりわからない。しかし後年何かとものがわかってきて顧みると、この一種の少年の感動は彫刻の萌芽だったと思う。」¹⁰⁸⁾

「このように私の彫刻に入った道筋は非常に自然で、子供心に感じたことをかんじたままに自然にやってきたということで幸せだったと思う。何か天が彫刻をやるように自然に導いて下さったと思われて感謝しているわけです。」

¹⁰⁹⁾

当時、家の改築工事があったため、そこから木片や針金等を集めて心棒を作り、壁土を塗り付けてその感覚の再現を試みている。こうして石井は彫刻への関心の芽生えを経験したのであった。後にこの経験を通じて得た彫刻的本質について、凸凹の妖怪という言葉を用いて以下のように説明している。

「凸凹の妖怪とは、つまり凸凹の美です。形之美、立体之美です。凸凹、高低、容量がつくる美の不思議。面と線、光と陰の作る美しい姿。この大自然の中至る処、あらゆる形のある処には、必ずそこにこの妖怪が住んでいない処はありません。形を作るなら、その中にこの妖怪を住まわせなくてはなりません。而して、はじめてその形が生きるというものです。この形を作ってその中にこの妖怪を住まわせる事、これが私共のいう彫刻というものです。」

110)

この文章からは凸凹の妖怪が具体的にどのような造形性を指すかについて明記されてはいない。しかし高低や容積が作る美、面と線、光と影などの要素によって形態表現における凸凹に妖怪を住まわせることができ、こうして形が生きることをもって彫刻が成立するという考えは、少なくとも感覚的には造形性の内包を感受していたと考えられる。こうした思索を通じ、石井は徐々に自身の感覚的造形観を明確化する試みを見せ始めた。また石井は彫刻的本質について、生涯にわたり立体感動という言葉を多く用いている。

「彫刻というものは立体感動である。」¹¹¹⁾

「私はその頃彫刻の立体感動のうちに量の感じ、物のつまった、たっぷりとしたあの感じを何とかして現してみたいと努力したがなかなかうまくいかない。これは物、物性には内部にむずかしい構造があってそこから外に発していった一種の美しい不思議な感動を我々に与えるのじゃないか。まずこの内部の構造を極めていくことがだいじじゃないかと感じて勉強しておったので、上田の彫塑講習第一回目にはそういう試みをしておったのであります。」¹¹²⁾

この記述からは、石井が彫塑表現における造形性を総称して立体感動という言葉を用いていたことがわかる。そして立体感動はいくつかの造形的要素によって構成されているとし、量の感じ、物のつまった、たっぷりとした感じといった感覚的造形観に焦点を当て、ここから明確な造形理念を明らかにしようと思案したことがわかる。さらに、この量感ともいえる造形感覚が対象の内部構造に起点をもつのではないかという見解に至っている。つまり、石井の彫刻的関心は形態表面の凹凸にはじまり、量感に近い感覚を伝って徐々に内部へ向けられた結果、終局的には内部構造へ行き着いたと捉えられるのである。

一方で、石井は1909年にはじめて日本アルプスに登って以来、好んで登山に

赴いていた。後に石井は信州上田での彫刻研究に多く赴くこととなるが、登山を通じて山岳にも彫刻的な美を見出していたようである。

「山岳は偉大な自然の造形で、教えられるところは多大であった。芸術の勉強はひっきょう人間修行にあるが、また造形の勉強場としても、山は絶好の修行場であった。」¹¹³⁾

「山を見ていて感服したことであるが、個々の山の形態はもちろんあるけれども、それらを包括する大きな面がある。それを造形の法則と称している。木彫の場合には木取りによってそれを掴んで行くことが必要である。」¹¹⁴⁾

石井が山岳に見出した彫刻的な美とは、全体を包括する大きな面の発見であった。実際にはいくつかの山が連なって山岳を形成しているわけだが、それら個々の山を統一的に把握する大きな面の存在を見出したのである。石井はここに彫刻的な造形性を直感し、これを木彫技法として応用しようと考えた。そして光太郎の示した面とこなしの関係から、木取りという制作過程においてその実現が可能であると捉えるに至ったのである。石井はこの重要性について以下のように述べると同時に、塑造と木彫の相違点にまで思考を展開している。

「最初に作る面の如何が最後まで其作品の生命を支配するものなのであります。だから最初にこの面を決定することは、心ある彫刻家であったら、最もゆるがせに出きぬところのものであり、また最も苦心を要するところのものであります。塑造にあっては、この面の決定はどうしても内の方に企てられ、木彫に於いては反対に外に作られる。即ち、塑造の美は、内から外を支配し、木彫は、外から内を支配するという処に根本の相違があるのです。」

¹¹⁵⁾

ここまで確認してきた内容から、石井が自然との直接的な経験を通じて感覚的造形観を徐々に明確化し、独自の信念に基づいた彫刻観を形成していたことが明らかとなった。このように石井が少年期という比較的早い段階で、自然との直接的な触れ合いの中から彫塑を志すようになったことは、その後の彫塑表現に対する芸術観を根底から支えるものとなった。言い換えれば石井の生涯における研究は、終始一貫してこの少年期の経験に基づいた感覚的造形観を理論として明確化し、表現において再現することに関心が向けられていたと捉えることができるだろう。これは東京美術学校へ入学した際に、石井が感じたという以下の記述によって端的に表されている。

「美校へ入ってみると実に驚きました。日本で当時美術の最高学府だと思
うこの学校の彫刻科で先生が全然彫刻がわかっていない。彫刻が教えられ
ていないというわけがっかりしました。自分は何も先生から教わらなく
てもよい、ただ勉強すればいいんだ、それが勉強だ、勉強すればいいんだ
という態度でした。」¹¹⁶⁾

石井はこのように当時の東京美術学校で教授されていた既存の彫塑表現に対し、
少年期における馬や登山などの自然との触れ合いを通じて直接的に感じ取った
感覚的造形観と遠くかけ離れていることを痛感している。そしてこれを機に、
石井は自身の信じる芸術観への研究に邁進していくこととなる。

石井が自身の感覚的造形観に基づき、明確な造形理念を確立するにあたって
研究の舞台となったのが信州上田での彫塑研究会であったことは、先に挙げた
石井自身の記述に確認できよう。ここで石井は1950年前後において《島崎藤村
像》【図97】と《木曾馬》【図98】の制作を通じ、自身の造形観に基づいた方
法論の実証を試みている。これについての具体的な考察は次節にておこなうこ
ととし、最後に石井が長年の研究によって確立した造形理論についての考察を
まとめたい。まず石井は自身の造形理論について以下のように記述している。

「塑造においては何物もない空間に粘土を積んで彫刻をつくるので、最初に
作られた心棒の動勢がその作を支配し、木彫の如く最初に素材を与えられた
るものは、その素材に決定された外郭の面と動勢がその作を支配するという
結果になるので、これ誠に自然であります。

然らば、塑造と木彫とは同じく彫刻でありながら、その精神において根本
的に異なるかというに、面白いことに、根本的に少しも違わないのでありま
す。(中略) ここにおいて知ることは、塑造と木彫と仕事の性質から見ると
相反するものの如くであるが、彫刻としてその精神においては全く一つであ
るということであります。ただ、塑造は内より外に及ぼすので内が主となり
外が従となり、木彫は外より内に及ぼすので外が主となり内が従となるので、
この内主外従、外主内従の性質は塑造の作品と木彫の作品の各の特色となる
ことはもとよりであります。

ここに塑造における心棒のこと、木彫における外郭のことを申したのは、
この二つのこと、即ち彫刻の制作において最も大切なる根本容儀を挙げたわ
けでありまして、彫刻の見方、或は彫刻的見方といったようなものは、要す
るにこの辺のところをもとにして発展するものであるということを示した
いからであります。

さて、私共彫刻道の修行を致しおる者は、あらゆる物事に対しても、自然彫刻的の見方を致します。いい換えると立体的にこれを見れば、先ず物事の根幹を見、その核心をつかむということになり木彫的にこれを見れば、先ず物事の外郭を捉えるというということになるのであります。核心をつかむことを得れば、外郭を捉えること容易なるべく、外郭を捉え得れば、核心おのずから掴み得べく、これをもととして追求すれば物事の真相を得ること安からずと思うのであります。」¹¹⁷⁾

石井が辿り着いた造形理論は、内主外従と外主内従の精神であった。それは塑造と実材による制作方法の相違点に言及しつつも、最終的な彫塑表現において実現されるべき造形観は、根本的に同一の精神に基づくという芸術観である。したがって塑造においては制作の起点が心棒にあり、後天的に素材としての粘土が付加される結果として彫塑表現が成立することから、最終的な表現に求める動勢は心棒によってはじめて実現され得る。また木彫においては先天的に素材が与えられているため、制作の起点である木取りにおいて設定された外郭の面が、最終的な木彫表現における動勢を決定づける要素であるとし、塑造においては内主外従、木彫においては外主内従であると結論付けた。このような考えに基づいた石井の造形理論は、言い換えれば彫塑表現における起点から途中の経過をも含め、一連の制作過程に造形性を見出した新たな方法論の提示でもあったと捉えることができよう。石井が木取りにおいて実現した面数個からなる基本形は、こうした造形表現の起点であるという点で理論的に造形的価値が裏付けられた具体であり、以後の制作過程として見られる面の細分化はすべてこの方法論に従ったものであったと捉えることができよう。《島崎藤村像》は、石井が確立した新たな近代的木彫表現の実践として重要な参考作品なのである。また、同時期に石井は塑造においても自身の方法論を実践していた。《木曾馬》の制作にあたって、実際に描かれた素描及びそれに基づいて組まれた心棒の写真が【図 99】と【図 100】である。ここでは、石井が心棒の段階で緻密に設定した面や動勢といった造形的要素が十分に反映されており、最終的な作品形態をすでに予感させるものとなっている。石井が少年期に得た感覚的造形観は、このようにして明確な造形理念と方法論として提示されるに至った。

3-3-3 《島崎藤村像》の制作

石井が長野県の上田で彫塑の研究会をおこなうようになったのは大正十三年からである。以後、昭和四十五年までのおよそ46年間に渡って上田彫塑講習会は毎年開催され、石井は講師として指導した。石井の長野県での活動は上田のみに留まらず県内各地で講習会や講演会をおこなったことや、長野出身の彫刻家荻原守衛の死後、『彫刻家荻原碌山』【図101】を信濃教育会より刊行するにあたって、東京美術学校の石井教室がその編集に携わるなど多岐に渡っている。現在石井の作品は元教授という職歴から東京藝術大学にその多くが所蔵されているが、長野県内でも縁の作品を拝することができる。筆者が小県上田教育会会館美術資料室へ実見調査をおこなった際も、絵画から彫刻、版画に至るまで石井がいかに芸術的才において多彩であったかを実感することができた。また鑿や彫刻刀など石井が実際に使用していた木彫道具【図102】や石井に関する書物が丁寧に保存されていたところからも、長野県と石井が深い関係にあったことを実感した。このような背景から1949年に木曾教育会の支援によって挙げられた企画のひとつが、木曾の地で木曾檜を用いて《島崎藤村像》を制作であった。以後数年間に渡り、石井は二度の木彫制作を試みている。

参考となる資料及び文献調査の結果、筆者は橋本平八や木村五郎などの他の彫刻家がヒルデブラントの造形原理をそのまま木彫に応用することで新たな木彫技法を展開したのに対し、高村光太郎や石井鶴三は別の角度から近代の木彫表現を思索した。特に光太郎が父光雲からかろうじて継承した日本伝統の木彫技術に近代の造形理念を照らし合わせ、近似する造形性を見出している。したがってこれらの研究から筆者は、明治後期から昭和初期の日本の近代彫塑史における素材への意識に基づく新たな木彫表現の思索は、戦後にかけて石井が確立した造形理論をもって一つの結論に達したという見解に至った。《島崎藤村像》は、石井が長年の研究から確立するに至った独自の造形理論を厳格に実践した集大成である。現在その制作方法が日記というかたちで今日に残されていることから、石井が確立した独自の造形観を捉える上で非常に重要な手がかりでもあるといえよう。ここでは、「島崎藤村像制作日記」【図103】に記載された文章から石井が実際におこなっていた制作方法について確認し、石井の芸術観形成の背景について焦点を当て考察をおこなっていきたい。

「藤村先生石膏像をとり出されて彫刻台にのせられたるを少し離れて見てあれば（後略）

石膏像そのままを木に彫らんとするにあらねどおおよそはそれによることとす（後略）」¹¹⁸⁾

これらの記述からはまず石井が、木彫制作にあたって石膏原型【図 104】を制作していたことがわかる。つまり塑造によって作品となる形態の吟味をある程度おこなっていたということである。そして文章には石膏原型の形をそのまま木彫に起こすわけではないが、おおよそそれに従って制作を進めるとある。したがって木彫技法としては、一見今日において間接技法に分類されている見取り法を用いていたと思われる。しかし【図 105】の資料を見ると、木材に下図というよりはむしろ形態を探るような素描が描かれている。したがって従来の見取り法と分類するよりは、むしろ直彫りとしての性質が強いと捉えるべきであろう。この様子は信濃教育の中に写真として確認することができる【図 106】。

「(前略) 石膏像を見つめ木取を案ず漸くにして基本の面数個を得たり 一つは顔の前面を下り胸部に於て一段落ちて下る垂直面と膝の上を斜めに上る面と 一つは後頭より背部を過ぎて下る斜面と両側に於て袖の衣紋に沿って下る斜面となり此数個の面により確なる基本形を得らるべしと思う (中略) 素材に鋸を入れるべき線を確かに引く 日暮るるまで猶検討を加え誤無きに近きを確認したり 今日は人も来らず心静かにこの最大切なる基本の面を定むる仕事に没入し得たるは幸なり」¹¹⁹⁾

この記述からは石井が、石膏原型をもとに数個の面によって作品全体を簡潔に捉えようと木取りの手順を思索している様子がわかる。こうして捉えられた形態を基本形とみなし、制作の起点である木取りにおいて既に造形性が強く意識されているという点に注目したい。つまり石井にとって木彫における制作過程は、単に形態表現を再現する行為に留まらず、直接的に造形性と結び付く芸術的価値を内包している要素として捉えられているのである。

「(前略) 斜面を挽くに用ゆるだいぎりという鋸をはじめて見たり 刃のところどころに截り込みありて一区切に五つの目あり前四つが横挽にて後一つが縦挽きなり (中略) 木彫には斜面を挽く場合多し 斜面を挽くに更なる鋸なきやと居たるに既にかくの如き鋸のあるを知りてよろこぶ (中略) これにて基本形あらわれたり 人の坐像と見ば見得べし いまは未だ建築的造形の域にありというが妥当なるべし」¹²⁰⁾

ここでは先に吟味した基本形に従って、実際に木取りがおこなわれている様子が記録されている。木彫制作においては斜面を挽くことが多いとしているが、ここに石井独自の造形観が反映していると考えられる。彫塑制作において代表

的に用いられる他の素材と比較した際に、木が繊維質という物理的性質を兼ね備えた素材であるため、木彫においては刃物等でこれを断ち切ることによって加工することが前提となる。これは石彫制作と比較した際に、素材の性質から派生する制約を背景とした木彫固有の制作過程と見ることができよう。石井は自身の制作において鋸を用い斜面を基調とすることで、基本形とするための面数個を獲得しようとしたのである。【図 107、図 108】は実際に木取りがおこなわれている過程の写真である。写真からは石井が木彫制作において、最終的な表現形態を木材内部に把握するための手段として、作品の正面と側面を設定し、材木に描いた素描に従って木取りをおこなっている様子がわかる。そして全体を統一的に捉えるための基本形を得ると同時に、建築的造形性を木取りに見出していたと考えられるのである。これに関して石井は以下のような記述も残している。

「木彫の場合でみると、最初の仕事は、与えられる木材に鋸、手斧、鑿等を用いて面を作ることです。かくして幾つかの面をつくり、作らんとする彫刻の外郭を決定します。この最初の仕事を単に木材の荒ごなしと考えては間違いです。彫刻の外郭を決定する重要な仕事と考えなくては嘘です。この最初に決定された外郭のもつ面と動勢がその彫刻を最後まで支配するのであります。」¹²¹⁾

さらに以下の記述からは、石井の木取りが徐々に細分化される様子がわかる。

「前面頭部下端に鋸を入れ大鑿もて胸部前面の垂直面を作り次に両側の斜面を薄く挽きたるは 昨日杣師が線をひきちがえて少しく外方に張り居たるを訂正せるなり 次に頭部両側をおとし後頭斜面をつくり膝の前側と左右側をおとし 後側に於いて左右肩の下方斜面を挽き切る

前側膝上に二個の斜面を作る 此二個の面に就いては昨日より苦心せるところなり 今日漸くにして此を成就せる如くこれにて手と膝の形明となりたり ついで後側に於いて左方斜面と右方斜面を二回に鋸を入れて作る (後略)

後側左右下方小さき斜面をきり 次に頭部に於いて 前後左右両側に小さき面を作りたいば これまで長方六面体なりし頭部はここに於いて大略其形を成し来たれり (後略)

顔面細部 鼻下鼻側等の斜面を作り 次に前側左方の肩下斜面後側左右台座上の部分を作り 台座上座布団の位置定まる 以上を以て鋸の仕事は一段落せる如し しばらくありて要所に鑿を加えりたるに頓に人の形を成

し来たる（後略）

（前略）台上に据えて木像をしばらく凝視す 荒彫は大略完了せる如し之よりは漸次細部に進むなり 八分鑿以下を以て彫り進む」¹²²⁾

ここでは木取りに引き続き荒彫りの様子が記述されている。木彫制作は一般的に木取りから始まり、荒彫り、中彫り、小造り、仕上げという工程に分けられている。しかし実際に、この各段階が具体的にどのような進行状況を示すかについては各作家の判断と解釈に委ねられており、ある作家における荒彫りがまた別の作家にとっては中彫りであるというように、明確に定められているわけではない。例えば先に挙げた橋本平八の場合では、著書《純粹彫刻論》において以下の記述を確認することができる。

「木取り終る。明日より仕上げに掛る。」¹²³⁾

この記述によると橋本の制作においては荒彫りという概念が存在しなく、木取り以後の制作過程を一貫して仕上げと呼んでいることが確認できよう。一方で石井の場合は、木取りの延長として荒彫りという制作過程が捉えられていたように思われる。なぜなら、荒取り段階においても鋸と鑿をうまく併用し、木取り同様の制作行為をもって常に平面によって形態を捉えているからである。この荒彫り段階と考えられる写真が【図 109、図 110、図 111】である。写真からは作品形態を面の集合体として捉えようとしている様子を伺うことができる。木取りによって大きく捉えられた面を徐々に細分化する過程を繰り返しおこなうことで、初めに設定された全体としての基本形を壊すことなく、整然と制作が進められている。またさらに制作が進んだ状態が【図 112、図 113】である。木取りの起点として描かれていた素描に見られる線が、次第に面と面の稜線として形態に当てられていく様子を伺うことができる点が興味深い。このような木彫技法は前項にて考察した橋本のもものと比較すると、全く異なった新たな木彫技法として捉えることができよう。このように《島崎藤村像》においておこなわれた制作過程を確認すると、石井の木彫表現は、はじめに木取りによって大きな面として全体を統一的に規定する基本形を獲得し、その後徐々に小さい面へと細分化する行為を繰り返し累積した結果として完成することがわかった。ここに石井独自の造形理論と制作方法が確立したといえよう。

最後に石井の芸術観形成の背景について考察したい。ここまでの考察結果を踏まえると、石井は自身の制作において素材を可塑材と実材に大別し、それぞれに造形性に基づいた固有の制作過程を見出した。よってここから考えられることとしては、素材の性質と制作過程に必然的な結び付きを求めていたという

ことである。しかしこのような認識の一方で内主外従と外主内従という芸術観の下、求め得る彫塑表現の本質は素材の如何に依らず共通するという見解を示し、結果として実材制作を優位と置いたヒルデブラントと比較すると、石井は可塑材と実材制作を同等に扱った点において相違が見られる。また木彫表現に注目すると、木取りやこなしなど日本伝統の木彫技術における造形表現の試みもおこなわれていたことがわかる。『木曾教育会第四十八号』には笹村草加人（1909-75年）による以下の記述を確認することができる。

「先生は木彫を木彫の本道にかえした。木をどう扱ったら本当の木像ができるかということを考えつめ試みつめていったあげくの作が藤村像である。（中略）このごろの言葉でいえば、造形的な木彫の扱い方、つまり、先生のいう木取りを、昔それが木彫の一番の根本だという考えのもとにおやりになった。」¹²⁴⁾

このように日本伝統の木彫技術に、面や動勢といったロダンの造形理念との関係性を見出している点に関しては、先に確認した高村光太郎との類似を想起せずにはいられない。近年の研究において、両者の親密な交友関係性が浮き彫りとなったことと決して無関係ではないだろう。日本の近代彫塑史における石井の位置付けは、彫塑芸術において独自の造形理論を打ち出したことにあるといえる。日本に西洋文化を発祥とした彫塑という芸術分野が受容されて以降、日本近代彫塑表現は各時代にもたらされた西洋文化に強く影響を受けつつ変遷してきた。したがって今日においてもなお、石井のように独自の造形理論を提唱した日本人彫塑家の存在は稀であるといえる。美術評論家三木多聞は石井が亡くなってからちょうど10年目にあたる昭和五十八年、板橋区立美術館で開催された回顧石井鶴三展 - たんだ一本の線 - に伴って刊行された図録の中で以下のような文章を寄せている。

「近代日本美術では、そのほとんどがヨーロッパ美術のいずれかを教典とし、それにいかに近付くかが課題であり、評価も彼我の差異の大小によってなされてきた観がある。（中略）石井のメモに「立体の美・塊・動勢・面・容量・光と影」というのがあるが、「造形の法則」であろう。高村光太郎が大正末から昭和初期にかけて形成した彫刻理論の根幹は、「造形上の全体統一機構としての面、量(塊)、動勢の重要性、肉づけの彫刻的意義、此の四因子の確実な把握であり、この中に全彫刻が存在した」という考え方であるが、石井とかなり共通している。（後略）」¹²⁵⁾

このように三木は、日本の近代美術が西洋による影響を背景として展開してきたとし、石井が自然の研究を通じて独自の造形理論を確立したと述べている。一方で筆者と同様に、ロダンの影響を強く受けていた高村光太郎が示した造形理念と石井の造形理念とを比較した際、共通した特徴がかなり見られるという見解を示していた。

以上のように石井の芸術観形成は、少年期において自然と触れ合う中で経験的に感受したところが大きい。この点に関しては石井が本来的に有した感覚の鋭さに感銘するほかない。しかしそこで得た感覚的造形観が明確な造形理念と方法論として確立するに至った背景としては、実に様々な影響関係の存在が浮かび上がる。そして特に本研究において大きな存在として考えたのが高村光太郎であった。光太郎はロダンによって提唱された造形理念を背景とし日本伝統の木彫技術における造形性を見出し、量感と肉合の近似性を説いた。一方でヒルデブラントの造形原理において重視される全体の統一性は、作品全体を大まかに捉える理法としてこなしに見出している。これらのことから、筆者は石井が確立した造形理念においてもヒルデブラントの造形原理による寄与の可能性が十分に考えられると捉えるに至った。

結

結

筆者は第 1 章において、戦前の木彫表現に焦点を当て文献の調査をおこなった。そして、制作者としての経験に基づく観点から明治以降に展開した木彫技法を技法的特質に従って分類し、体系的に捉えなおすことでより詳細な変遷の経緯を得ることができた。このような研究成果から、間接法から徐々に直接法への意識的推移を視覚的に読み取り、直彫りとしての木彫技法が顕著に展開した年代が 1920 年代であることを特定した。そこで筆者はこの時代に焦点を当てて当時の背景を探ったところ、ヒルデブラントの日本への受容が特に大きな影響となったのではないかと考えるに至った。このような考えは、20 世紀よりロダンの受容によって彫塑表現における造形理念が明確化された時代背景を伴い、木彫家の間で徐々に素材の性質に基づいた造形表現への潜在的な意識的遷移が見られるようになった中、1920 年前後においてヒルデブラントの素材に対し直接的に取り組む直彫りの制作思想が実質的に受容された経緯に基づくものである。さらに具体的に言えばヒルデブラントによって提唱された造形原理が、戦前から戦後にかけて展開した新たな木彫表現の近代化に寄与した可能性が推察されたということである。よって第 2 章では、実際にヒルデブラントの芸術理論がどのようなものであったかということについて、文献を研究対象とした考察をおこなった。研究資料としてはヒルデブラントの芸術観が先駆的に日本に紹介された『中央美術』における内容を軸に、必要に応じ『造形美術に於ける形式の問題』での記述を補完する目的として取り上げ、ヒルデブラントの提唱する造形原理についての内容把握を目指した。考察の結果、ヒルデブラントの造形原理は戦後から今日に至るまでの現代彫刻の形成において多大に影響していることがわかった。これはあくまで私的な見解であるが、ヒルデブラントという人物像をロダンと比較すると後者が感覚的であることに対し、前者は論理的思考を持った人物という点で素材も含めて対称的な存在である。より具体的に言えば、ロダンがあらゆる対象から感覚的に受容した美の概念を彫刻に還元したのに対し、ヒルデブラントは論理的な思考に基づき緻密に理論を構築することによって彫刻したのである。このようなことから実際に作品を比較すると、相対的という意味でロダンの彫刻は衝動的かつ情熱的な感覚に基づき生命感に満ち溢れる動的な表現であるのに対し、ヒルデブラントの彫刻は計画的かつ冷静な行為に基づいた静的な表現であるため生命感には欠ける。実際にヒルデブラントが芸術理論の分野では評価の高い一方で、ロダンとの作品比較において日本の近代彫刻史という文脈の中では排斥されてきた傾向があった。これについては本文中にて触れている。このようにヒルデブラントの作品は一見するとロダンに劣る印象を受けるが、人物像を考慮すれば作品があくまで芸術理

論に付随する実制作としての表現であり、その本領は独自の造形原理にあったと捉えるべきであろう。本章での研究を通じて、その造形原理によって提唱された方法論が直彫りであったことを明らかにした。第3章では参考作家として主に橋本平八、高村光太郎、石井鶴三の三者に焦点を当て、ヒルデブラントによる芸術理論の具体的な寄与について考察をおこなうことを目的とした。はじめに筆者は、明治後期から昭和初期にかけてヒルデブラントによる影響を特に強く受けた木彫技法を展開したと考える橋本平八について考察をおこなった。橋本は当時星取り機を用いずに直接素材に取り組む直彫りの方法を思索した先駆的人物の一人である。橋本が1927年に制作した《裸形少年像》より展開した新たな木彫技法は、著書『純粹彫刻論』の中で「技巧に独自の境域を開拓し得たと確信する」と記述しているところからも、それ以前の見取り法とは明らかに異なる技法であった。この新たな木彫技法は今日に残る資料の調査から、正面と側面から素描の輪郭線に沿って木取りをおこなう制作方法であったことは本文中において確認した。また同時代に活躍した木彫家である木村五郎は、昭和八年に刊行した『木彫作程』と題する著書の中でこの木彫技法による具体的な制作方法とその過程を紹介している【図108】。ここから木村もまた、橋本と同様の技法を用いて直接的に素材に取り組む木彫表現の確立に大きく貢献したといえよう。筆者は第2章での考察も踏まえ第3章で橋本とヒルデブラントを比較考察した結果、この新たな木彫技法の成立にヒルデブラントの提唱した造形原理が大きく寄与していると捉えるに至った。一方で、橋本が独自の技法を確立するに至った《裸形少年像》以前の作品である《少女立像》【図109】や《成女身》【図110】においても、正面及び側面から見た場合の形態表現における輪郭線の意識が強い特徴がみられる。このようなことから、橋本がこれらの作品においても《裸形少年像》と同様の技法を用いて制作したことが推察された。しかしこれら二つの作品については、ヒルデブラントの著書『造形美術に於ける形式の問題』が刊行される1927年以前の作品であるという指摘も挙がる。したがって筆者は、1927年以前にヒルデブラントの芸術理論が日本へ受容された可能性に注目した。文献調査を進めた結果、これらの作品が制作される以前の1919年に刊行された『中央美術第五巻第一号』の中で、ヒルデブラントの造形原理の要約が24頁にも渡り詳細に紹介されていたという事実を明らかにした。これより史実的関係にも妥当性が証明されたことと考えている。木村や橋本が新たな木彫表現を制作において思索し始めた時期とヒルデブラントの芸術理論が日本に初めて実質的に受容された時期に関して、明治以降の近代彫刻史という文脈の中で、両者が非常に近い年代に起こったことは決して偶然ではないだろう。事実、橋本の芸術観は主に著書『純粹彫刻論』において確認できるが、本研究を通じてヒルデブラントが大理石彫刻制作にて実践した方法論と橋

本のいう実践彫刻学とに非常に多くの類似する点を確認することができた。また橋本の作品にはこの技法による特徴的な表現が多く表れている。ヒルデブラントの方法論が偶然にも直接的に素材に取り組む直彫りの技法であったことは、当時星取り法の反省から素材を意識した造形表現への思索を試み始めた一部の木彫家にとって、大きな寄与となったことであろう。明治以降の木彫表現の変遷を辿ると、かつて米原雲海が西洋の大理石彫刻技法である星取り法を木彫技法へと応用した歴史的な文脈とも重なる点は非常に興味深い。以上のことから筆者は、橋本と木村を先駆的に1920年代において展開した新たな木彫技法は、ヒルデブラントが自身の造形原理に基づき大理石彫制作を通じて実証した方法論を、日本古来より伝統的におこなわれてきた実材制作である木彫表現へと応用した結果として捉えるに至った。

また石井鶴三についても具体的な考察を試みた。石井は日本における多くの近代彫刻家の中でも、独自の造形論を確立したという点で奇異な存在として挙げられる。塑造と実材における制作方法の相違点に言及し、塑造は内主外従、木彫は外主内従という造形観を提示し、戦前から戦後にかけて制作された《木曾馬》と《島崎藤村像》によって実践された。本論では特に木彫作品である後者を取り上げた。《島崎藤村像》においてもそうだが石井の木彫表現に特徴的にみられる無数の平面は、当時の他の彫刻家による木彫表現と比較すると一見して未完の印象を受ける。しかし石井の造形理論を真に理解すれば、木取りから仕上げまで一貫して外郭の設定によって内の構造を決定するという、外主内従の精神に従って厳密に制作が遂行されたことがわかる。このような石井の制作における方法論が、高村光太郎が見出した日本伝統の木彫技術における造形性と非常に類似する点も興味深い。筆者は本節における研究考察を通じて石井が独自の造形論を構築したこと、並びに実際の制作において全体における部分という意識に基づき統一性を重視した方法論を提示したことは、少なからずヒルデブラントの芸術理論の寄与を受けた可能性があるかと捉えた。

一方で光太郎についても述べておきたい。光太郎はロダンが提唱する造形理念について先駆的に理解を示した人物の一人であり、日本伝統の木彫技術において造形性を見出した。著書『造型美論』の中で、光太郎は形態表現における動勢が面によって決定されると述べている。ここにいう造形性に基づく面とは、鋸や平鑿、切出等を用いて不要な量を落とす制作行為の必然の結果として見出すことができる。つまり光太郎は木取りに始まり荒彫りや小造り、仕上げに至るまでの各制作過程において必要とされるこなしの技術に、動勢に基づいた全体の統一という構造の造形性が内在していると捉えたのである。この点に関してヒルデブラントは、自身の造形原理において存在形式が全体映像として統一される中での部分として成立しなければならないことを繰り返し説いている。

また唯一、光太郎は著書の中で客観的な立場からロダンの造形理念とヒルデブラントの造形原理に十分な理解を示した上で、ヒルデブラントの提唱した造形原理が日本の近代彫塑表現の成立において大きな影響関係にあることを以下のように明記している。

「「ロダン、プラス、ヒルデブラント。」此が前代が手渡した現代彫刻への最も意味のあるバトンであり、此の二源流を看過しては現代彫刻の由来をつきとめる事が出来ない。」¹¹⁰⁾

以上を研究結果として、筆者はヒルデブラントによる芸術観の寄与と戦前を主な舞台とし戦後にかけて展開した近代日本における新たな木彫表現が、非常に密接な影響関係の下に成立していたという結論に至った。

最後に、これまでの日本における近代彫塑表現の歴史的変遷は、20世紀におけるロダンの受容を主とした文脈の下にのみ捉えられることが多かった。本研究では日本の戦前から戦後にかけて展開した新たな近代木彫表現の成立に、ヒルデブラントを背景とした別な観点の提示を試みた。ロダンが独自の造形理念に基づき塑造表現を主として新たな形態表現を提示した一方、ヒルデブラントは独自の造形原理に基づき実材制作において素材に直接的に取り組む方法論を実践していた。本研究を通じ、ロダンは日本の塑造家を主体に影響を与えたのに対し、ヒルデブラントが特に実材制作である木彫家へ潜在的な影響を与えていた可能性が推察された。例えば、当時の木彫家に共通して見られた記述として推古仏への評価がある。この時代に特徴的に見られたこれらの傾向についても、ヒルデブラントの日本への受容と年代的に近いため、再考の余地があるように思われる。また本論にて取り上げた作家と同様の背景を持ち、独自の表現を展開した彫刻家として新海竹蔵も挙げられる。これらの背景にヒルデブラントの受容が少なからず影響を与えている可能性は十分に考えられるよう。今後の研究課題としたい。以上、結論として筆者が本研究を通じて得た見解は、先に挙げた光太郎の考えと意を同じくするものであり、日本近代彫塑史はロダンによる造形理念とヒルデブラントによる造形原理を背景に成立したという考えである。

本研究を契機とし日本の近代彫塑史において、ヒルデブラントの受容を背景とした歴史的変遷をさらに明らかにしていきたいと考えている。日本の近代彫刻史に対する今後の研究において、本論が多角的な観点を提示すると同時にその基礎研究として意義あるものとなることをここに期したい。また本研究で取り上げた近代日本の木彫家数名とヒルデブラントとの具体的な影響関係に関する考察において、現段階の調査では実際に橋本や木村及び石井に関する資料に

において具体的な記述が確認できていないことから、両者の関係性を明確に裏付ける資料の提示には至っていない。したがってこれらの近代木彫表現の経緯と展開に対し、本論ではヒルデブランドによる影響関係についての新たな可能性の提示という結論に留めることとし今後の研究課題としたい。以上をもって本論の題目である「日本近代の木彫表現におけるヒルデブランドの芸術観の寄与について」の研究成果をここに提示し本論の結とする。

注

- 1) 『工部省沿革報告』大蔵省内工部省編、1888、796 頁。
- 2) ハーバート・リード：『彫刻とはなにか - 特質と限界 - 』日貿出版社、1980、148 頁。
- 3) アドルフ・ヒルデブラント（加藤哲弘訳）：『造形芸術における形の問題』中央公論美術出版、1993、171 頁。
- 4) 金子一夫：「工部美術学校における絵画・彫刻教育」、『学問のアルケオロジ』東京大学、1997、及び長谷川栄作：『彫塑の手ほどき』博文館、1927 等を参考とした。
- 5) 長谷川栄作：『彫塑の手ほどき』博文館、1927、121-2 頁。
- 6) 金子一夫：「工部美術学校における絵画・彫刻教育」、『学問のアルケオロジ』東京大学、1997 を参考とした。
- 7) 寺内信一直筆ノート「重要参考筆記」中「大理石の接続」の部分、未刊行。
金子一夫：「工部美術学校における絵画・彫刻教育」、『学問のアルケオロジ』、東京大学、1997 を参考とした。
- 8) 金子一夫：「工部美術学校における絵画・彫刻教育」、『学問のアルケオロジ』、東京大学、1997 を参考とした。
- 9) 高村光太郎：『高村光太郎選集第 5 巻』春秋社、1968、326 頁。
- 10) 同書、305-6 頁。
- 11) 同書、305 頁。
- 12) 長沼守敬：「現代美術の揺籃時代」、『明治洋画史料回想編』中央公論美術出版社、1985 を参考とした。
- 13) 高村光雲：『光雲懐古談』万里閣書房、1929、p358-9 頁。
- 14) 同書、371 頁。
- 15) 高村光太郎：前掲書（9）に同じ）、285-6 頁。
- 16) 高村光太郎：「回想録」、『高村光太郎全集第十巻』筑摩書房、1958 を参考とした。
- 17) 中村傳三郎：『明治の彫塑：「像ヲ作ル術」以後』文彩社、1991、50 頁
- 18) 高村光雲：前掲書、173 頁。
- 19) 高村光太郎：前掲書（9）に同じ）、289-290 頁。
- 20) 同書、292 頁。
- 21) 長谷川栄作：前掲書、119 頁。
- 22) せつどう：「米原雲海氏と新木彫」、『美術批評家著作選集第 13 巻—近代日本彫刻と批評—』2011 を参考とした。
- 23) 白根敏昭：『米原雲海と近代日本木彫Ⅱ—近代日本木彫の伝統と革新（静岡

- 県立博物館協会研究紀要第 15 号)』、1992、31 頁。
- 24) 長谷川栄作：前掲書、182 頁。
 - 25) 木村五郎：『木彫作程』金星堂、1933、107 頁。
 - 26) 建畠覚造：『彫刻をつくる—基礎造型・塑造・鑄型・彫造・集合』美術出版社、1965、118 頁。
 - 27) 新海竹蔵：「新海竹太郎」、『新海竹太郎傳』杜陵印刷、新海竹介、1981、82 頁。
 - 28) ハーバート・リード（藤原えりみ訳）：『近代彫刻史』言叢社、1995、22 頁。
 - 29) 高村光太郎：『造形美論』筑摩書房、1942、178 頁。
 - 30) アドルフ・ヒルデブラント（園頼三訳）：『中央美術第五卷第一号』中央美術社、1919、6 頁。
 - 31) 同書、6-7 頁。
 - 32) 同書、7 頁。
 - 33) 同書、8-9 頁。
 - 34) 同書、9 頁。
 - 35) 同書、9 頁。
 - 36) 同書、9 頁。
 - 37) 同書、10 頁。
 - 38) 同書、10-1 頁。
 - 39) アドルフ・ヒルデブラント（清水清訳）：『造形美術に於ける形式の問題』岩波書店、1927、32-3 頁。
 - 40) 同書、35-6 頁。
 - 41) 同書、37 頁。
 - 42) アドルフ・ヒルデブラント（園頼三訳）：前掲書、14 頁。
 - 43) 同書、34 頁。
 - 44) 同書、40-1 頁。
 - 45) アドルフ・ヒルデブラント（園頼三訳）：前掲書、16 頁。
 - 46) 同書、15 頁。
 - 47) 同書、16 頁。
 - 48) 同書、16 頁。
 - 49) 同書、16-7 頁。
 - 50) アドルフ・ヒルデブラント（加藤哲弘訳）：前掲書、71-2 頁。
 - 51) アドルフ・ヒルデブラント（園頼三訳）：前掲書、18 頁。
 - 52) 同書、19-20 頁。
 - 53) 同書、17 頁。
 - 54) 同書、24 頁。

- 55) アドルフ・ヒルデブラント (加藤哲弘訳) : 前掲書、118-9 頁。
- 56) 同書、119-20 頁。
- 57) 同書、27 頁。
- 58) アドルフ・ヒルデブラント (清水清訳) : 前掲書、154-6 頁。
- 59) アドルフ・ヒルデブラント (園頼三訳) : 前掲書、28 頁。
- 60) アドルフ・ヒルデブラント (清水清訳) : 前掲書、156 頁。
- 61) アドルフ・ヒルデブラント (園頼三訳) : 前掲書、29 頁。
- 62) アドルフ・ヒルデブラント (清水清訳) : 前掲書、150-1 頁。
- 63) アドルフ・ヒルデブラント (園頼三訳) : 前掲書、27 頁。
- 64) 同書、29 頁。
- 65) 橋本平八 : 『純粹彫刻論』 照森社、1942、22 頁。
- 66) 同書、85 頁。
- 67) 同書、83-4 頁。
- 68) アドルフ・ヒルデブラント (清水清訳) : 前掲書、23 頁。
- 69) 橋本平八 : 前掲書、84 頁。
- 70) 同書、57 頁。
- 71) 同書、12 頁。
- 72) 同書、78 頁。
- 73) 同書、22-3 頁。
- 74) 同書、133 頁。
- 75) 高村光太郎 : 「ロダンの手記談話録」、『某月某日 : 随筆』 竜星閣、1943 を参考とした。
- 76) 高村豊周 : 『高村光太郎回想』 日本図書センター、2000、125 頁。
- 77) 高村光太郎 : 前掲書 (29) に同じ)、151-65 頁。
- 78) 高村光太郎 : 『高村光太郎全集第十卷』 筑摩書房、1958、225-9 頁。
- 79) 同書、1958、16-8 頁。
- 80) 乗松巖 : 『彫刻と技法』 近藤出版社、1970、110 頁。
- 81) 同書、112 頁。
- 82) 高村光雲 : 『光雲懐古談』 万里閣書房、1929 における全文、高村光太郎 : 「父との関係」、『高村光太郎全集第十卷』 筑摩書房、1958 を参考とした。
- 83) 長谷川栄作 : 「浮彫塑」、『彫塑の手ほどき』 博文館、1927 を参考とした。
- 84) 高村光雲 : 前掲書、26 頁。
- 85) 高村光太郎、高田博厚、菊池一雄 : 『ロダンの言葉抄』 岩波書店、1960、295-6 頁。
- 86) 同書、219-20 頁。
- 87) 同書、148 頁。

- 88) 同書、396 頁。
- 89) 美術出版社：『彫刻の技法』美術出版社、1950、87 頁。
- 90) 乗松巖：前掲書、113 頁。
- 91) 高村光太郎：前掲書（29）に同じ）、101-2 頁。
- 92) 同書、163 頁。
- 93) 高村光太郎：「回想録」、『高村光太郎全集第十卷』筑摩書房、1958 を参考とした。
- 94) 同書、248-9 頁。
- 95) 高村光太郎：前掲書（9）に同じ）、287 頁。
- 96) 高村光太郎：前掲書（78）に同じ）、229 頁。
- 97) 同書、16 頁。
- 98) 高村光太郎：前掲書（29）に同じ）、19 頁。
- 99) 高村光太郎：前掲書（78）に同じ）、15-6 頁。
- 100) 同書、16-7 頁。
- 101) 高村光太郎：「木彫ウソを作った時」、『日本の名随筆 2 鳥』作品社、1983、131-3 頁。
- 102) 高村光太郎：前掲書（9）に同じ）、315 頁。
- 103) 石井鶴三：『石井鶴三文集Ⅱ』形象社、1978、176 頁。
- 104) 同書、190 頁。
- 105) 石井鶴三：「美術院の彫刻」、『童心の彫刻家 木村五郎資料集Ⅰ』木村五郎研究会、1999、185-6 頁。
- 106) 石井鶴三：「彫刻家としての高村光太郎」、『芸術新潮第 4 巻第 3 号』新潮社、1953 を参考とした。
- 107) 出口智之：「高村光太郎と石井鶴三：信州大学蔵新出高村光太郎書翰から」、『信州大学附属図書館研究 1』2012 を参考とした。
- 108) 石井鶴三：『石井鶴三全集 11』形象社、1988、467 頁。
- 109) 同書、468 頁。
- 110) 石井鶴三：『石井鶴三文集Ⅰ』形象社、1978、135 頁。
- 111) 同書、90 頁。
- 112) 石井鶴三：前掲書（108）に同じ）、473 頁。
- 113) 石井鶴三：前掲書（103）に同じ）、474 頁。
- 114) 『原色現代日本の美術第 13 巻彫刻』、74 頁。
- 115) 石井鶴三：「木彫」、『アルス大美術講座』アルス、1926、97 頁。
- 116) 石井鶴三：前掲書（108）に同じ）、469 頁。
- 117) 石井鶴三：前掲書（110）に同じ）、342-4 頁。
- 118) 石井鶴三：『石井鶴三全集 9』形象社、1988、280-1 頁。

- 119) 同書、280-1 頁。
- 120) 同書、281 頁。
- 121) 石井鶴三：前掲書（110）に同じ）、342 頁。
- 122) 同書、282-3 頁。
- 123) 橋本平八：前掲書、195 頁。
- 124) 木曾教育会：『木曾教育第四十八号』木曾教育会、1976 年、8 頁。
- 125) 石井鶴三：『回顧石井鶴三展-たんだ一本の線-』板橋区立美術館、1983 年、132 頁。
- 126) 高村光太郎：前掲書（29）に同じ）、190 頁。



【图 1】 笔者作 《首》 粘土 2013



【図 2】 筆者作 《満たされることのない渇き》 ブロンズ 2010



【图 3】 笔者作 《Beautiful loser》 朽木 2010



【图 4】 笔者作 《IMAGE-crow-》 屑鉄 2011



【図 5】 筆者作 《マンモスの頭骨が孕む影》 黒御影石、木 2010



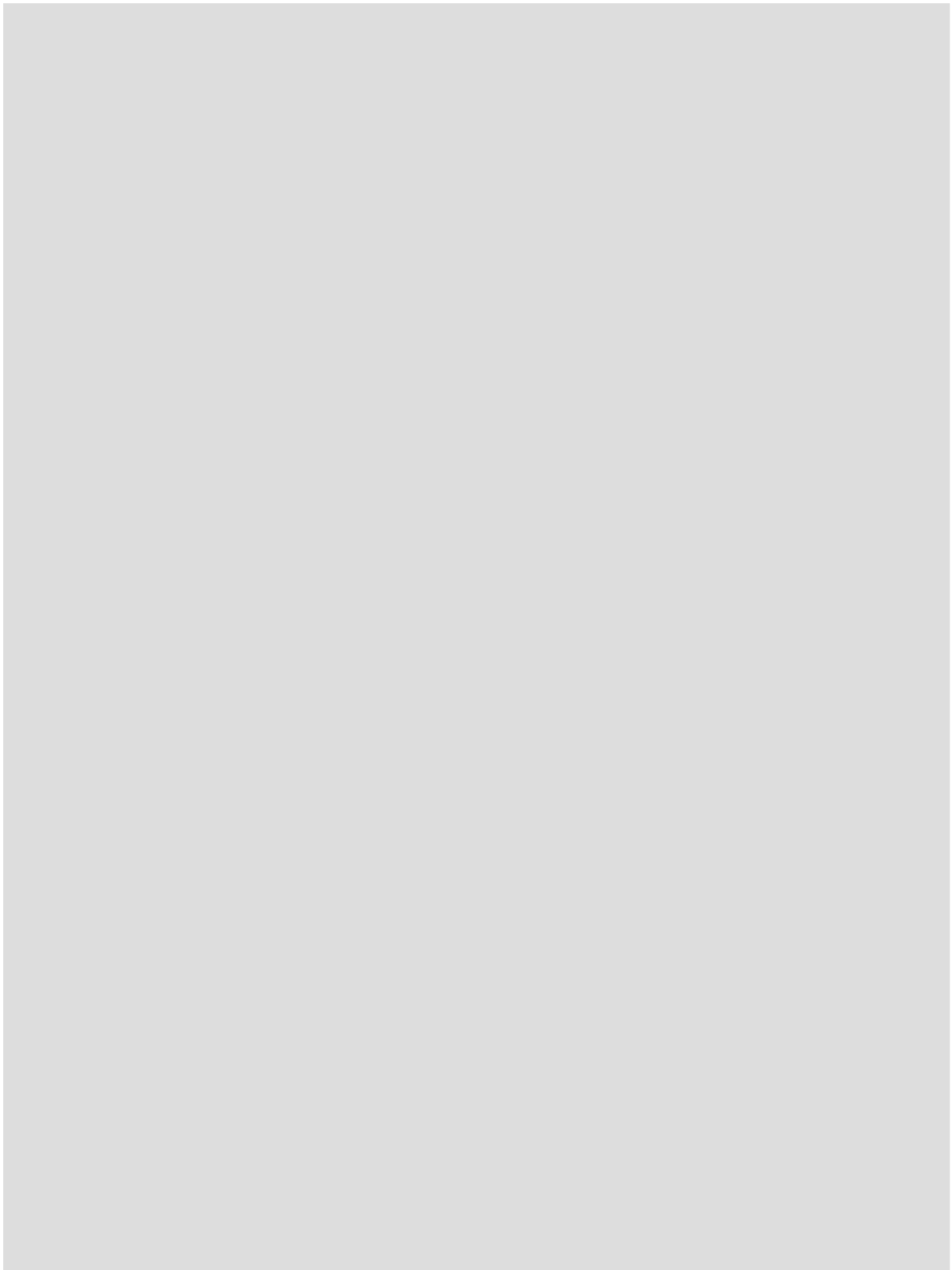
【图 6】 笔者作 《lim.》 木、鉄 2009 筑波大学蔵



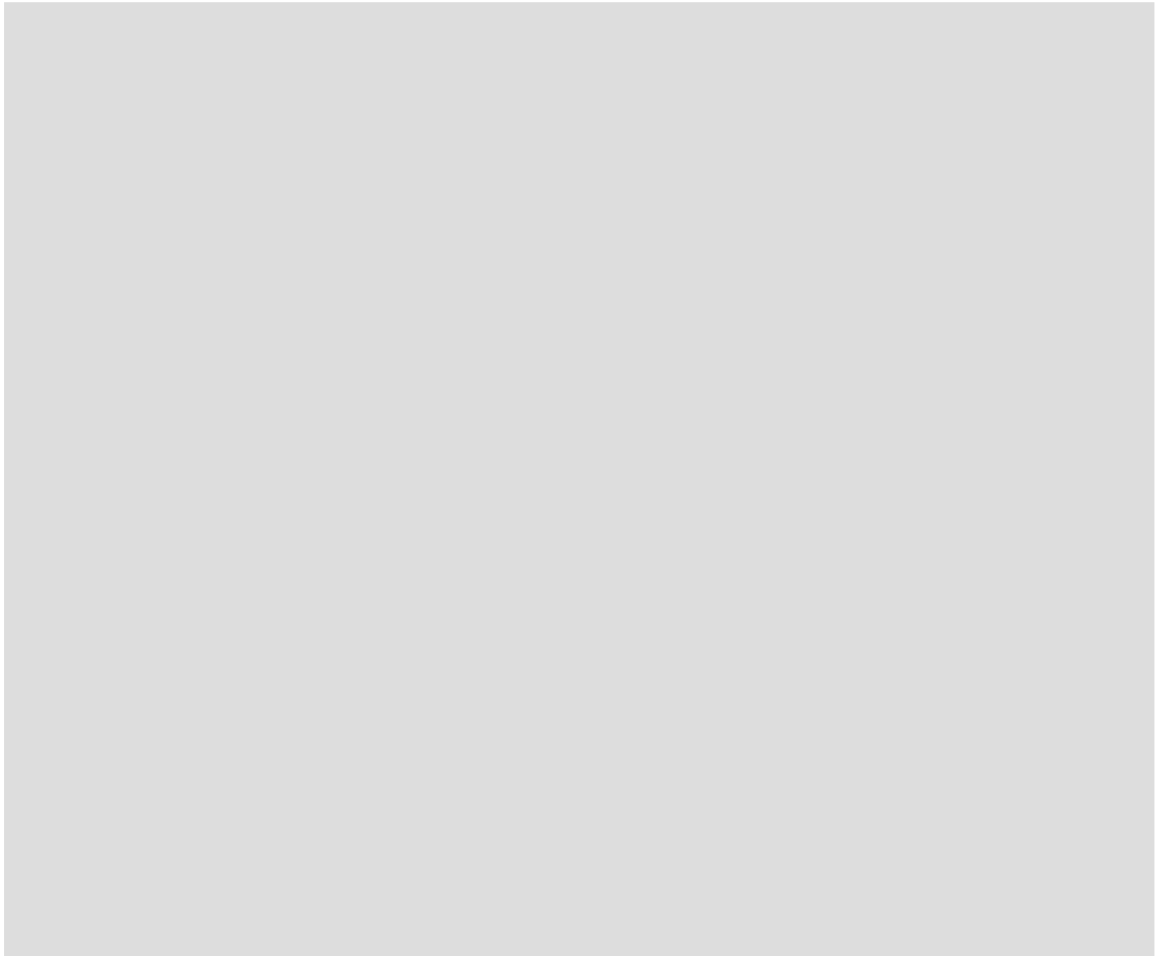
【図7】 筆者作 《アレゴリーの住人》 木、ブロンズ 2012



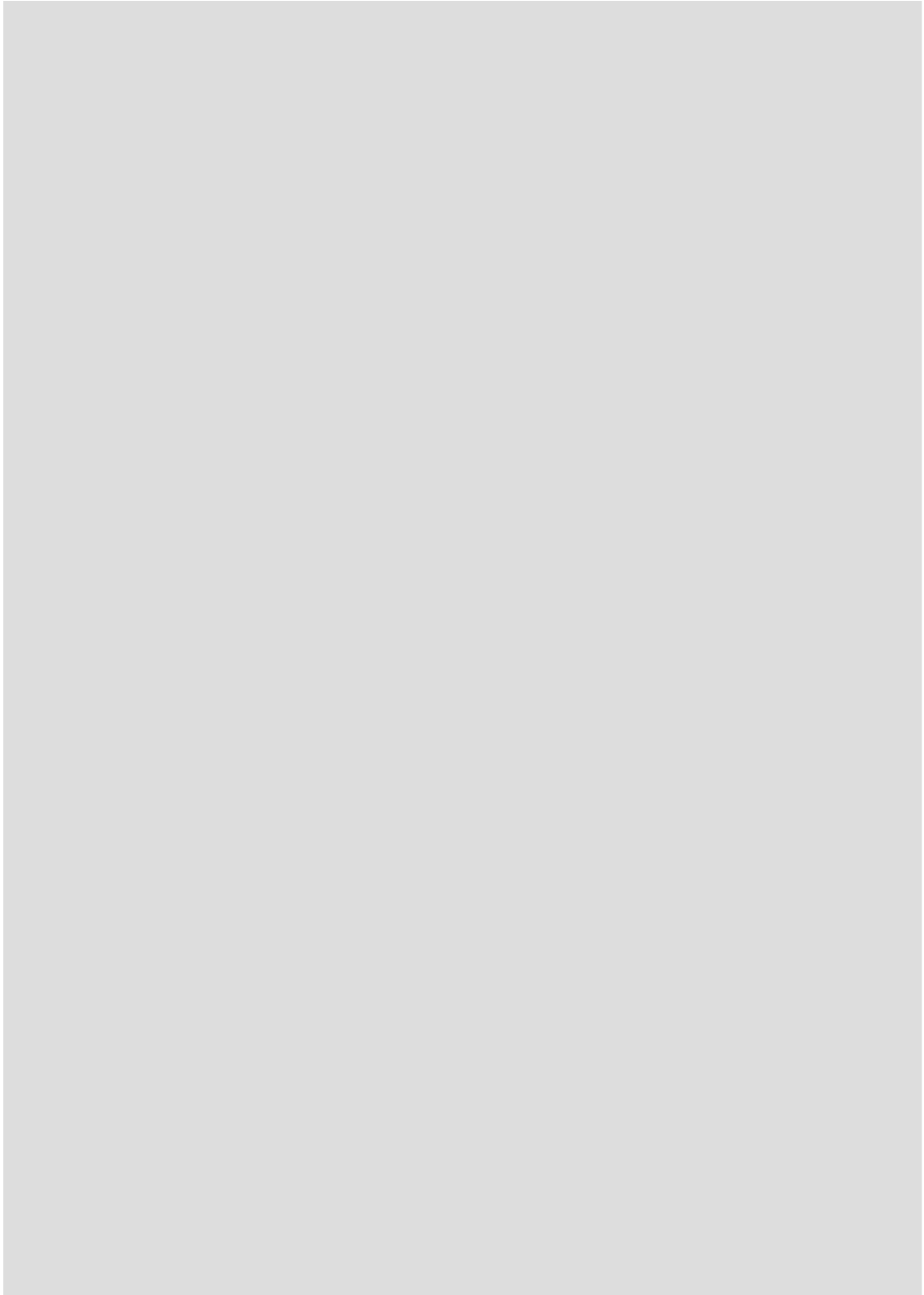
【図 8】 筆者作 《臭いが語る言葉》 木、樹脂 2010



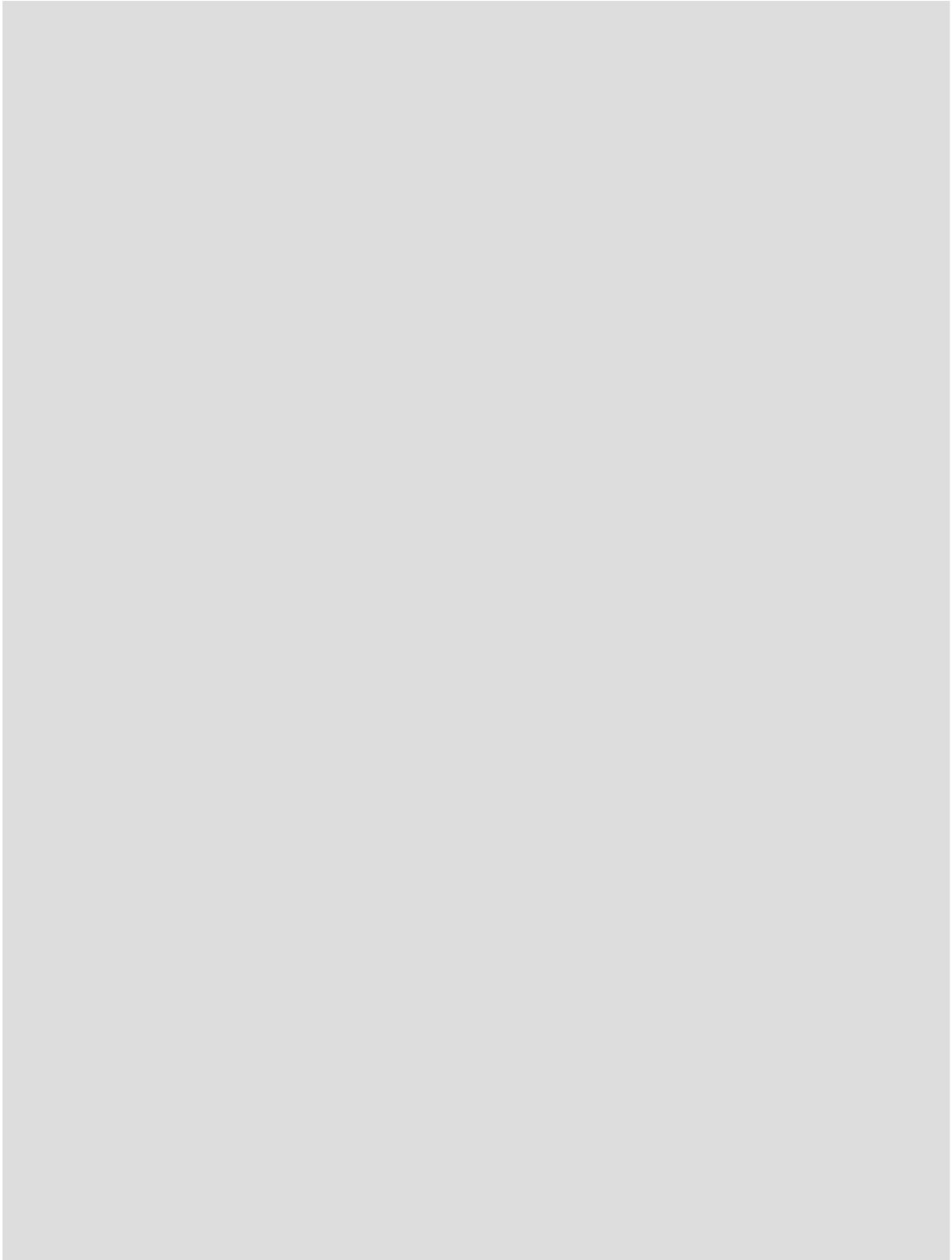
【図 9】 ヴィンチェンツォ・ラゲーザ



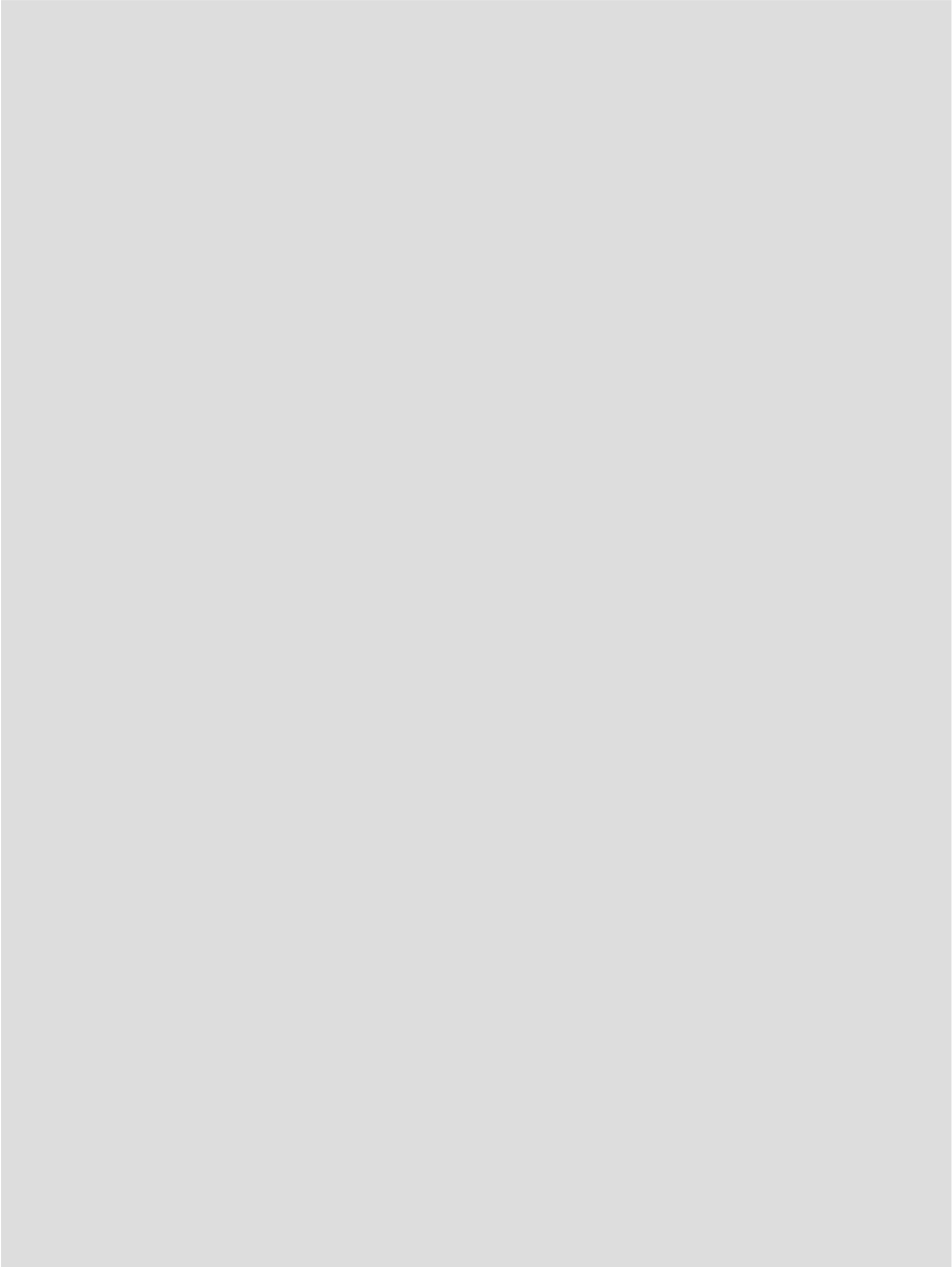
【図 10】 星取り法を使用した大理石彫刻制作



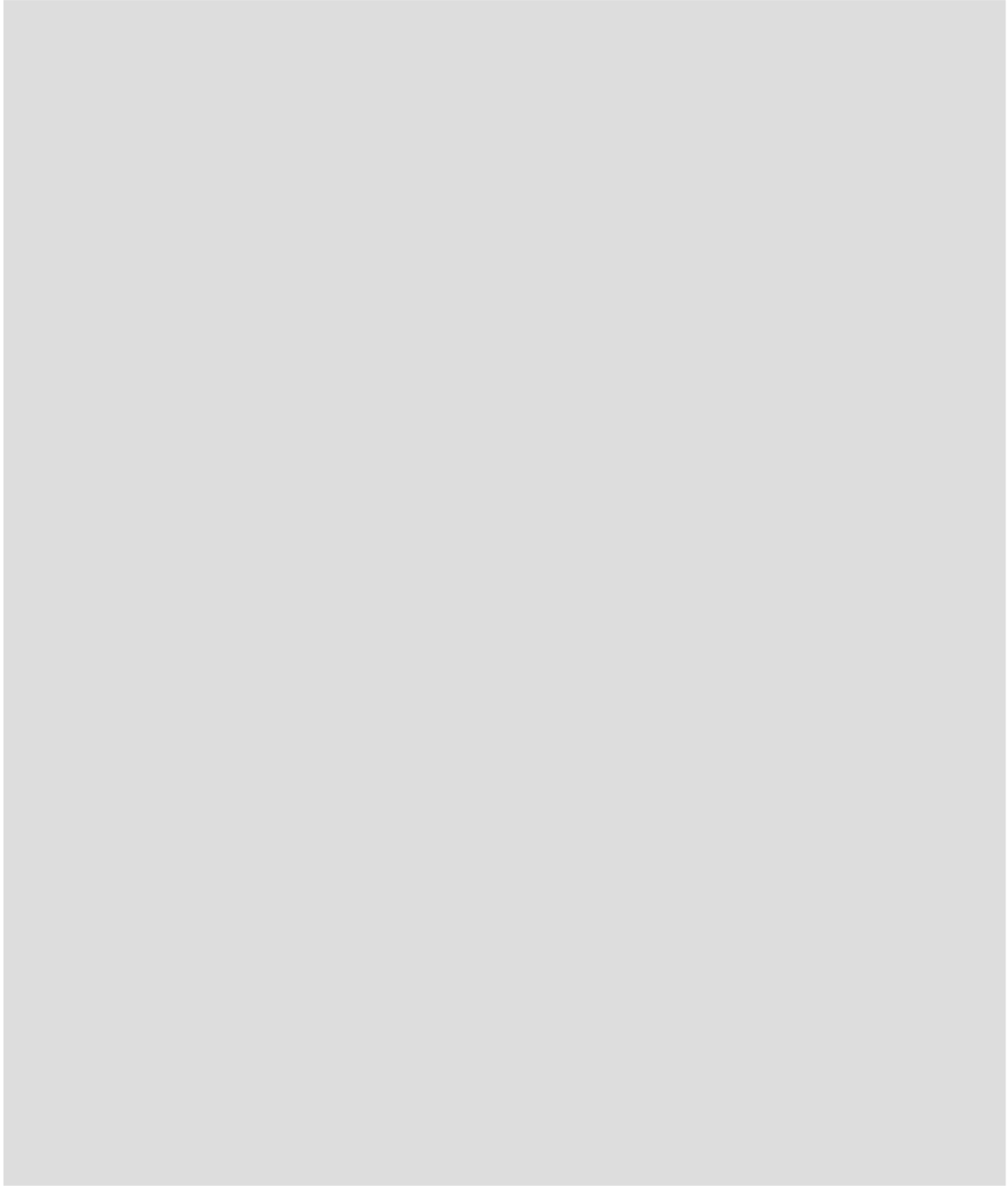
【図 11】大熊氏廣 《破牢（スパルタアニペーラ全身）》 石膏 1882 東京大学蔵



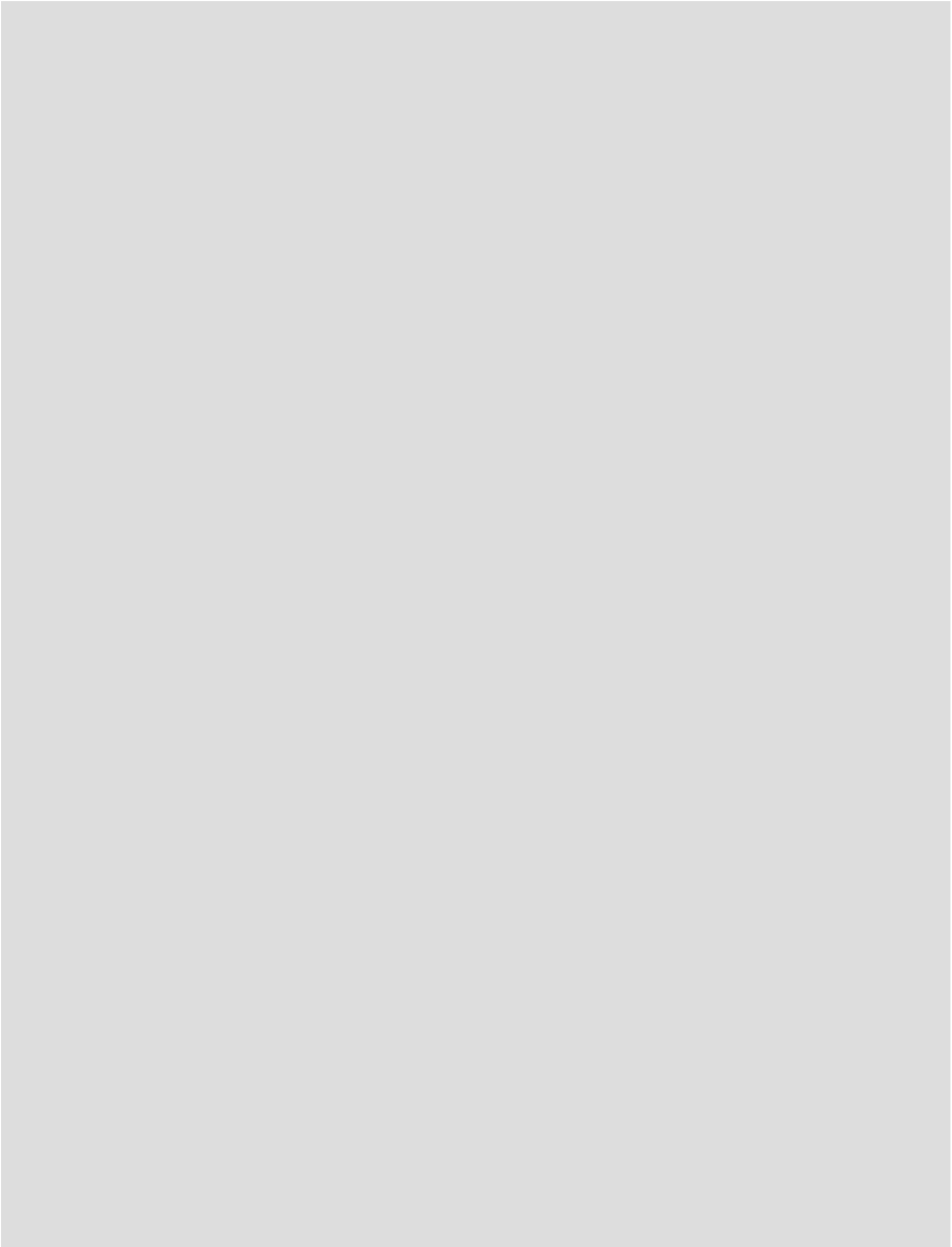
【図 12】 オーギュスト・ロダン



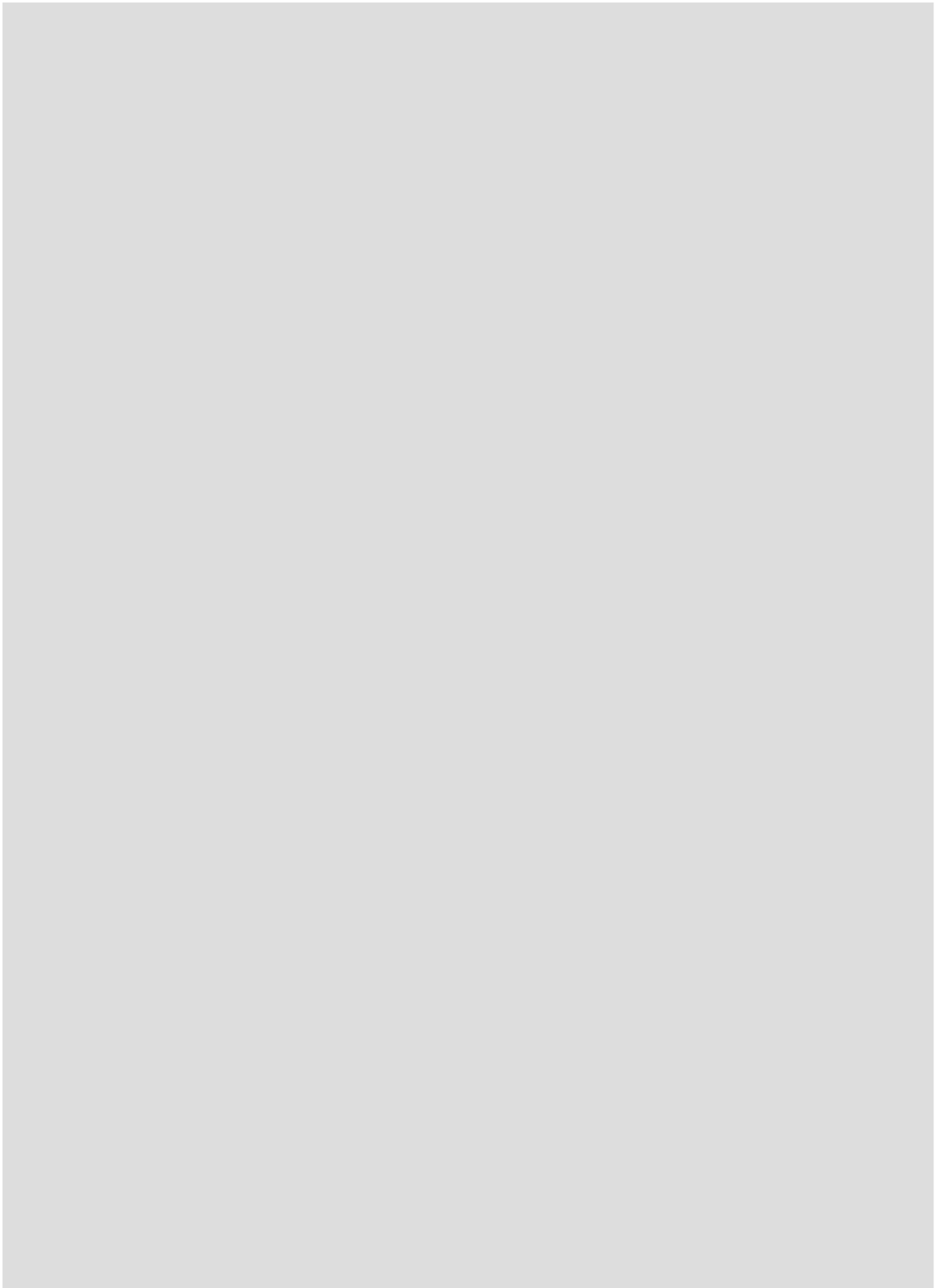
【图 13】 高村光太郎



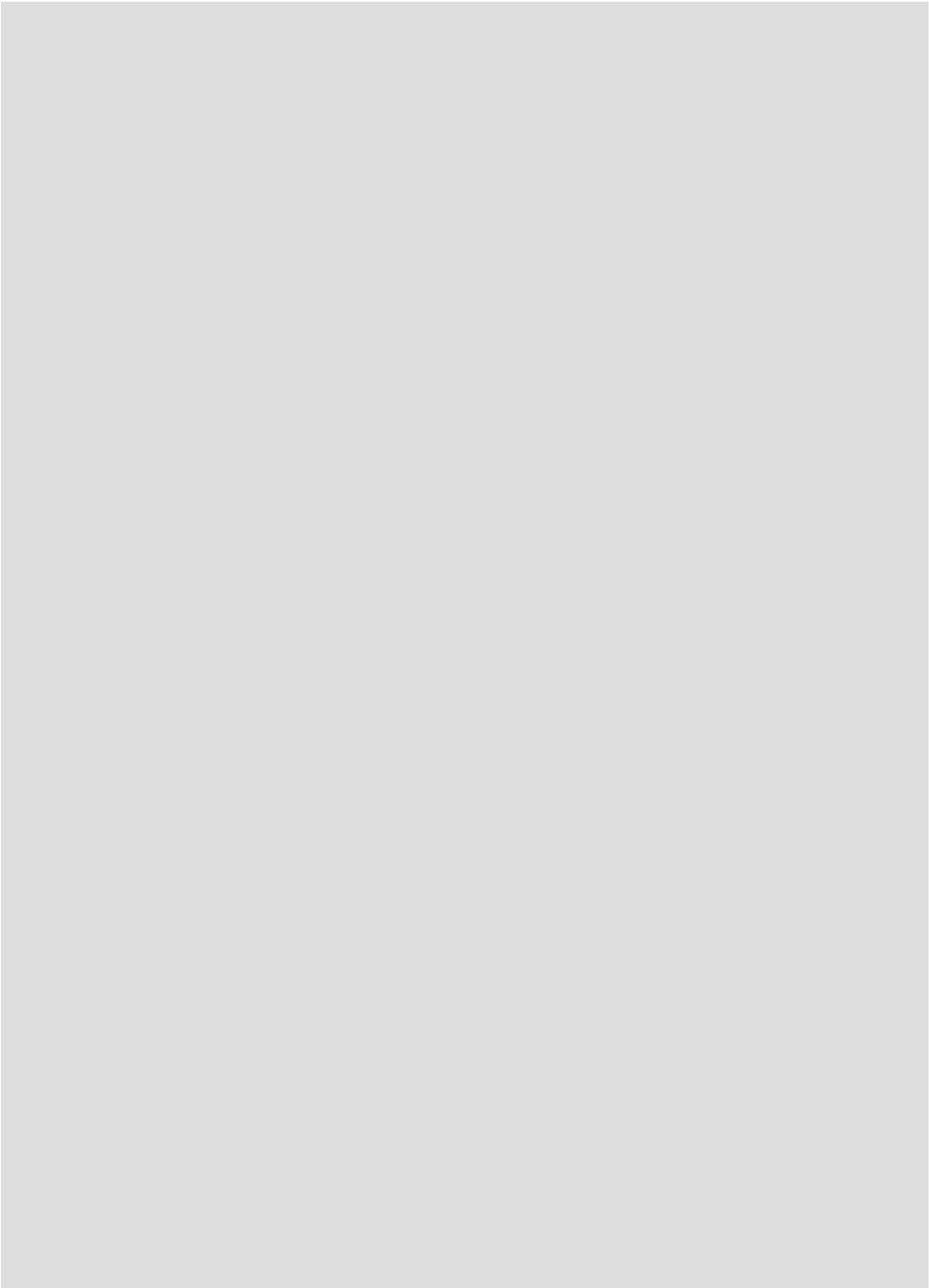
【图 14】 石井鶴三



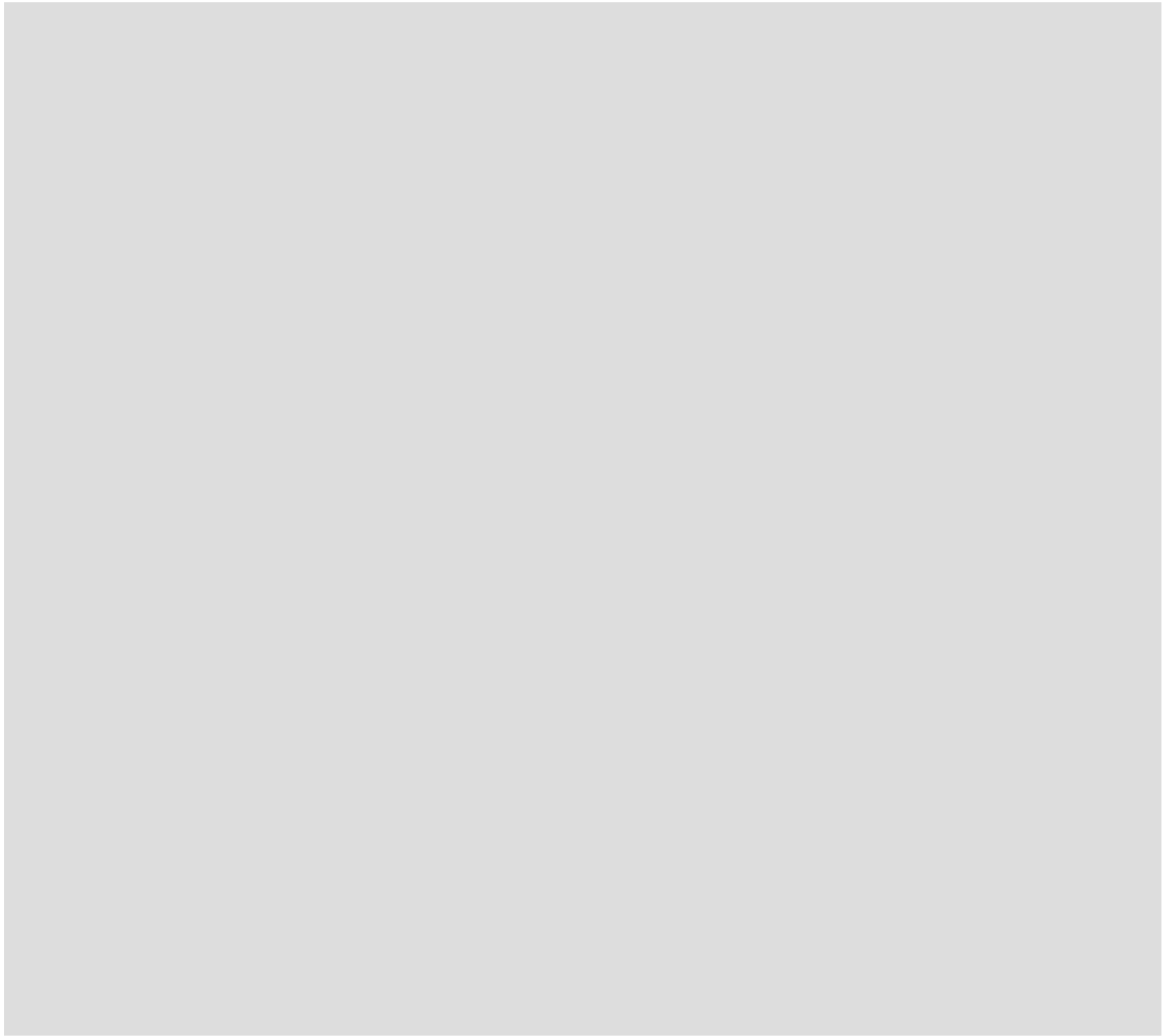
【图 15】 木村五郎



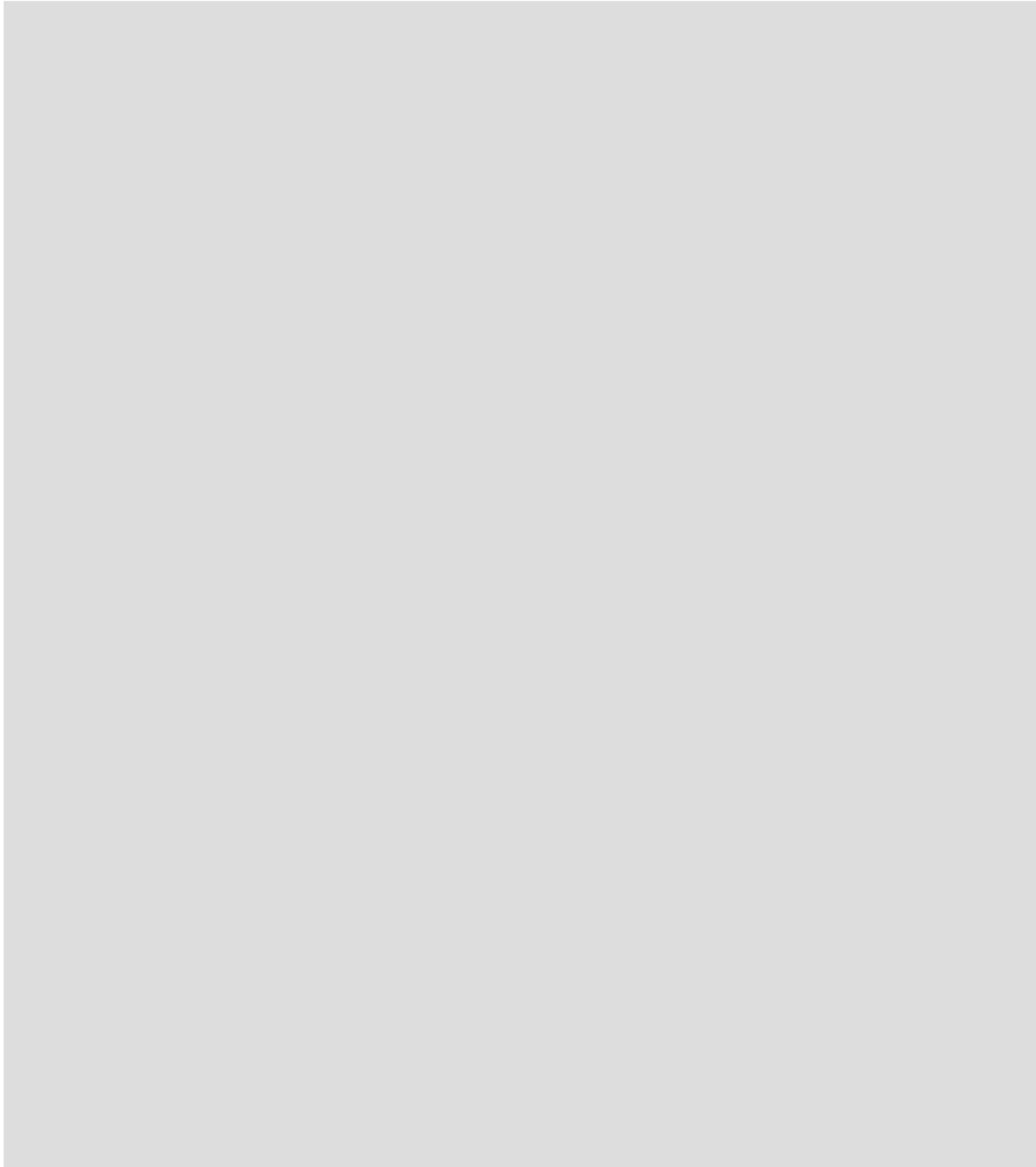
【图 16】 橋本平八



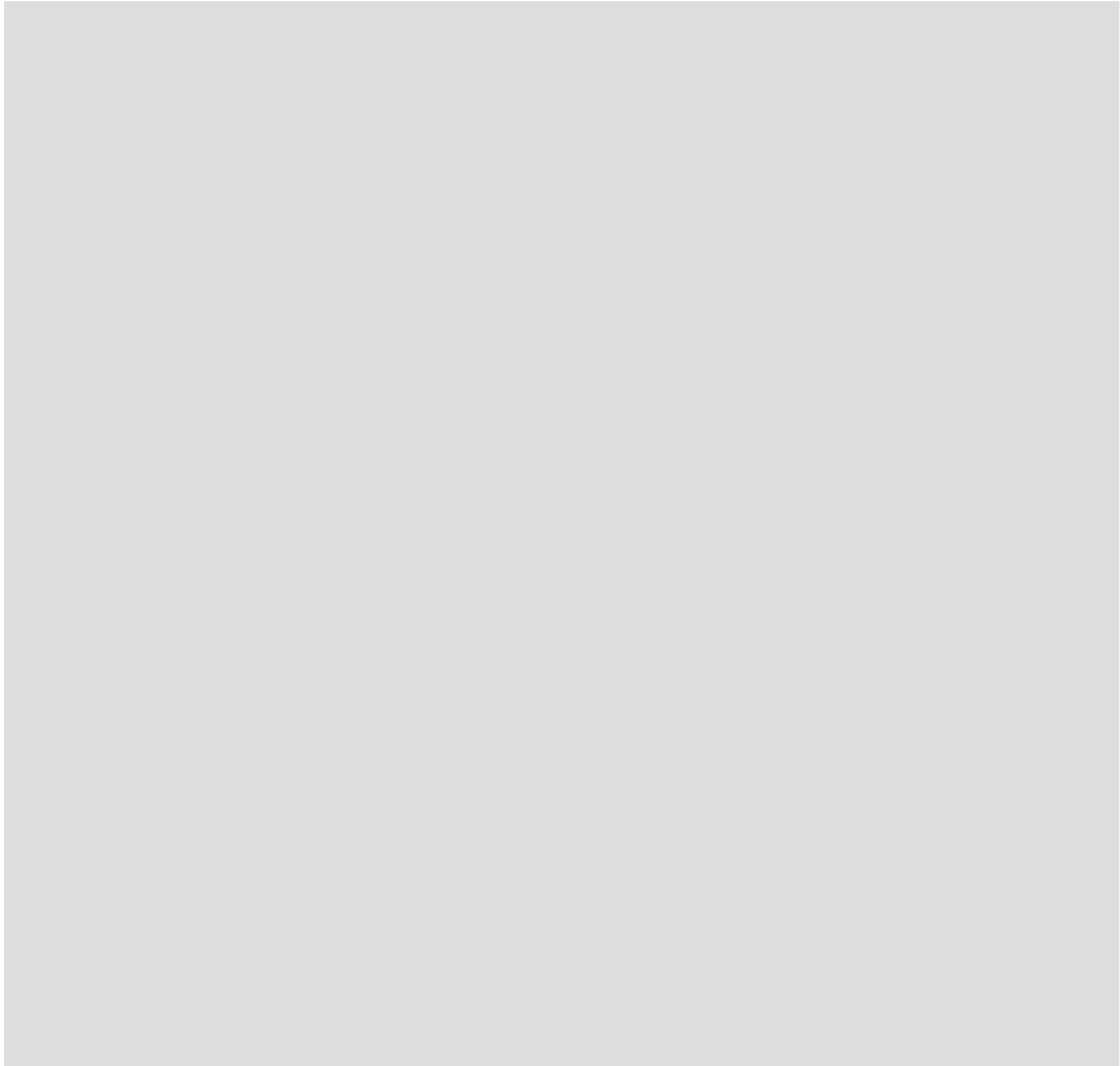
【图 17】 新海竹蔵



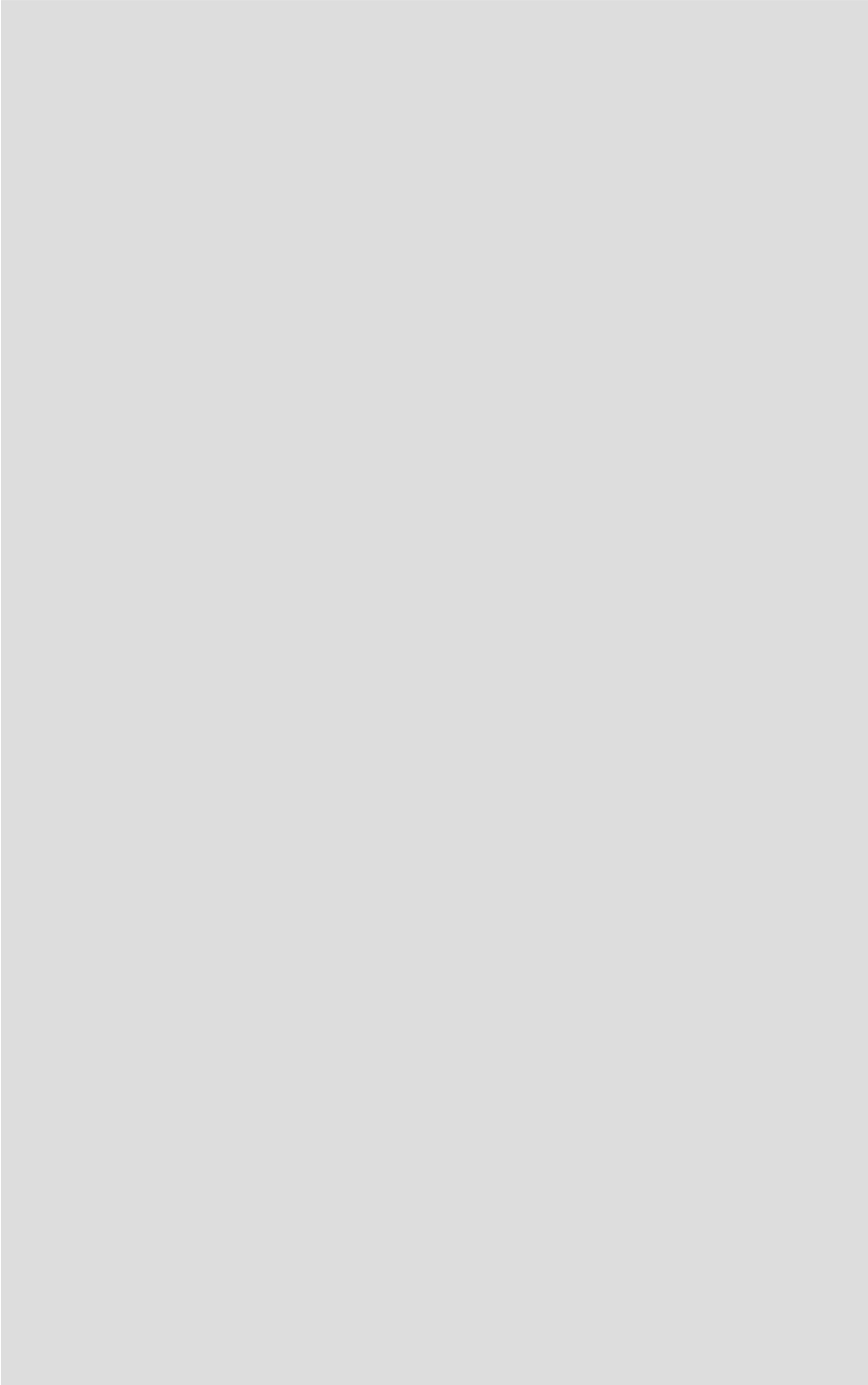
【図 18】 オーギュスト・ロダン 《ヴィクトル・ユゴー》 大理石 1916-18
フランス国立ロダン美術館蔵



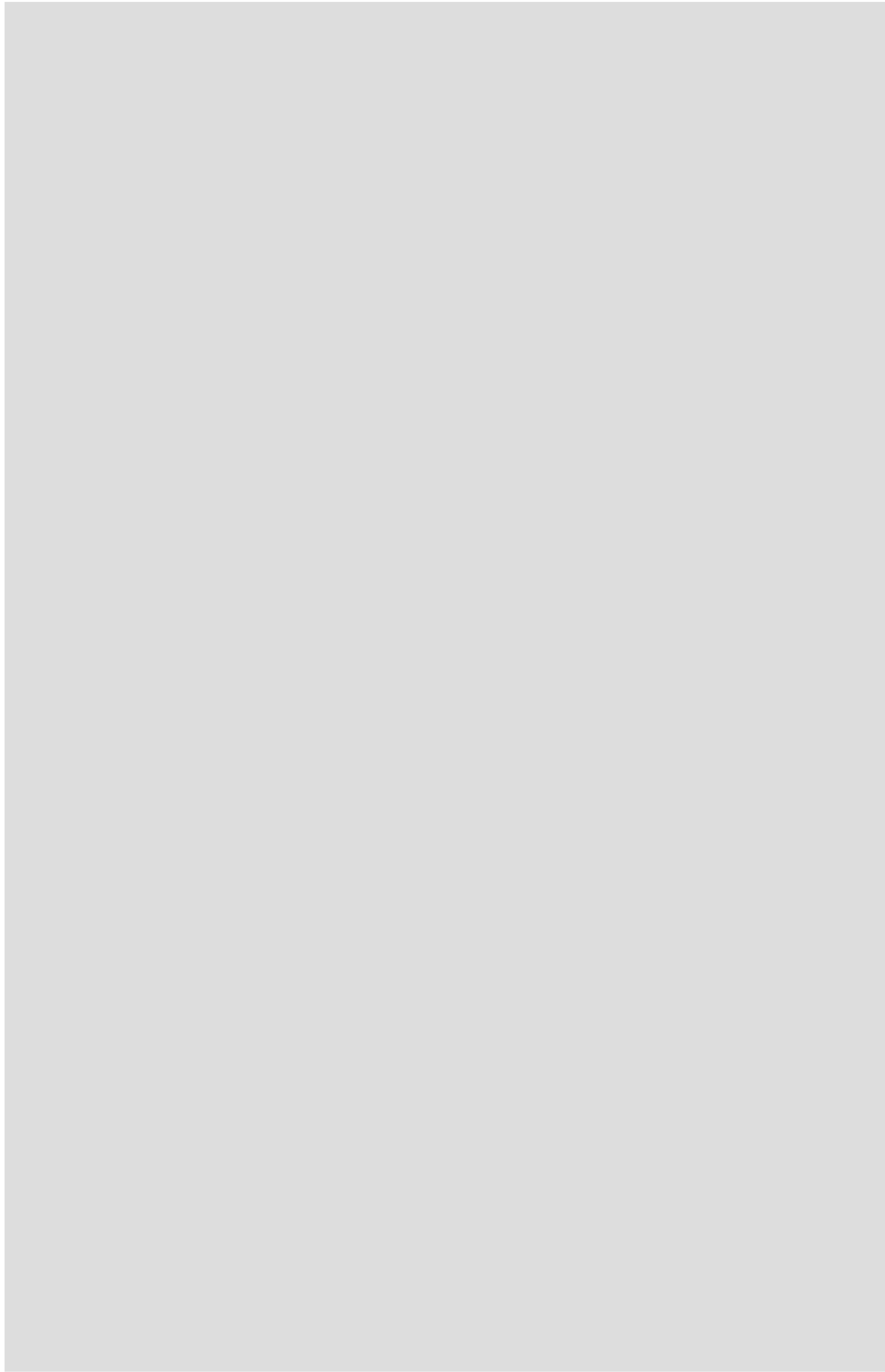
【図 19】 アドルフ・フォン・ヒルデブランド



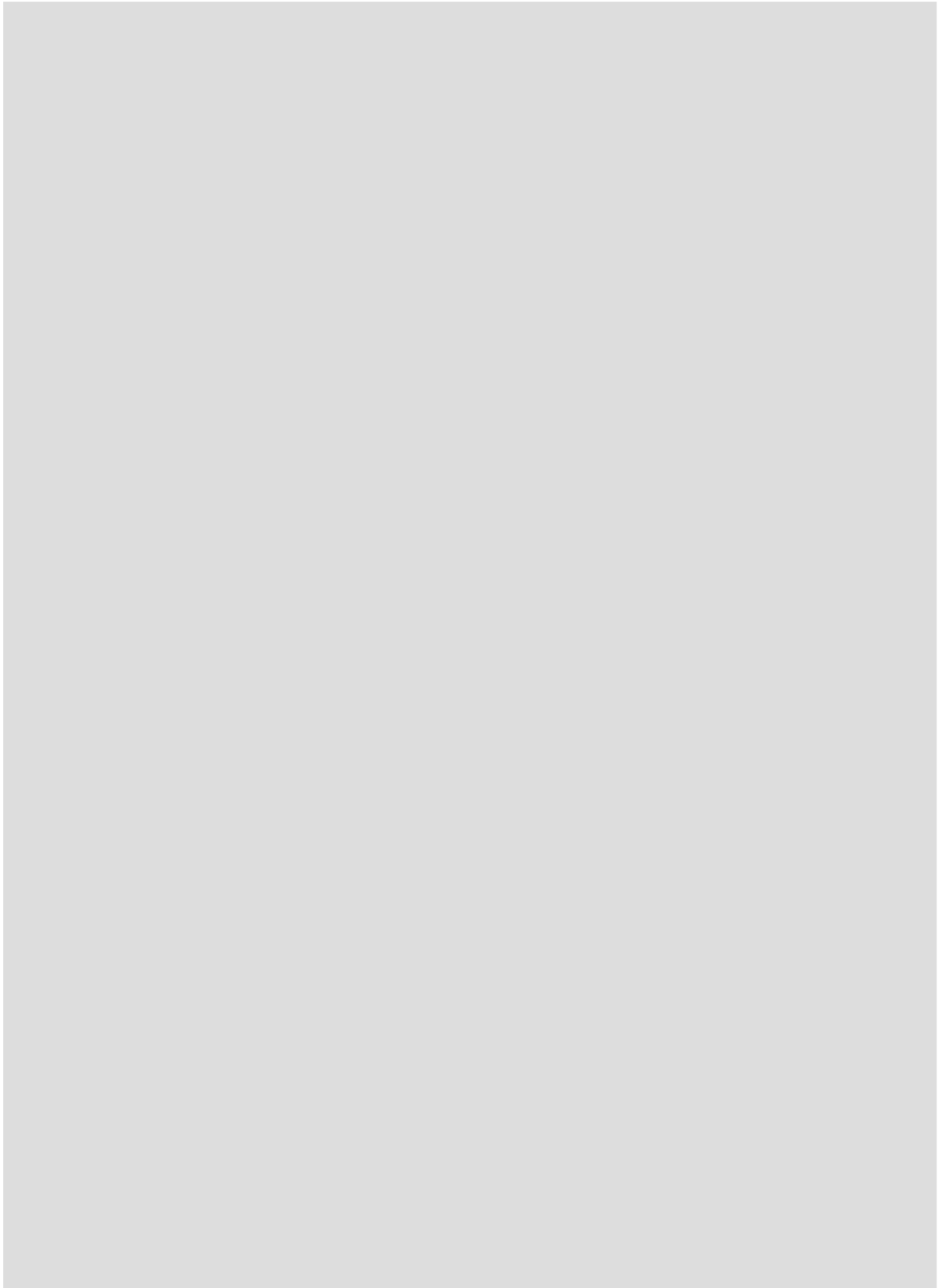
【図 20】 ヒルデブランド 《球なげ》 大理石 1884 所蔵先不詳



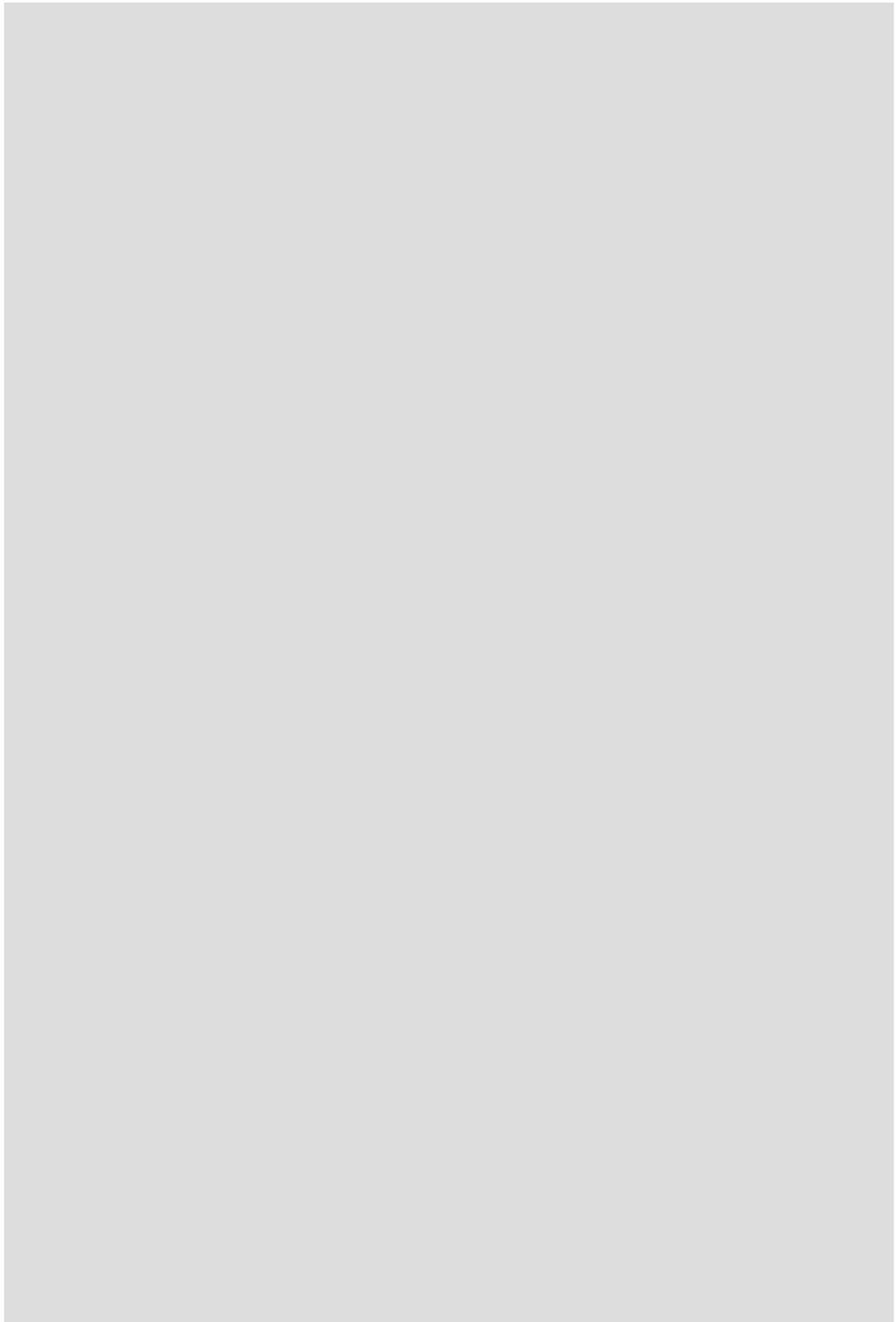
【図 21】 アドルフ・ヒルデブランド(園頼三訳)『中央美術第 40 号』1919 中央美術社



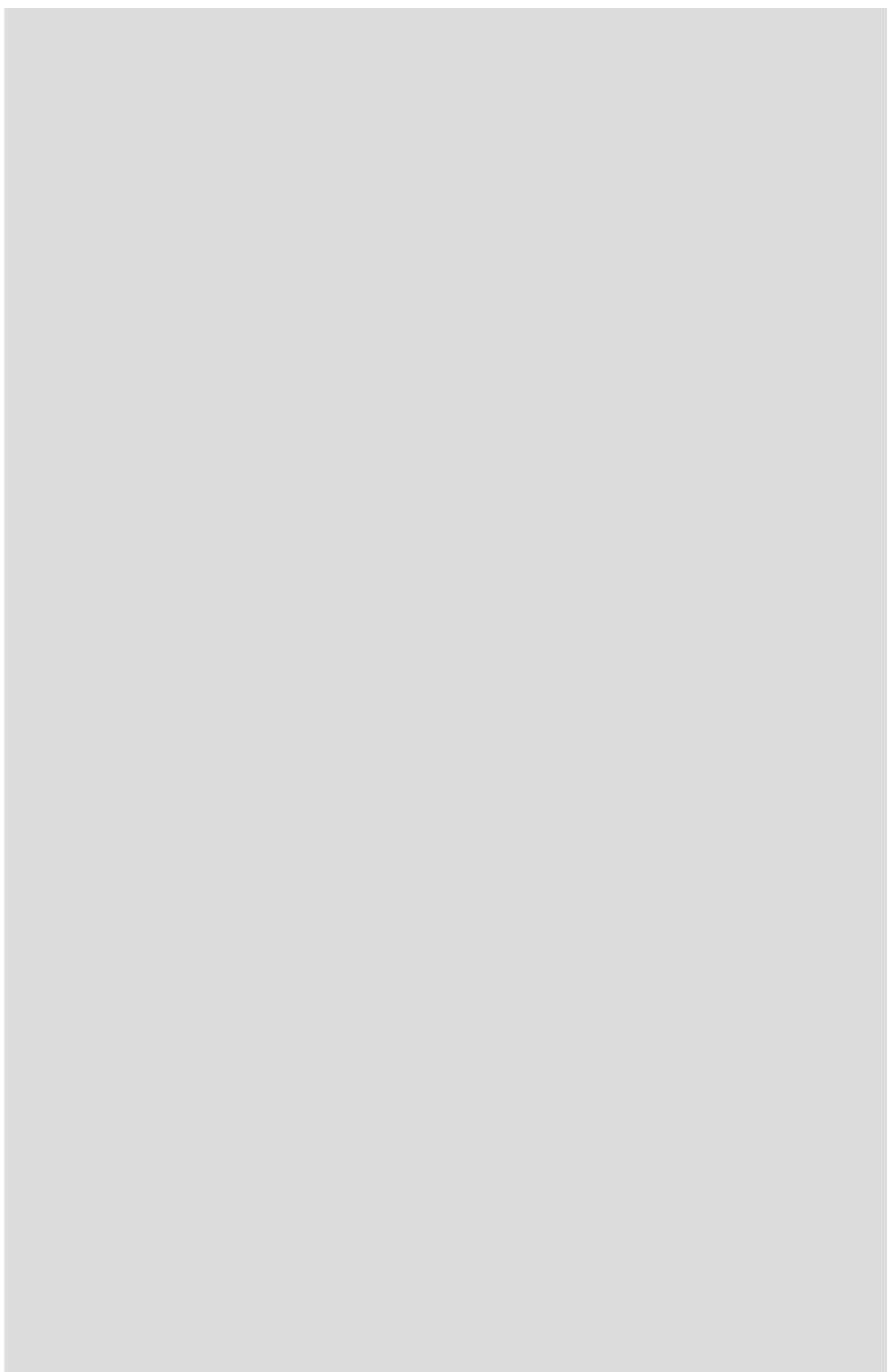
【図 22】 アドルフ・ヒルデブラント(清水清訳)『造形美術に於ける形式の問題』
1927 岩波書店



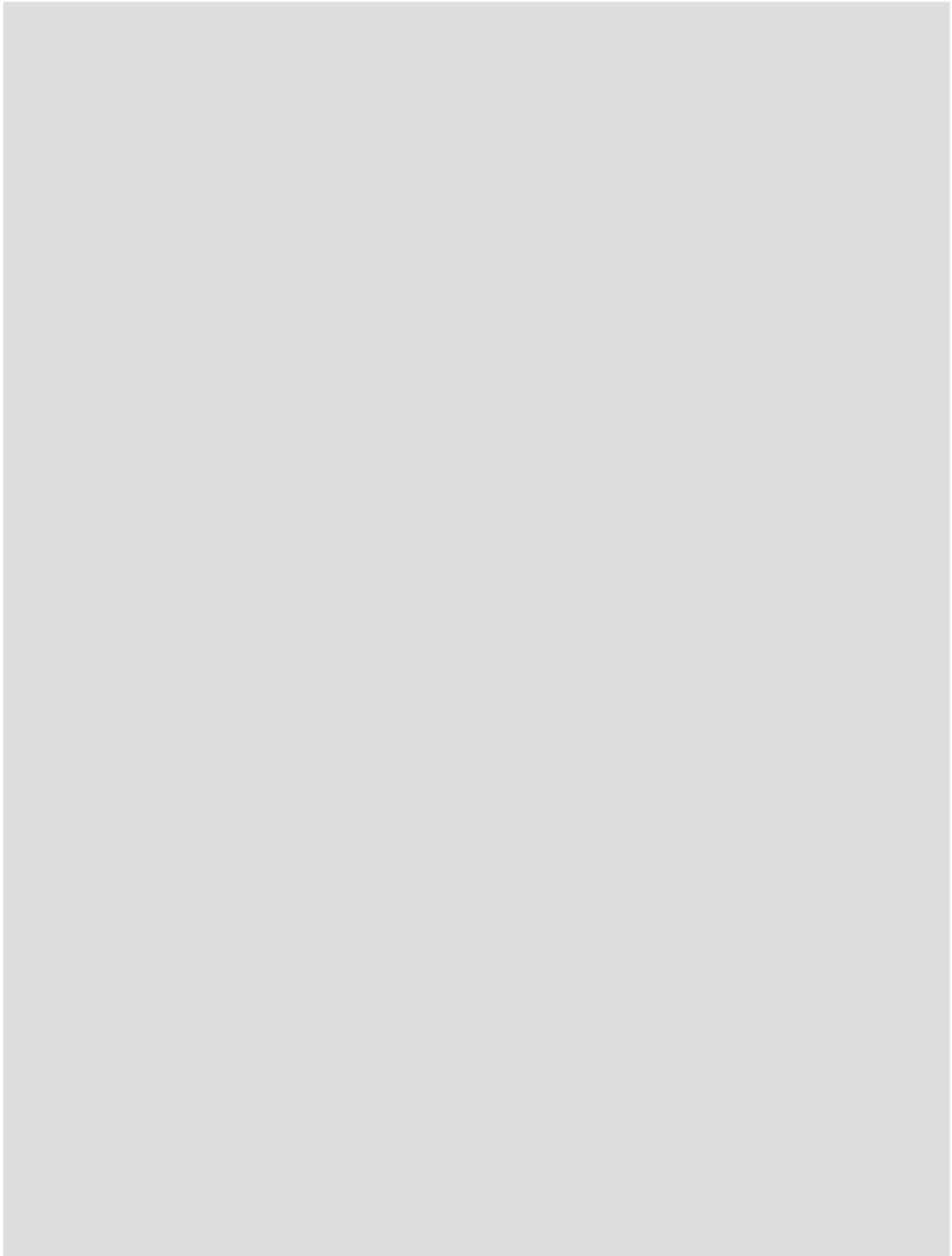
【図 23】 加藤哲弘 『造形芸術に於ける形の問題』 1993 中央公論美術出版社



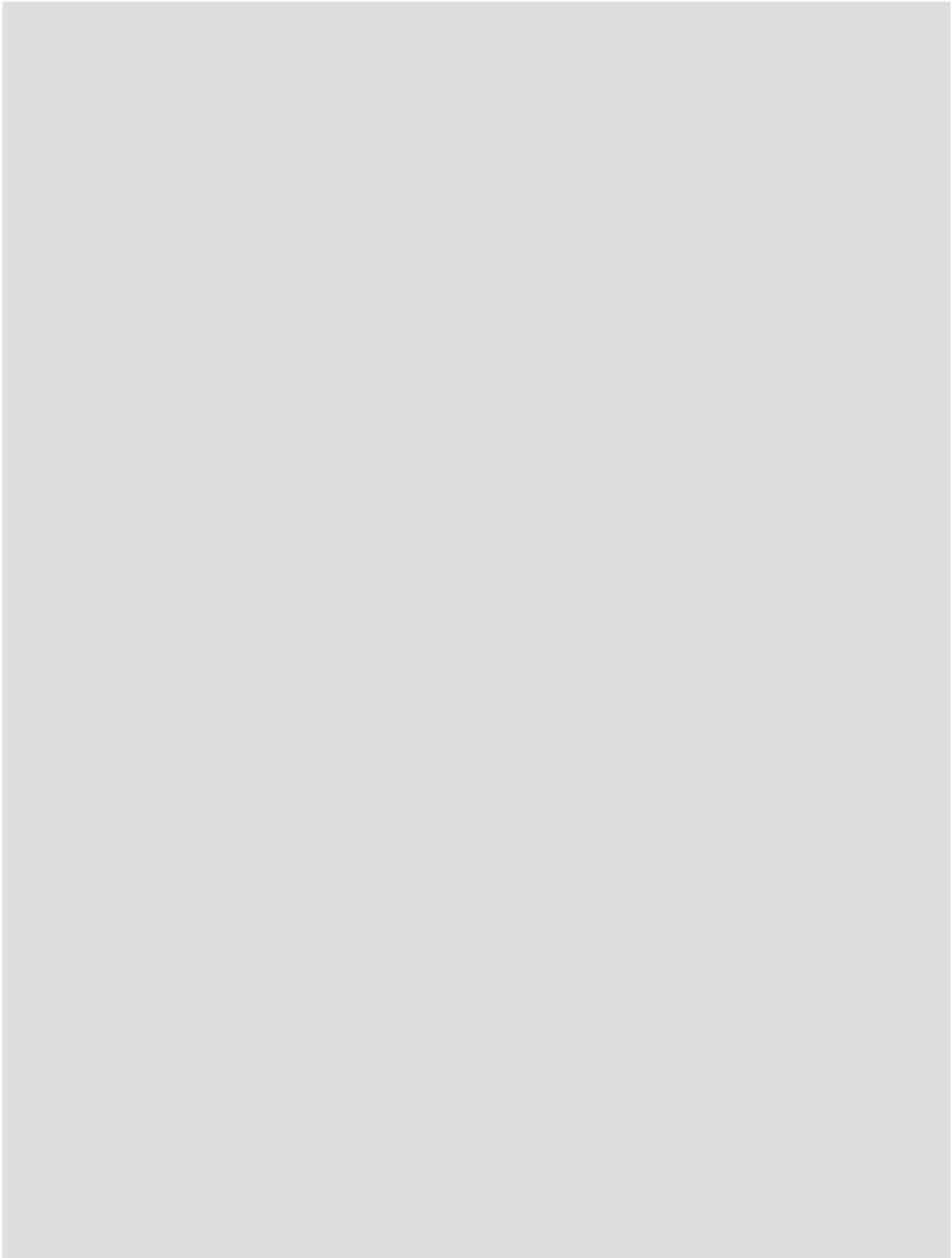
【図 24】 星取り機



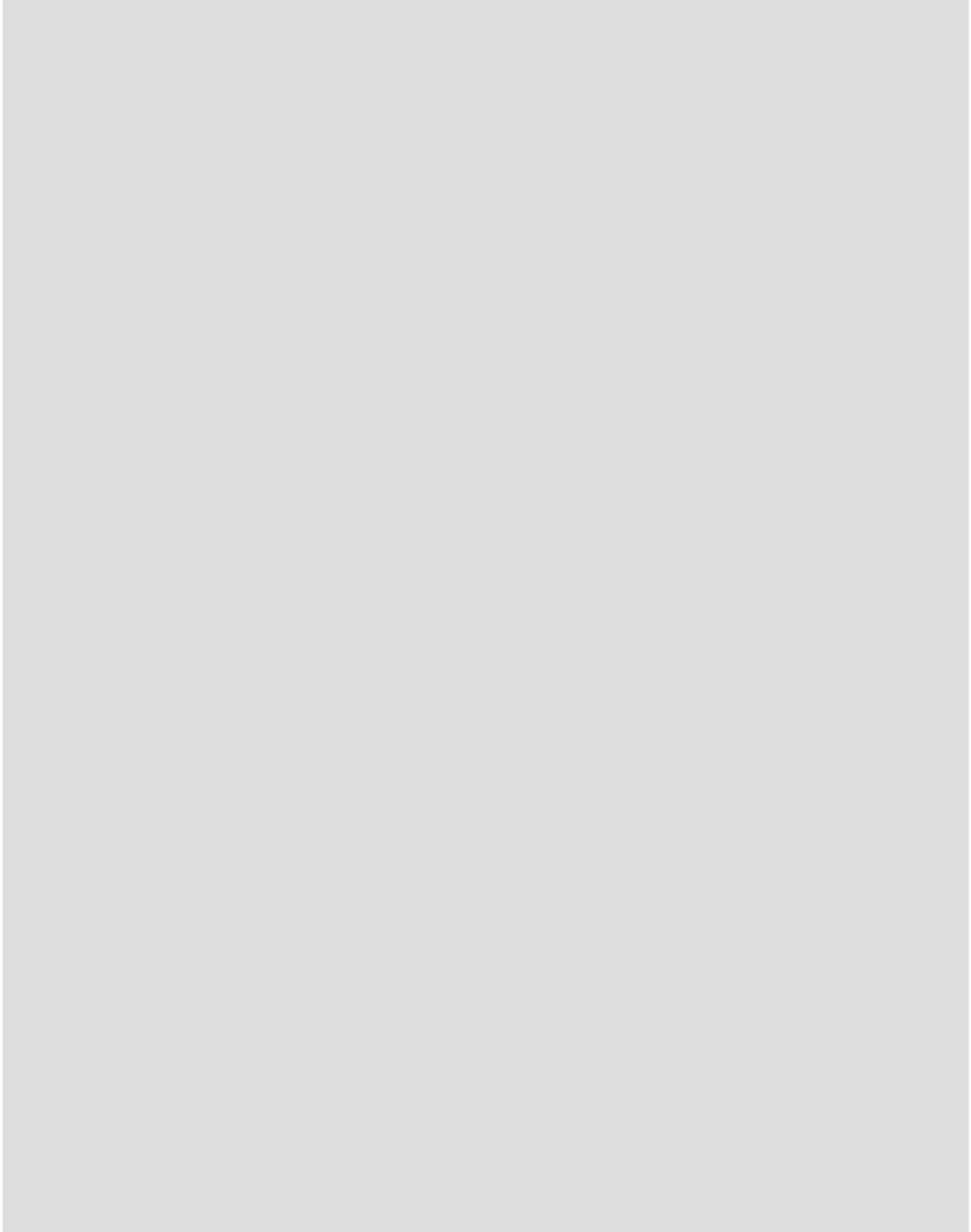
【図 25】 長谷川栄作 『彫塑の手ほどき』 1927 博文館



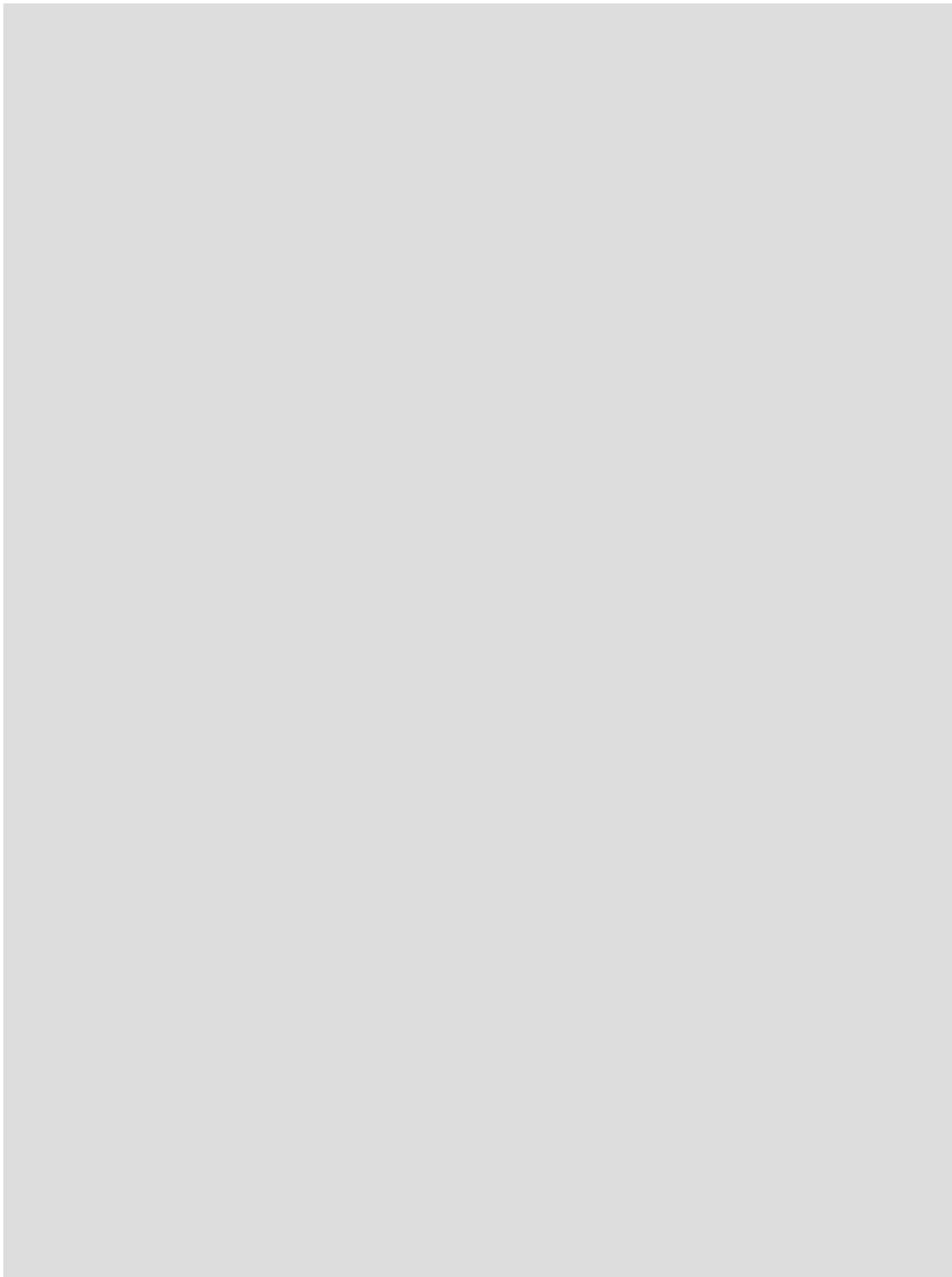
【图 26】 長沼守敬



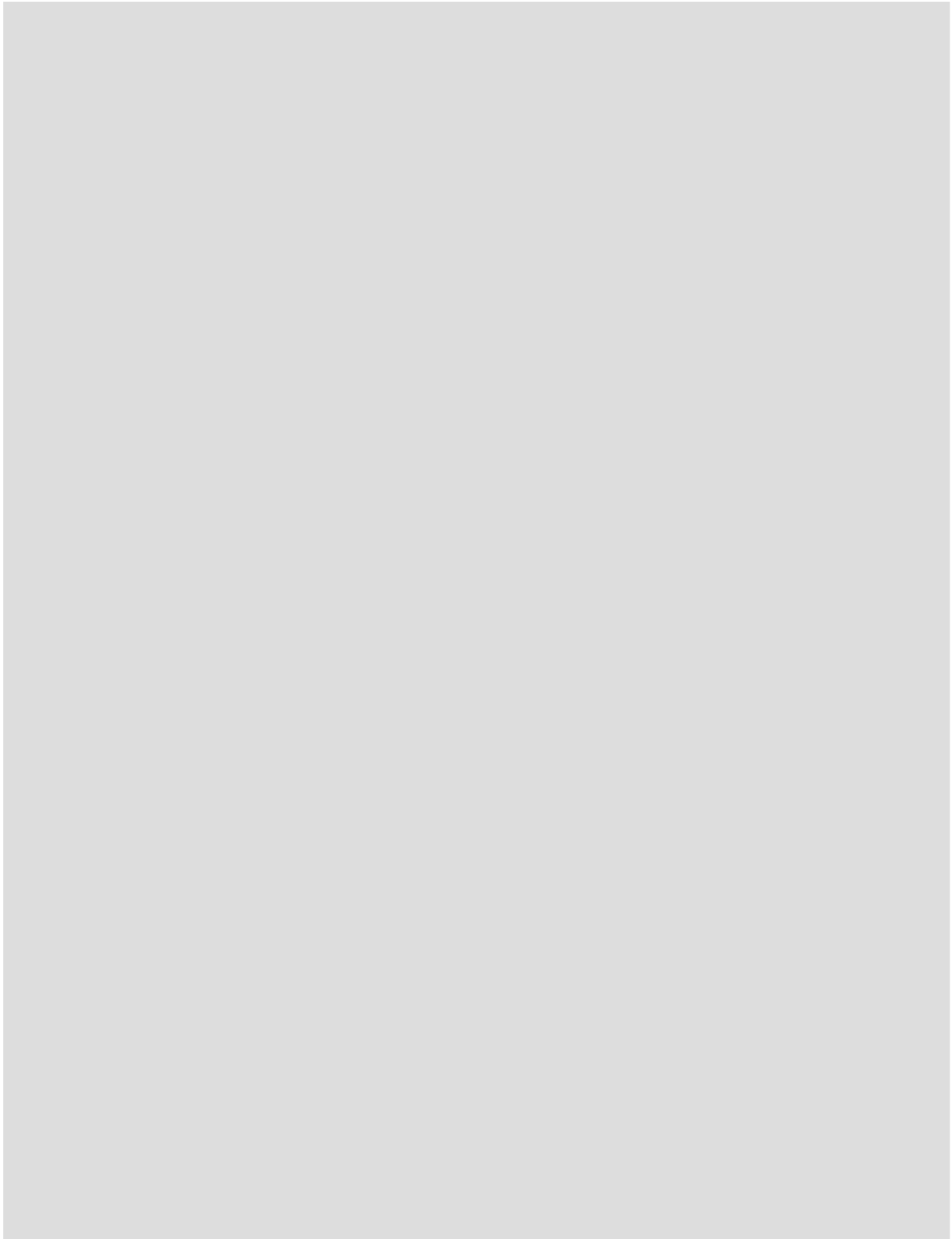
【図 27】 高村光雲 ≪西郷隆盛像≫ ブロンズ 1898 上野恩賜公園



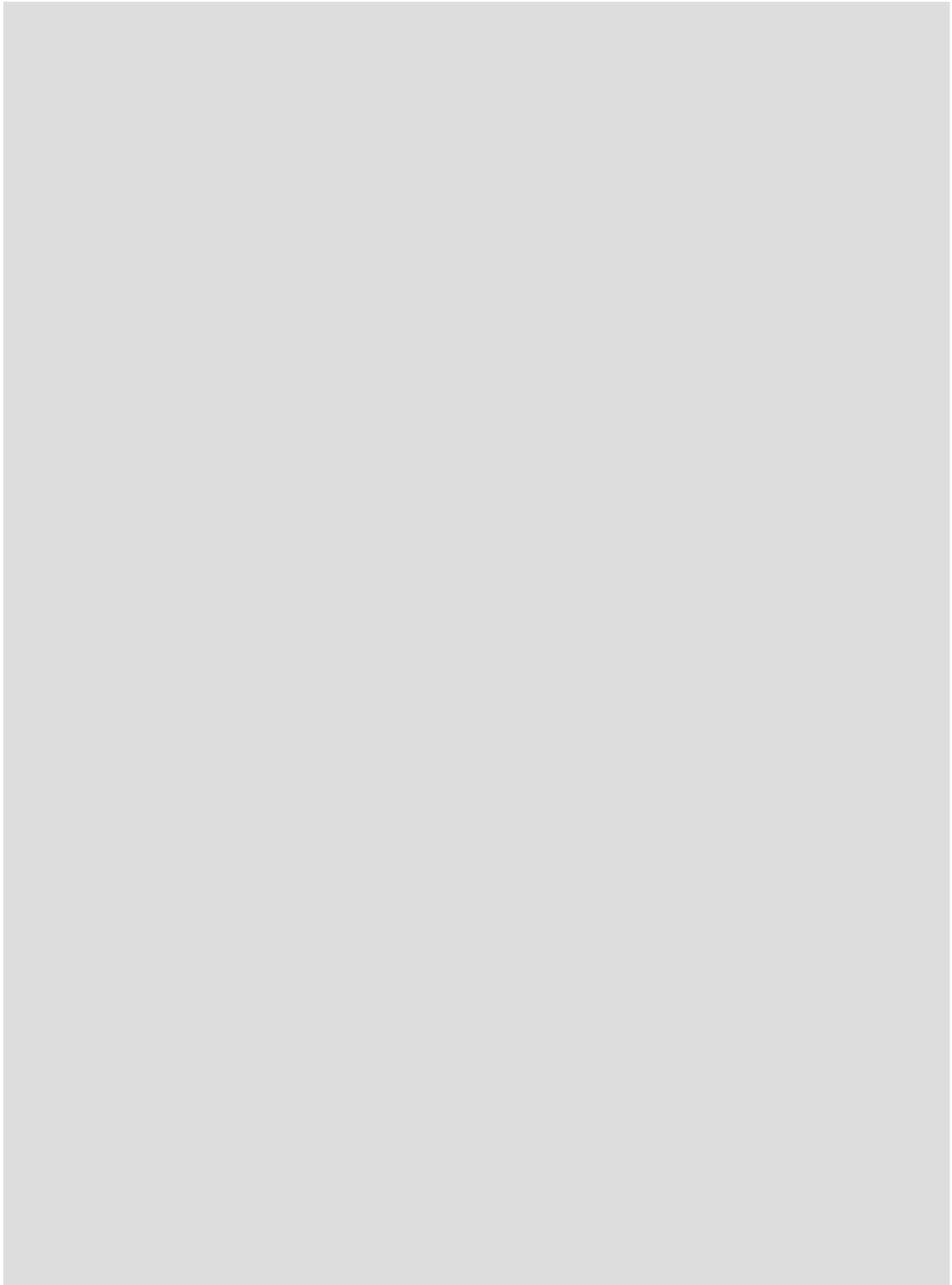
【図 28】 ‹楠木正成像・木型›の完成時



【図 29】 竹内久一 《日蓮上人立像》 ブロンズ 1904 福岡市博多区東公園



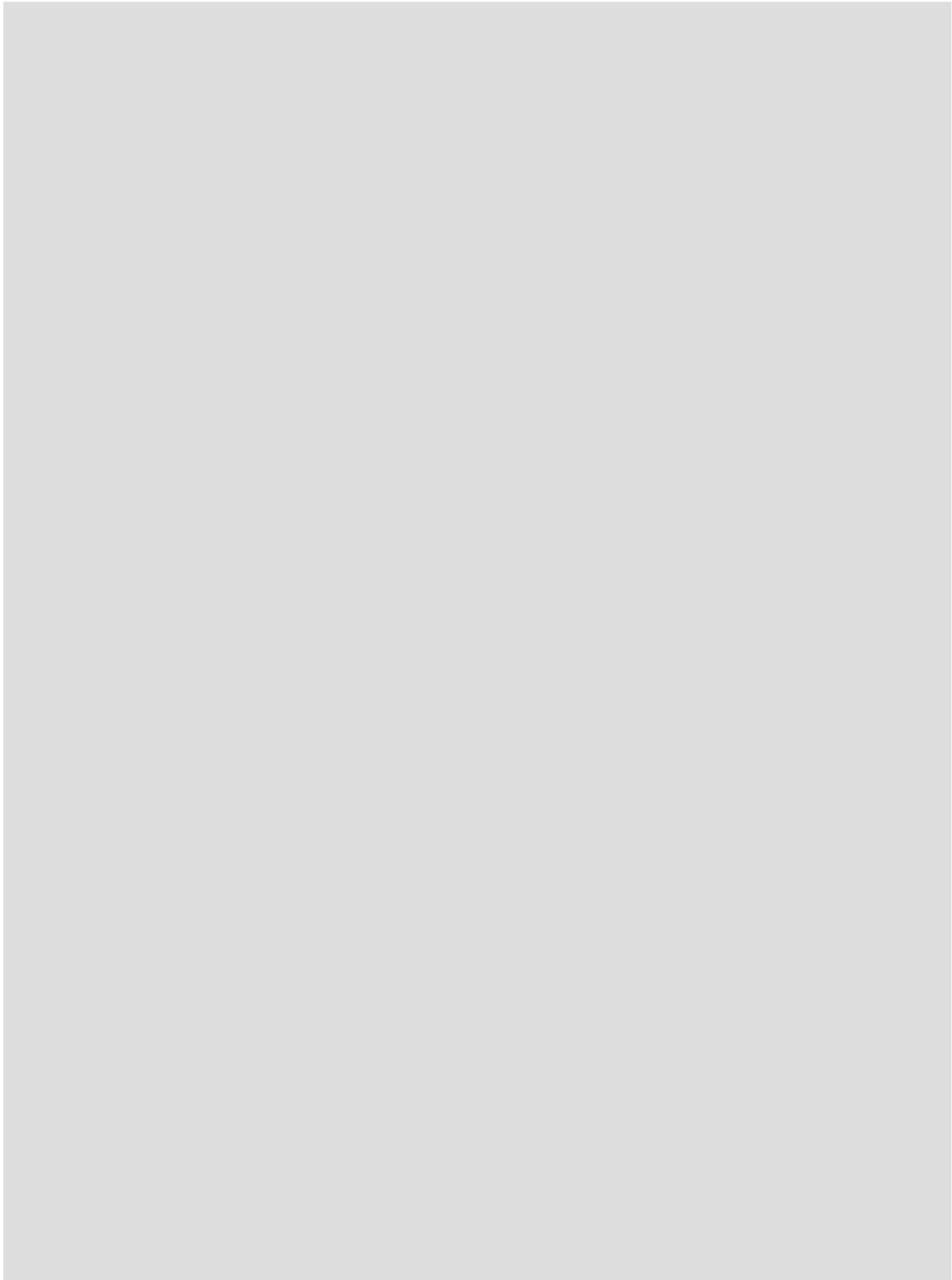
【図 30】 大熊氏廣 ‹大村益次郎像› ブロンズ 1893 靖国神社



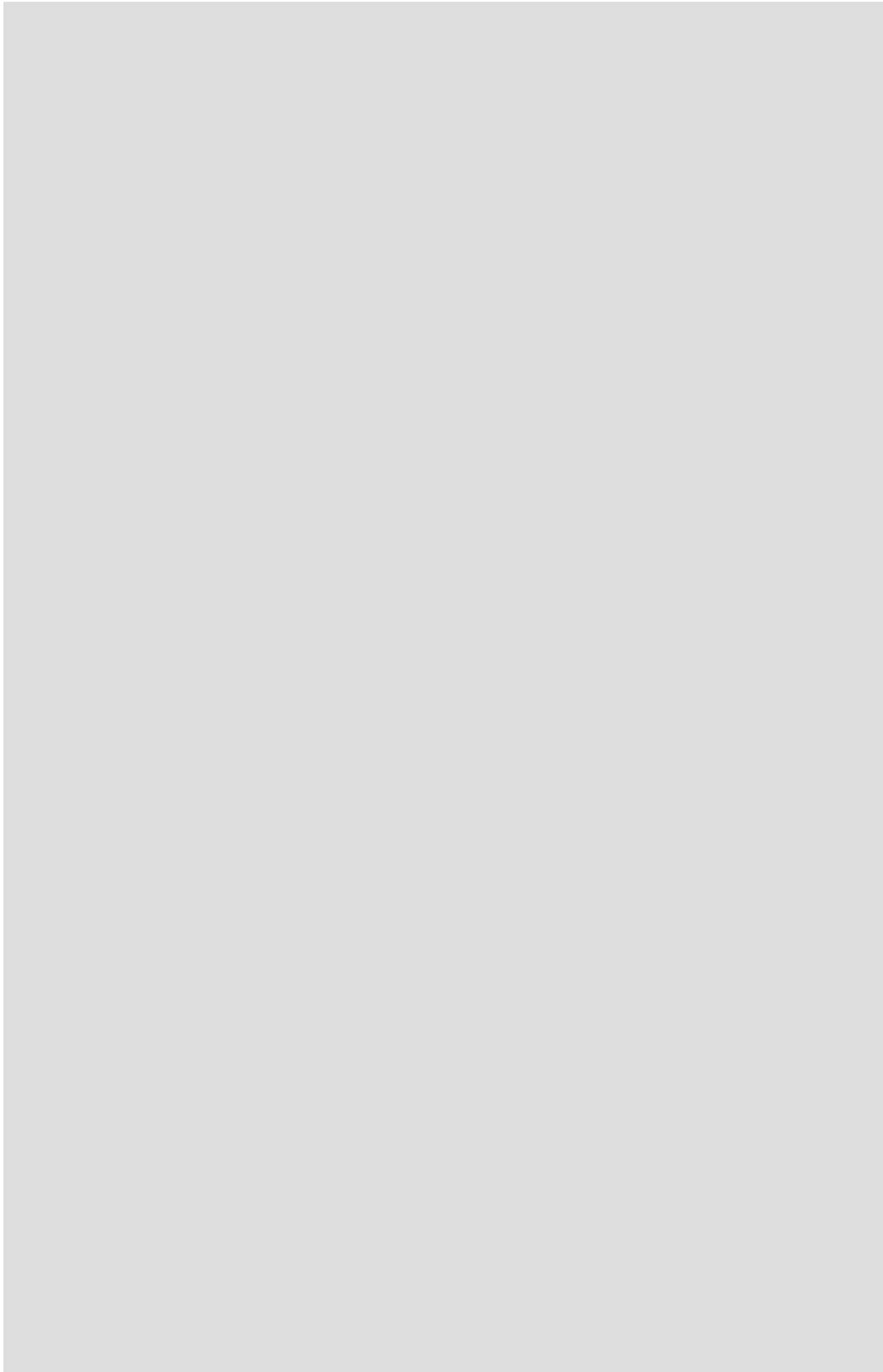
【图 31】 高村光雲



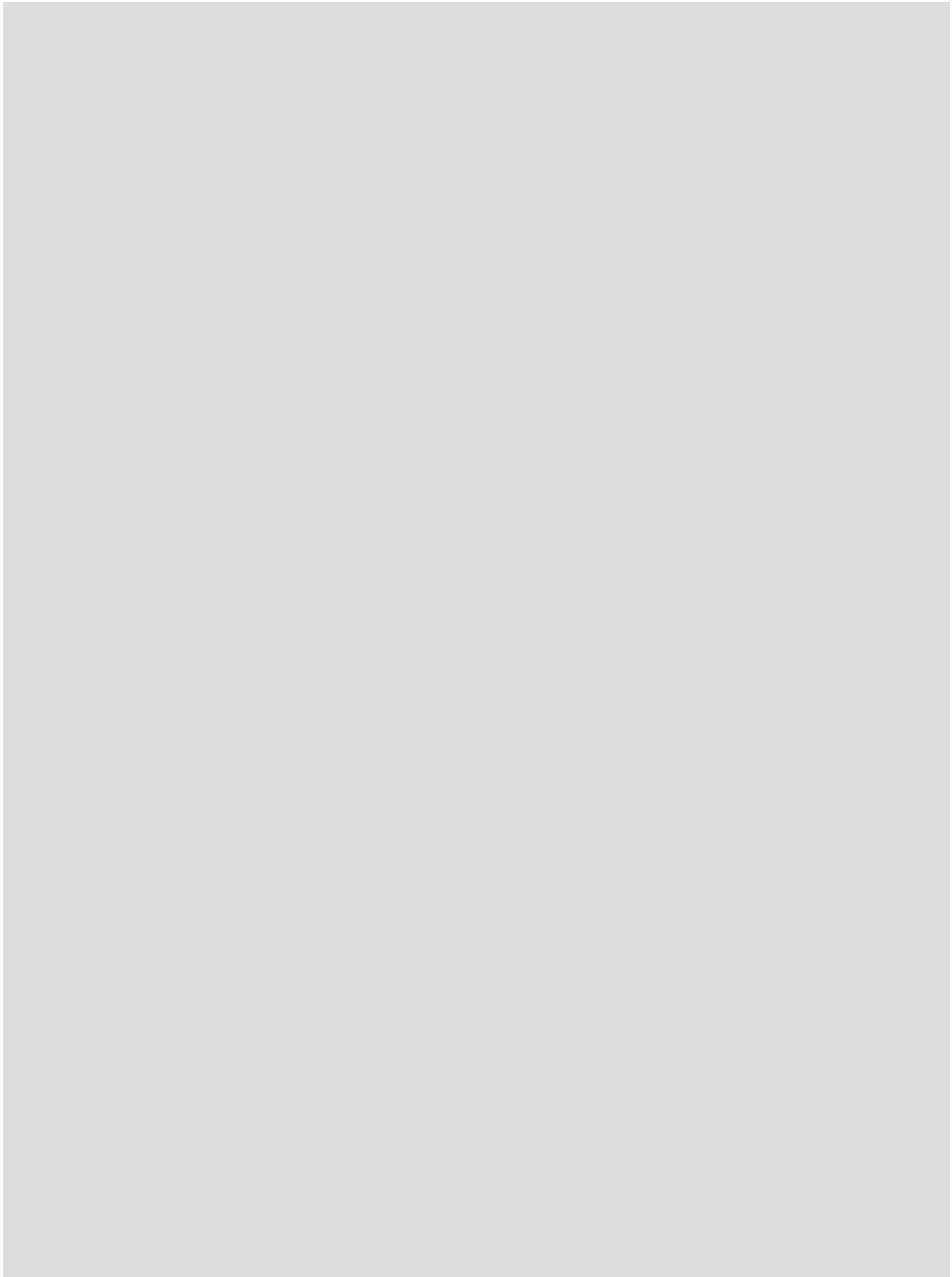
【図 32】 比例コンパスを用いて原型を拡大している制作の様子



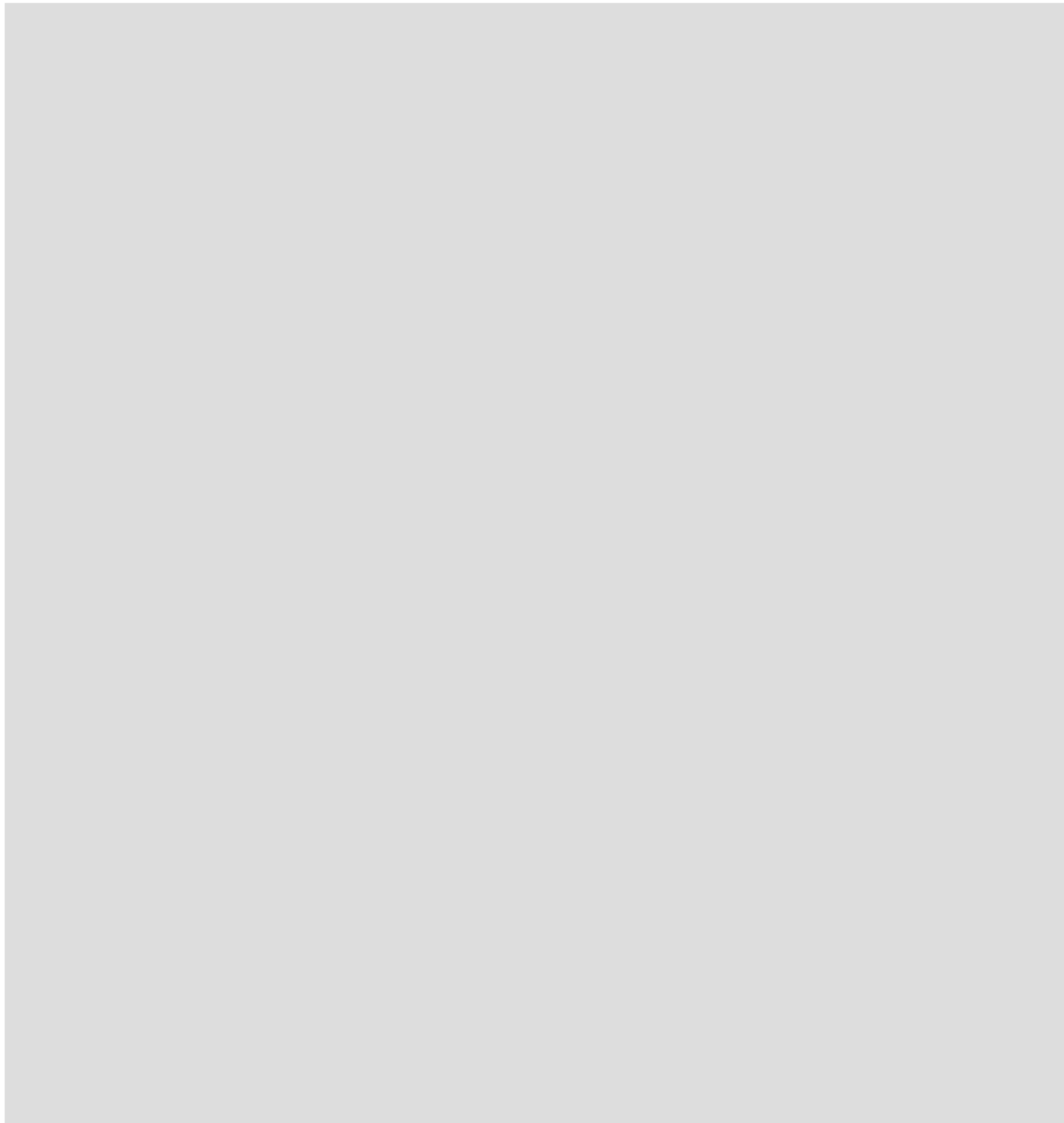
【图 33】 新海竹太郎



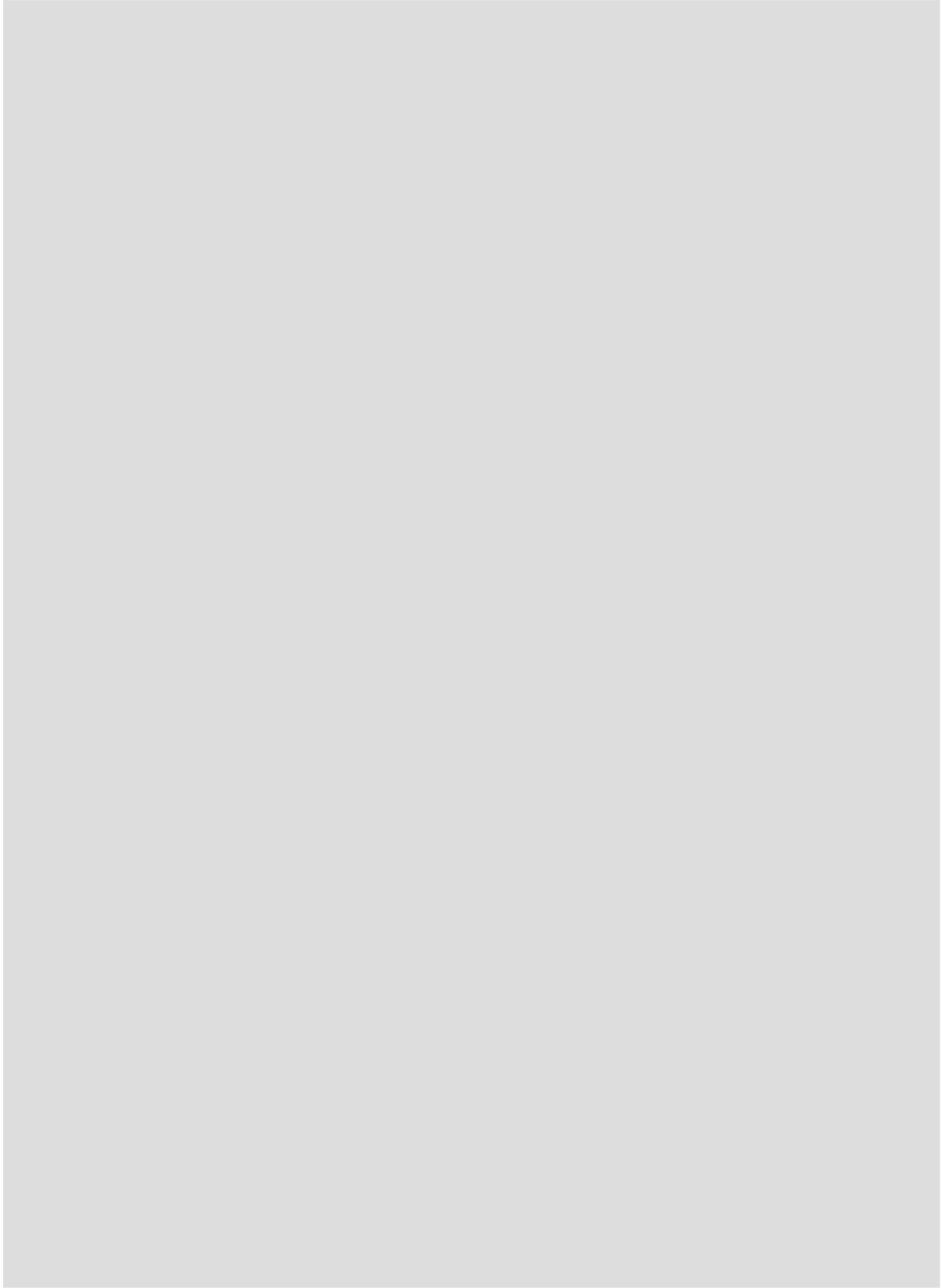
【図 34】 米原雲海 ≪ジェンナー像≫ ブロンズ 1904 東京国立博物館



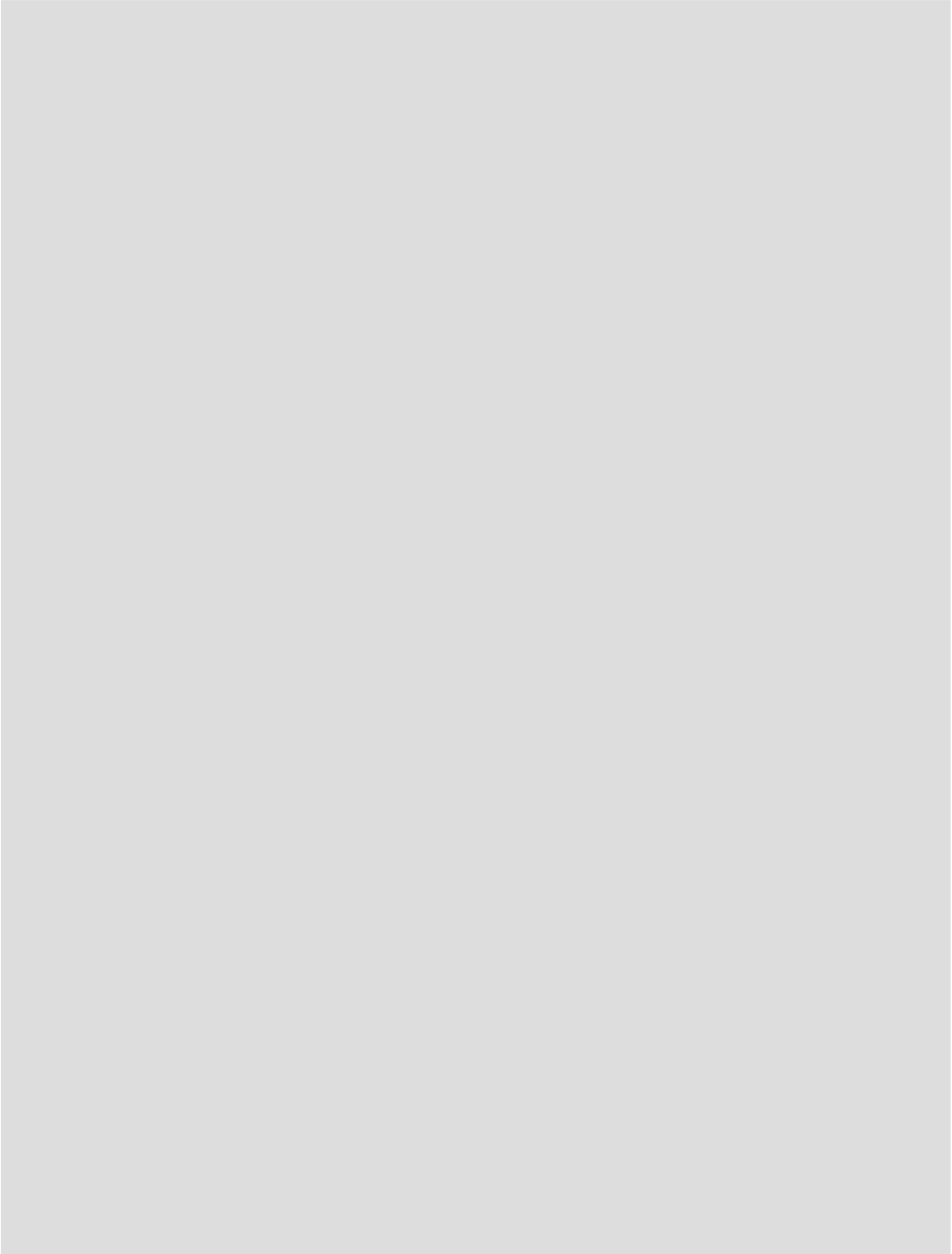
【图 35】 米原雲海 《善那・木型》 木 1897 東京藝術大学大学美術館蔵



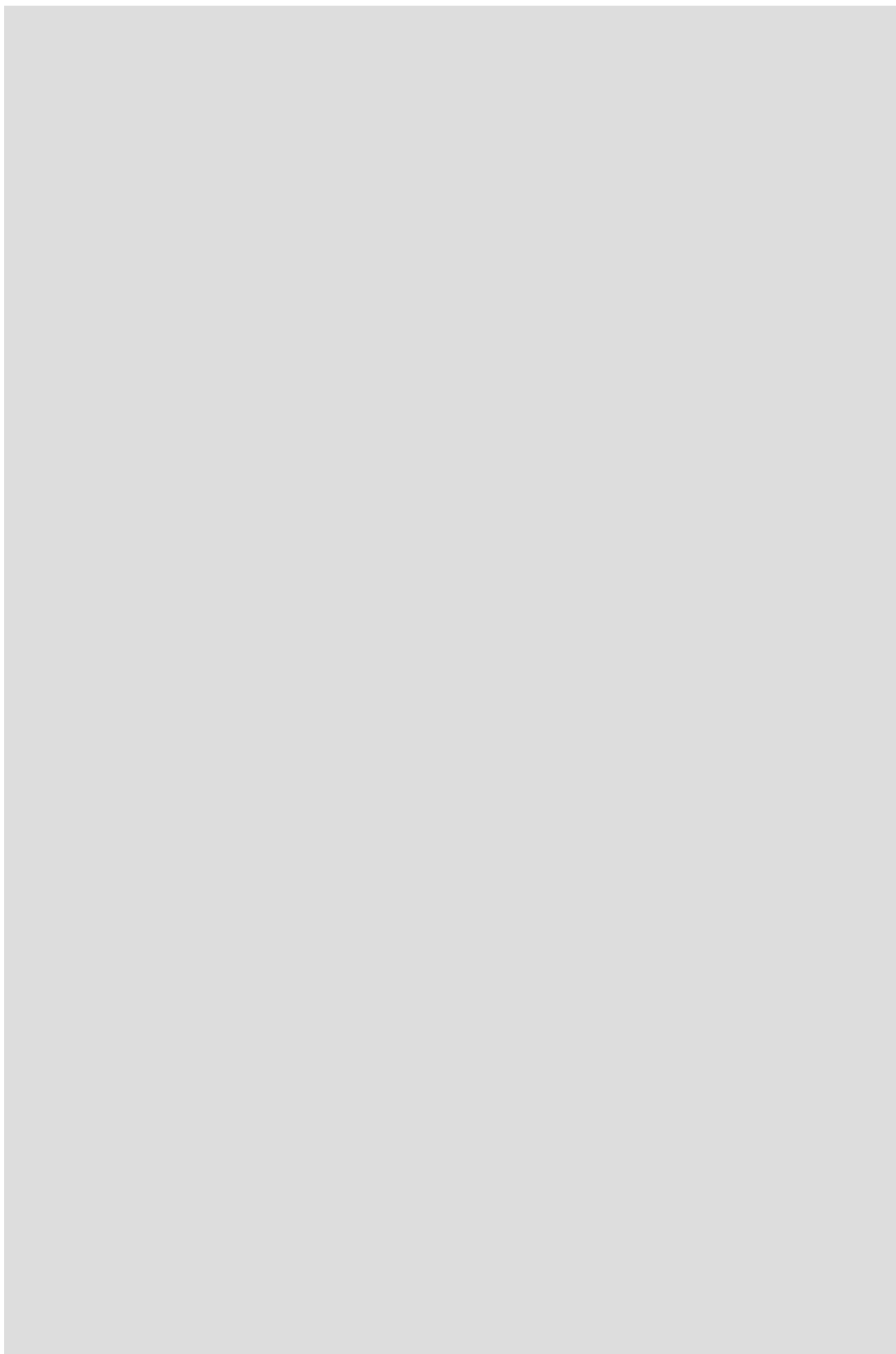
【図 36】 星取り法を使用した木彫の制作



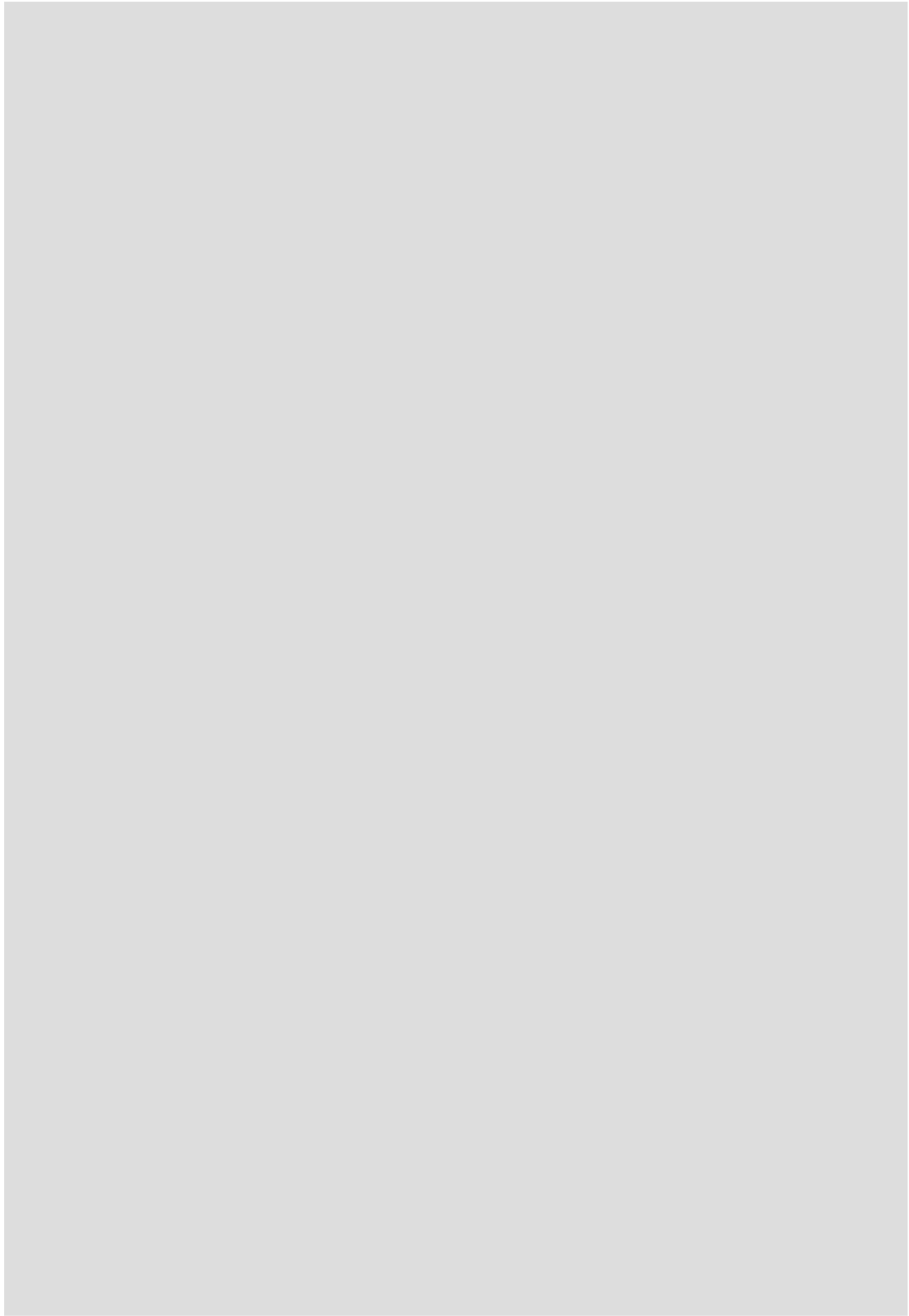
【図 37】 山崎朝雲 《大葉子》 木 1908 東京国立近代美術館蔵



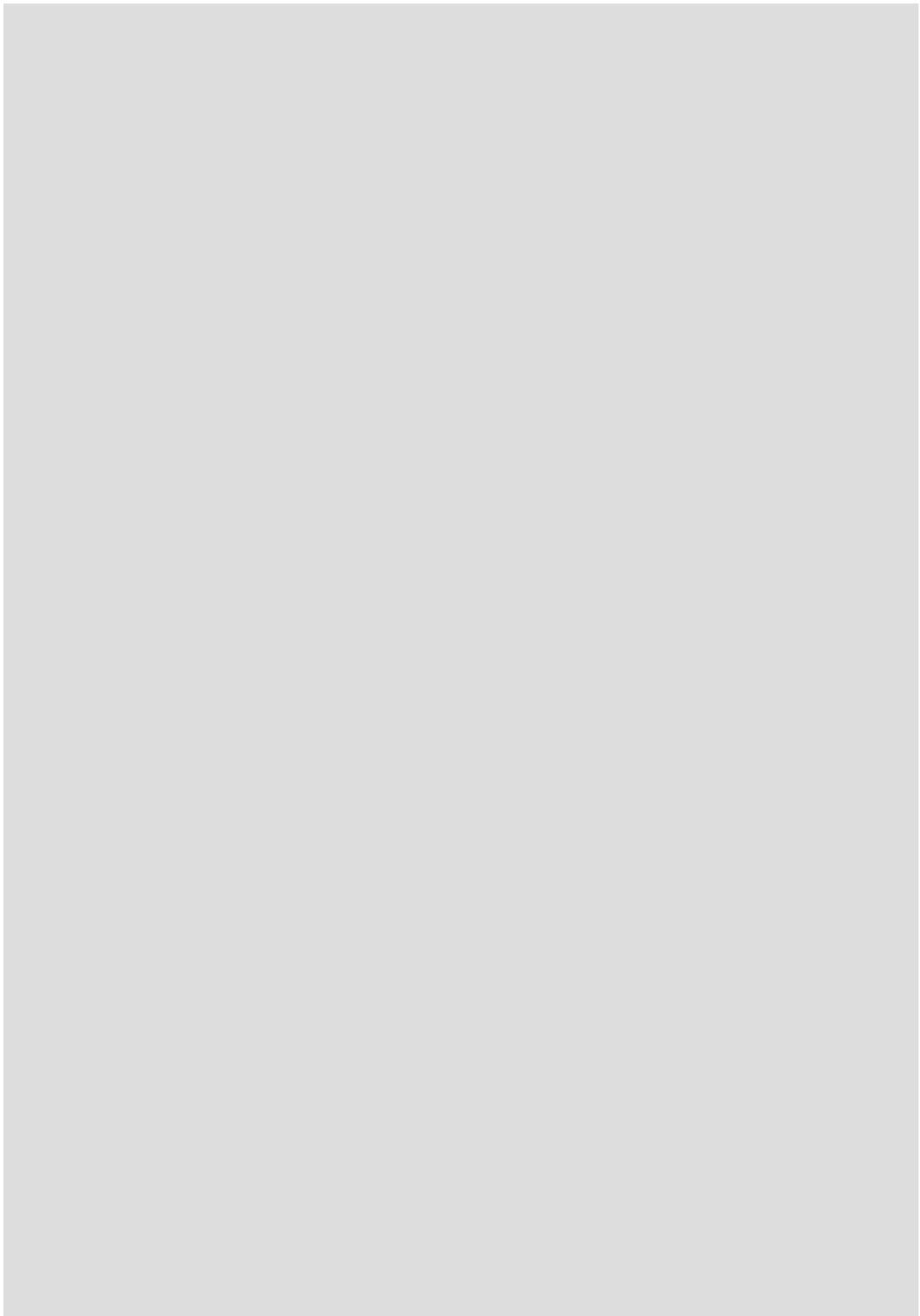
【图 38】 平櫛田中



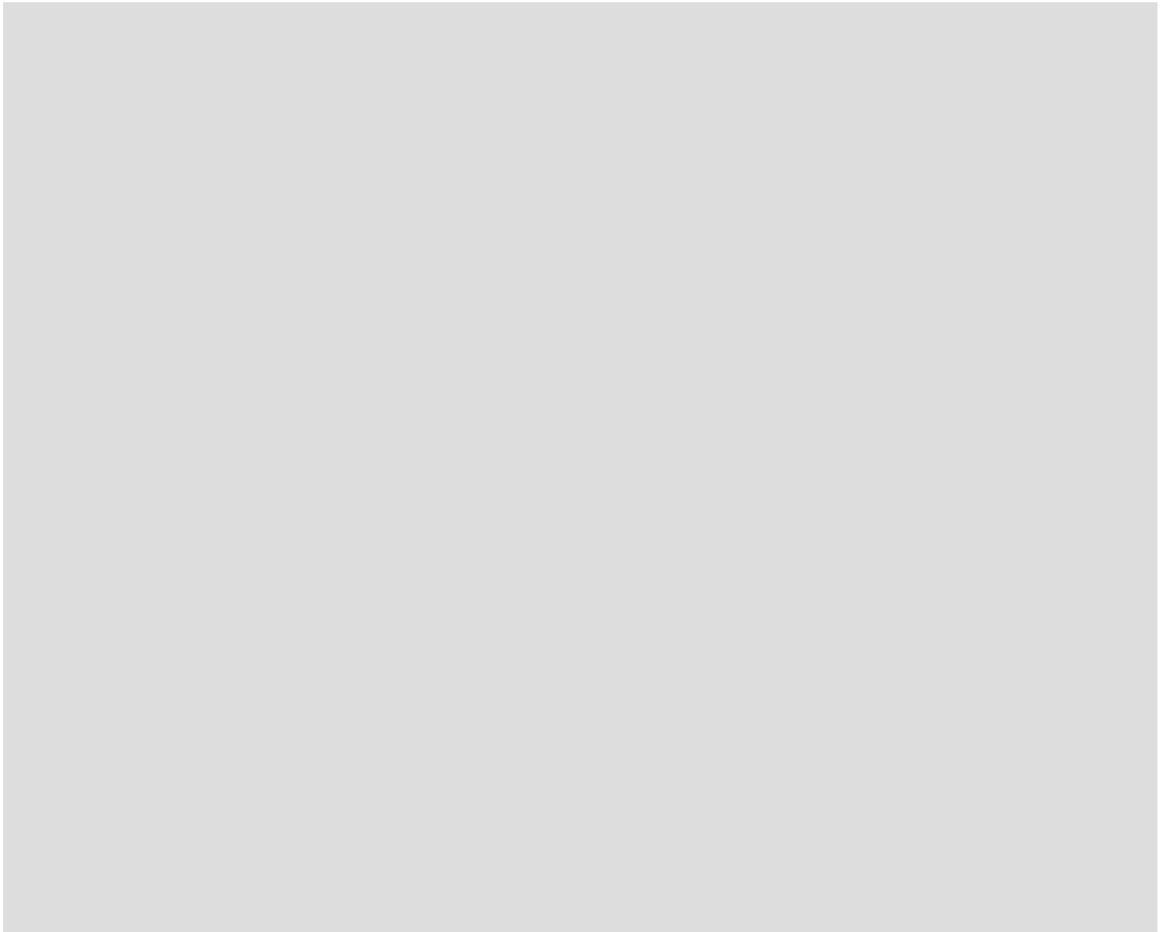
【图 39】 平櫛田中 《姉心》 木 1907 東京国立近代美術館蔵



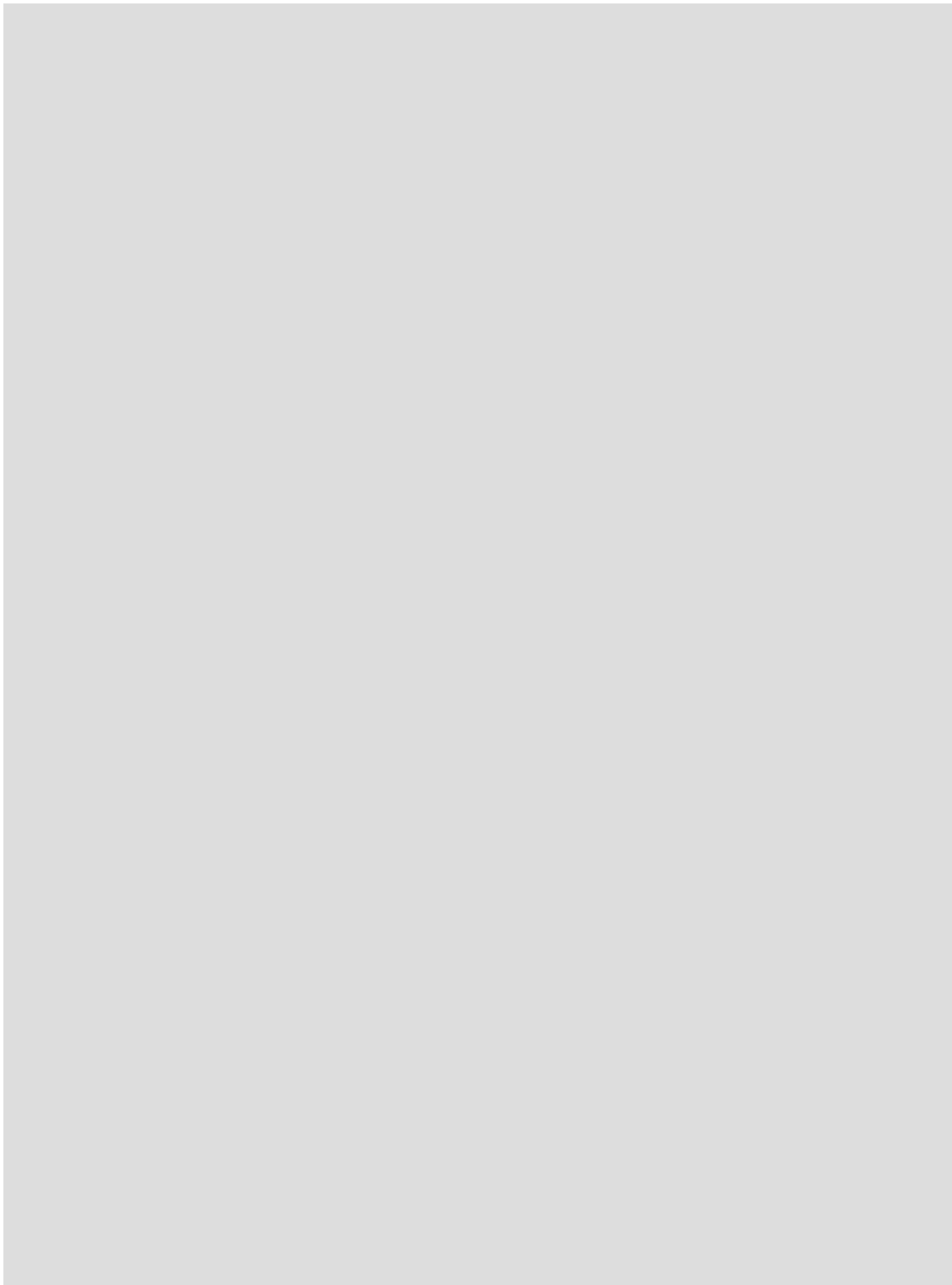
【図 40】 木村五郎 『木彫作程』 1933 金星堂



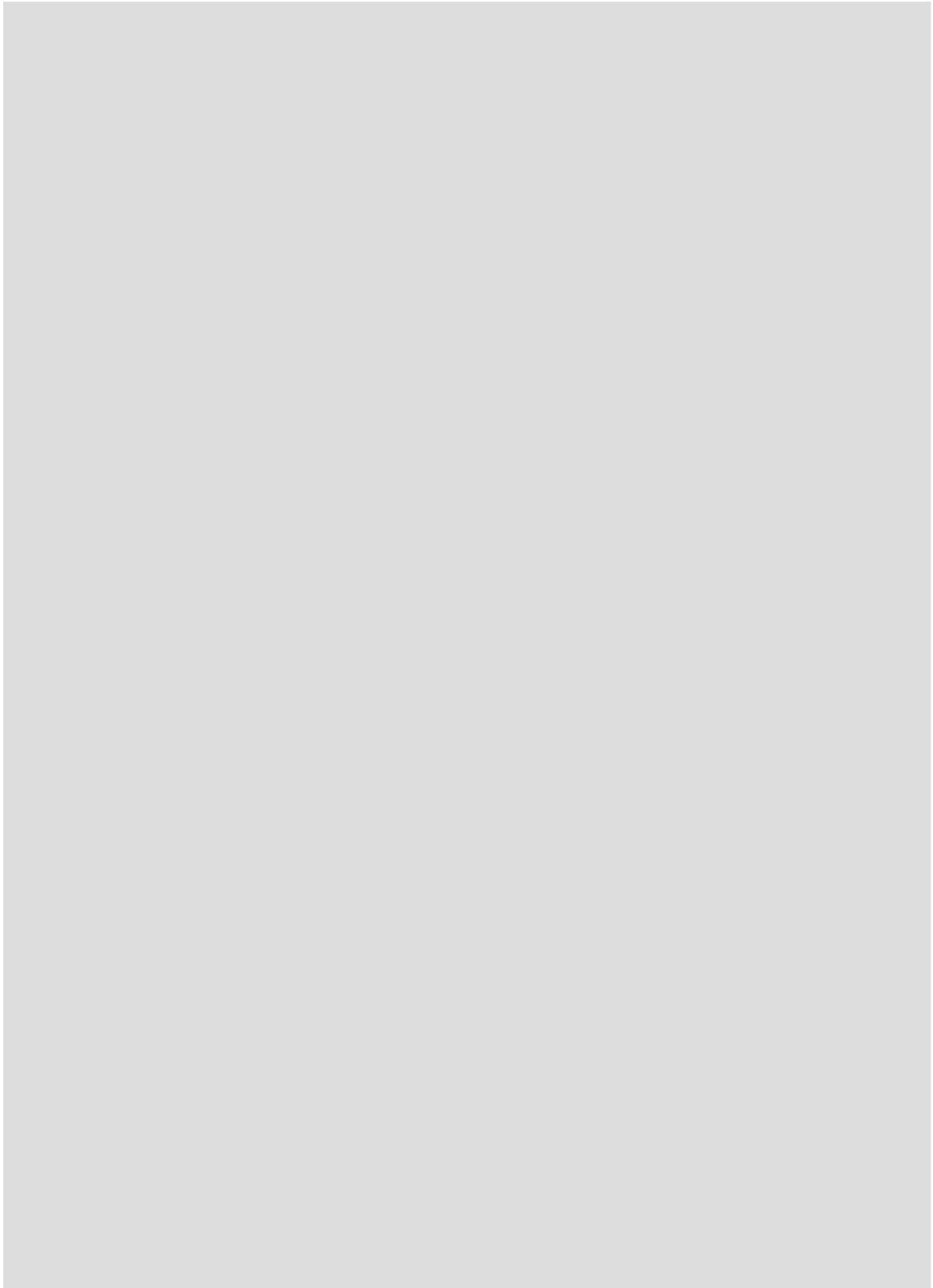
【図 41】 『彫刻の技法』 1950 美術出版社



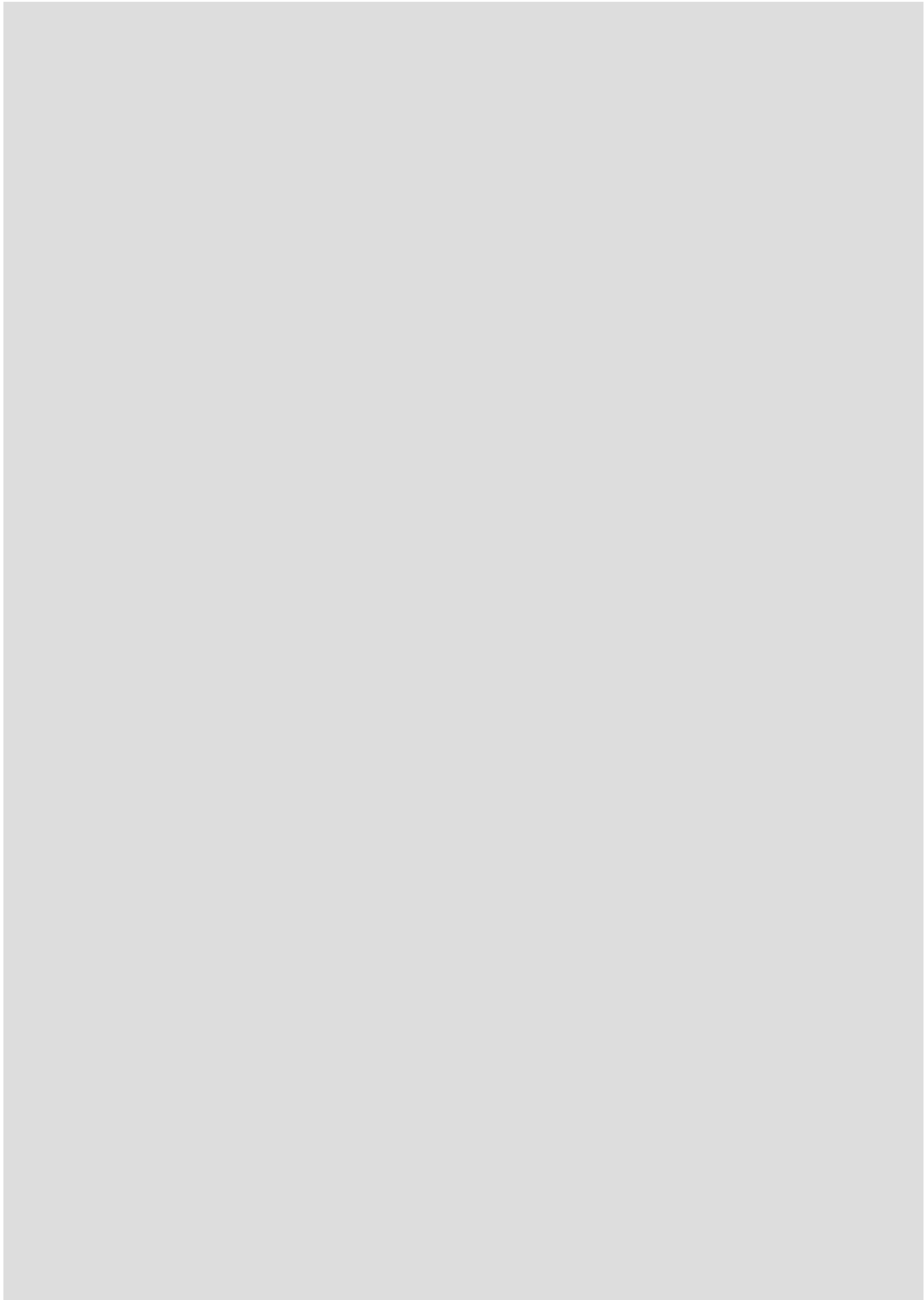
【図 42】 割出し法を使用した木彫の制作



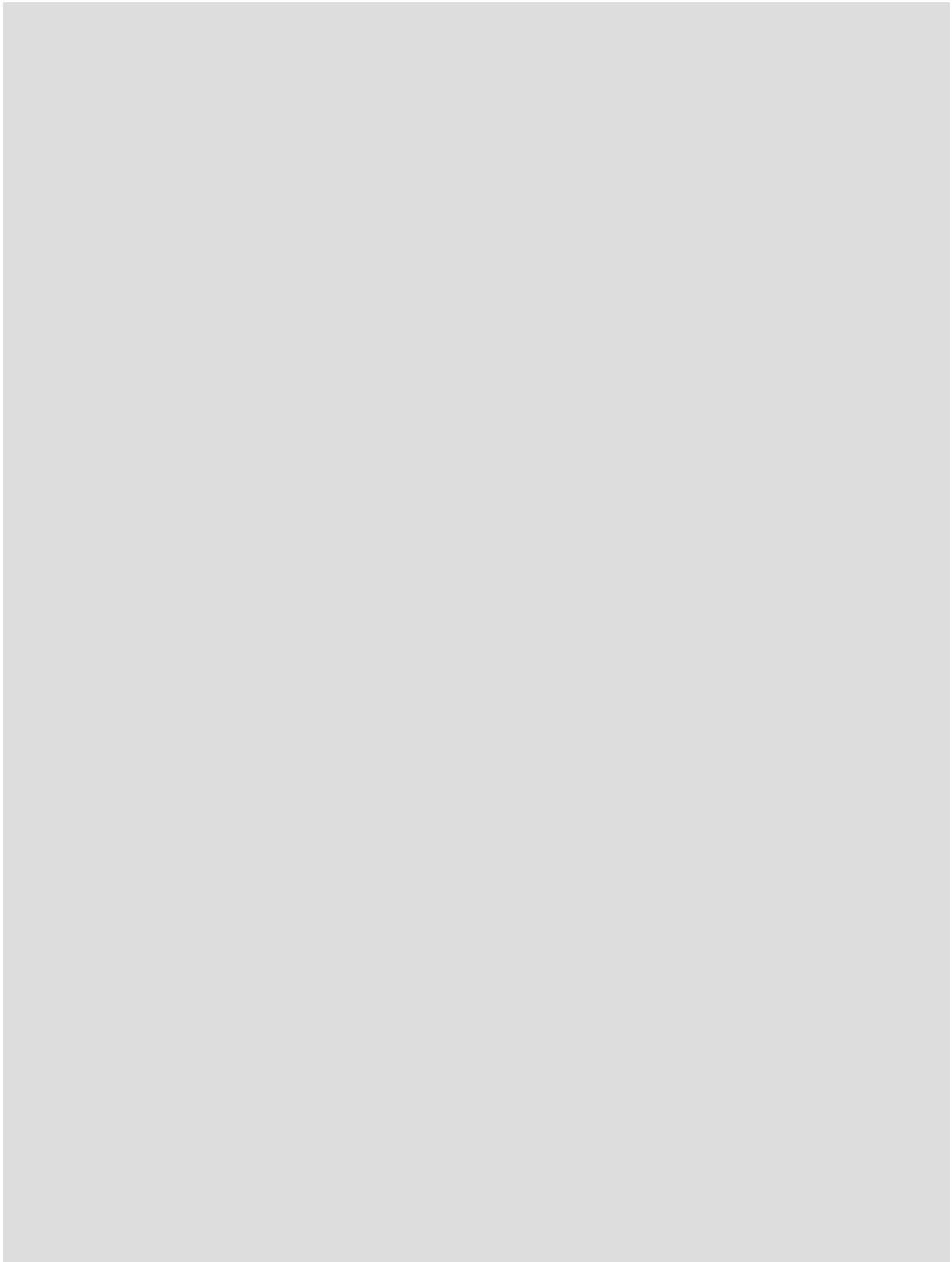
【図 43】 オーギュスト・ロダン 《歩く人》 石膏 1877 ムードンロダン美術館蔵



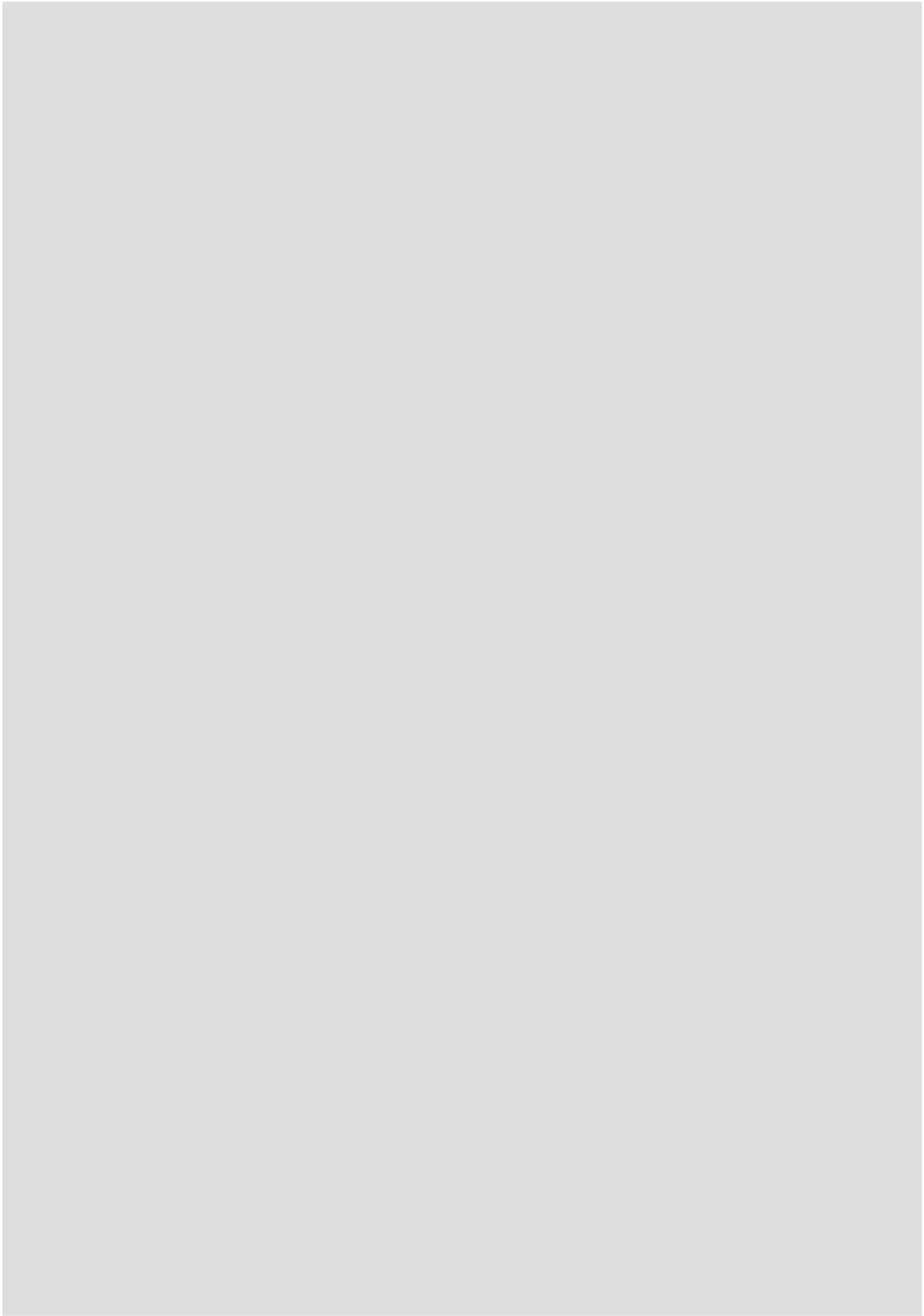
【図 44】 ロダン ≪地獄の門≫ ブロンズ 1880-1917 東京国立西洋美術館蔵



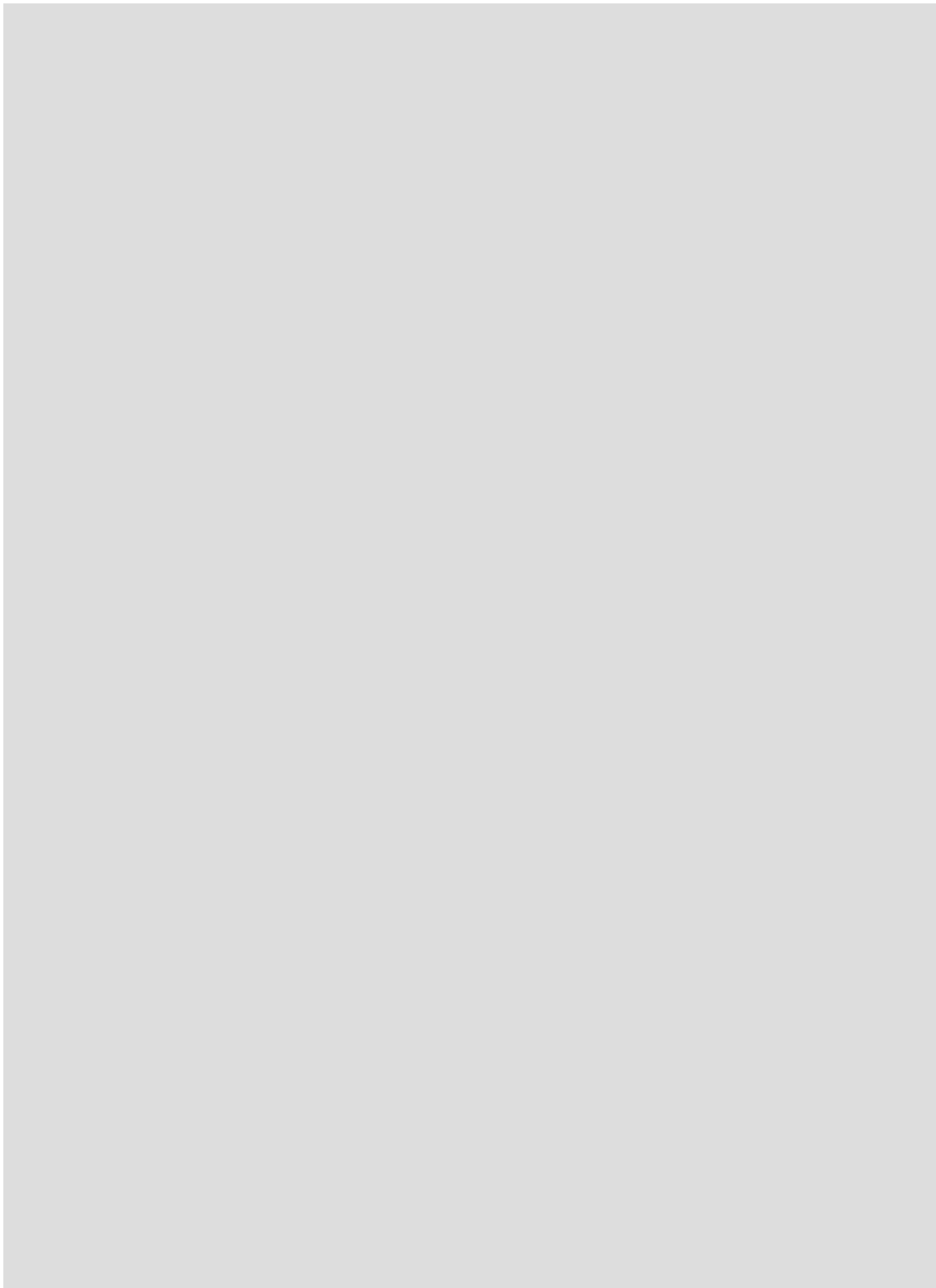
【图 45】 荻原守衛



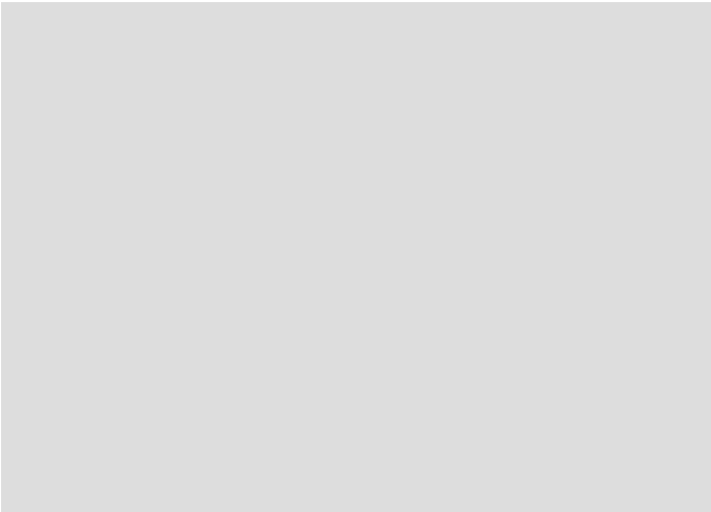
【図 46】 荻原守衛 <女> ブロンズ 1910 東京国立近代美術館所蔵



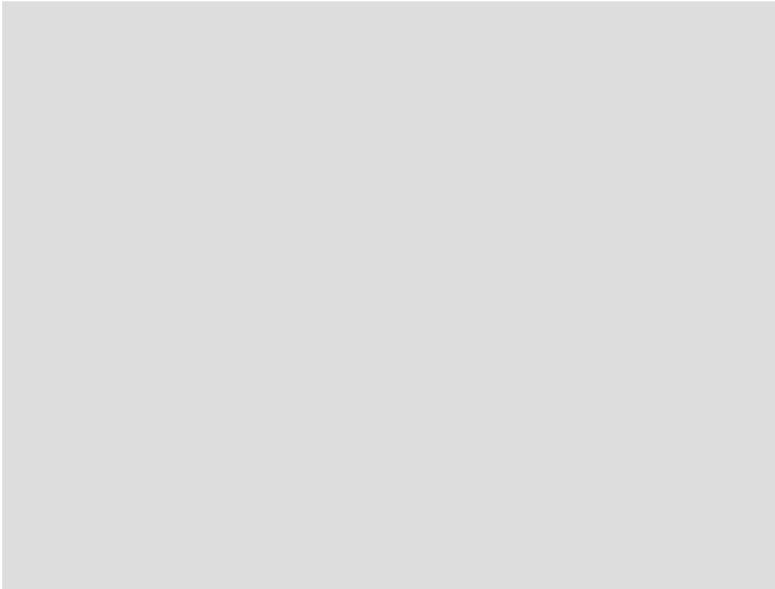
【図 47】 ≪女≫の背面



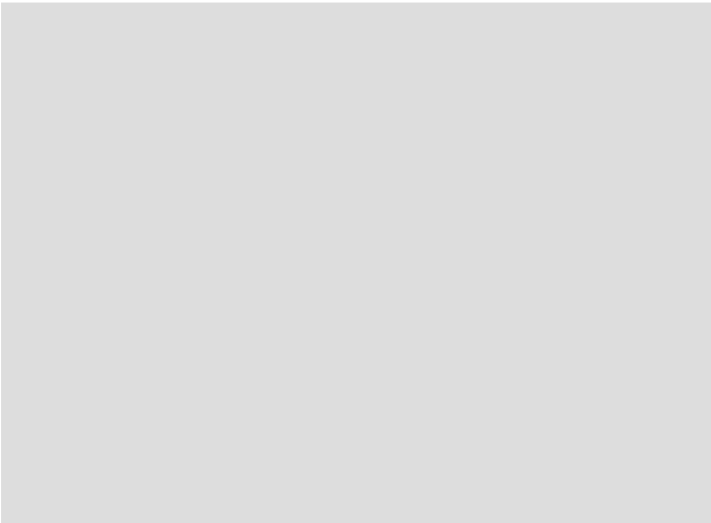
【図 48】 《女》の背面部分を拡大した写真



1910 東京国立美術館蔵

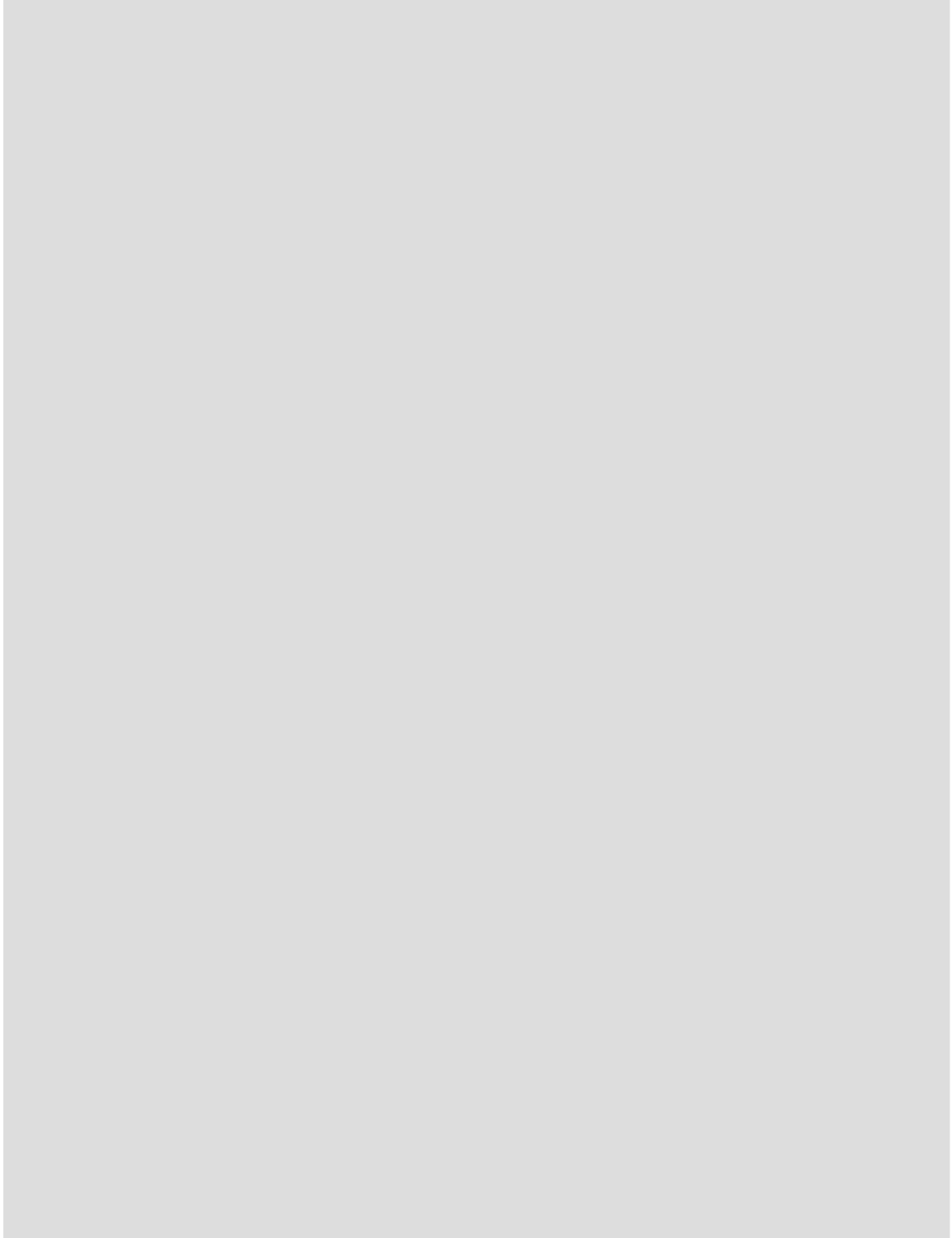


1954 礪山美術館蔵

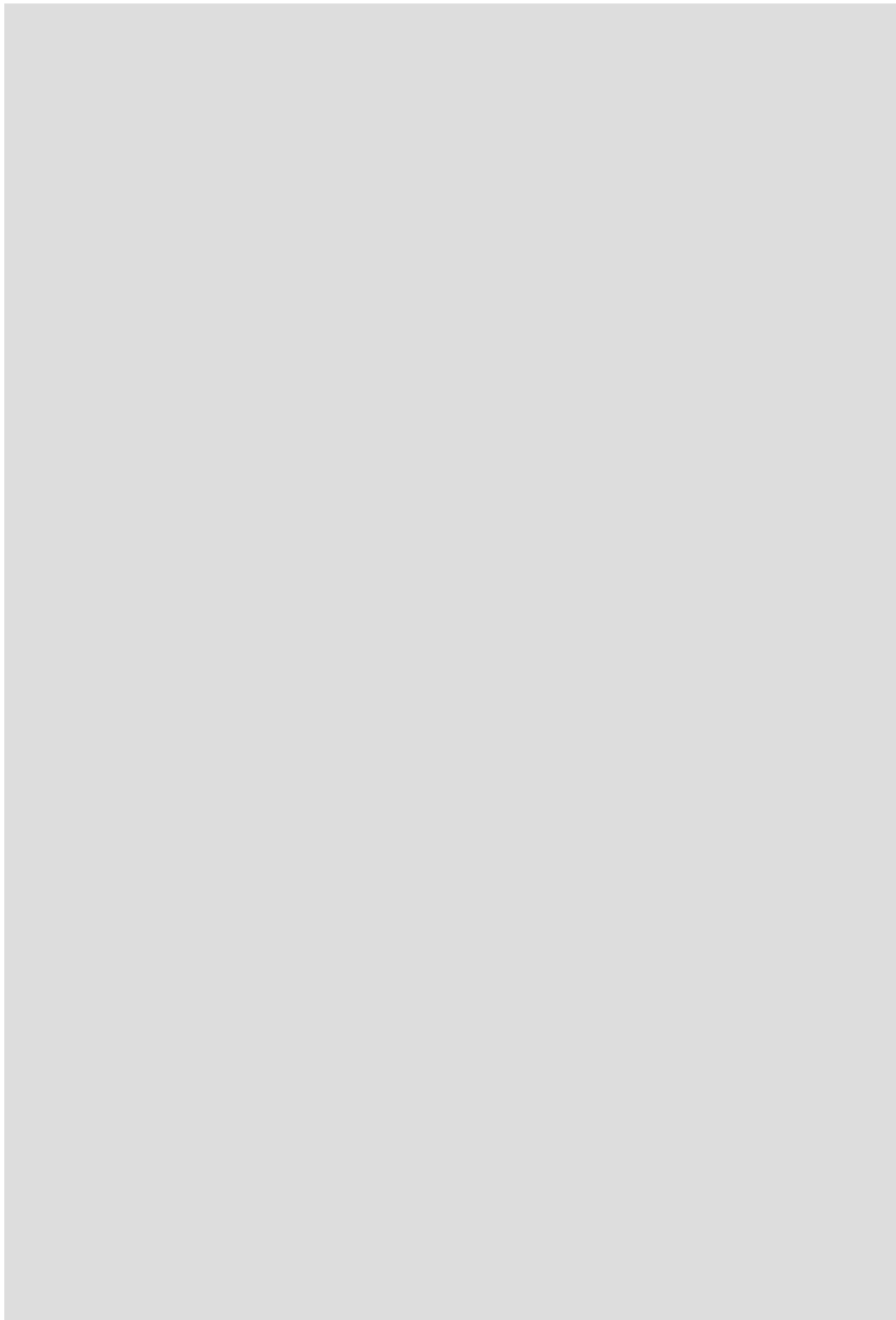


1954 礪山美術館蔵

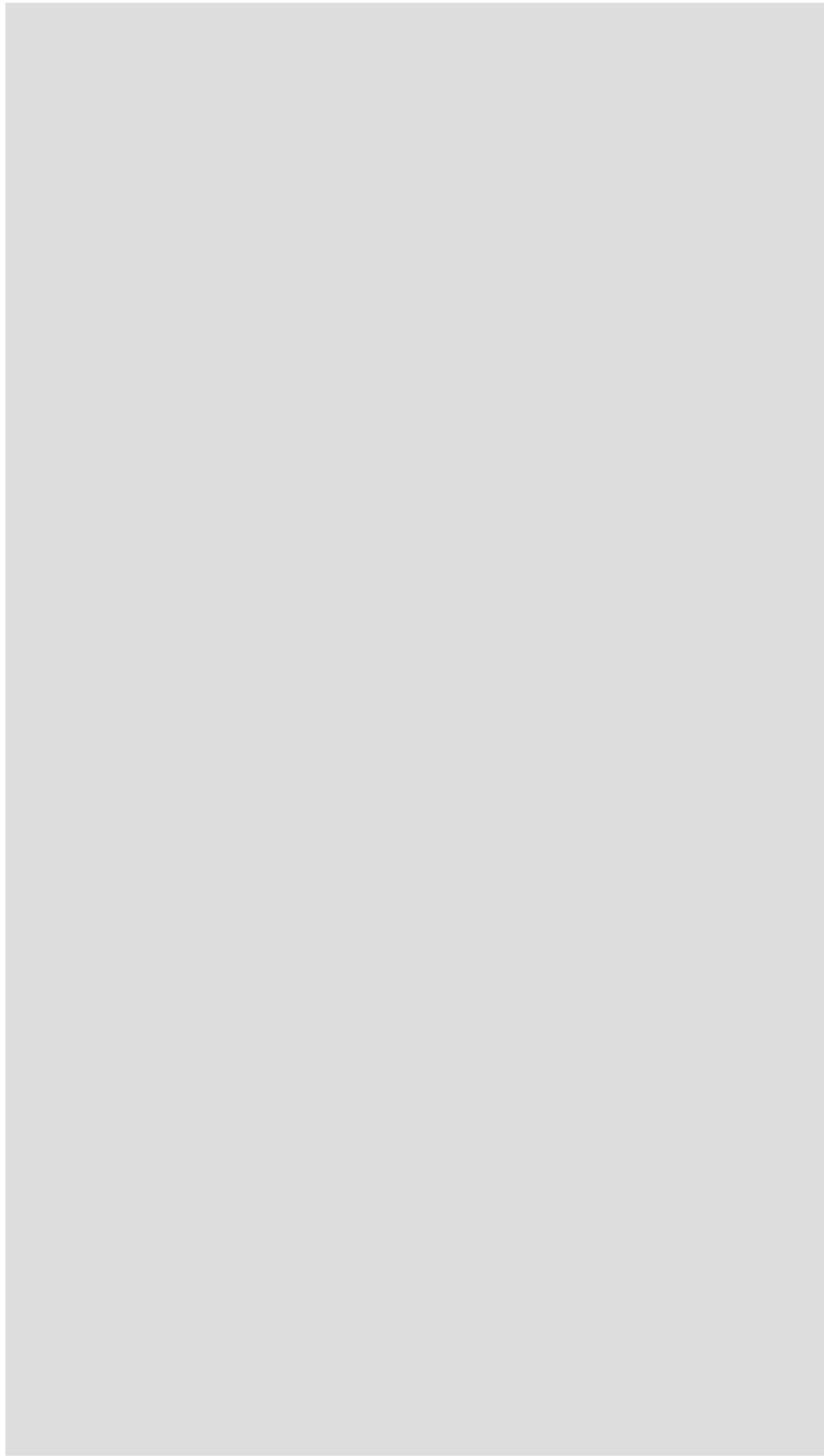
【図 49】 各作品の比較写真



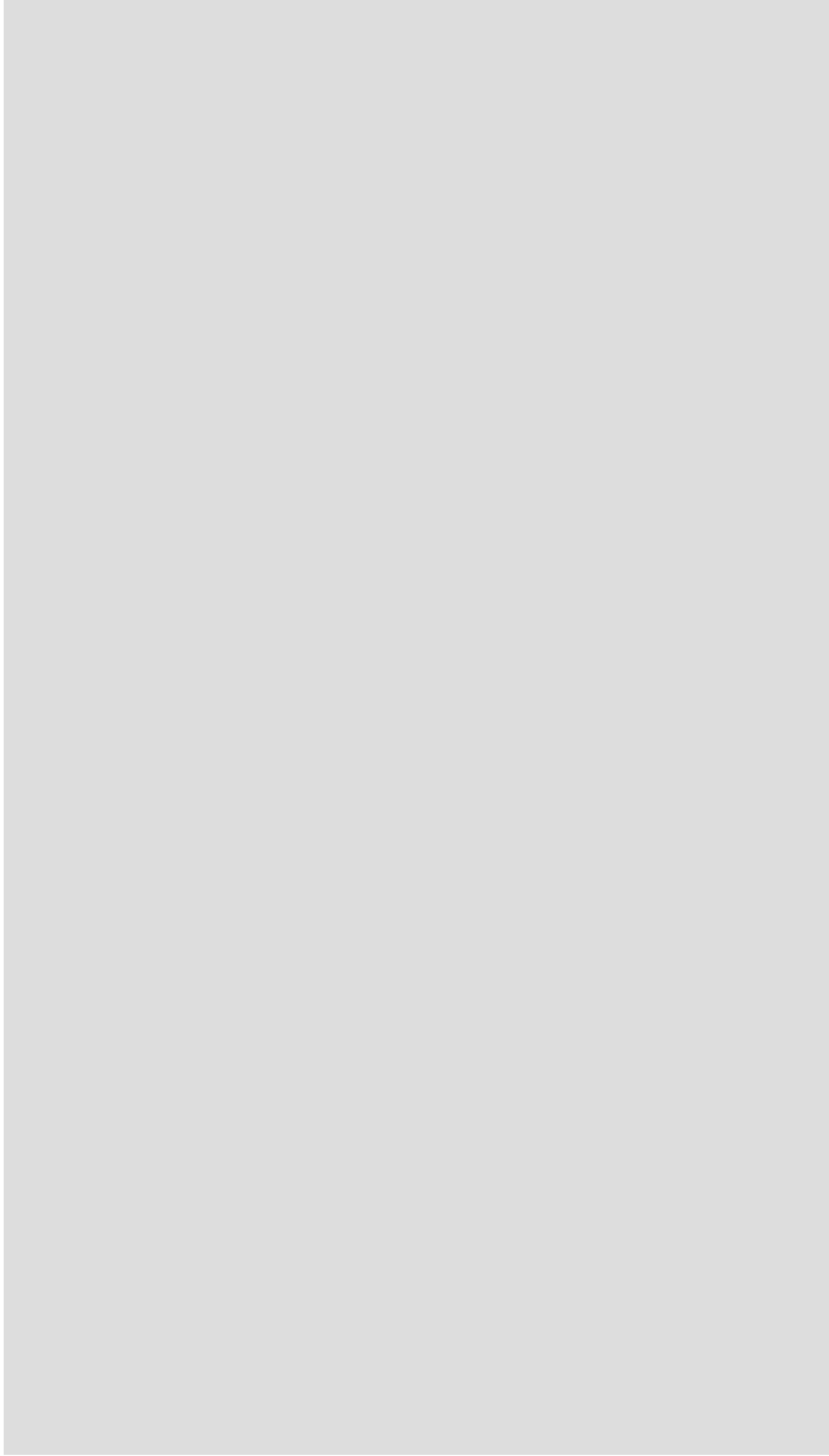
【图 50】 荻原守衛 『彫刻真髓』 1964 中央公論美術出版社



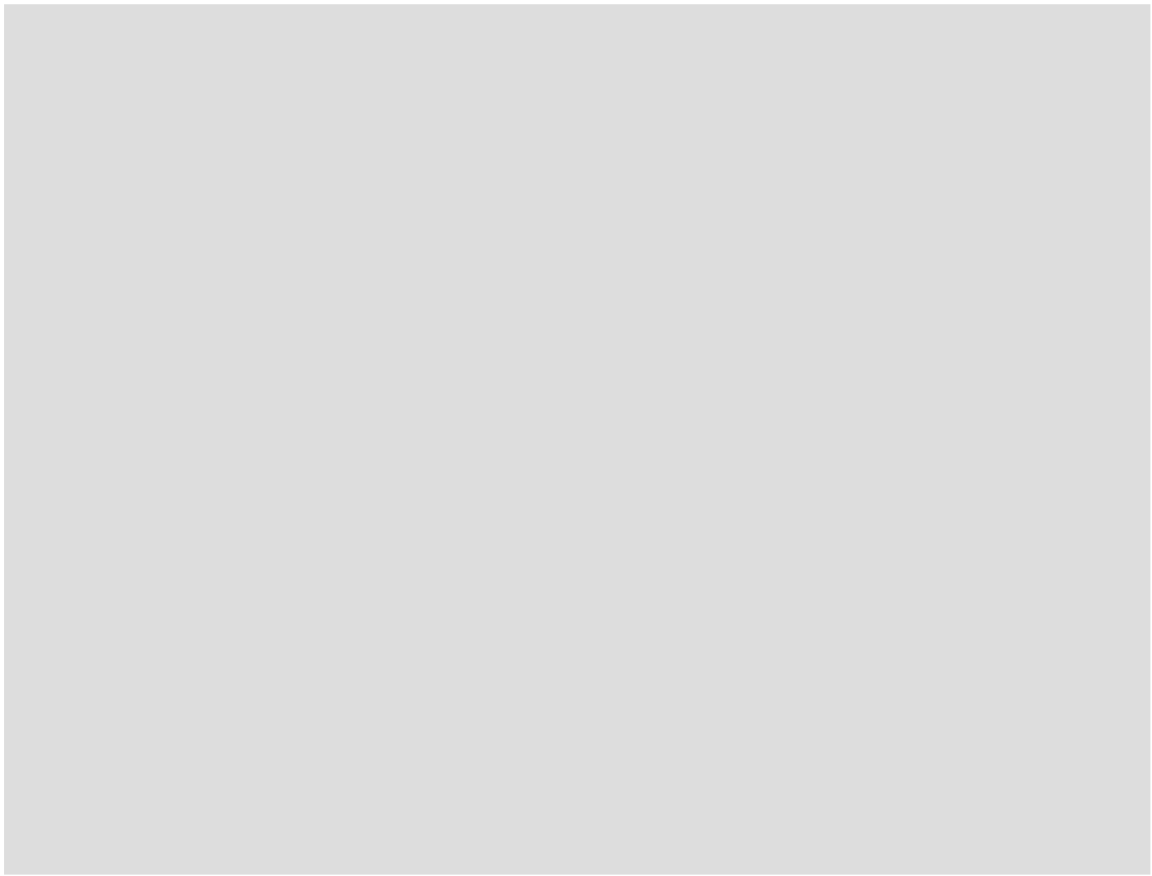
【図 51】 中原悌二郎 <若きカフカス人> ブロンズ 1919 新潟大学蔵



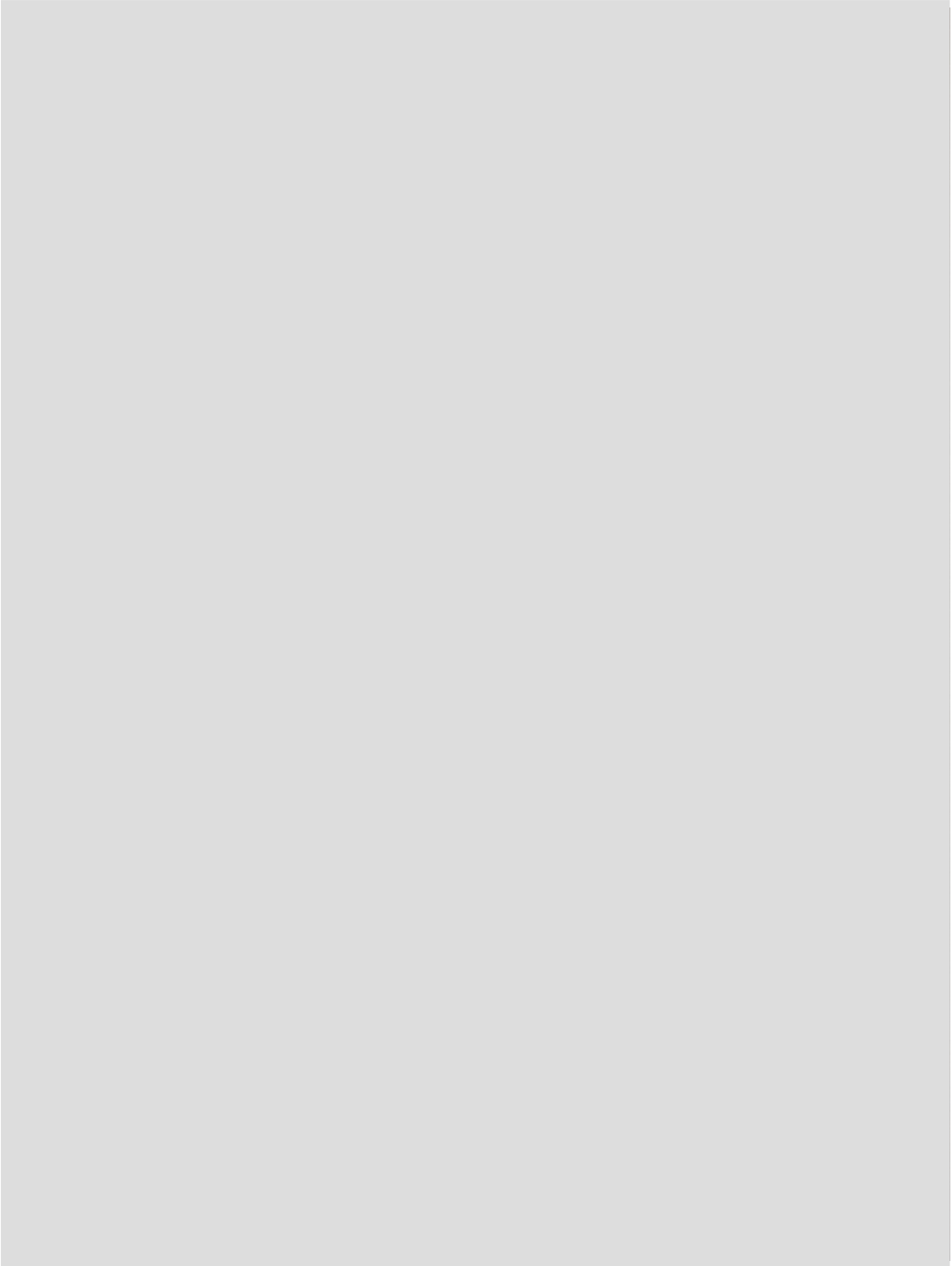
【図 52】 戸張孤雁 《立てる女》 ブロンズ 1911 愛知県立美術館蔵



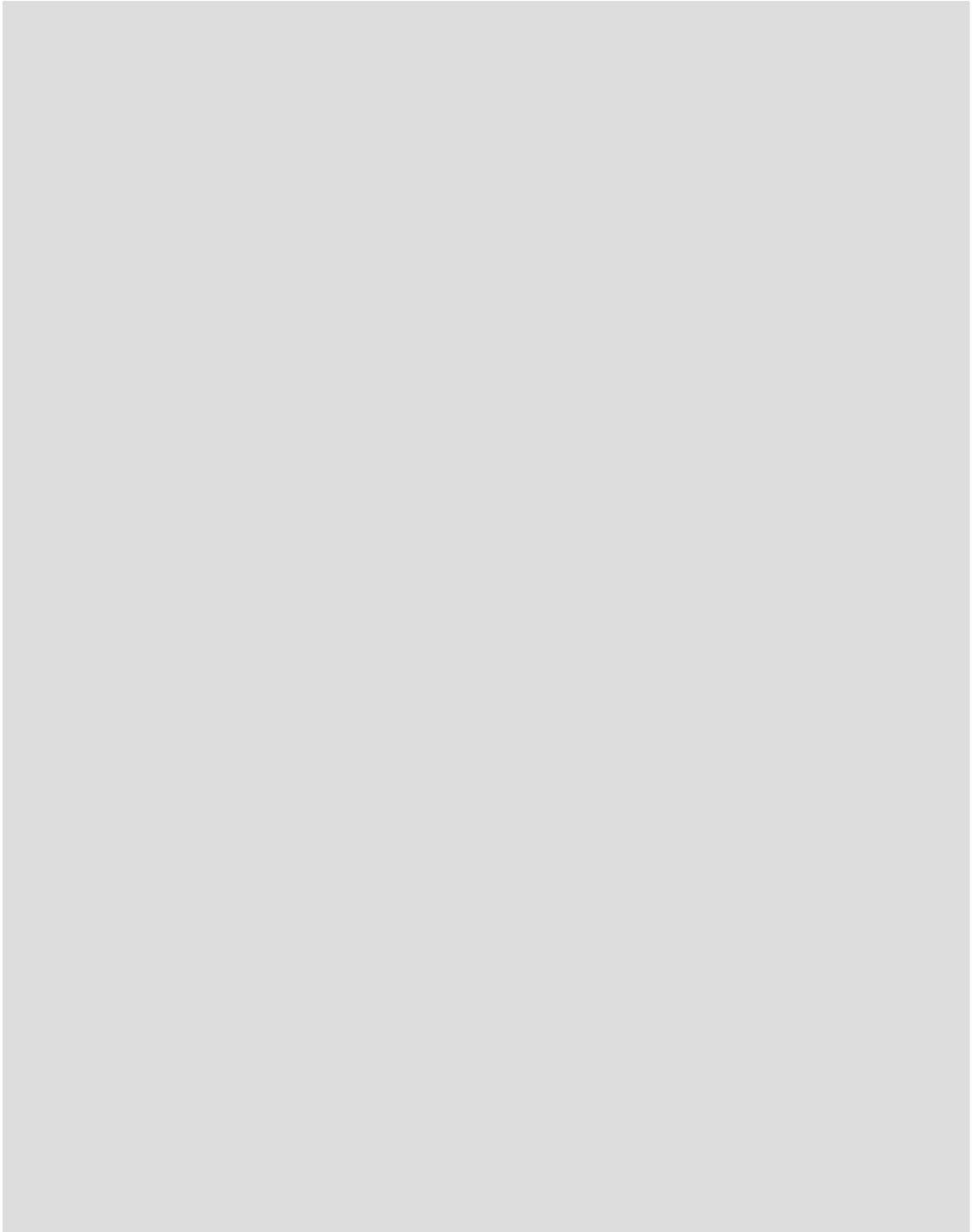
【図 53】 米原雲海 《月》 木 1909 島根県立美術館蔵



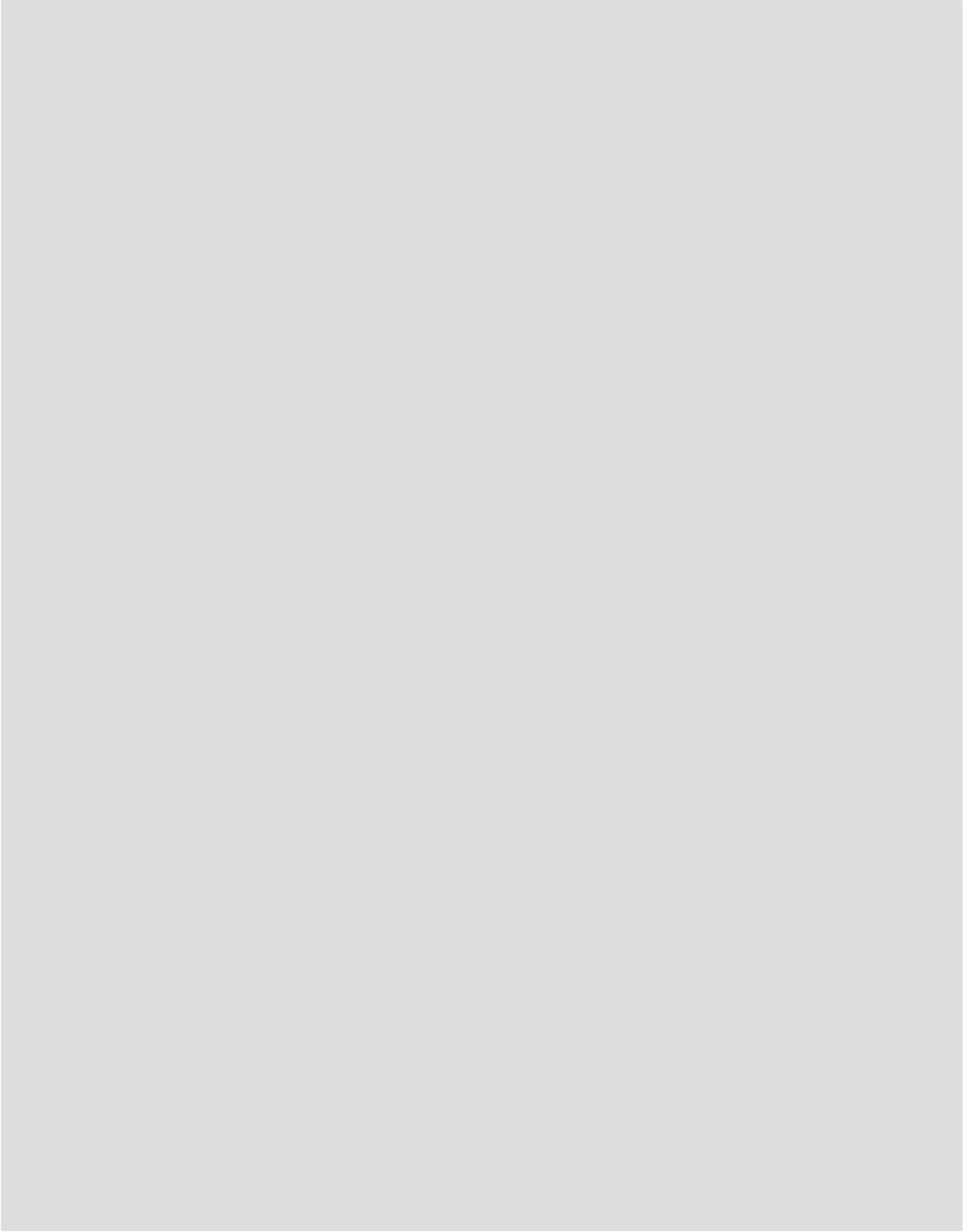
【图 54】 舟越保武



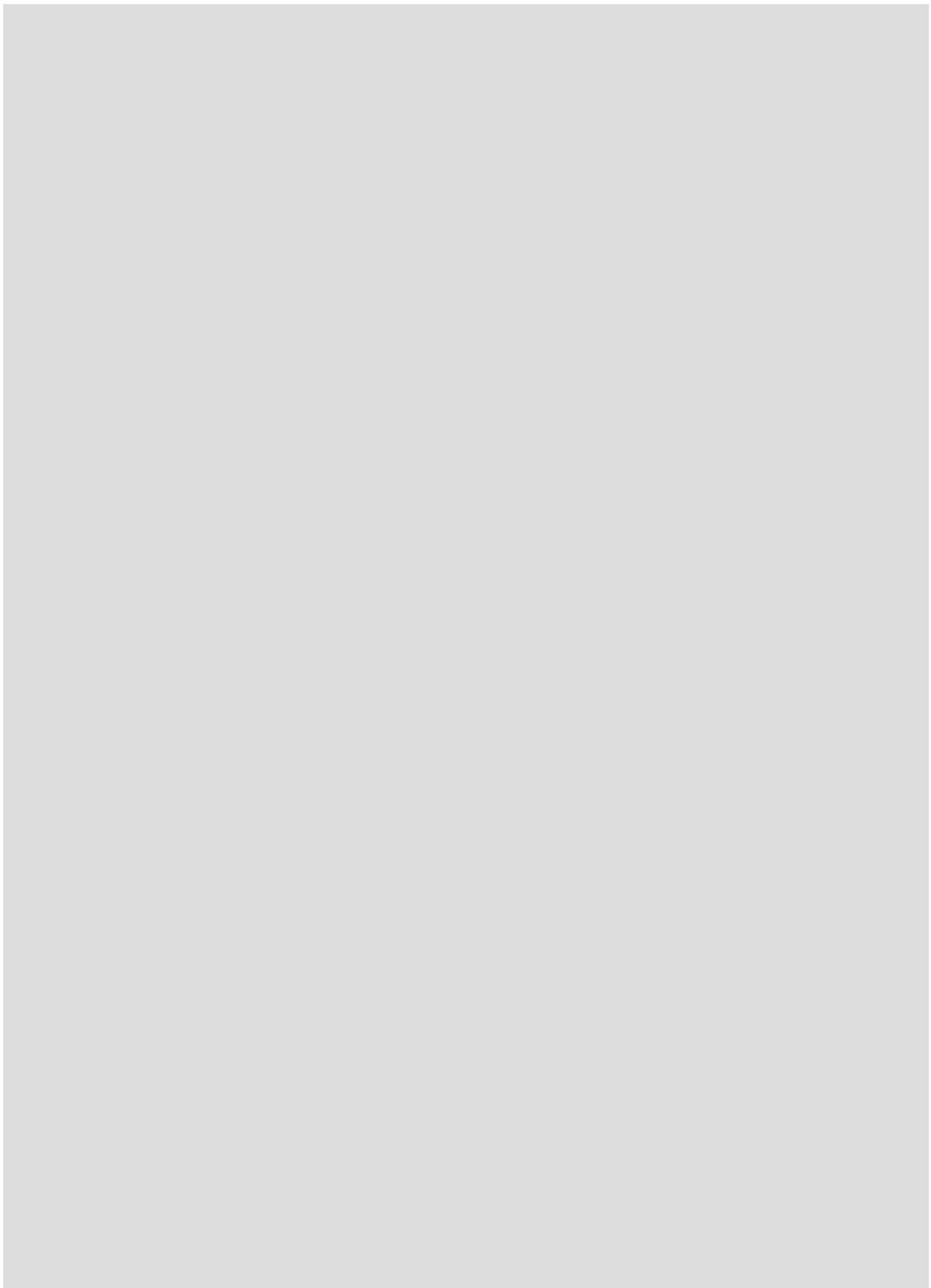
【図 55】 建畠覚造 『彫刻をつくる』 1965 美術出版社



【図 56】 碁盤目法を使用した木彫の制作



【图 57】 橋本平八 《猫 A》 木 1922 三重県立美術館蔵



【图 58】 橋本平八 <<猫 A・原型>> 石膏 1922 三重県立美術館蔵



【図 59】 ‹猫 A・原型›の部分を拡大した写真



【図 60】 石膏原型の輪郭線を木材へ転写する様子

木彫技法の変遷

間
接
法

A. 石膏原型+星取り法

(例：米原雲海、平櫛田中、山崎朝雲)

直
接
法
／
直
彫
り

B. 石膏原型+輪郭線

(例：橋本平八、新海竹蔵)

C. デッサン(下図)+輪郭線

(例：橋本平八、新海竹蔵)

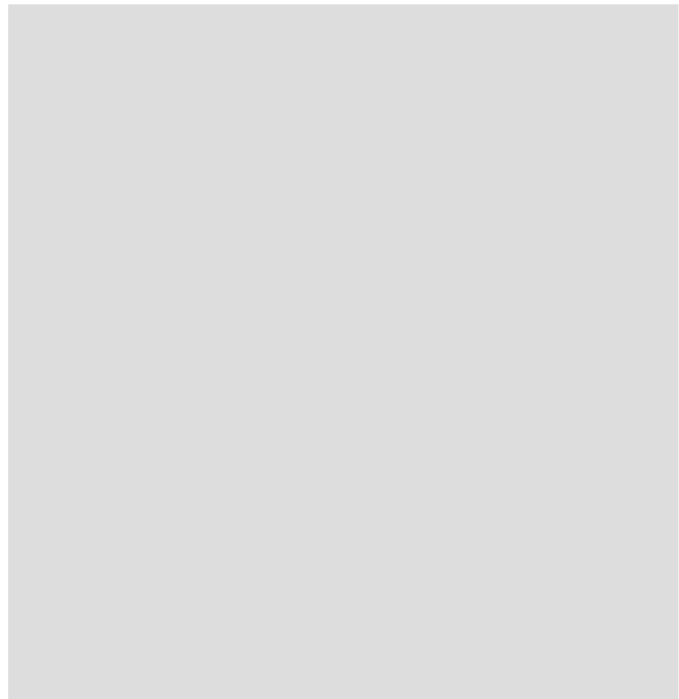
D. デッサン(下図)+こなし

(例：石井鶴三、高村光太郎)

【図 61】 表 1

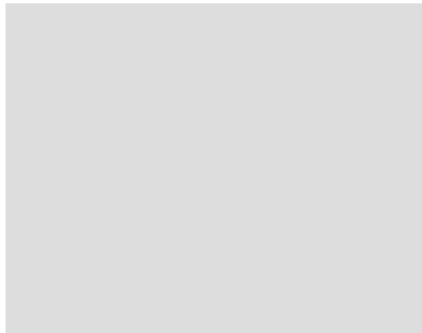
石膏原型から星取り法を用いて 木材に形態を転写する技法

- ・石膏原型を雛型として星取り器を用いて不要な量を取り去る。
- ・木材に写し取られた点を頼りに彫進める。
- ・塑造的性質を受けやすい。

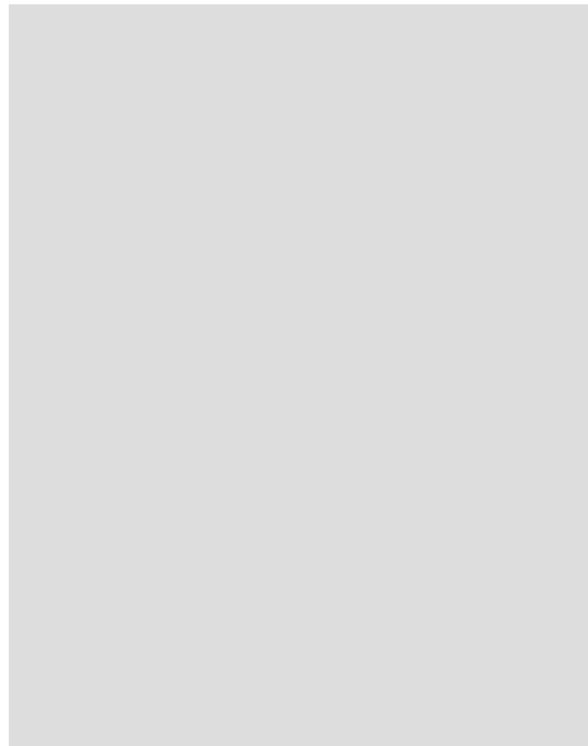


【図 62】 技法 A

石膏原型から写し取られた輪郭線に沿って 曲面的な荒取りをおこなう技法



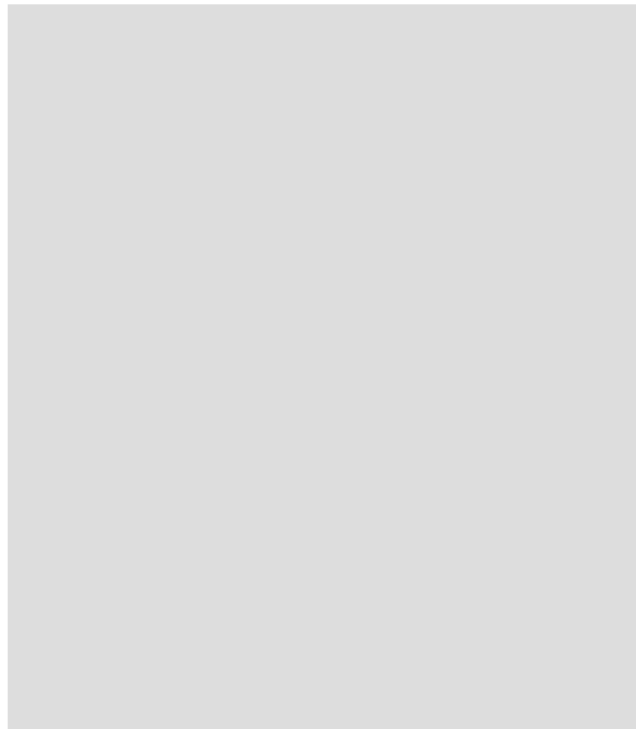
- ・石膏原型を雛型として正面・側面から輪郭線を木材に写し取る。
- ・木材に写し取られた輪郭線に沿って曲面的に荒彫りを行う。
- ・塑造的性質を受けやすい。



【図 63】 技法 B

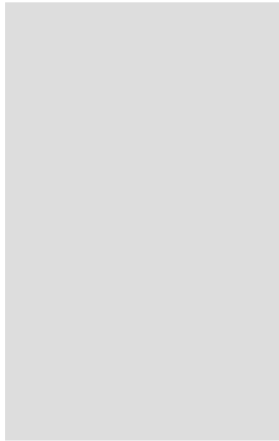
正面・側面からのデッサンを基とした輪郭線に沿って
曲面的に荒取りをおこなう木彫技法

- ・ 正面と側面に下図としての平面デッサンを写し、厳格な輪郭線に沿って曲面的に荒彫りをおこなう。

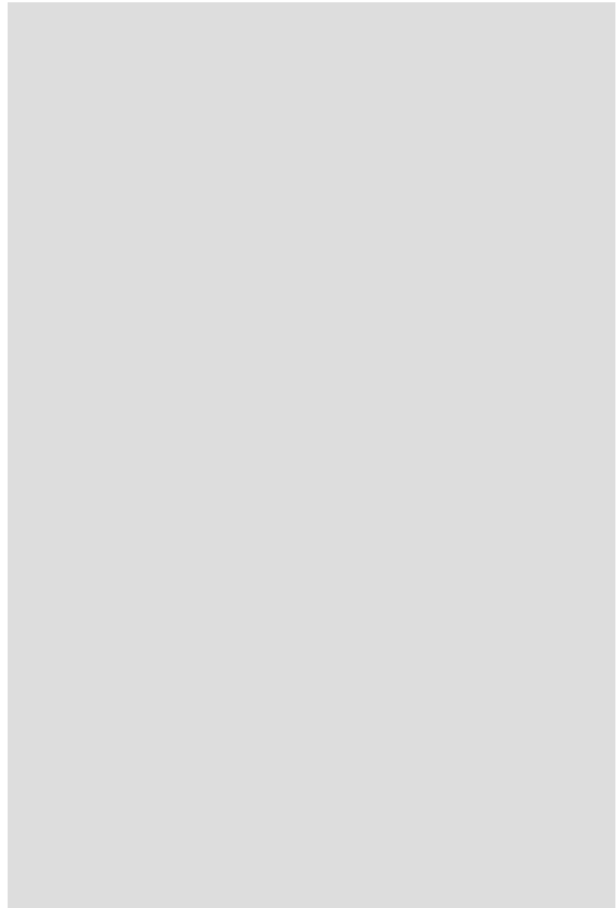


【図 64】 技法 C

伝統的木彫技術を基調とし多面的に 荒取りをおこなう技法



- ・正面と側面にデッサンを施し、量感を確かめながら鋸や鑿を用いて、多面的に荒彫りをおこなう。
- ・大きな面によって全体統一がなされる。



【図 65】 技法 D

木彫技法の変遷

間
接
法

A. 石膏原型+星取り法

(例：米原雲海、平櫛田中、山崎朝雲)

B. 石膏原型+輪郭

(例：橋本平八、新海竹蔵)

明治後期から昭和初期（1920年頃）

C. デッサン(下図)+輪郭

(例：橋本平八、新海竹蔵)

D. デッサン(下図)+こなし

(例：石井鶴三、高村光太郎)

オーギュスト・ロダン

Auguste-Rene Rodin【仏】

1840-1917

アドルフ・フォン・ヒルデブランド

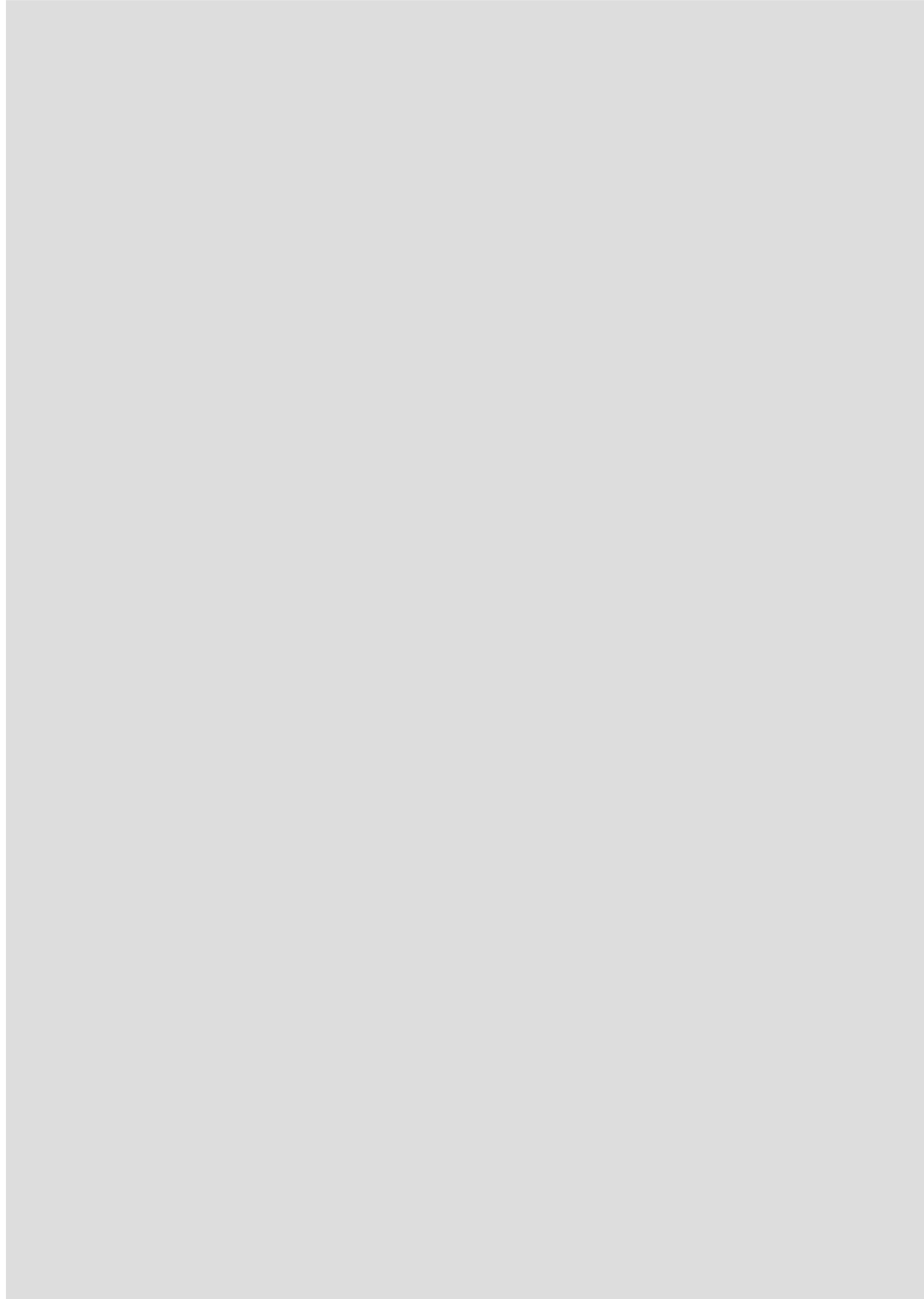
Adolf Ritter von

Hildebrand【独】

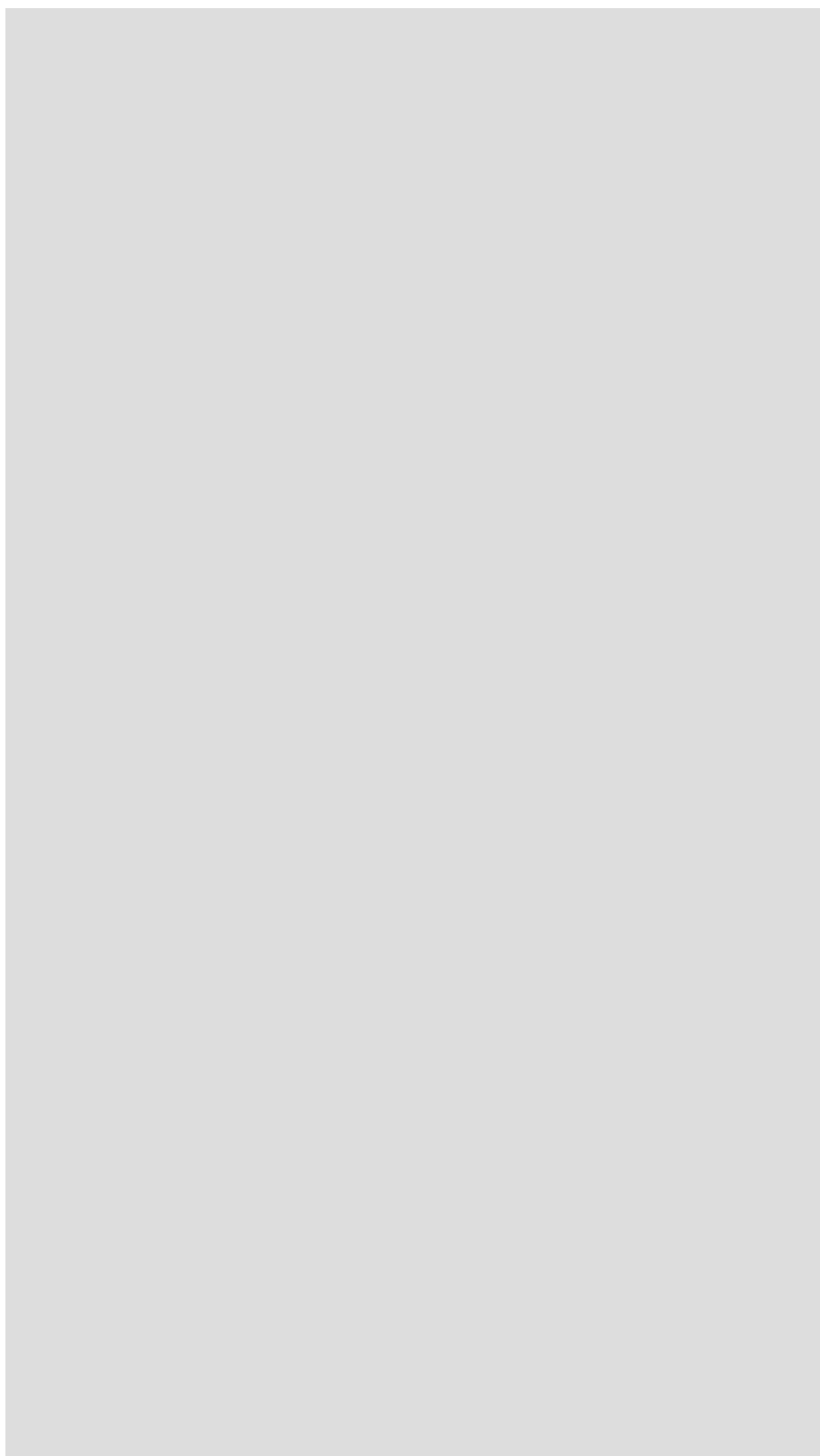
1847-1921

直
接
法
／
直
彫
り

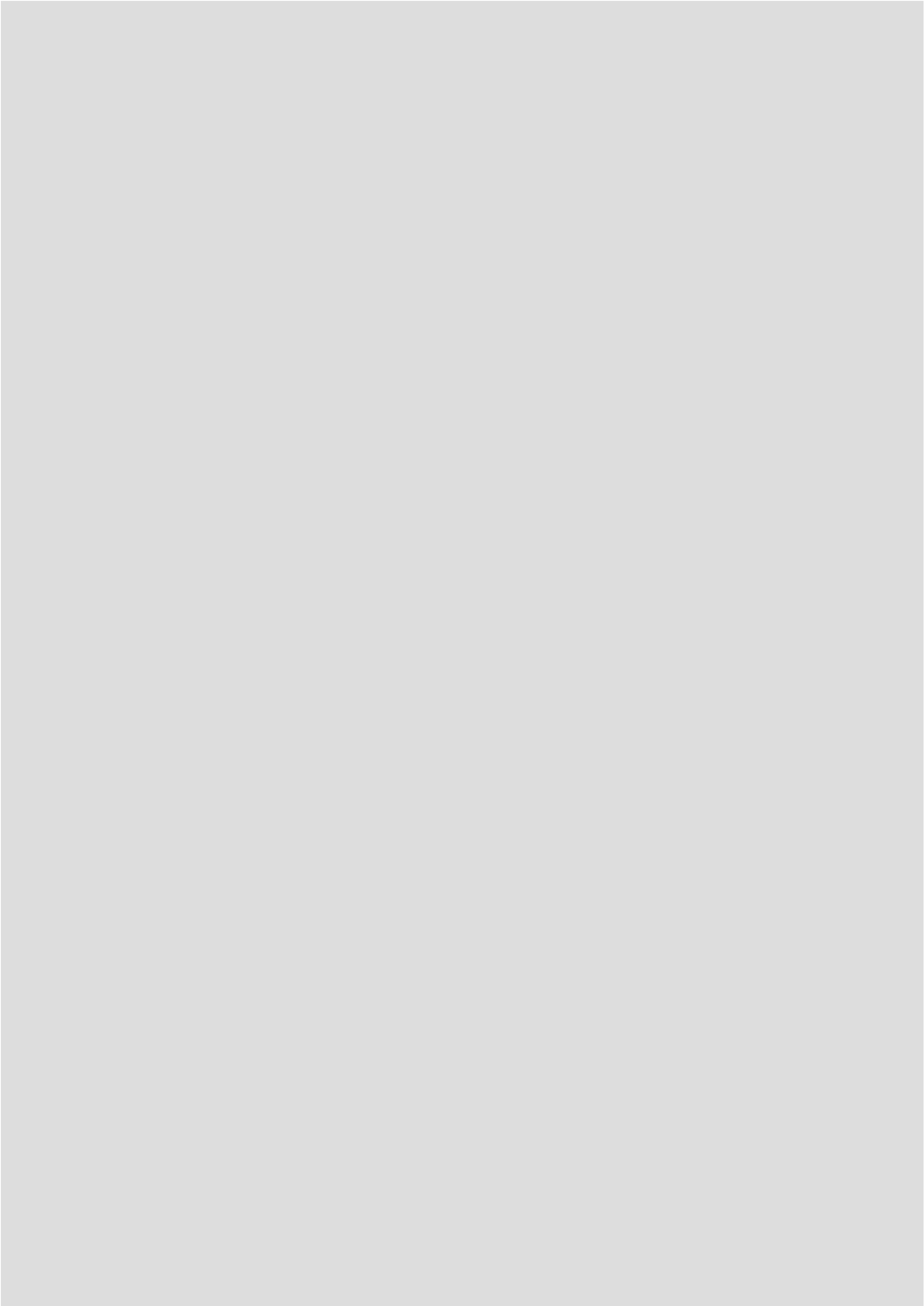
【図 66】 表 2



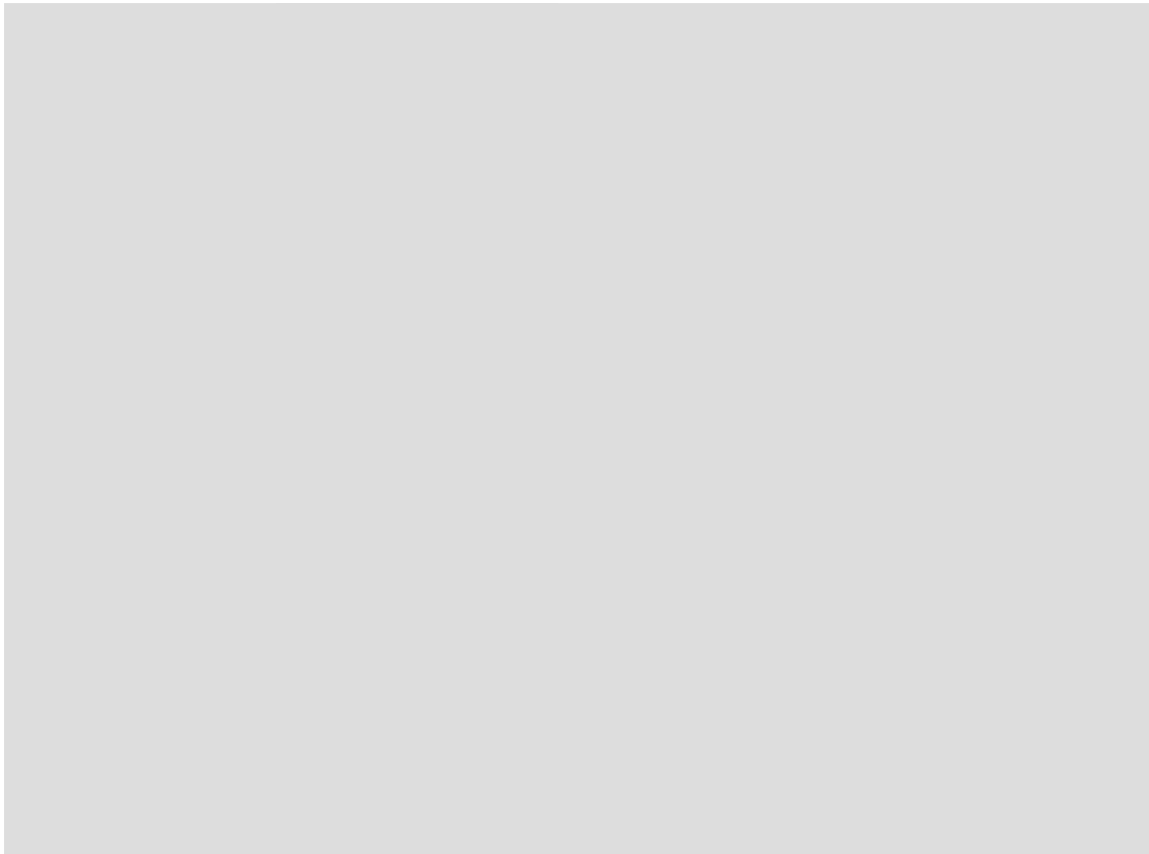
【図 67】 橋本平八 『純粹彫刻論』 1942 照森社



【图 68】 橋本平八 《裸形少年像》 木 1927 東京藝術大学大学美術館蔵



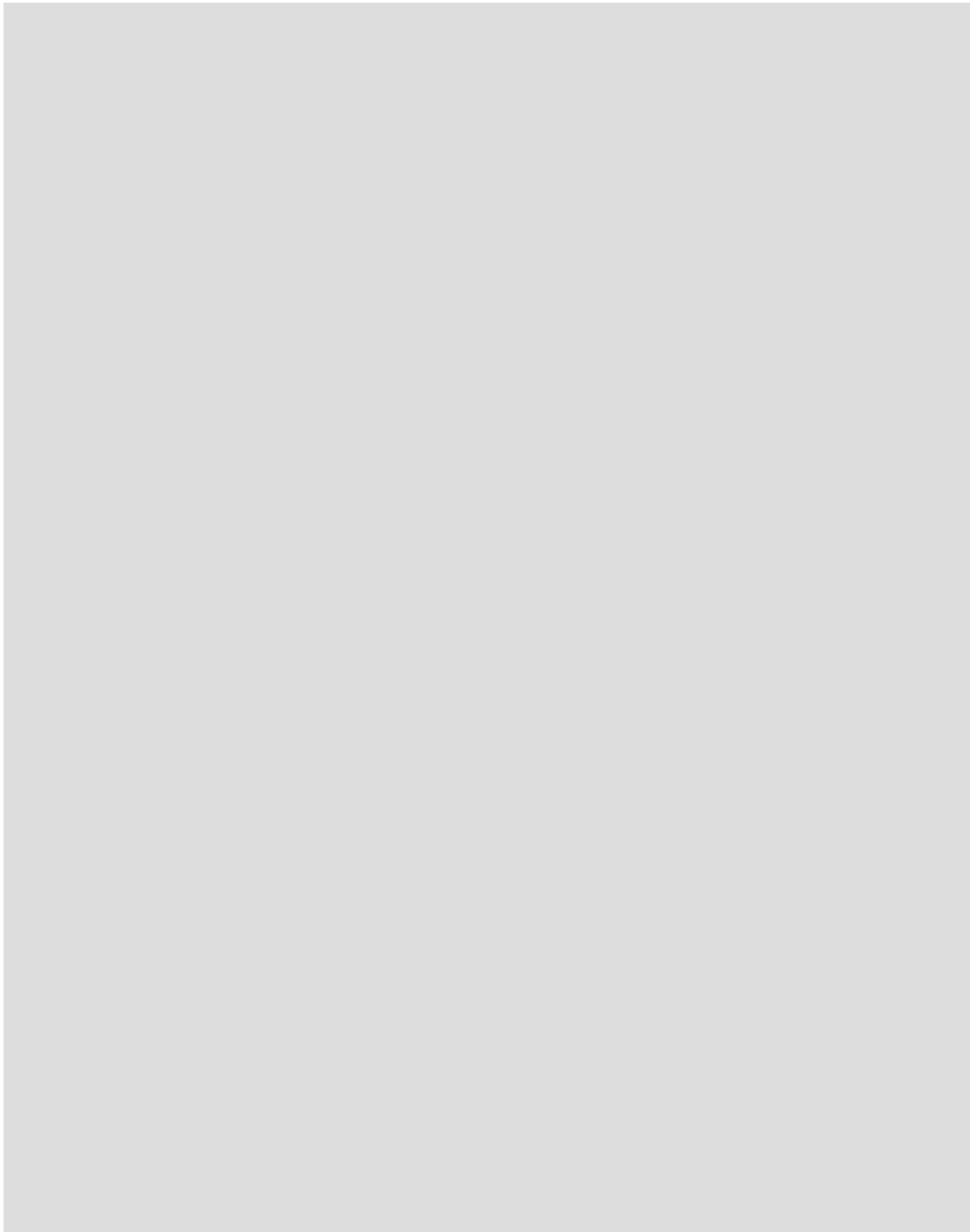
【图 69】 橋本平八 《弱法師》 木 1928 個人蔵



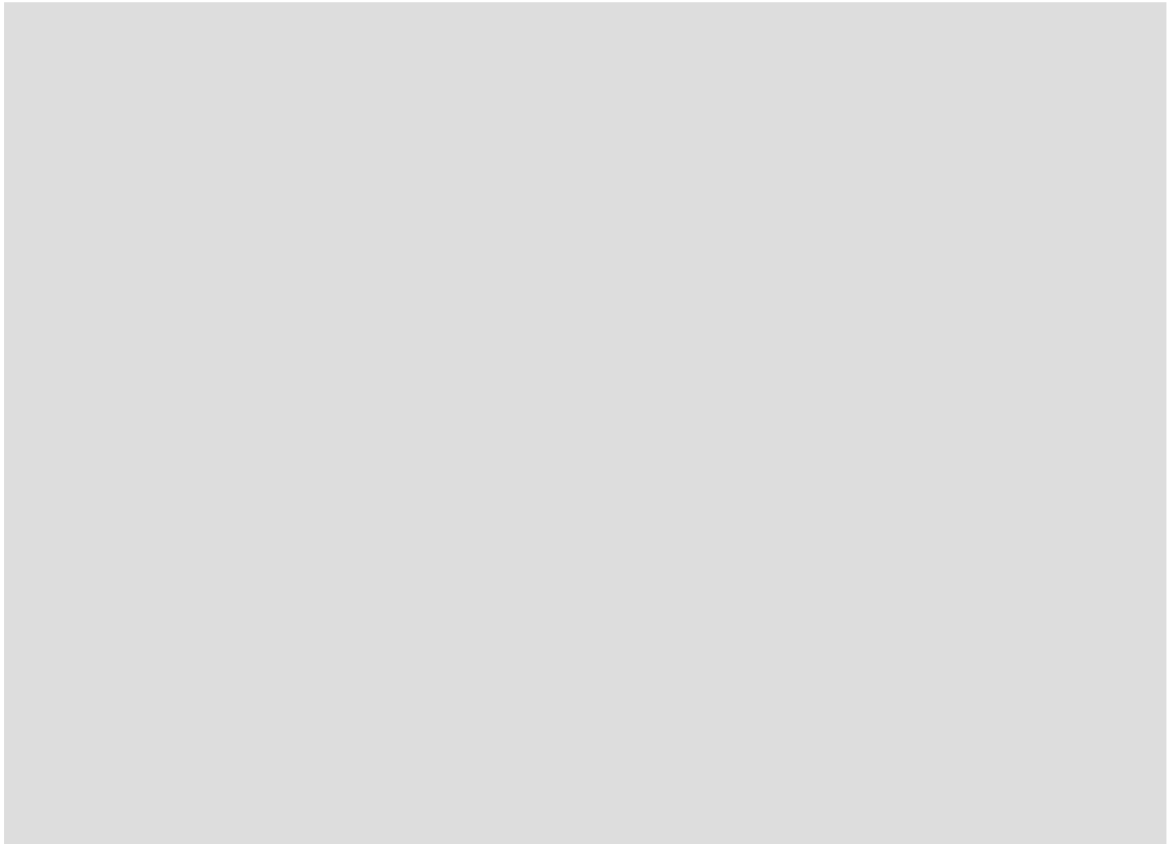
【図 70】 橋本平八 <弱法師>
のための各方面における下図



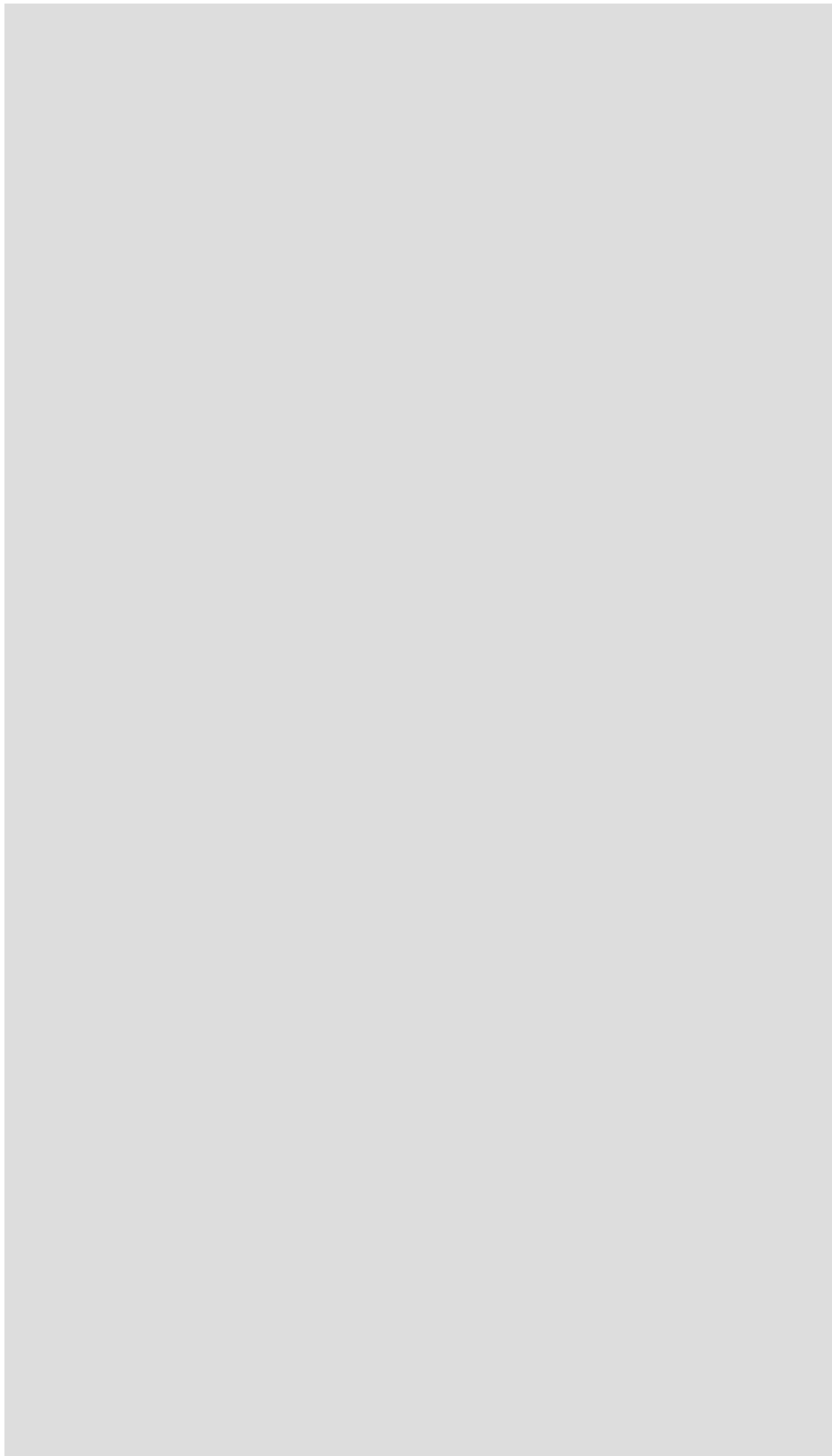
【図 71】 橋本平八 初期作品における構想のためのデッサン



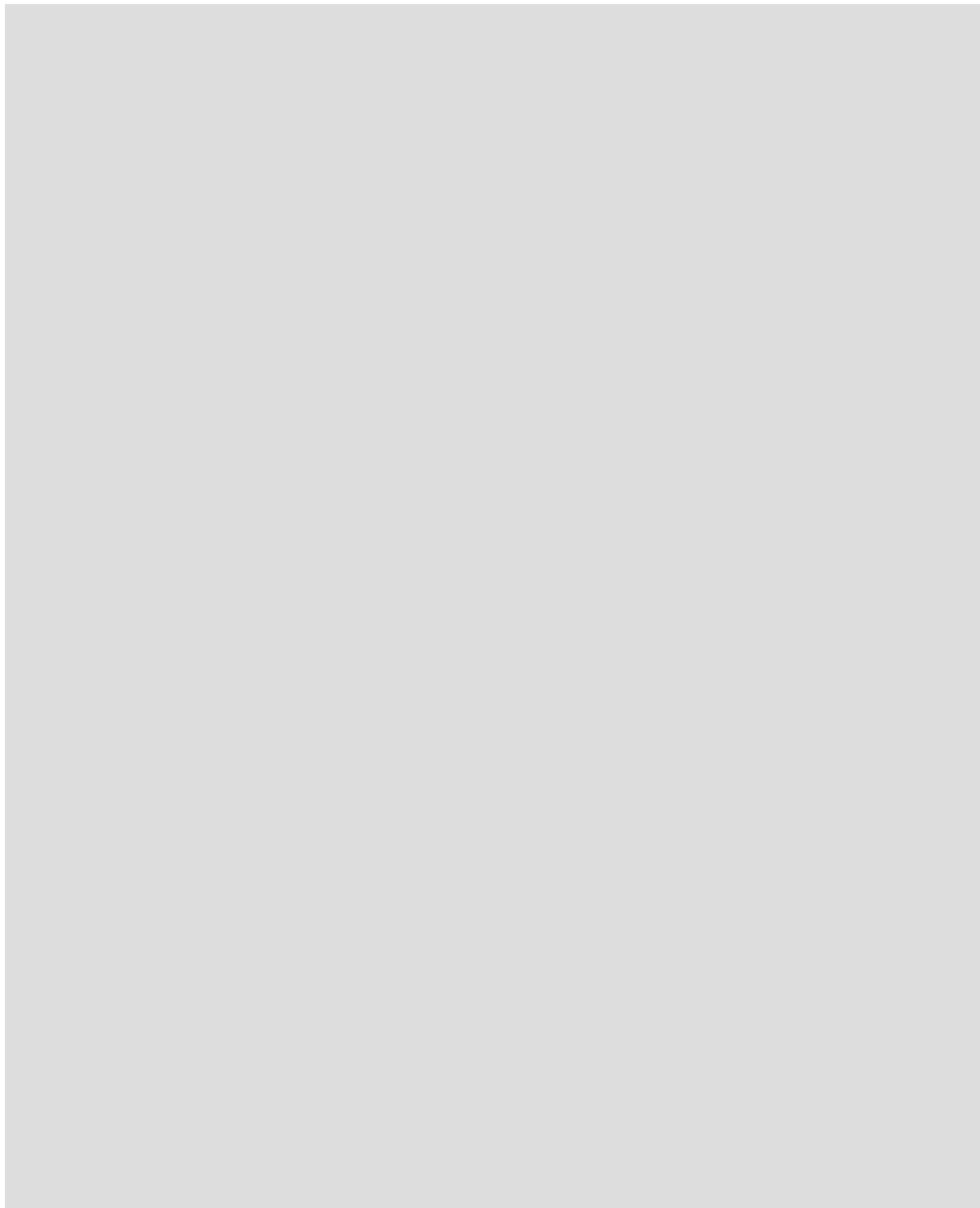
【図 72】 橋本平八 制作途中の写真



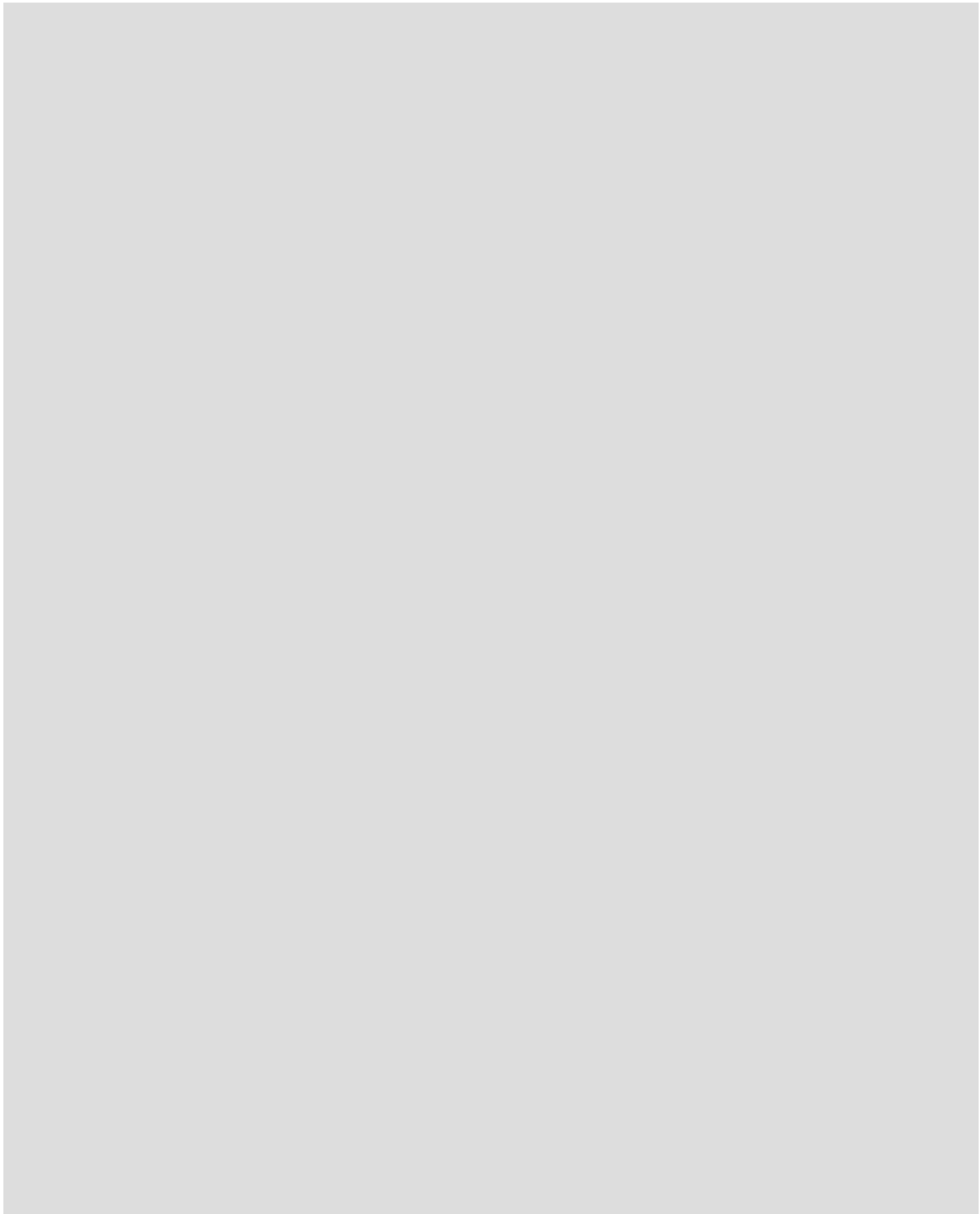
【図 73】 橋本平八 制作途中の写真



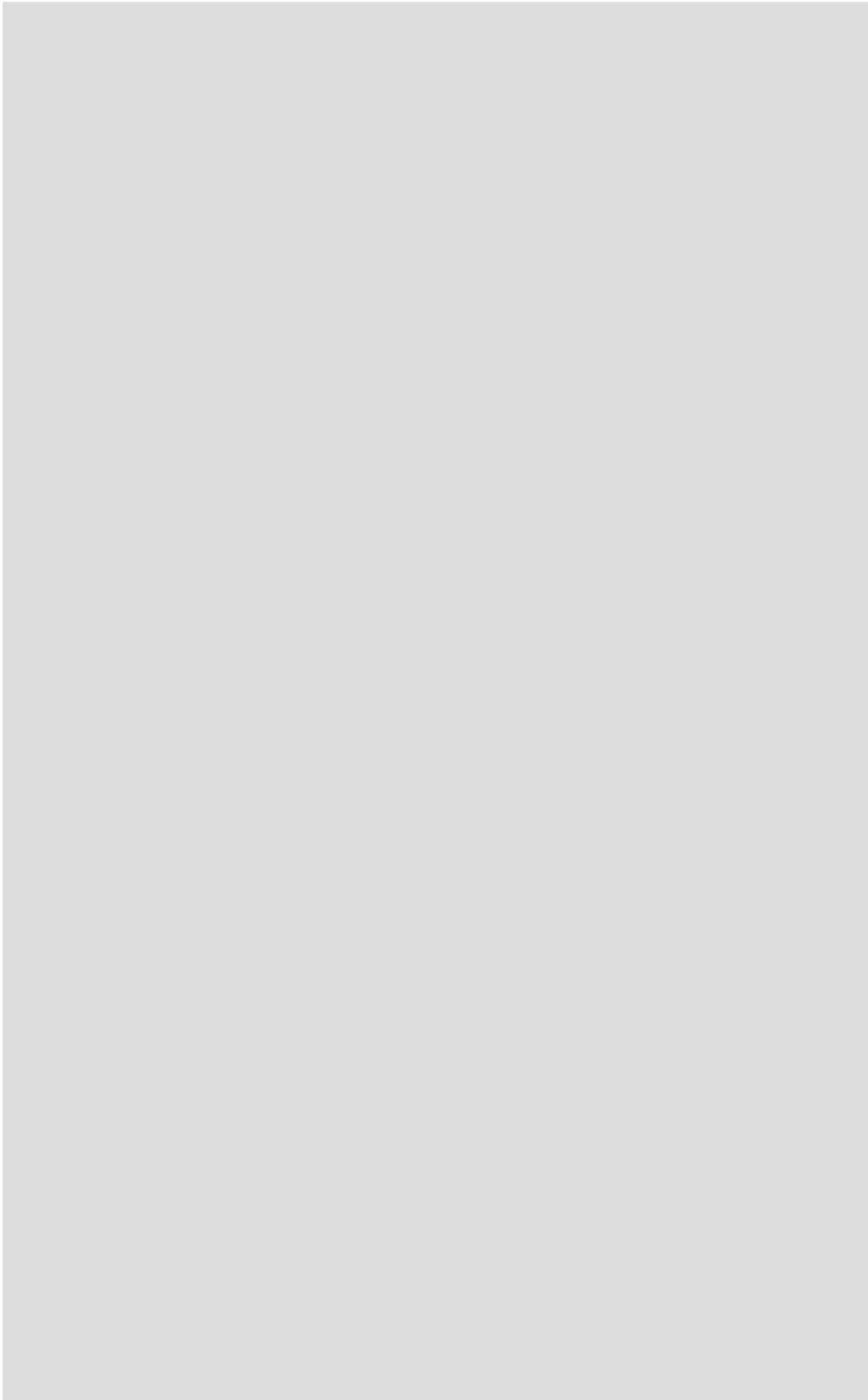
【図 74】橋本平八 《アナンガランガのムギリ像》 木 1932 個人蔵



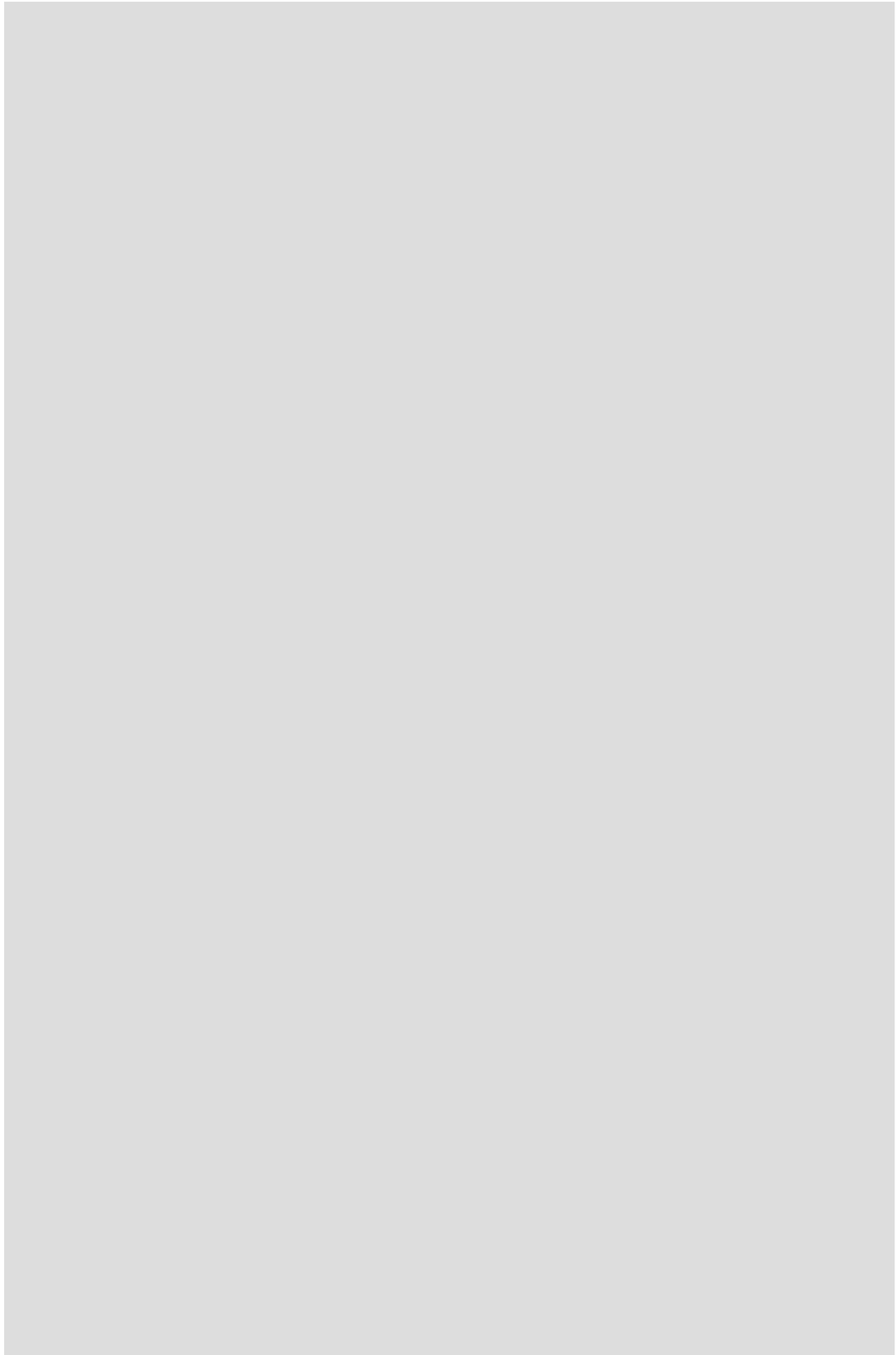
【図 75】 橋本平八 《成女身》における細部の浮彫表現



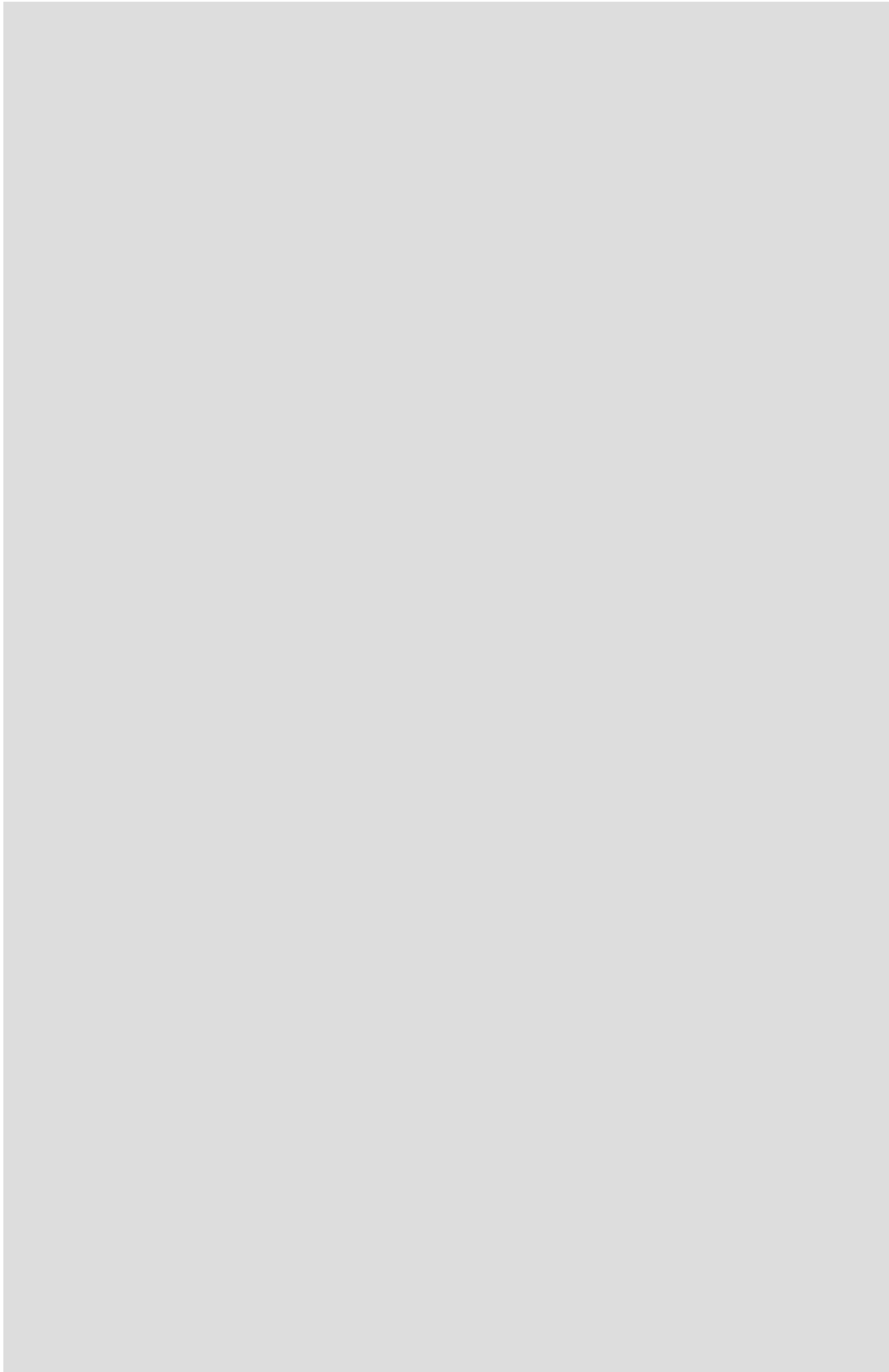
【図 76】 高村光太郎 <手> ブロンズ 1918 東京国立近代美術館所蔵



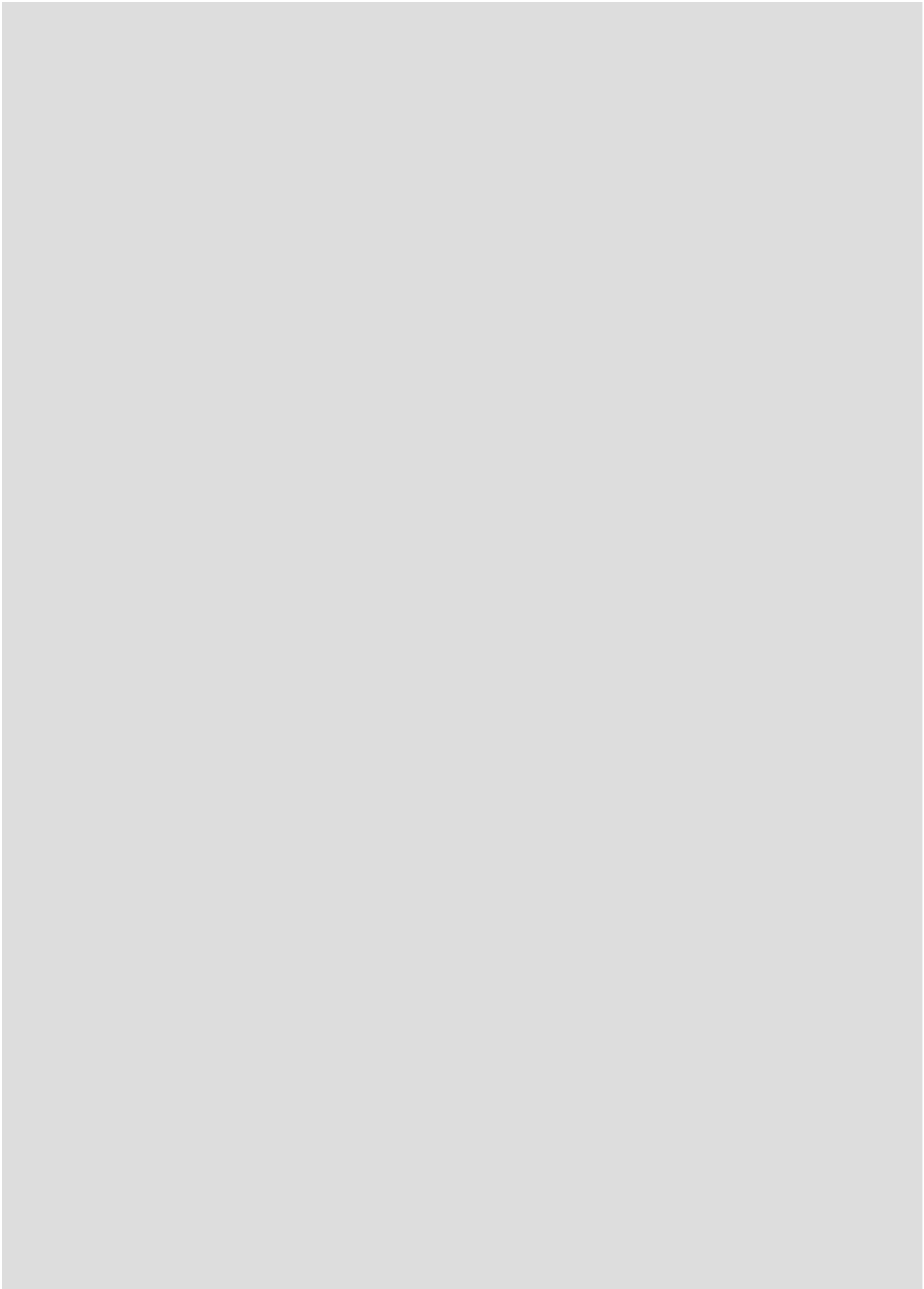
【図 77】 高村光太郎 『ロダンの言葉』 1916 阿蘭陀書房



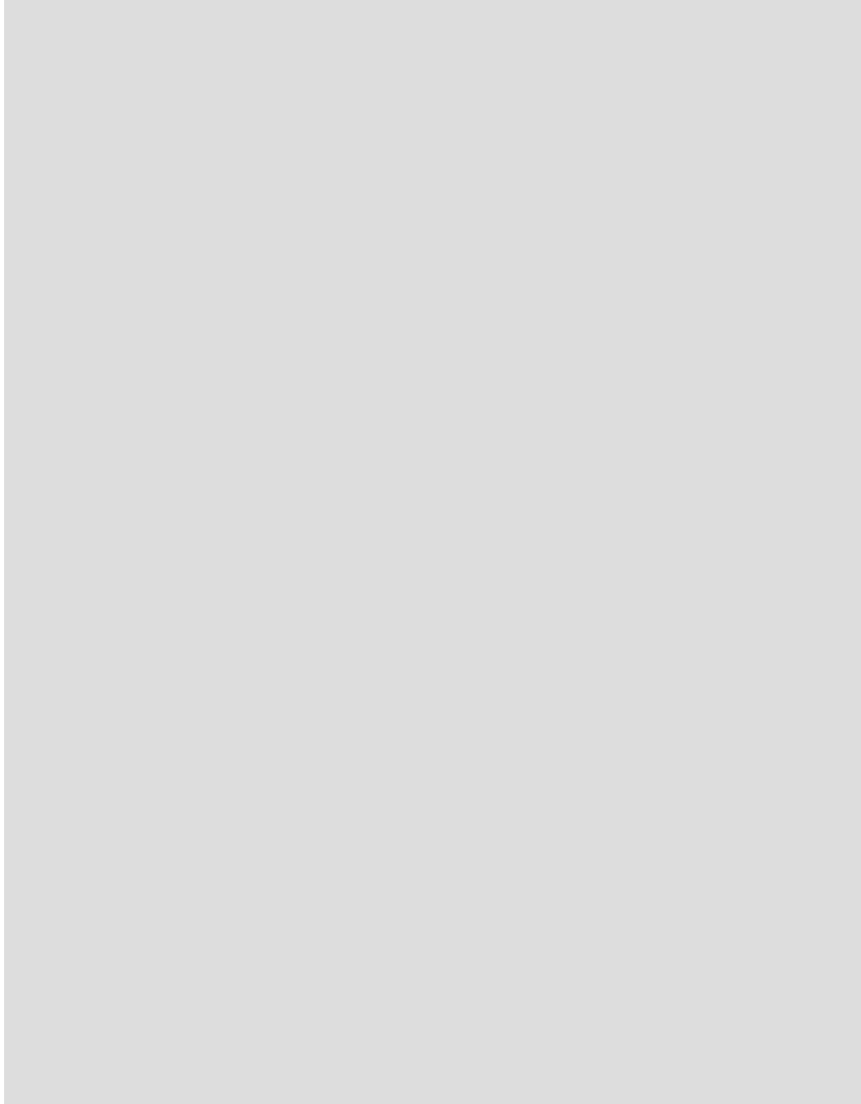
【図 78】 高村光太郎 『続ロダンの言葉』 1920 叢文閣



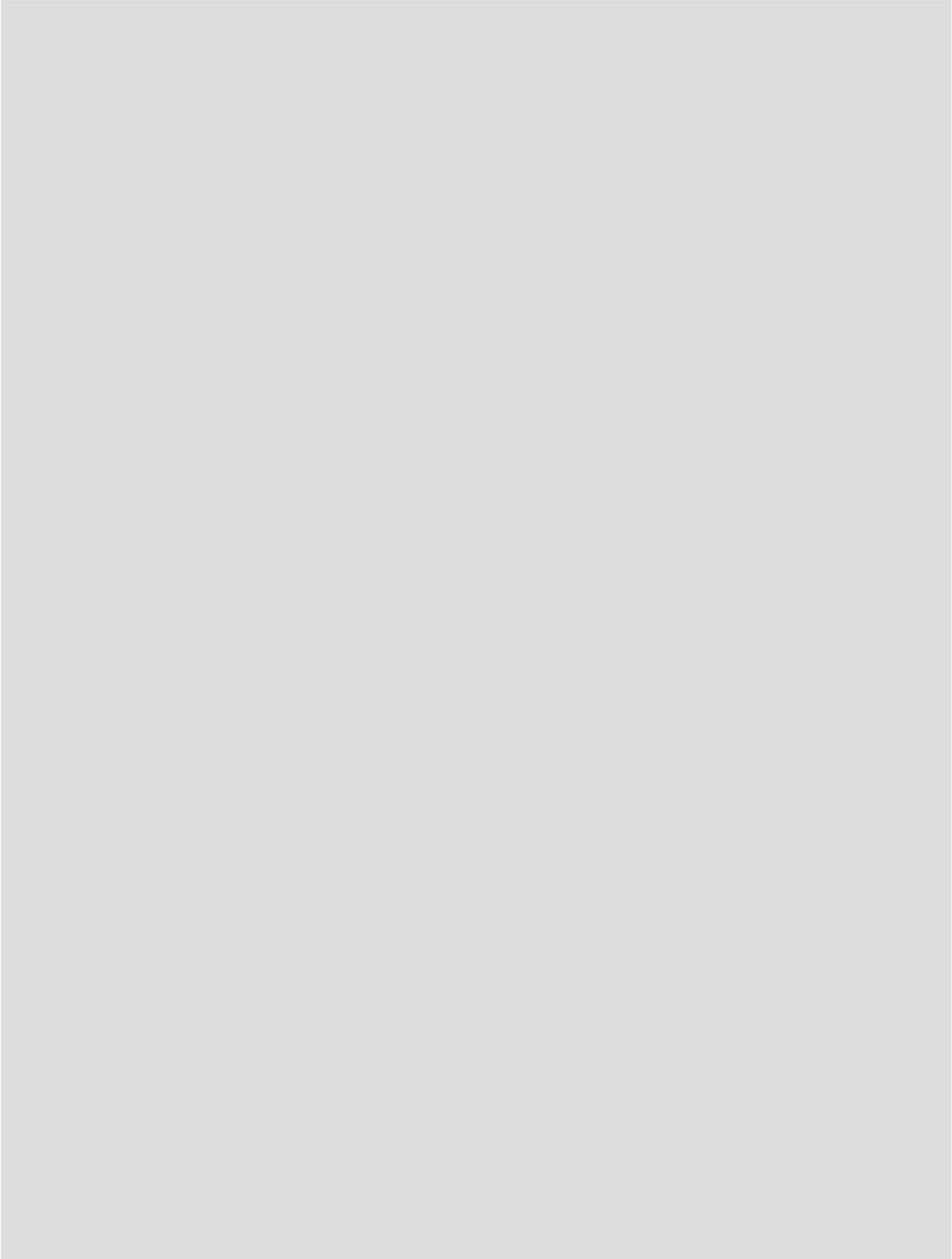
【図 79】 高村光太郎 『ロダンの言葉抄』 1960 岩波書店



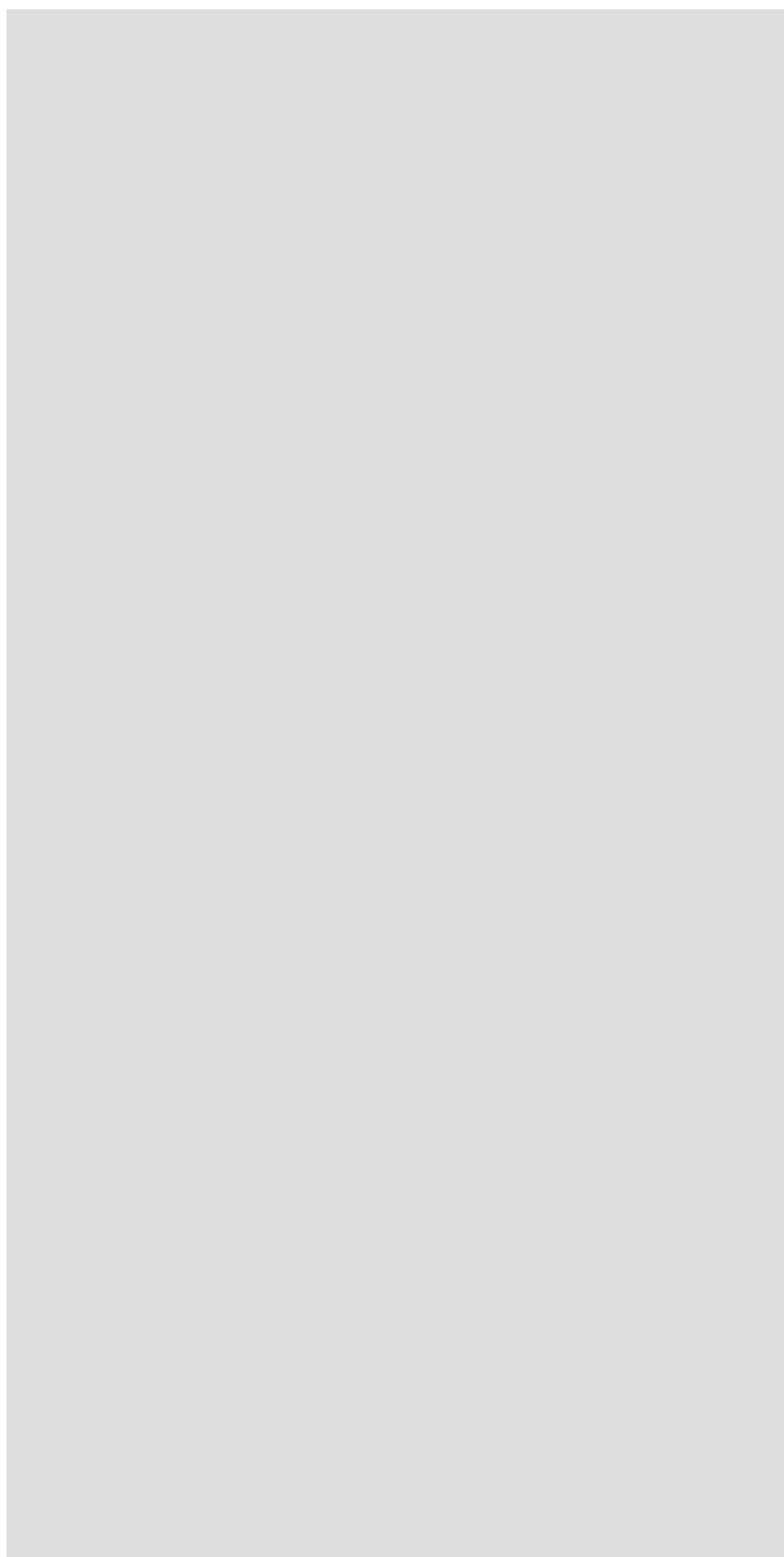
【図 80】 乗松巖 『彫刻と技法』 1970 近藤出版社



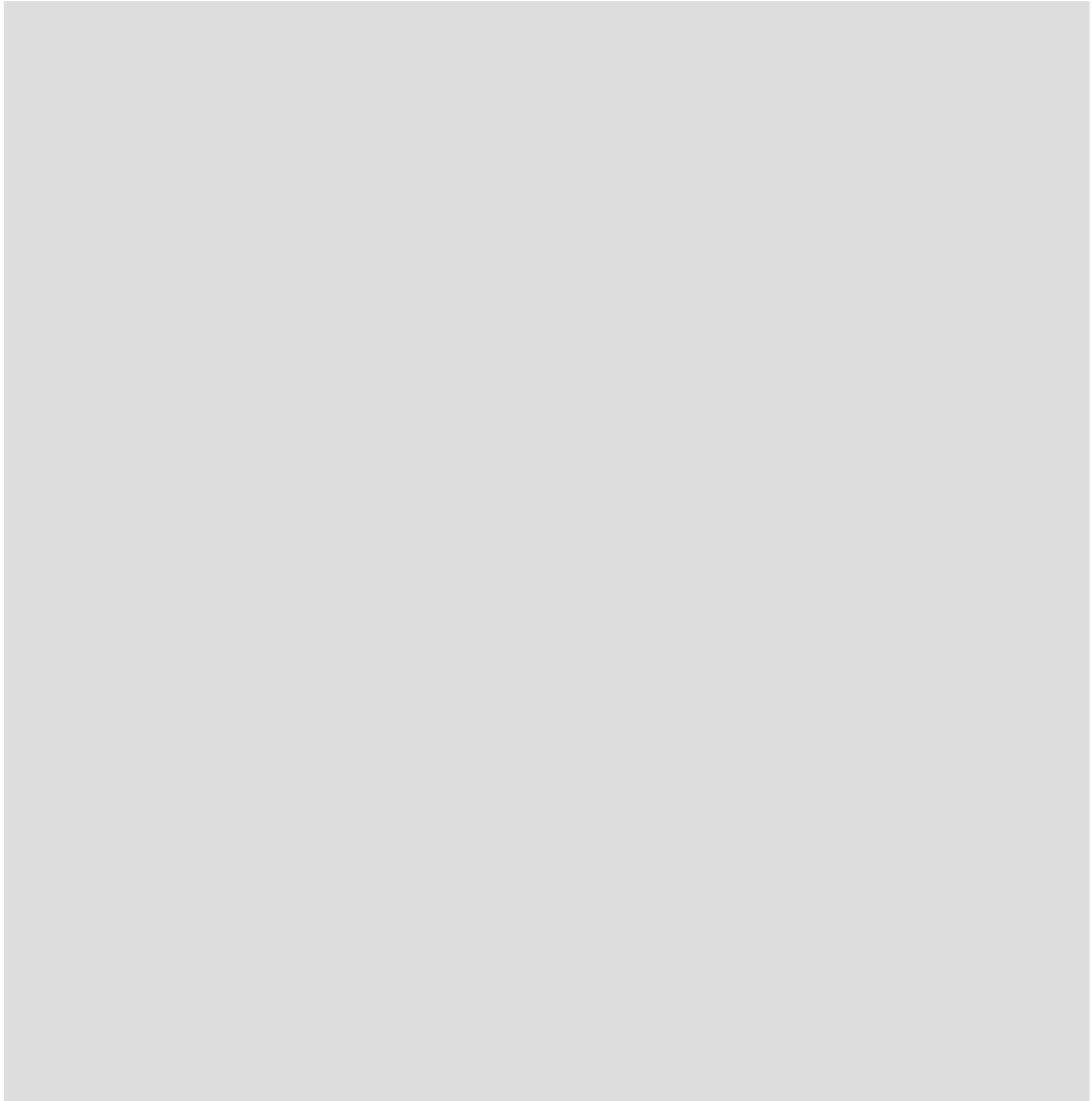
【图 81】 高村東雲



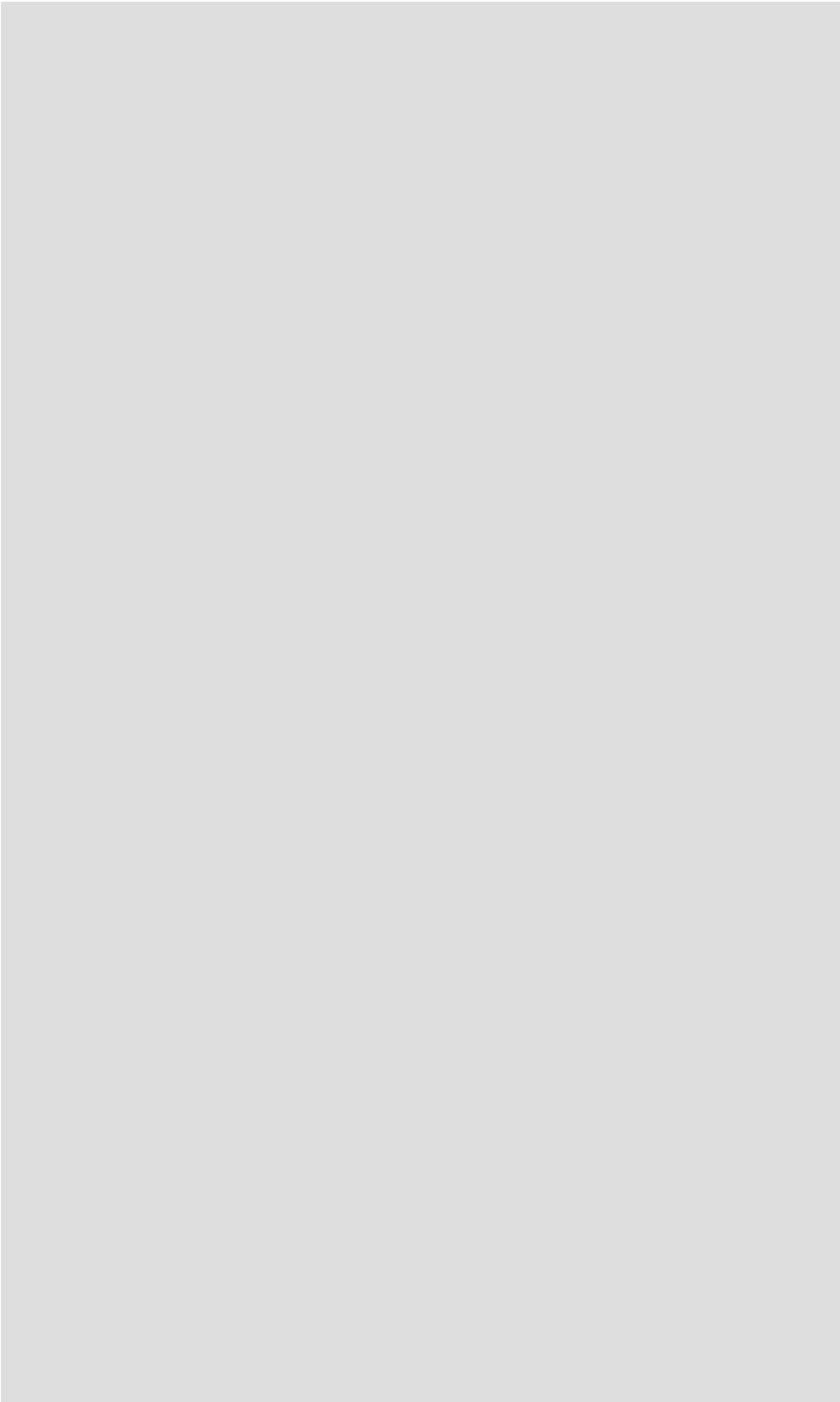
【图 82】 高村光雲 『光雲懷古談』 1929 萬里閣書房



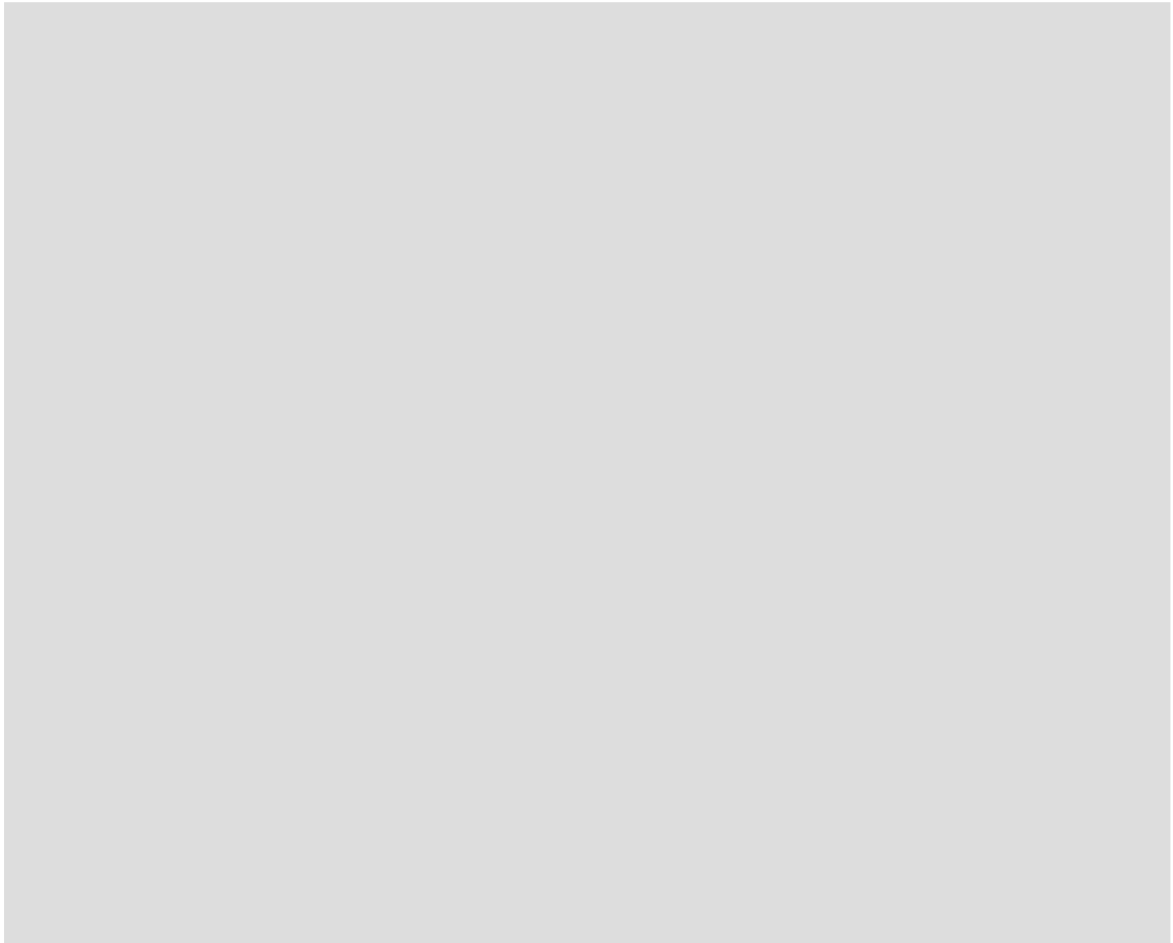
【图 83】 石川光明 《双鹿图》 木 制作年不详 个人藏



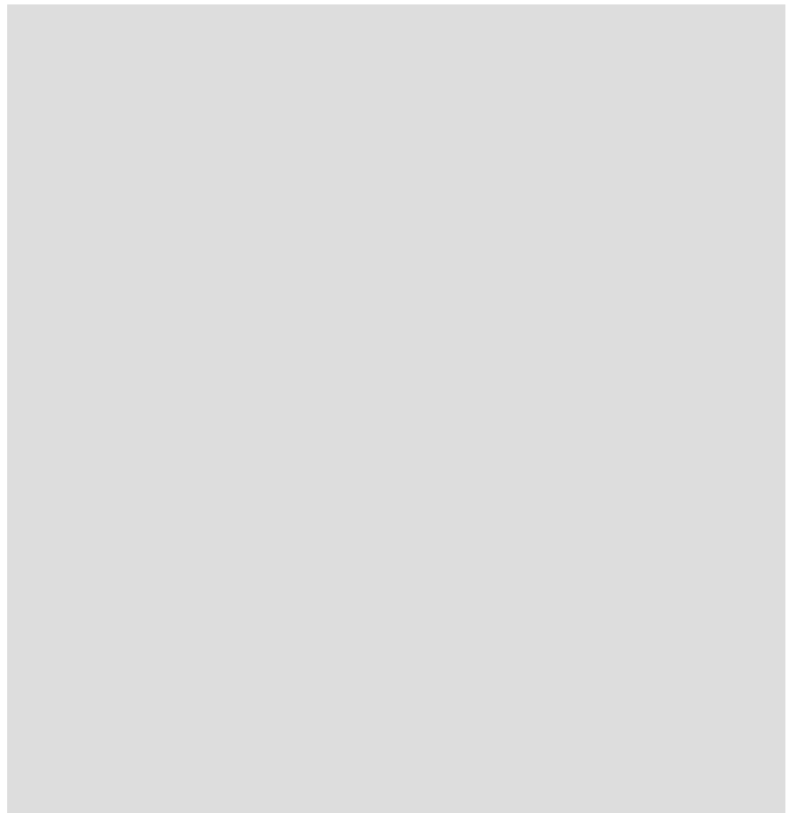
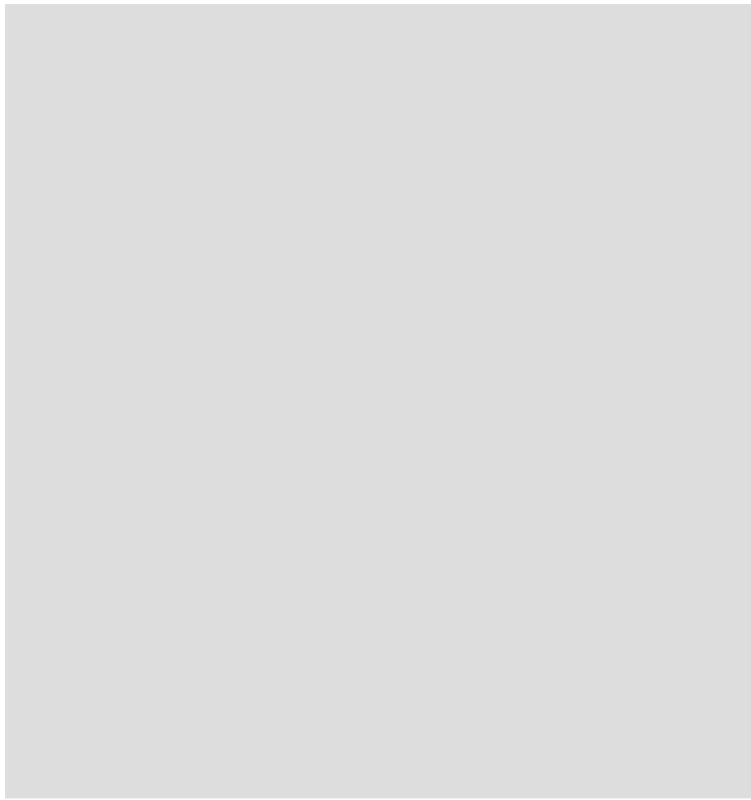
【图 84】 石川光明 《羊母子之图》 木 明治末頃 晴雅堂清水蔵



【图 85】 高村光雲 《文殊菩薩立像・木寄》 木 1916 東京藝術大学蔵



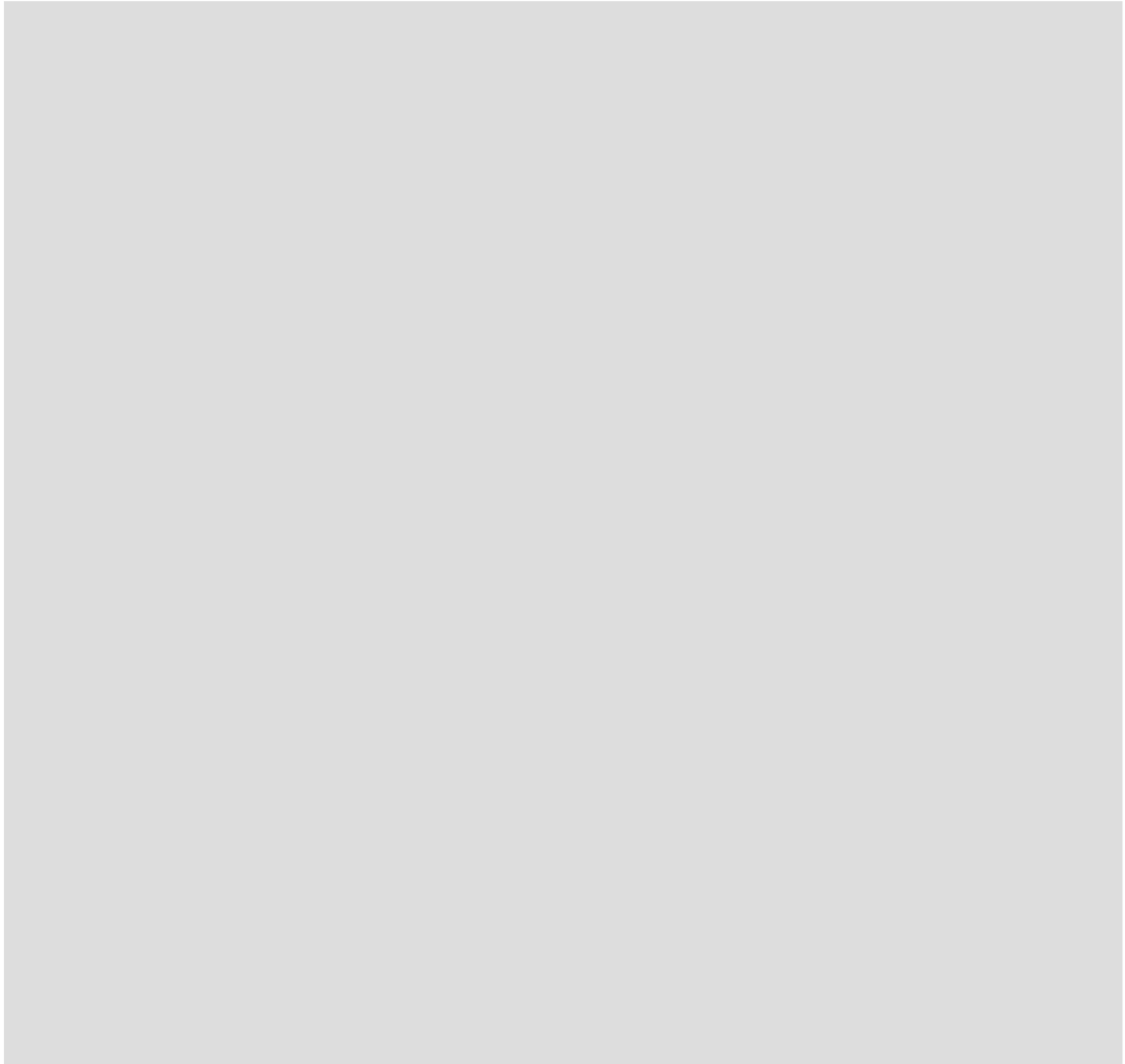
【図 86】 高村光雲 《洋犬の首》 木 1877 個人蔵



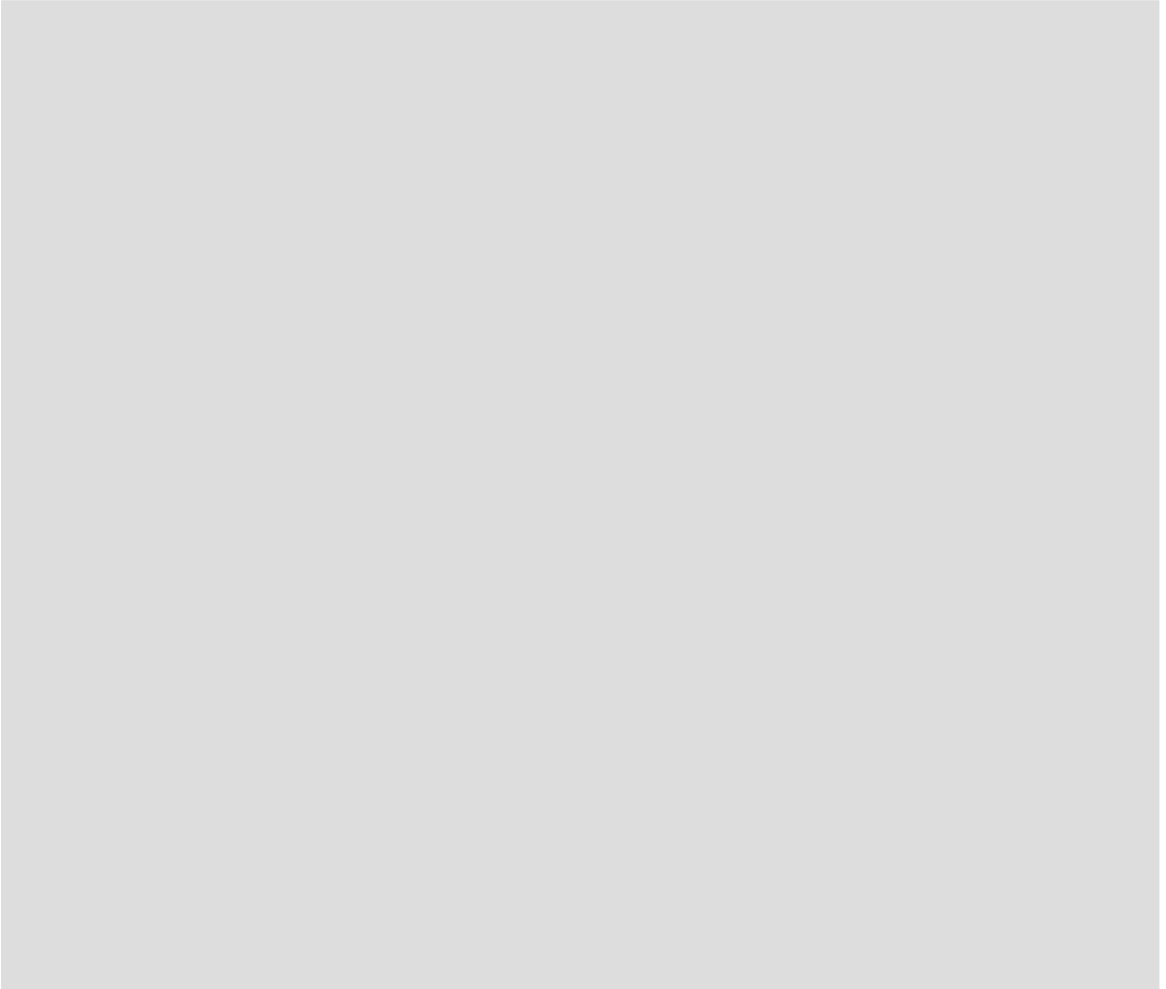
【图 87】 高村光太郎 《紅葉と宝珠》 木 1894 東京藝術大学蔵



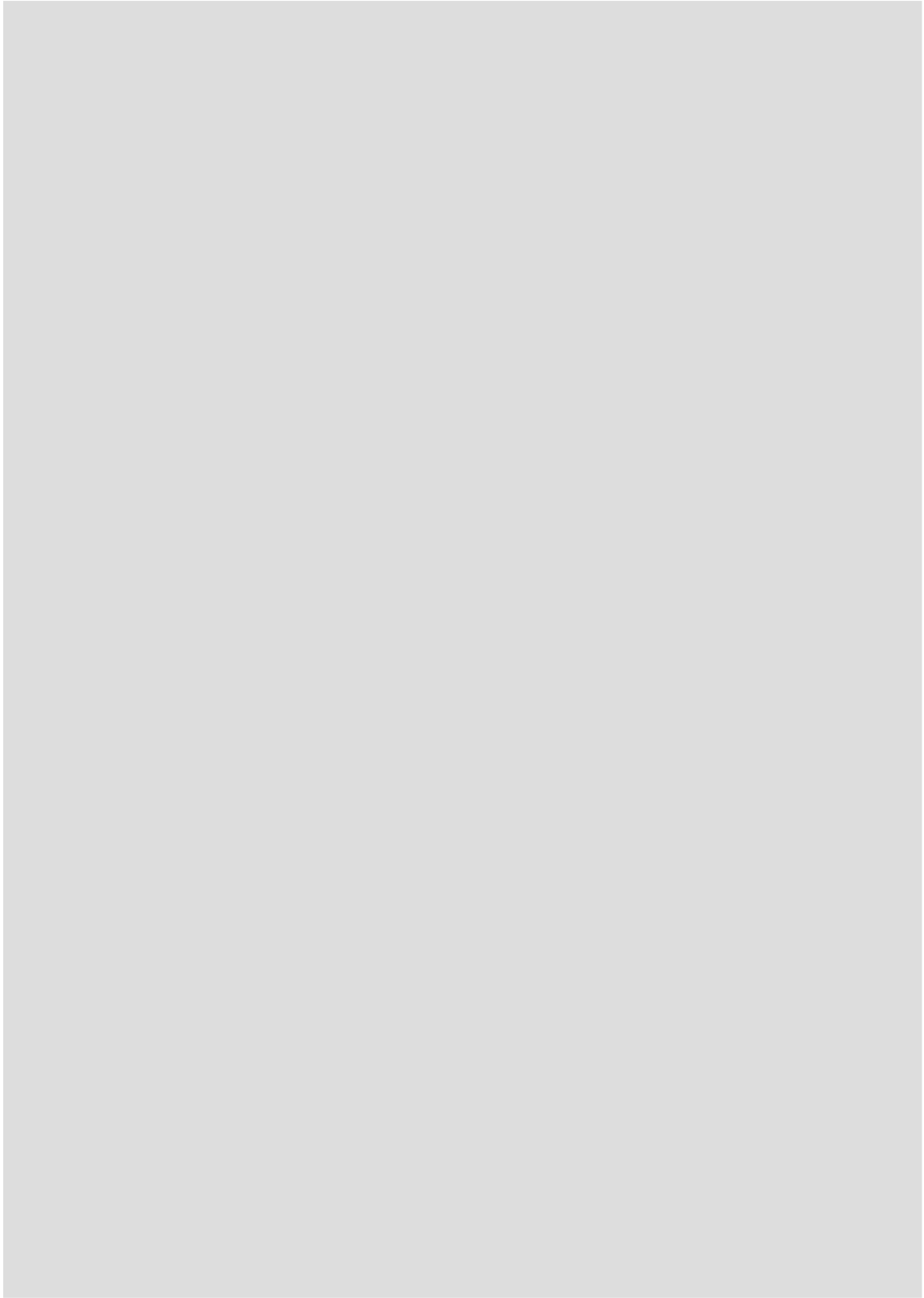
【图 88】 高村光太郎 《猪》 木 1895 个人藏



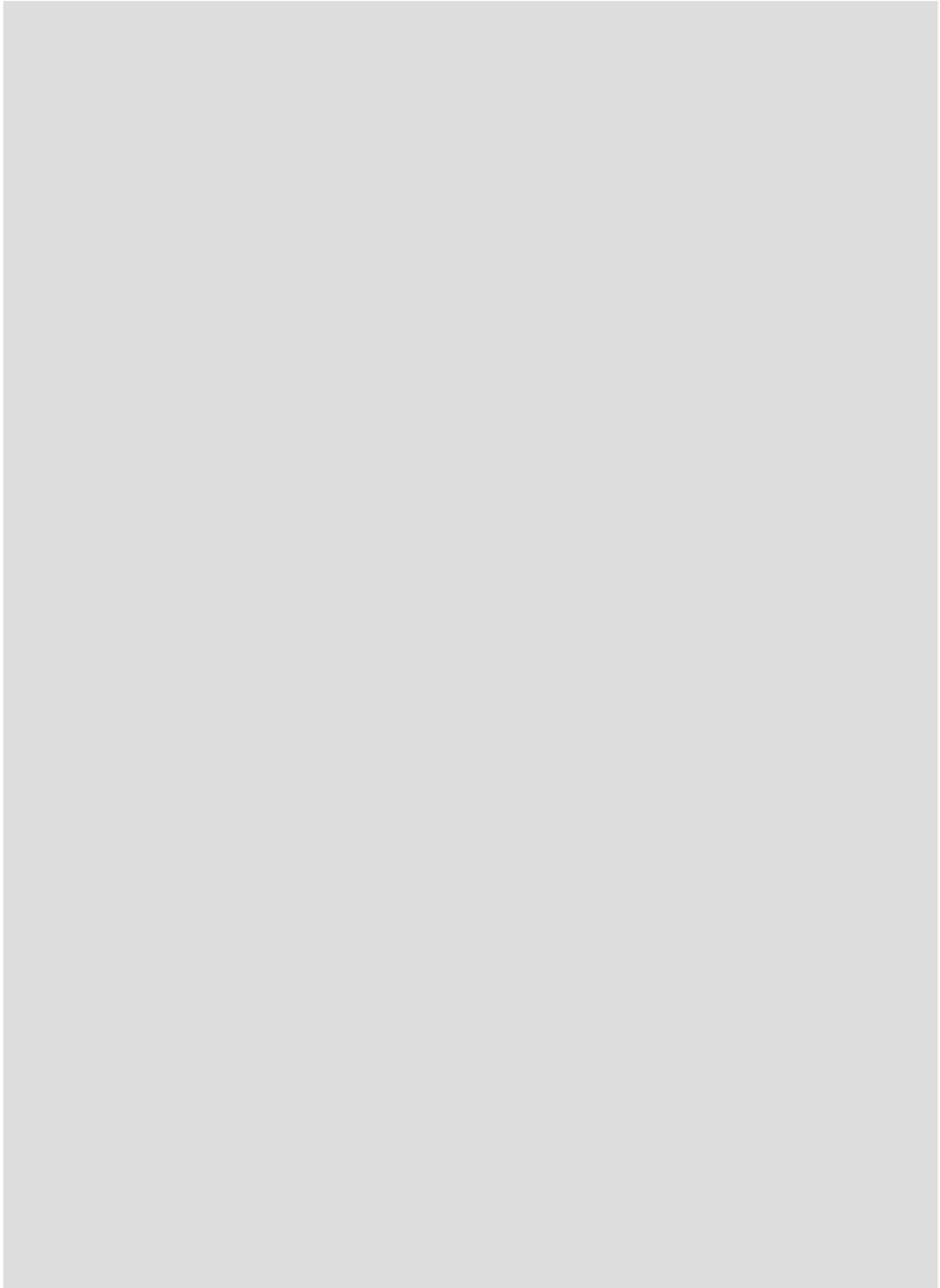
【图 89】 高村光太郎 <兔> 木 1896 个人藏



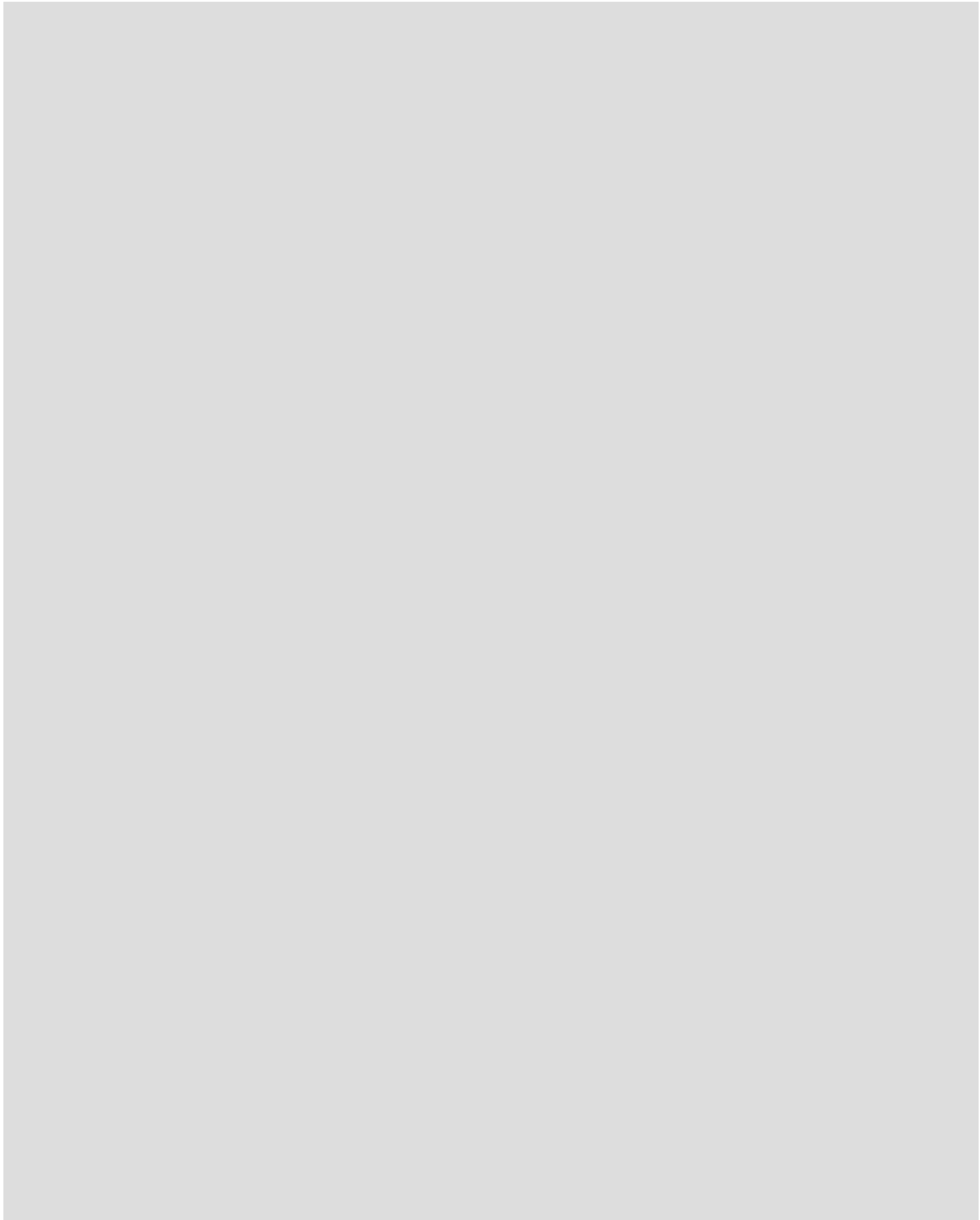
【図 90】 高村光太郎 <鼠> 木 1896 個人蔵



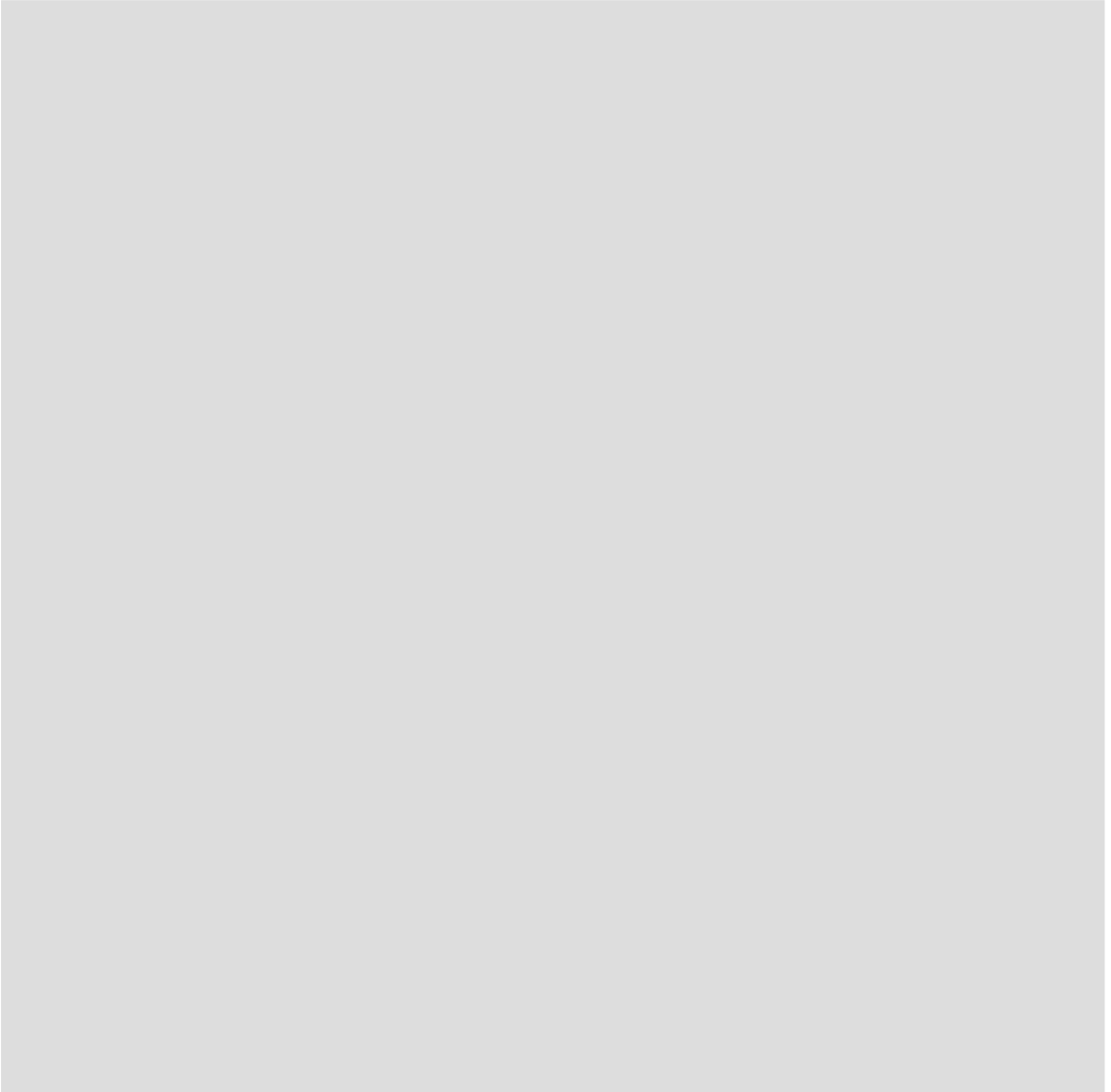
【图 91】 高村光太郎 <<羅漢 I>> 木 1898 個人藏



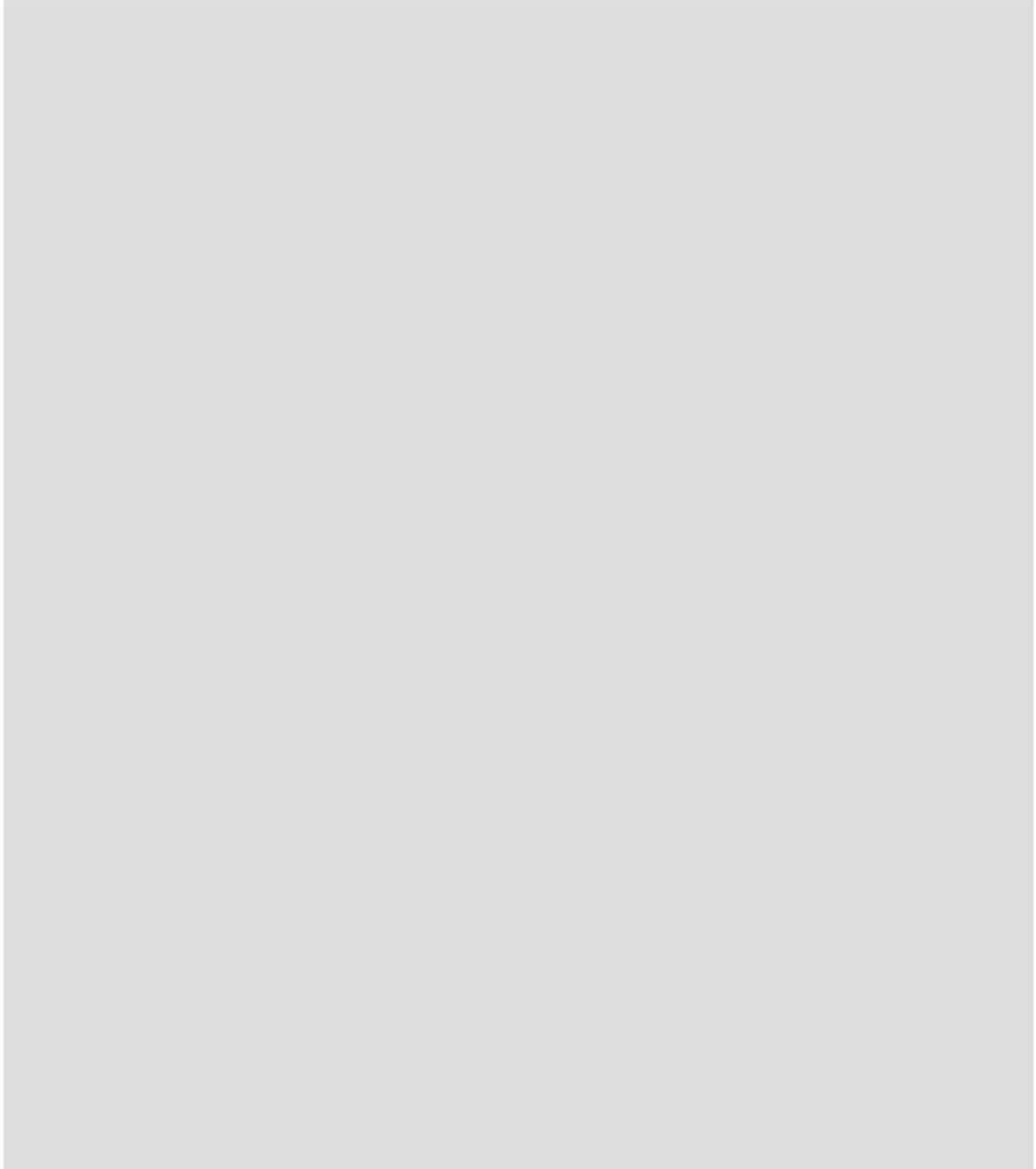
【図 92】 高村光太郎 《羅漢 2》 木 1898 個人蔵



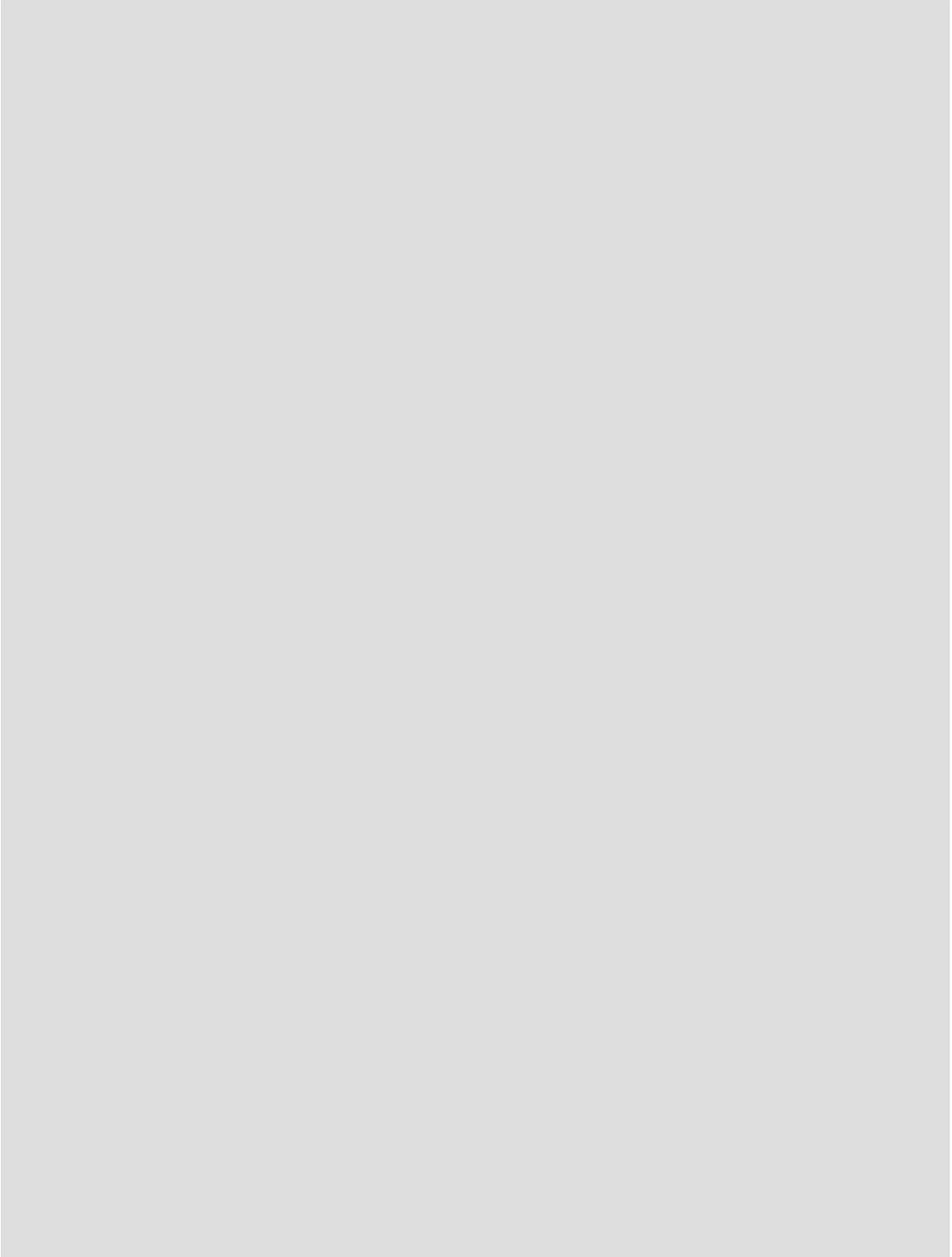
【图 93】 高村光太郎 《兔》 木 1899 東京国立近代美術館蔵



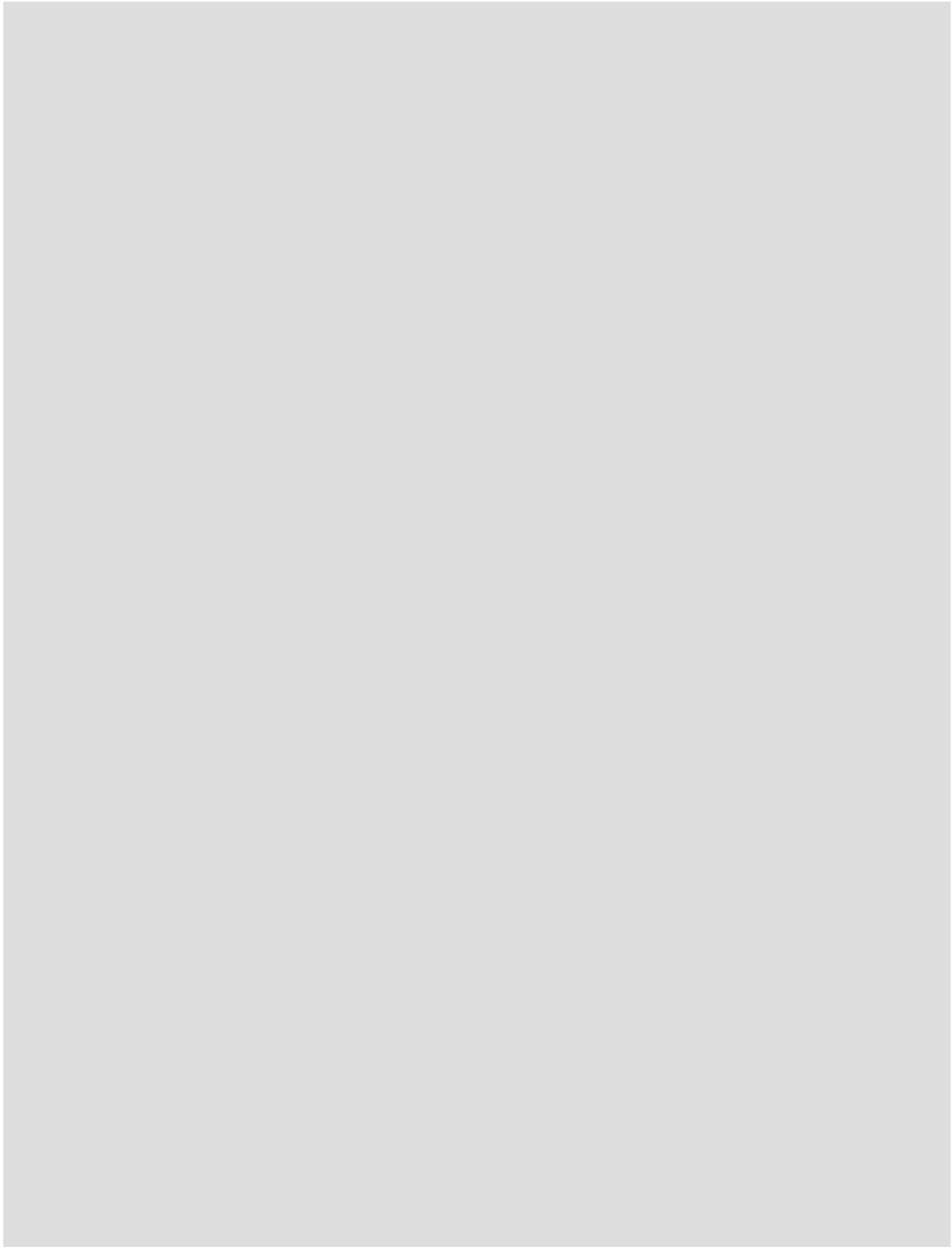
【图 94】 高村光太郎 《蝉 1》 木 1924 個人蔵



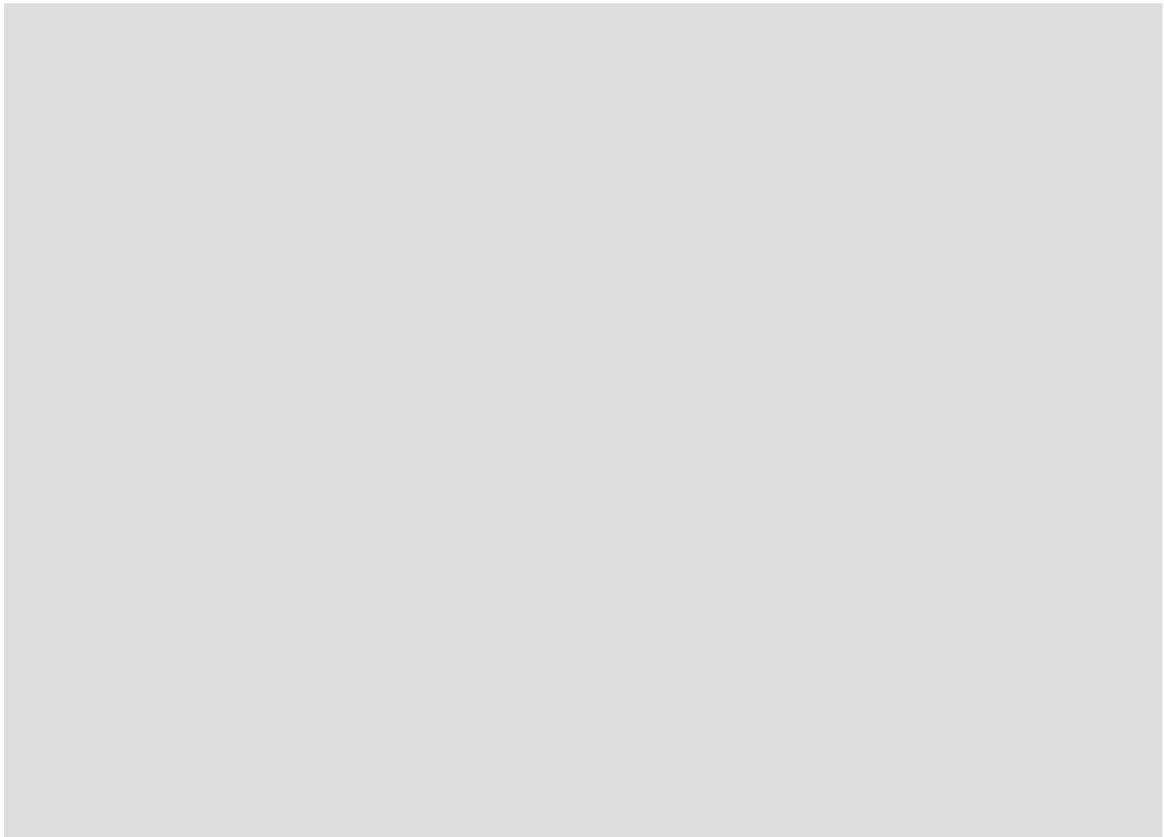
【图 95】 高村光太郎 《白文鳥》 木 1930 個人蔵



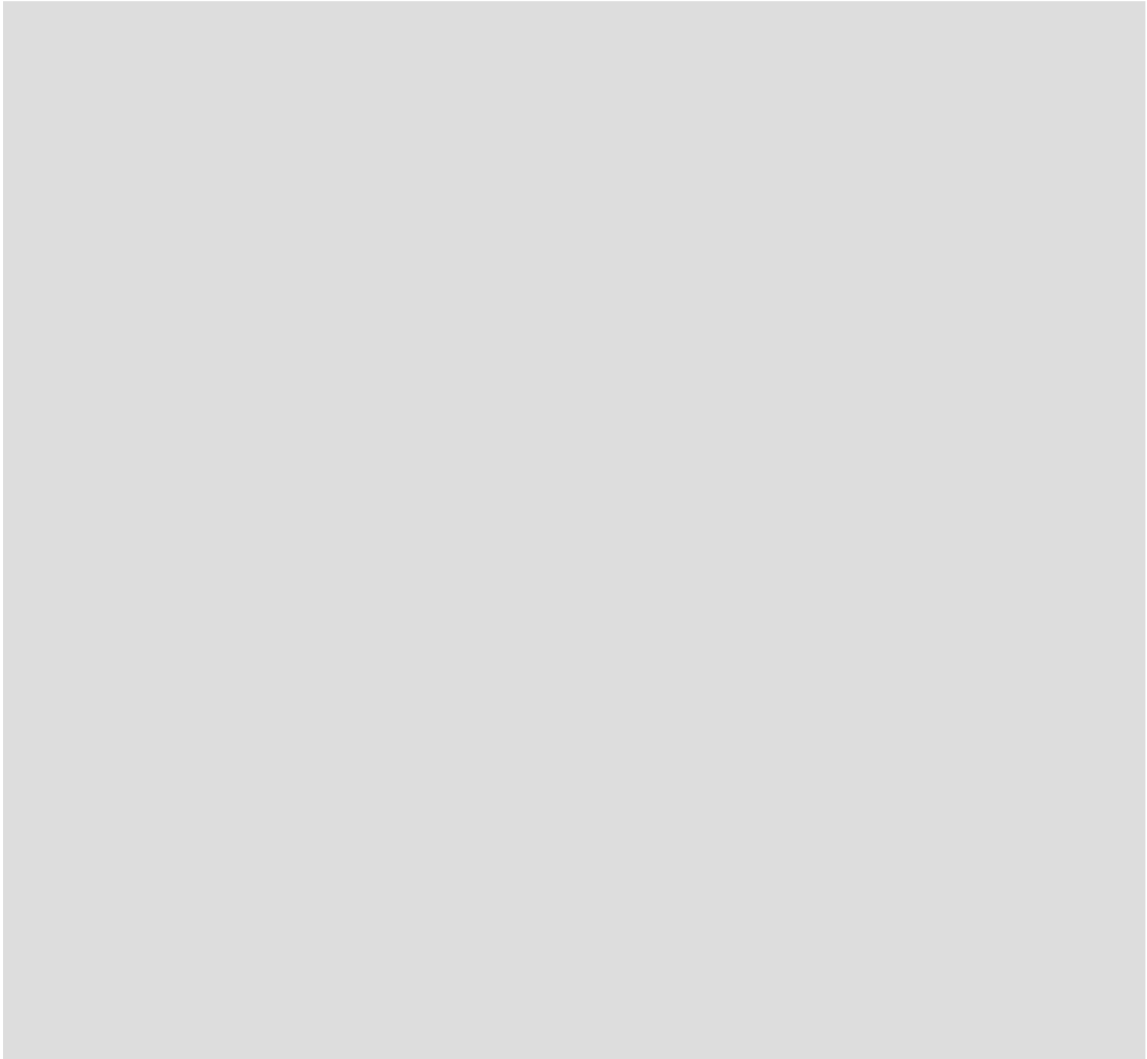
【图 96】荻原守衛 《文覚》 石膏 1908 所蔵先不詳



【图 97】石井鶴三 《島崎藤村像（第1作）》 木 1950 木曾福島・木曾教育会蔵



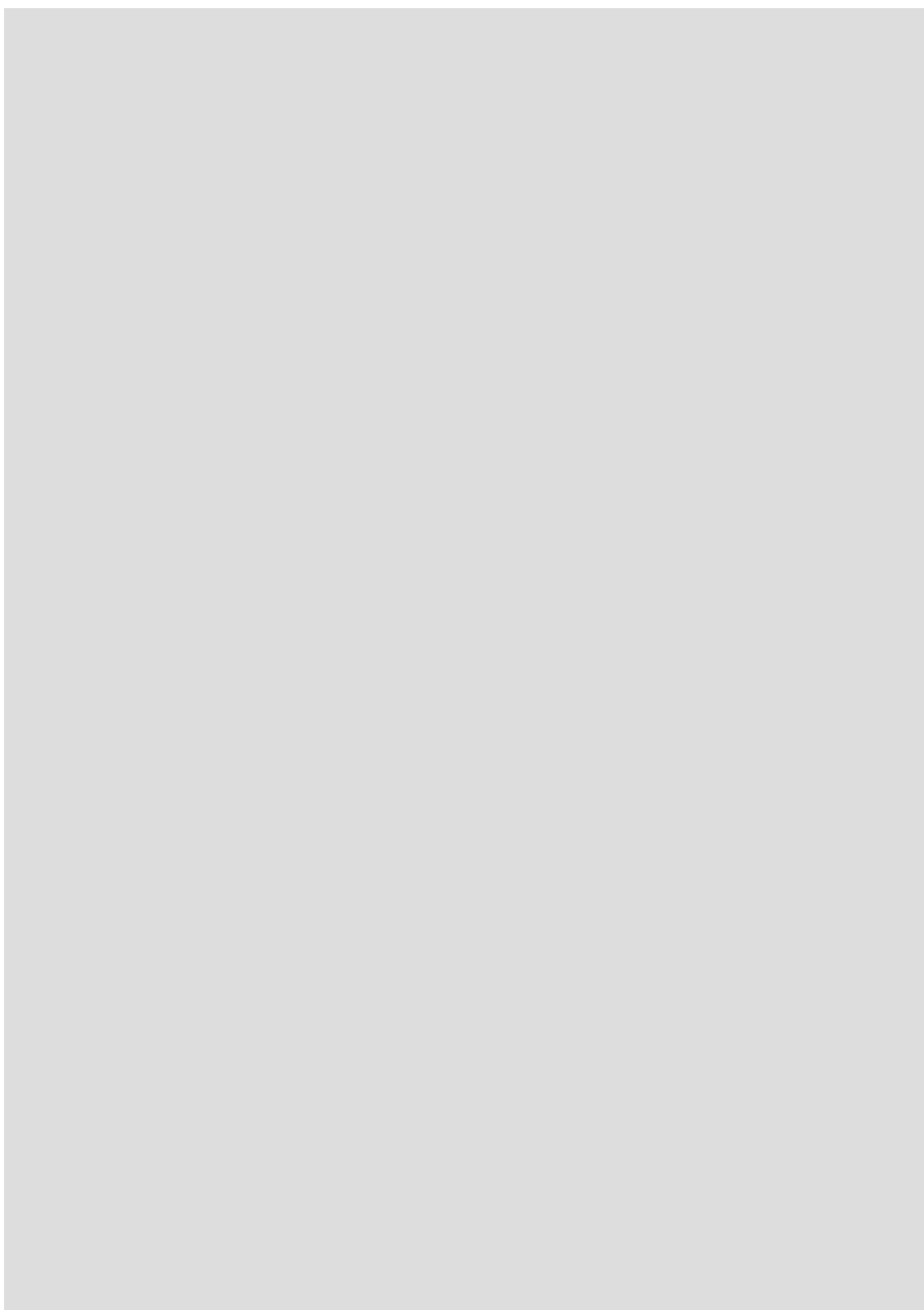
【図 98】 石井鶴三 《木曾馬（1）》 石膏 1951 東京藝術大学芸術資料館蔵



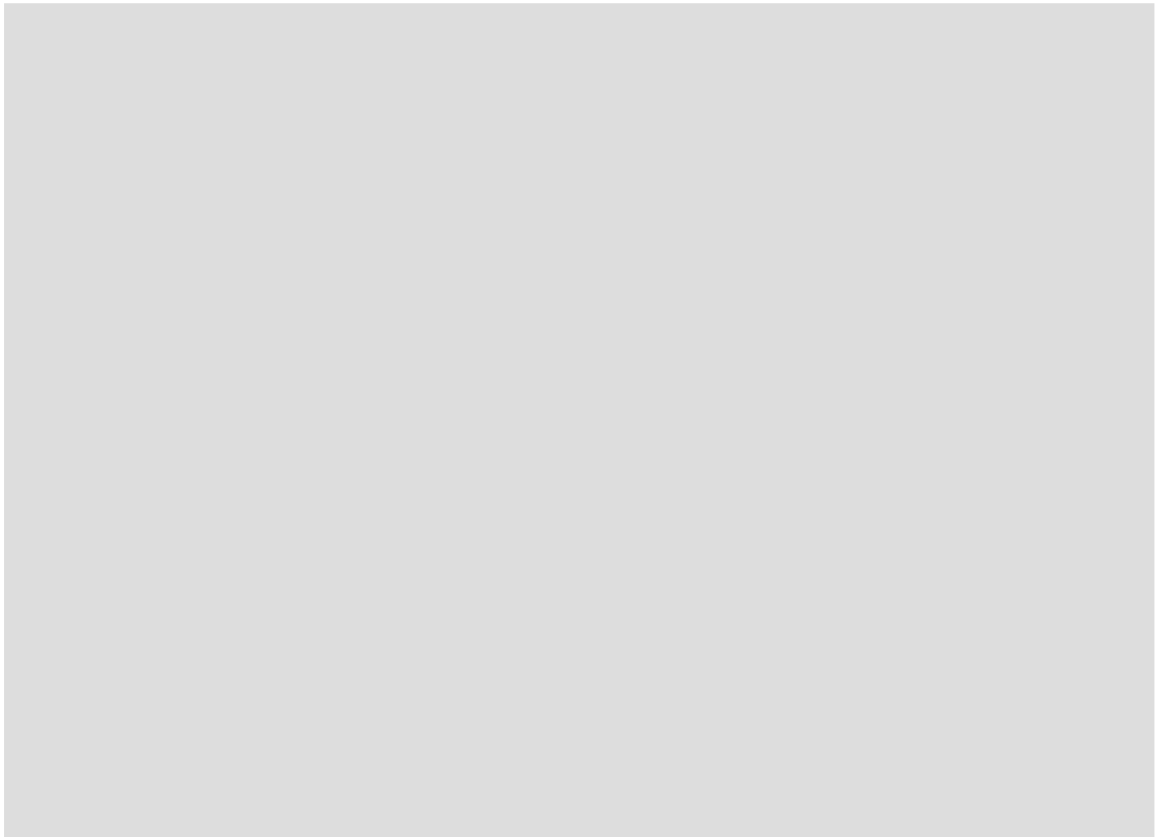
【図 99】 ‹木曾馬›の心棒のための素描



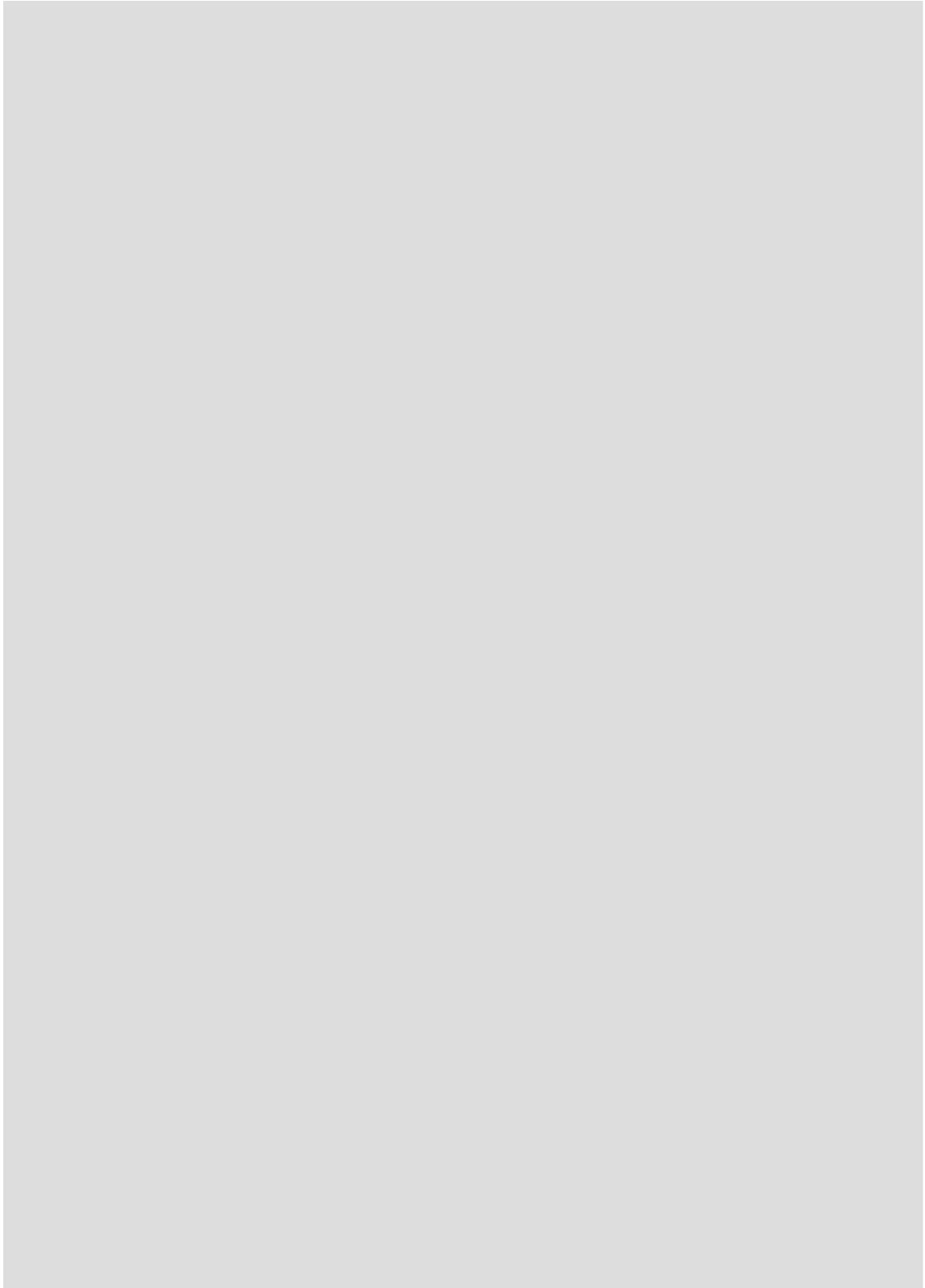
【図 100】 ‹木曾馬›のための心棒



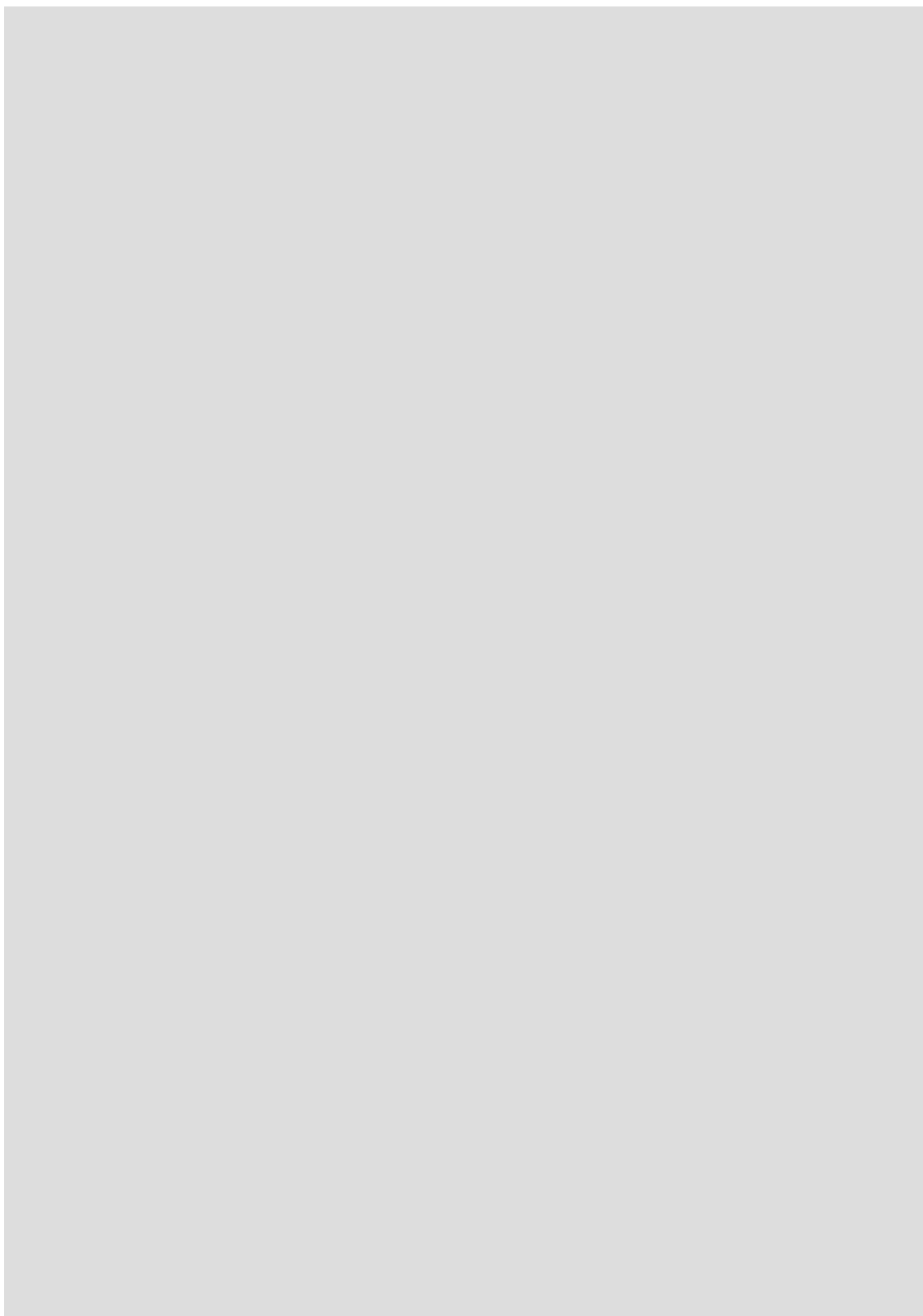
【图 101】 『彫刻家・荻原礫山』 1956 岡書院



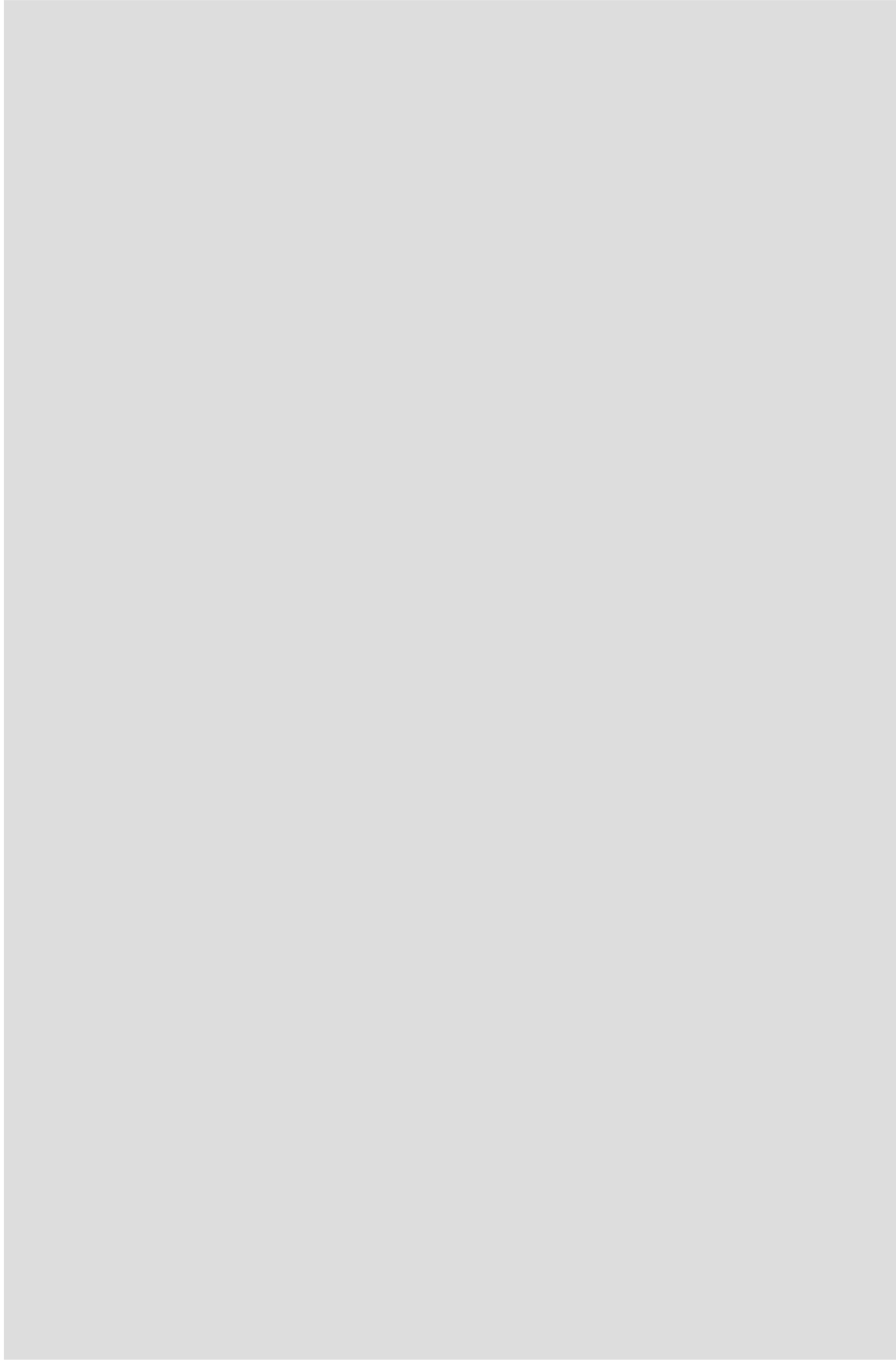
【図 102】 石井鶴三が実際に使用していた木彫用鑿（一部）



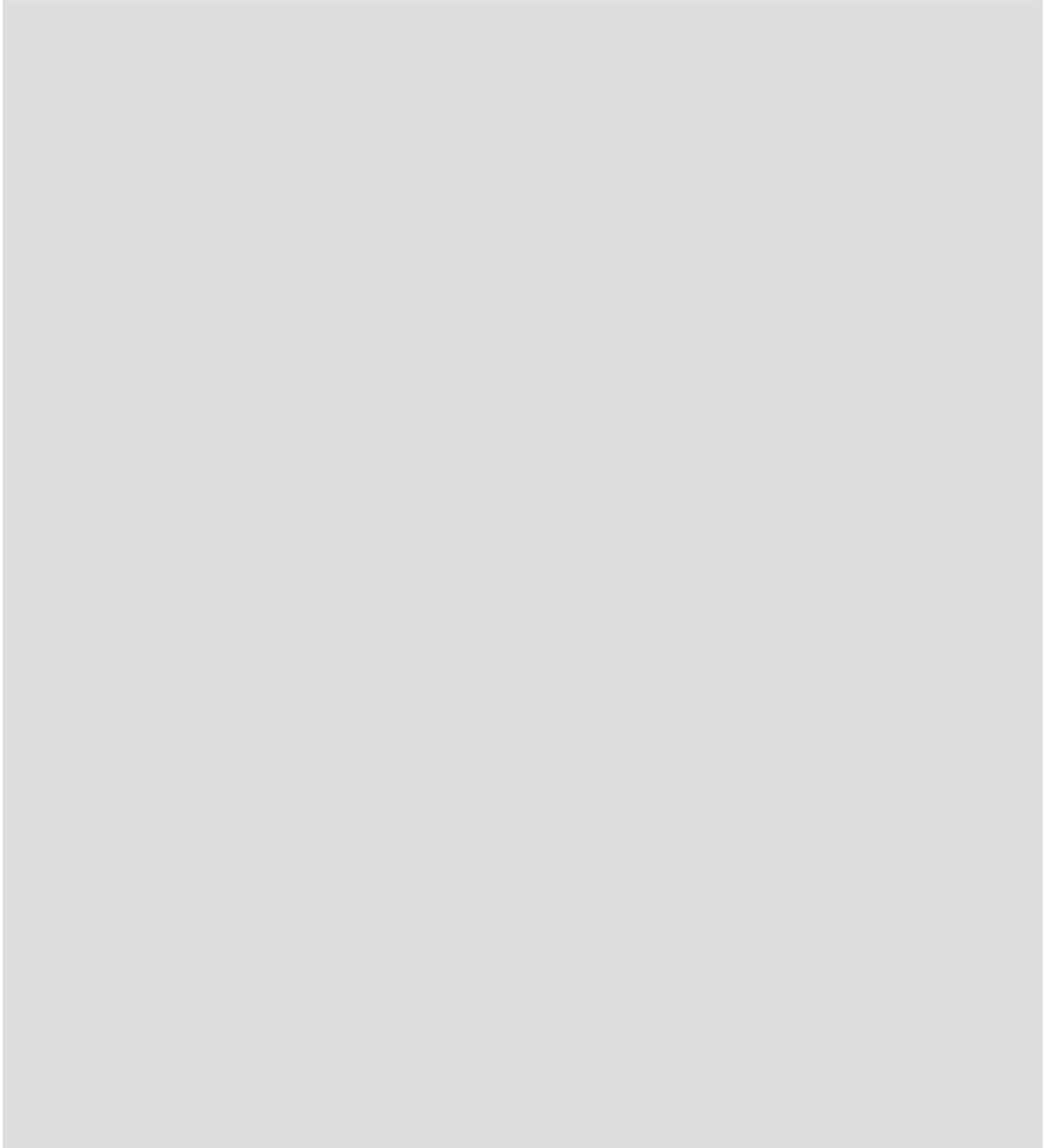
【図 103】 「島崎藤村先生像刻木制作日記」



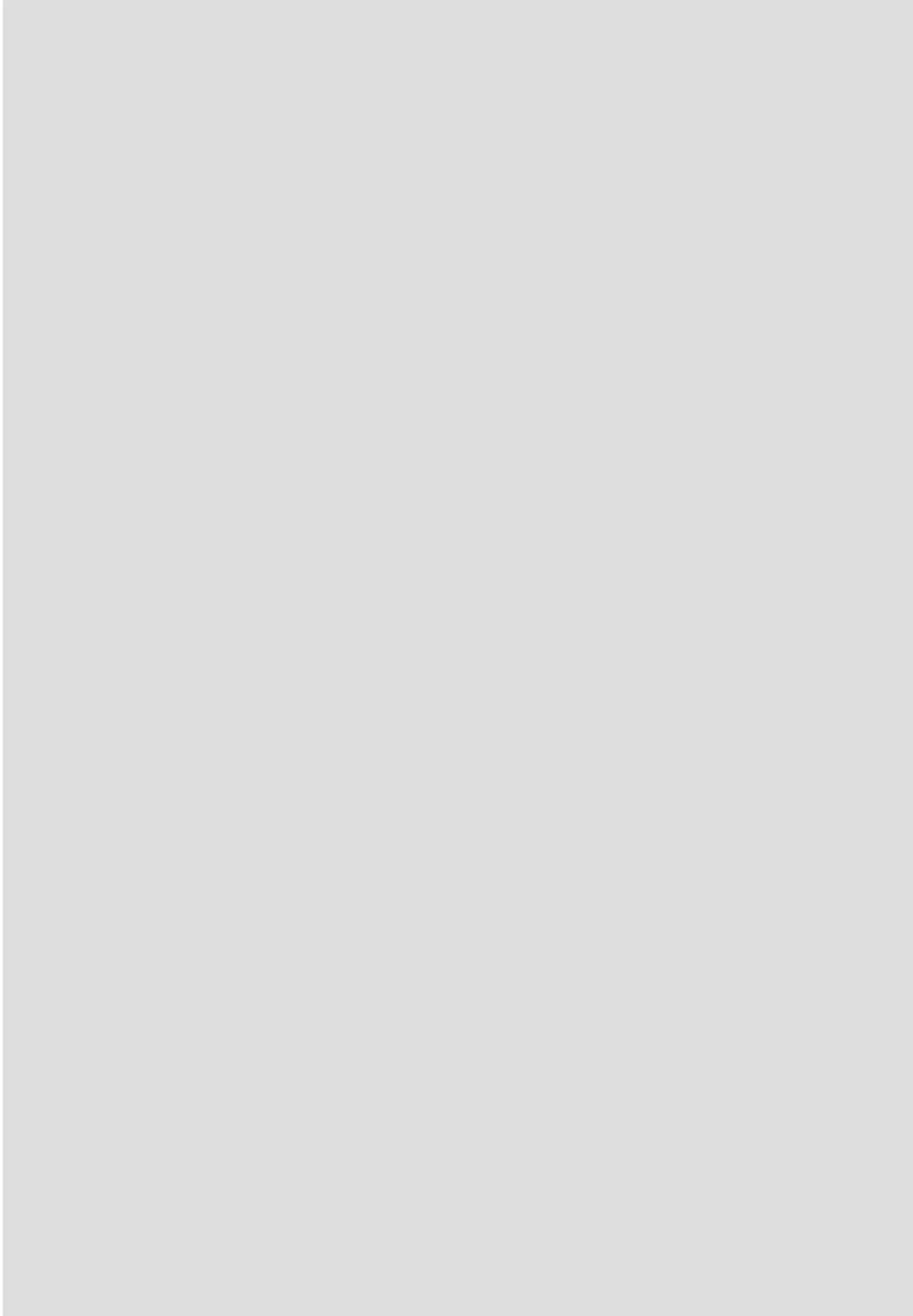
【图 104】 石井鶴三 《島崎藤村像試作》 石膏 1943 東京藝術大学芸術資料館蔵



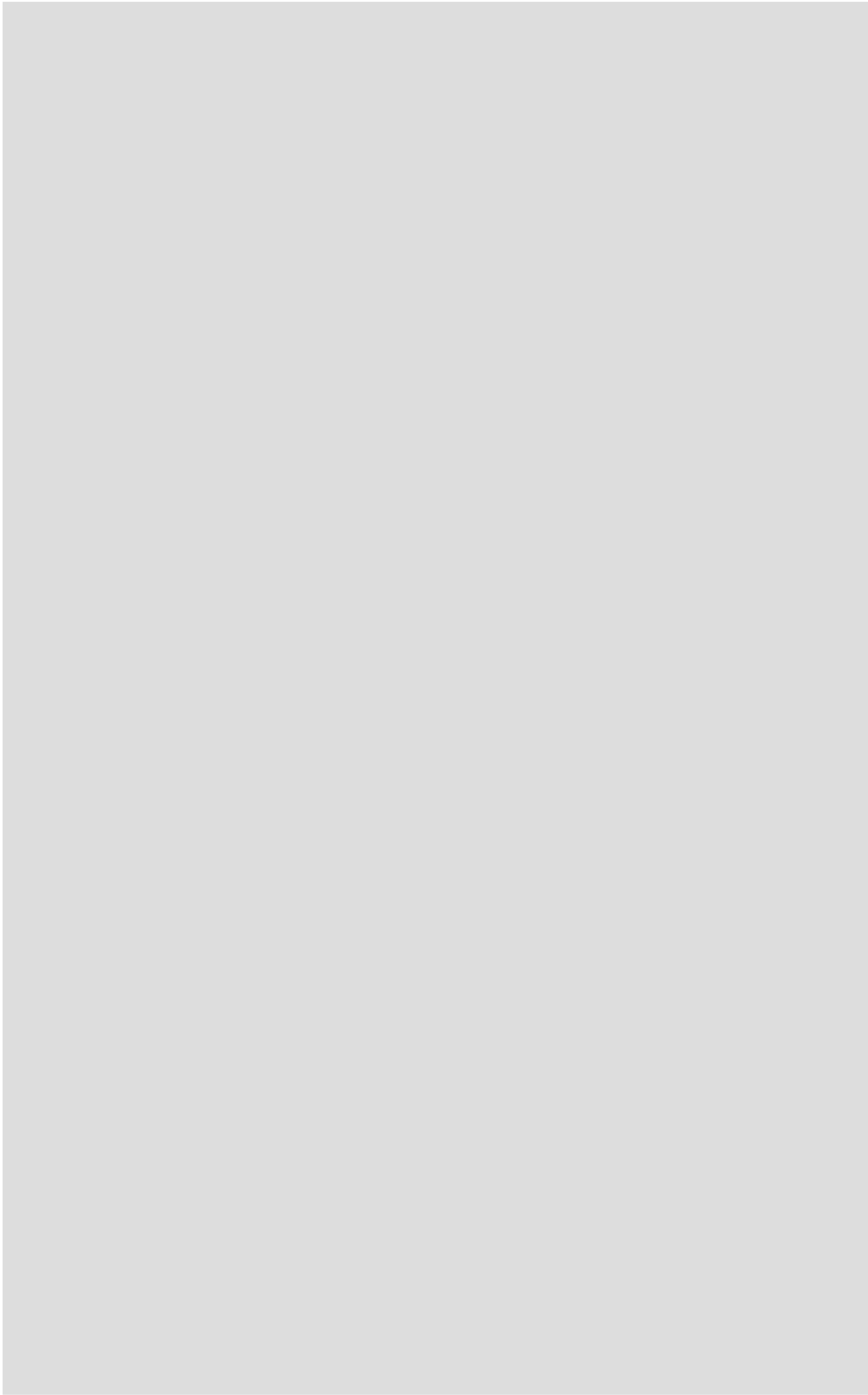
【图 105】 石井鶴三 <<島崎藤村像>> 制作過程①



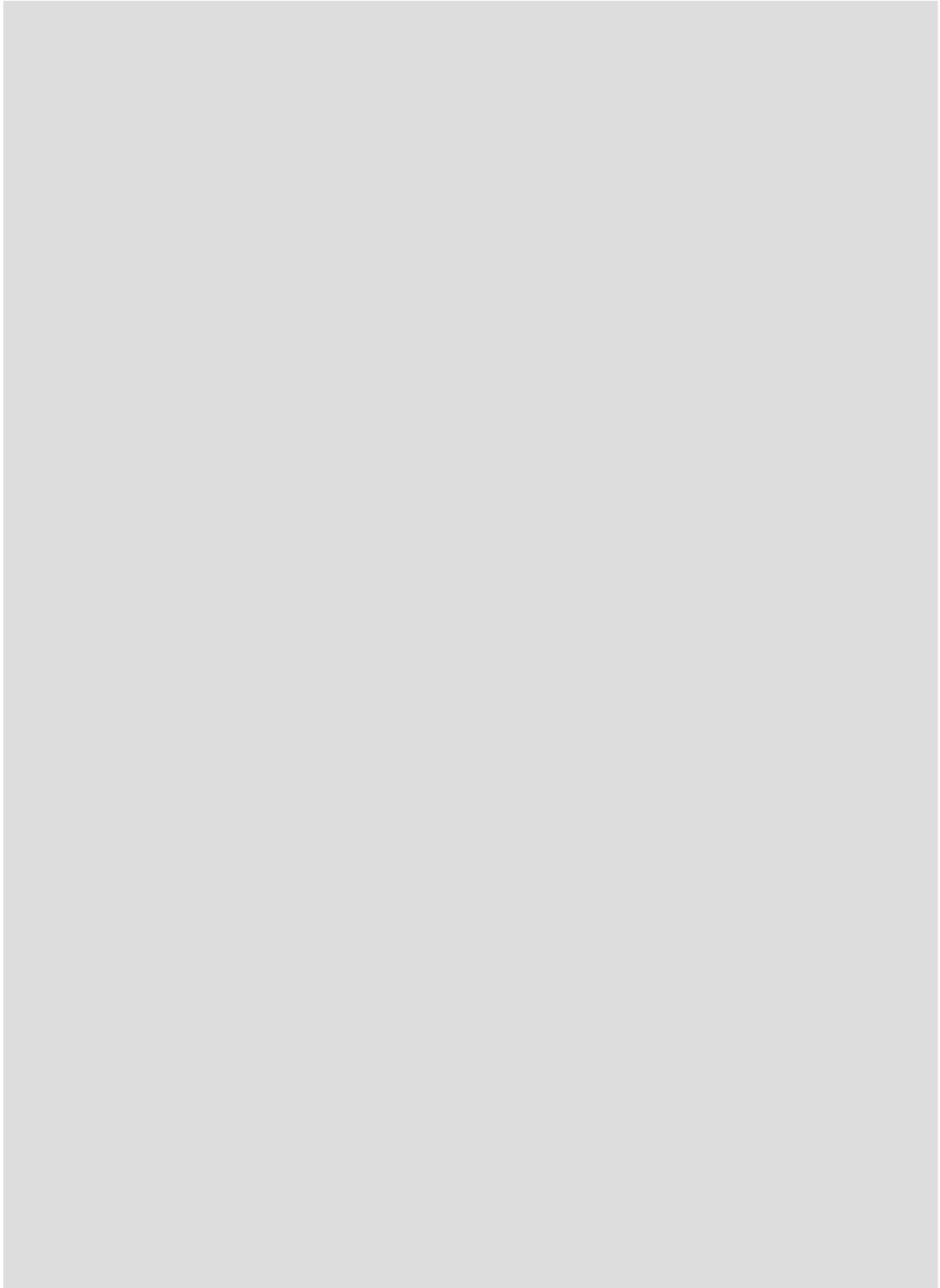
【図 106】 石井鶴三 石膏原型と木彫を見比べている様子



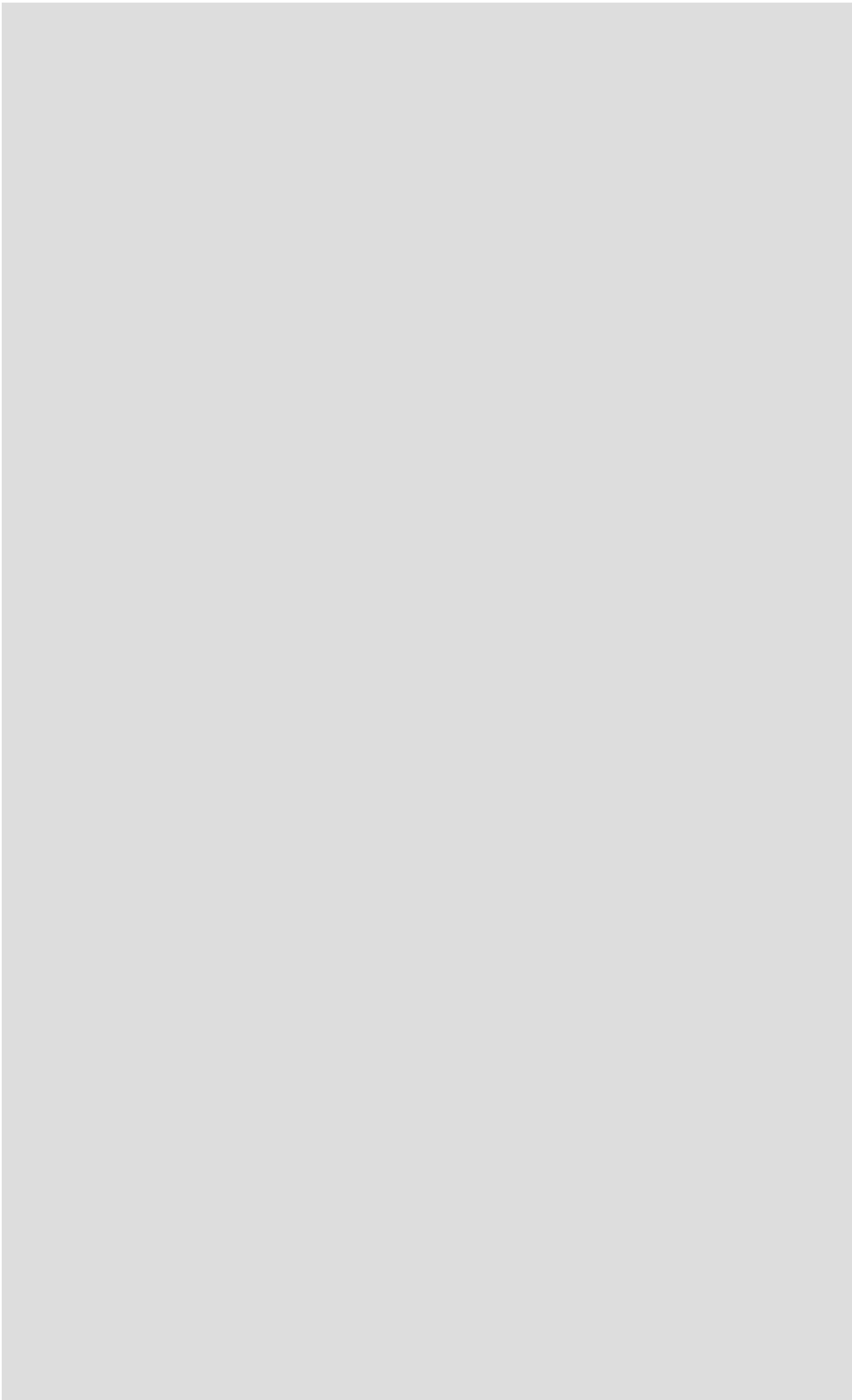
【图 107】 石井鶴三 <<島崎藤村像>> 制作過程②



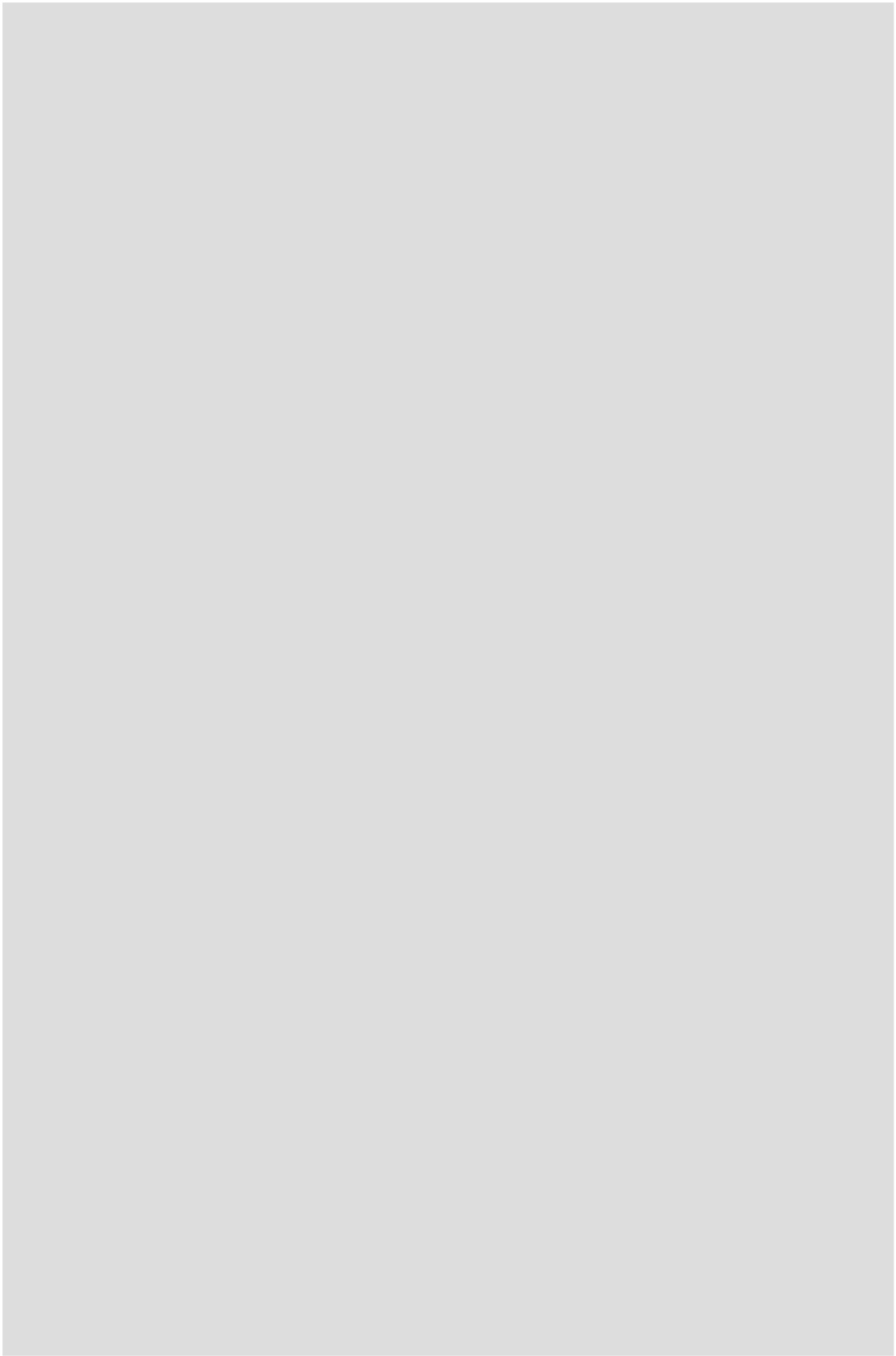
【图 108】 石井鶴三 <島崎藤村像> 制作過程③



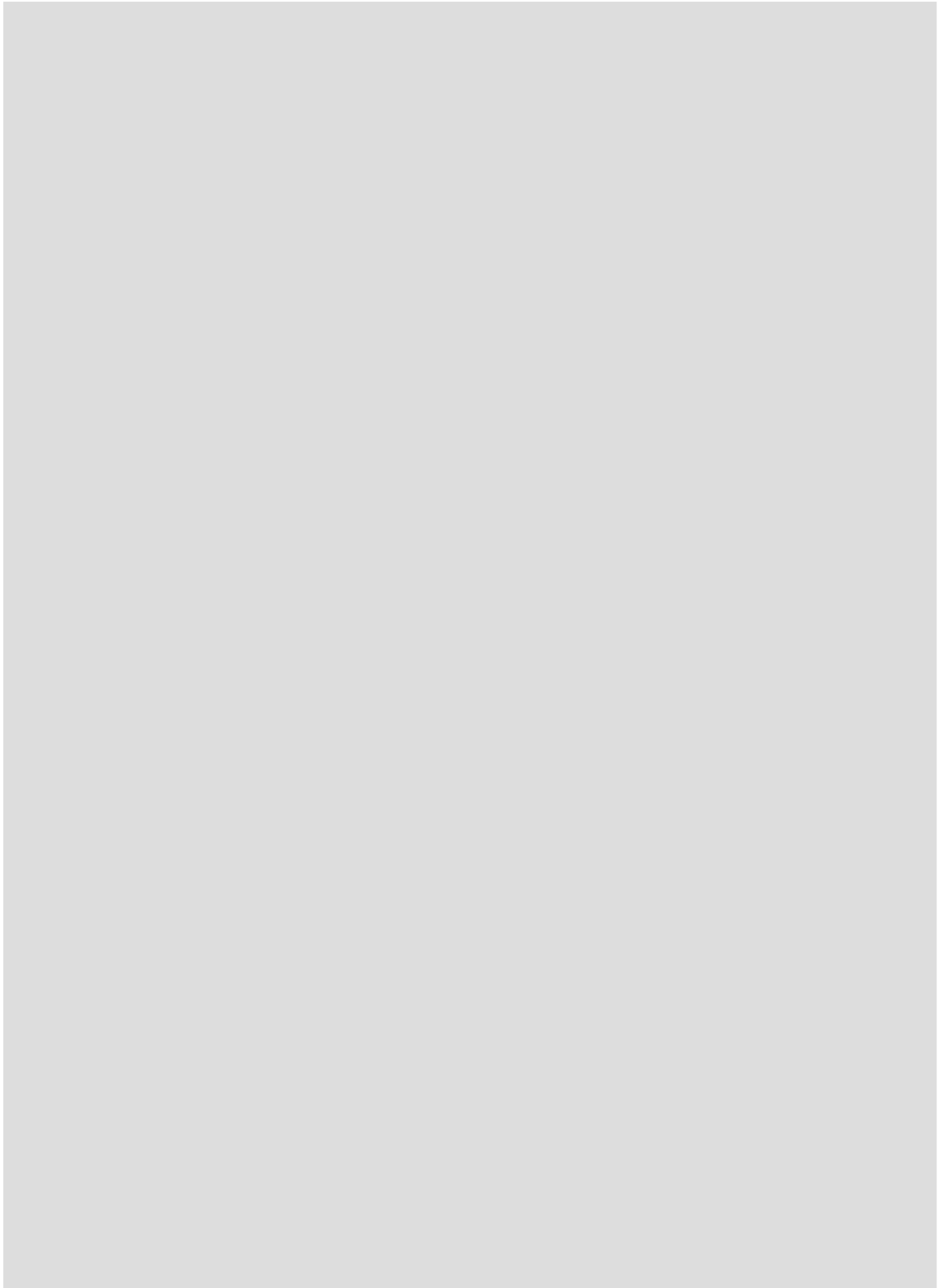
【图 109】 石井鶴三 <<島崎藤村像>> 制作過程④



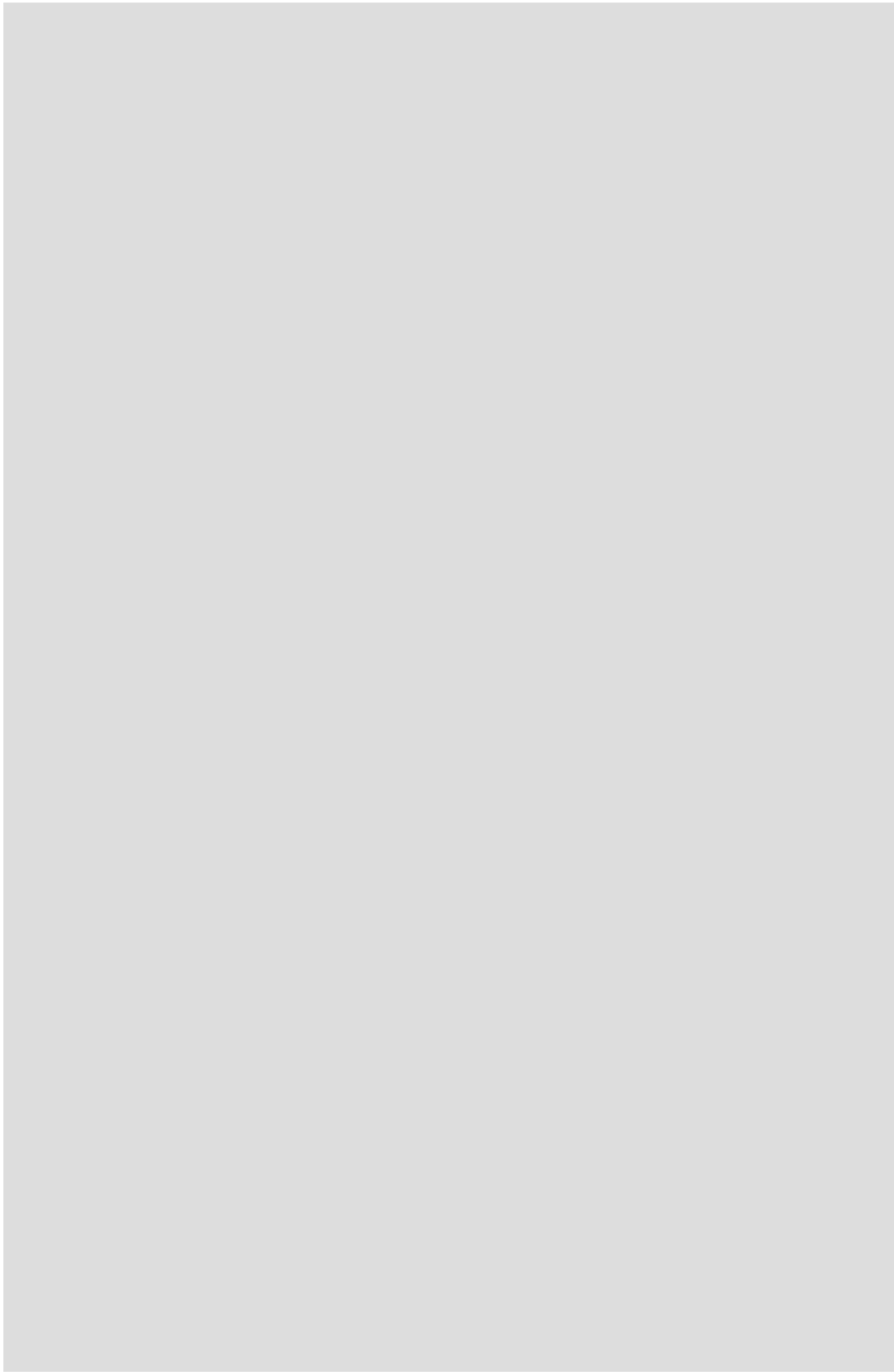
【図 110】 石井鶴三 <島崎藤村像> 制作過程⑤



【図 111】 石井鶴三 <島崎藤村像> 制作過程⑥



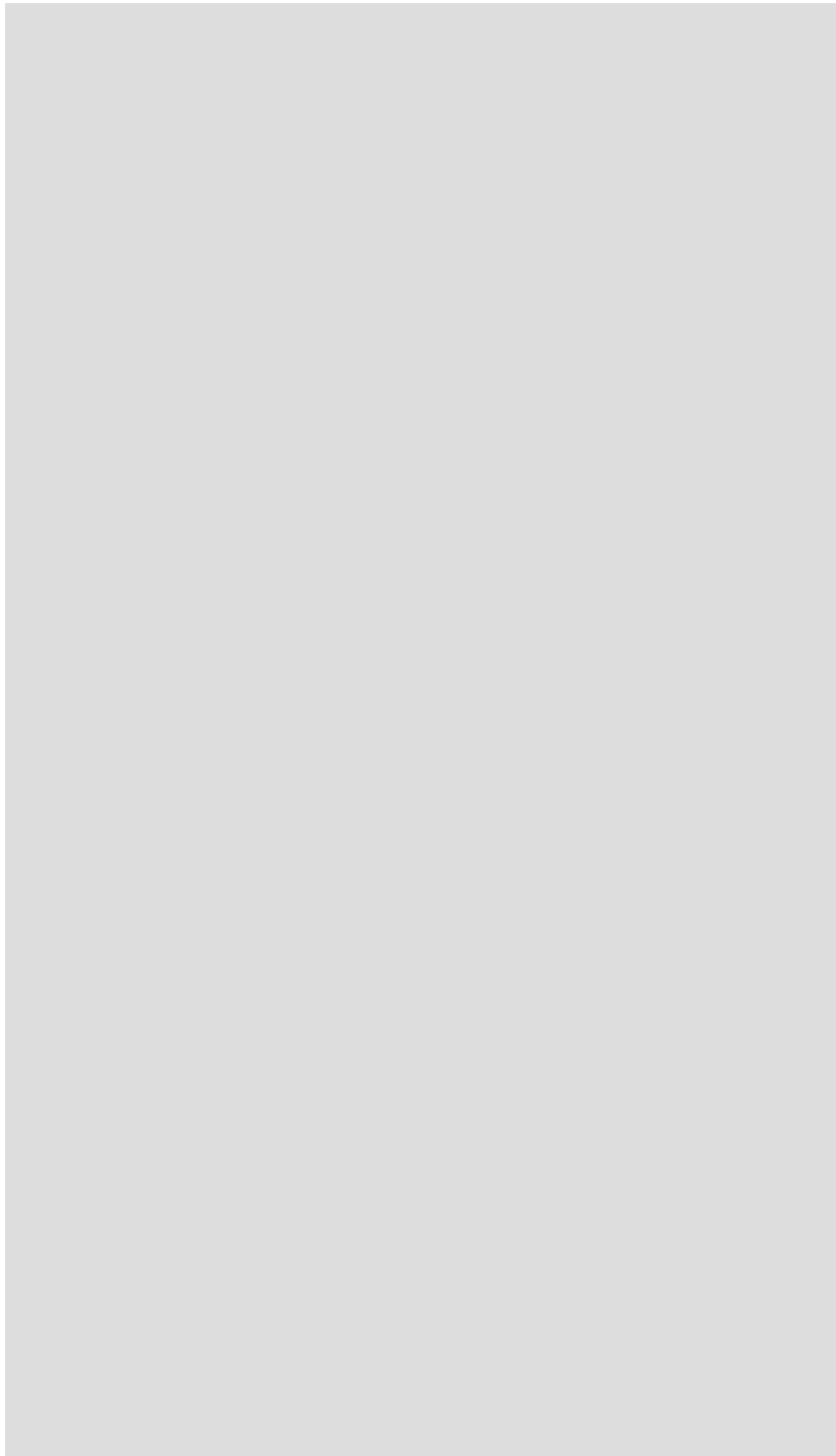
【図 112】 石井鶴三 <島崎藤村像> 制作過程⑦



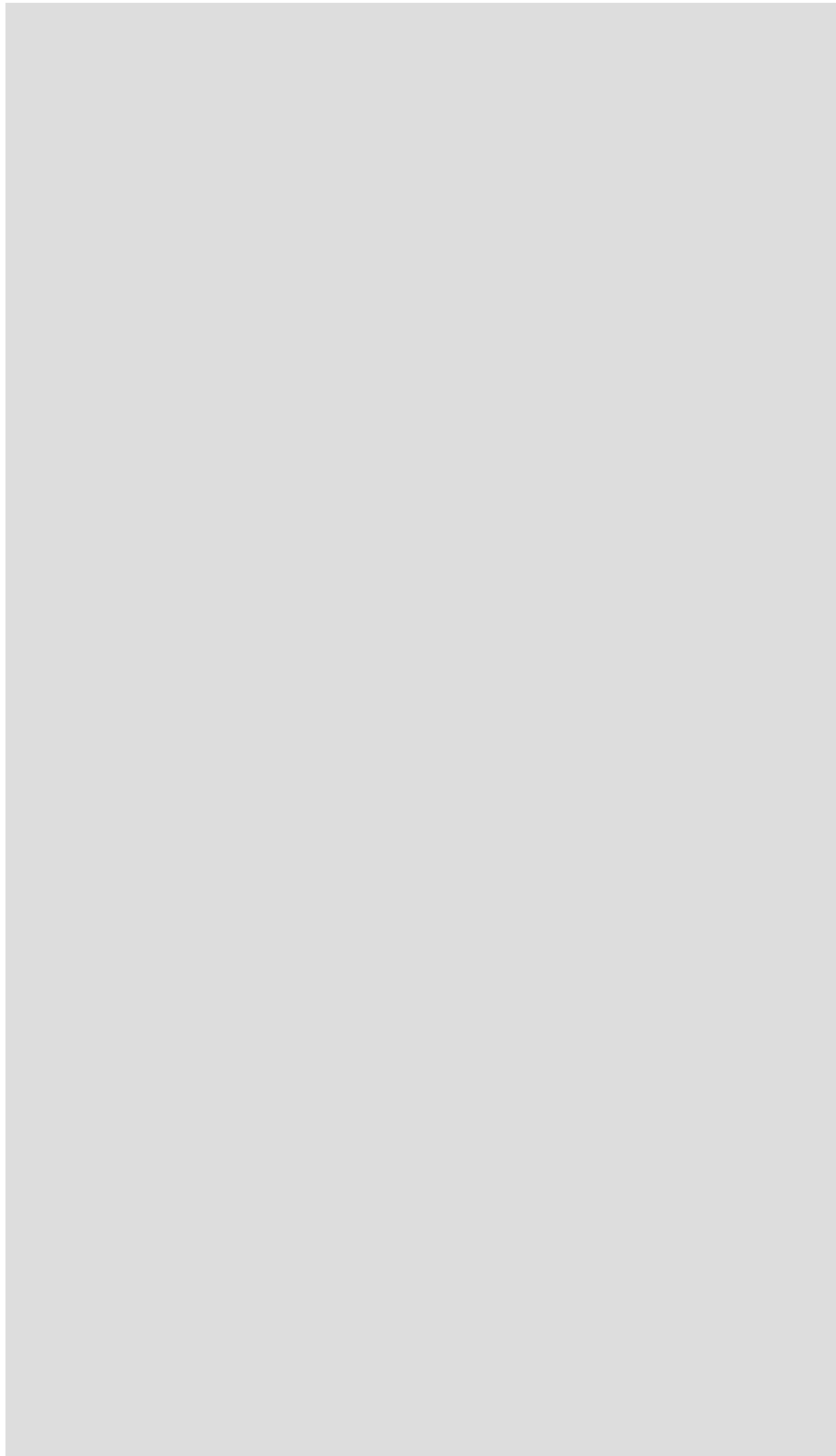
【図 113】 石井鶴三 <島崎藤村像> 制作過程⑧



【図 114】 木村五郎の制作過程



【图 115】 橋本平八 《少女立像》 木 1925 個人蔵



【図 116】 橋本平八 <成女身> 木 1926 三重県立美術館蔵

図版出典

- 図 1 筆者撮影
- 図 2 筆者撮影
- 図 3 筆者撮影
- 図 4 筆者撮影
- 図 5 筆者撮影
- 図 6 筆者撮影
- 図 7 筆者撮影
- 図 8 筆者撮影
- 図 9 山口県立美術館：『近・現代日本の彫刻』山口県立美術館、1984、6 頁
- 図 10 建畠覚造：『彫刻をつくる—基礎造型・塑造・鑄型・彫造・集合』美術出版社、1965、116 頁
- 図 11 印象社：『明治の彫塑 - ラグーザとその弟子たち』芸大美術館ミュージアムショップ、2010、48 頁
- 図 12 陶山巖：『現代世界美術全集 5 ロダン／ブールデル』集英社、1971、中表紙
- 図 13 千葉市立美術館：『生誕 130 年 彫刻家・高村光太郎展図録』印象社、2013、4 頁
- 図 14 石井鶴三：『石井鶴三文集 I』形象社、1978、中表紙
- 図 15 木村五郎研究会：『作品とおもかげ 木村五郎資料集 II』木村五郎研究会、1999、114 頁
- 図 16 橋本平八：『純粹彫刻論』照森社、1942、中表紙
- 図 17 国画会彫刻部：『新海竹蔵作品集』国画会彫刻部、1969、52 頁
- 図 18 オーギュスト・ロダン：『ロダン-創造の秘密-』読売新聞社、2006、47 頁
- 図 19 アドルフ・ヒルデブラント（加藤哲弘訳）：『造形芸術における形の問題』中央公論美術出版、1993、172 頁
- 図 20 アドルフ・ヒルデブラント（園頼三訳）：『中央美術第五号第一号』中央美術社、1919、23 頁
- 図 21 同書、表紙
- 図 22 アドルフ・ヒルデブラント（清水清訳）：『造形美術に於ける形式の問題』岩波書店、1927、中表紙
- 図 23 アドルフ・ヒルデブラント（加藤哲弘訳）：前掲書、表紙
- 図 24 大村清隆（木彫編）：『アトリエ No. 511』アトリエ出版社、1969、67 頁
- 図 25 長谷川栄作：『彫塑の手ほどき』博文館、1927、表紙

- 図 26 杜陵高速印刷株式会社：『長沼守敬とその時代展』長沼守敬とその時代展
実行委員会、1992、111 頁
- 図 27 東京国立近代美術館，三重県立美術館，宮城県美術館：『日本彫刻の近代』
淡交社、2008、64 頁
- 図 28 同書、72 頁
- 図 29 同書、70 頁
- 図 30 同書、55 頁
- 図 31 高村光雲：『木彫七十年』中央公論美術出版、1967、中表紙
- 図 32 美術出版社：『彫刻の技法』美術出版社、1950、47 頁
- 図 33 新海竹蔵：『新海竹太郎伝』新海竹介、杜陵印刷株式会社、1981、中表紙
- 図 34 田中修二：『近代日本彫刻集成 第一巻 幕末・明治編』国書刊行会、2010、
162 頁
- 図 35 東京国立近代美術館，三重県立美術館，宮城県美術館：『日本彫刻の近代』
淡交社、2008、57 頁
- 図 36 美術出版社：前掲書（図 32 に同じ）、77 頁
- 図 37 筆者撮影
- 図 38 平櫛田中顕彰会：『平櫛田中作品集』平櫛田中顕彰会、1970、中表紙
- 図 39 筆者撮影
- 図 40 木村五郎：『木彫作程』金星堂、1933、表紙
- 図 41 美術出版社：前掲書（図 32 に同じ）、表紙
- 図 42 大村清隆（木彫編）：前掲書、66 頁
- 図 43 陶山巖：前掲書、4 頁
- 図 44 国立西洋美術館：『手の痕跡』国立西洋美術館、2012、125 頁
- 図 45 印象社：前掲書、48 頁
- 図 46 筆者撮影
- 図 47 筆者撮影
- 図 48 筆者撮影
- 図 49 筆者作成
- 図 50 荻原守衛：『彫刻真髓』中央公論美術出版、1964、表紙
- 図 51 愛知県立美術館：『戸張孤雁と大正期の彫刻』求龍堂、1994、116 頁
- 図 52 同書、表紙
- 図 53 三重県立美術館：『高村光雲とその時代展』三重県立美術館、2002、115
頁
- 図 54 舟越保武展実行委員会：『舟越保武の世界』印象社、1993、中表紙
- 図 55 建畠覚造：前掲書、表紙
- 図 56 大村清隆（木彫編）：前掲書、66 頁

- 図 57 財団法人三重県立美術館協力会：『橋本平八と北園克衛展』野崎印刷紙業株式会社 2010、H-36 頁
- 図 58 本間正義：『近代の美術 16』至文堂、1973、38 頁
- 図 59 同書、38 頁
- 図 60 美術出版社：前掲書（図 32 に同じ）、82 頁
- 図 61 筆者作成
- 図 62 筆者作成
- 図 63 筆者作成
- 図 64 筆者作成
- 図 65 筆者作成
- 図 66 筆者作成
- 図 67 橋本平八：前掲書（図 16 に同じ）、表紙
- 図 68 財団法人三重県立美術館協力会：前掲書、H-048 頁
- 図 69 同書、H-053 頁
- 図 70 同書、H-118 頁
- 図 71 同書、H-129 頁
- 図 72 本間正義：前掲書、51 頁
- 図 73 三重県立美術館：『橋本平八と円空』三重県立美術館、1985 年、98 頁
- 図 74 同書、H-070 頁
- 図 75 同書、H-045 頁
- 図 76 筆者撮影
- 図 77 高村光太郎：『ロダンの言葉』岩波書店、1960、中表紙
- 図 78 高村光太郎：『続ロダンの言葉』叢文閣、1920、中表紙
- 図 79 高村光太郎：『ロダンの言葉抄』岩波書店、1969、中表紙
- 図 80 乗松巖：『彫刻と技法』近藤出版社、1970、表紙
- 図 81 高村光雲：『光雲懐古談』万里閣書房、1929、中表紙
- 図 82 同書、中表紙
- 図 83 三重県立美術館：『高村光雲とその時代展』三重県立美術館、2002、96 頁
- 図 84 同書、96 頁
- 図 85 同書、34 頁
- 図 86 千葉市立美術館：前掲書、102 頁
- 図 87 同書、20 頁
- 図 88 同書、21 頁
- 図 89 同書、22 頁
- 図 90 同書、23 頁

- 図 91 同書、24 頁
- 図 92 同書、25 頁
- 図 93 同書、26 頁
- 図 94 同書、50 頁
- 図 95 同書、61 頁
- 図 96 東京藝術大学石井鶴三教授研究室：『彫刻家荻原礫山』岡書院、1956 年、
中表紙
- 図 97 石井鶴三：『石井鶴三全集 9』形象社、1978、中表紙
- 図 98 石井鶴三：『石井鶴三全集別巻Ⅱ』形象社、1989、39 頁
- 図 99 石井鶴三：前掲書（図 97 に同じ）、419 頁
- 図 100 筆者撮影
- 図 101 東京藝術大学石井鶴三教授研究室：前掲書、表紙
- 図 102 筆者撮影
- 図 103 石井鶴三：前掲書（図 97 に同じ）、279 頁
- 図 104 石井鶴三：『石井鶴三全集 8』形象社、1987、中表紙
- 図 105 信濃教育会：『信濃教育 1044 号』信濃教育会、1973、82 頁
- 図 106 石井鶴三：前掲書（図 97 に同じ）、292 頁
- 図 107 信濃教育会：前掲書、82 頁
- 図 108 木曾教育会：『木曾教育四十八号』木曾教育会、1974 年、97 頁
- 図 109 石井鶴三：前掲書（図 97 に同じ）、285 頁
- 図 110 木曾教育会：前掲書、97 頁
- 図 111 同書、97 頁
- 図 112 同書、97 頁
- 図 113 同書、97 頁
- 図 114 木村五郎：前掲書、84-99 頁
- 図 115 財団法人三重県立美術館協力会：前掲書、H-043 頁
- 図 116 同書、H-045 頁

引用・参考文献一覧

- ・アドルフ・ヒルデブランド（園頼三訳）：『中央美術第五巻第一号』中央美術社、1919
- ・アドルフ・ヒルデブランド（清水清訳）：『造形美術に於ける形式の問題』岩波書店、1927
- ・アドルフ・ヒルデブランド（加藤哲弘訳）：『造形芸術における形の問題』中央公論美術出版、1993
- ・ハーバート・リード（宇佐見英治訳）：『彫刻とは何か - 特質と限界 - 』日貿出版社、1980
- ・ハーバート・リード（藤原えりみ訳）：『近代彫刻史』言叢社、1995
- ・印象社：『明治の彫塑 - ラグーザとその弟子たち』芸大美術館ミュージアムショップ、2010
- ・高村光太郎：『ロダンの言葉』阿蘭陀書房、1916
- ・高村光太郎：『造型美論』筑摩書房、1942
- ・高村光太郎：『美について』道統社、1941
- ・高村光太郎：『続ロダンの言葉』叢文閣、1920
- ・高村光太郎：『ロダンの言葉抄』岩波書店、1960
- ・高村光太郎：『高村光太郎選集・別巻「造型」』春秋社、1973
- ・高村光太郎：『高村光太郎選集・第五巻』春秋社、1968
- ・高村光太郎：『某月某日：随筆』竜星閣、1943
- ・高村光太郎：『高村光太郎全集第十巻』筑摩書房、1958
- ・大村勇：『日本の名随筆2 鳥』作品社、1983
- ・『生誕130年 彫刻家・高村光太郎展図録』印象社、2013
- ・本郷新：『彫刻の美』富山房、1942
- ・『新海竹蔵作品集』国画会彫刻部、1969
- ・橋本平八：『純粹彫刻論』照森社、1942
- ・本間正義：『近代の美術16』至文堂、1973
- ・『橋本平八と北園克衛展』野崎印刷紙業株式会社、2010
- ・『高村光雲とその時代展』三重県立美術館、2002
- ・美術出版社：『彫刻の技法』美術出版社、1950
- ・乗松巖：『彫刻と技法』近藤出版社、1970
- ・長谷川栄作：『彫塑の手ほどき』博文館、1927
- ・木村五郎：『木彫の技法』アルス、1926
- ・木村五郎：『木彫作程』金星堂、1933
- ・潮田皓哉：『(独習技法) 木彫教室』東学社、1938

- ・大村清隆（木彫編）：『アトリエ No. 511』アトリエ出版社、1969
- ・小島広志：『アトリエ No. 584』アトリエ出版社、1975
- ・建畠覚造：『彫刻をつくる―基礎造型・塑造・鋳型・彫造・集合』美術出版社、1965
- ・石井鶴三：「院展の彫刻」、『アトリエ 3 巻 10 号』1926
- ・石井鶴三：『石井鶴三全集別巻Ⅱ』形象社、1989
- ・石井鶴三：『石井鶴三文集Ⅰ』形象社、1978
- ・石井鶴三：『石井鶴三文集Ⅱ』形象社、1978
- ・石井鶴三：『石井鶴三全集 11』形象社、1988
- ・中村傅三郎：『明治の彫塑：「像ヲ作ル術」以後』文彩社、1991
- ・『学問のアルケオロジー』東京大学、1997
- ・高村光雲：『光雲懐古談』万里閣書房、1929
- ・高村光雲：『幕末維新懐古談』岩波書店、1995
- ・高村光雲：『木彫七十年』中央公論美術出版、1967
- ・『開巻 25 周年・没後 30 年記念展』小平市平櫛田中彫刻美術館、2009
- ・『長沼守敬とその時代展』長沼守敬とその時代展実行委員会、1992
- ・『抱きしめたい！近代日本の木彫展』「近代日本の木彫展」実行委員会、2011
- ・東京国立近代美術館，三重県立美術館，宮城県美術館：『日本彫刻の近代』淡交社、2008
- ・『ロダン - 創造の秘密 - 白と黒の新しい世界』読売新聞社、2006
- ・『木曾教育 四十八号』木曾教育会、1974
- ・蔵田周忠：『ロダン以後』中央美術社、1926
- ・成田重郎：『ロダン以後』東京堂、1941
- ・陶山巖：『現代世界美術全集 5 ロダン／ブールデル』集英社、1971
- ・松本檜重：『彫塑の感覚』推古書院、1950
- ・荻原守衛：『彫刻真髓』中央公論美術出版、1964
- ・柳原義達：『孤独なる彫刻』筑摩書房、1985
- ・『信濃教育 1044 号』信濃教育会、1973
- ・白根敏昭：「米原雲海と近代日本木彫Ⅱ-近代日本木彫の伝統と革新」、『静岡県立博物館協会研究紀要第 15 号』静岡県立博物館、1992、
- ・新海竹介：『新海竹太郎伝』杜陵印刷株式会社、1981、
- ・桜井雅文：「石井鶴三の研究」、『北海道教育大紀要第 1 部第 47 巻第 1 号』北海道教育大学、1996
- ・金井直：「信州大学所蔵石井鶴三彫刻作品について」、『信州大学附属図書館研究 1』信州大学、2012
- ・荒井秀夫：『美術批評家著作選集第 13 巻―近代日本彫刻と批評―』ゆまに書

房、2011

- 出口智之：「高村光太郎と石井鶴三：信州大学蔵新出高村光太郎書翰から」、『信州大学附属図書館研究 1』信州大学、2012