北海道教育大学学術リポジトリ
Hokkaido University of Education Repository
国立大学法人 北海道教育大学
HOKKAIDO UNIVERSITY OF EDUCATION

石井鶴三の彫刻

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2010-07-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 桜井, 雅文 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00004577

北海道教育大学紀要（第１部Ａ）第47巻　第１号　　平成８年８月
Journal of Hokkaido University of Education (Section IA)Vol. 47, No. 1　　August, 1996

石井鶴三の彫刻

桜井雅文

1　はじめに

彫刻に対する今日的な概念の形成は，その主題が宗教的，或は文学的なものから解放され，彫刻に独自の価値を創造していこうとしたことに始まる．

具体的には，Ａ・ロダン（A・Rodin）が，彫刻による生命の表現を目指し，彫刻によって，作家自身の思想の表現を試みたことにより，始まるといってよい．以後彫刻は，その主題が作家独自のものとなり，作家は自らの選んだ主題により，彫刻の価値を追求するようになった．彫刻には，主題よりもより彫刻的であることが要求されることになった．

今日において，彫刻という言葉が芸術学的な意味で用いられる場合，それは一つの独立した価値概念である．つまり彫刻それ自体の存在が一つの価値として認識されていなければならない．

彫刻に限らず，一般に造形芸術を感覚の世界に展開されるものと考えれば，作家の思索もその方法は概念と公式によるものではなく，現実的な形象を媒体として行われるものであるといえる．つまり彫刻家にとっては，世界は概念によらず，形象によって成り立つものである．

そうした考えからすれば，彫刻について理論的な説明や解釈を加えることは，彫刻本来の研究にとっては不必要であるとも考えられる．しかし，自分の彫刻観の形成にあたって影響を受けたさまざまな事がらを，言葉によってより明確にし，体系づけることも，さらに深く彫刻を理解するためには，一つの方法としては肯定されうるものであると考える．作品と，その内側に秘められた作家の思想を考えることにより，彫刻の一つのあり方を探ってみるという研究方法は考えられる．そのためには，まず残された作品と，その作家の概念を明確に知ることができる資料が必要である．

石井鶴三は，その作品と著作において単に造形の分野のみならず，人間の生き方にまで問題を投げかけている．その制作は一貫して一つの概念により進められており，表裏一体となった作品と文章は，制作と作家の概念との関係を知る上で貴重なものであると考えられる．

本稿は，彼の彫刻観，造形論，方法論とその作品について考察し，彫刻表現の一つの可能性を考えるものである．

2　彫刻の本質

彫刻という言葉は，独立した一つの価値概念である．したがって彫刻を研究すると言うことは，それ自体の本質を探り，その価値を研究することである．つまり形を形として考え，純粋に形が我々に及ぼす影響或は力について考えなくてはならない．そういった意味では，彫刻が我々に及ぼす何らかの作用は，まず生物学的な意味において理解される現象であるとも考えられる．

造形芸術における彫刻は，絵画とともにその主要な分野を形成することになるが，形而下の問題としては，その相違点は絵画の二次元性に対する彫刻の三次元性である．彫刻とは三次元の，立体の芸術である．すなわち彫刻の本質を知ることは，立体が我々に及ぼす何らかの影響或は力について知ることである．この“影響或は力”とは芸術的な立場からこれを総括して言えば“感動”という言葉に置き替えられる．すなわち彫刻からあらゆる付属的な要素を排除して，それが彫刻である最後の条件，或は，唯一の条件は，それが立体ならではの感動を我々に与えるか否かであると言える．つまり彫刻の本質とは，立体が我々に与える感動である．

石井鶴三は，その彫刻観を次のように述べている．

「彫刻とはどういう芸術であろうか，その本質を一言で言えば立体感動である．立体美の感動に出発し，この感動を形態化して彫塑作品となるのである．」[1)]

彼の体験した“立体感動”とはいかなるものであったかは，以下のように述べられている．

「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言えない面白い感触，首の辺りを撫でてから，肩，胸の辺り，それから腹がふくれてずっとまた腰のあたりでしまっていく．あの馬の体の不思議なでこぼこした感触が目でみてもおもしろ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崩芽だったと思う．」[2)]

またH・リード（H・Read）は，彫刻の本質的価値について次のように述べている．

「彫刻家が触覚的な価値，可触的，可秤量的，可査定的なマッスの価値の供述にほとんど盲目的に従うとき彫刻芸術は，その最大限の，かつもっとも独自の効果を発揮するということである．目だけでは明かでないが，直接或は想像力によって触覚と圧力を感じるときには必ずえられる充全的なヴォリュウム，それが独自の彫刻的なエモーションである．」[3)]

この彫刻家と評論家には，言い方の違いこそあれ，彫刻の本質において，その見解が一致していることは明かである．我々は粘土をとって何か形を作る．或は木を削り，石を彫る．こうして様々な素材により形は形成されるのであるが，それだけでは彫刻とは成り得ない．その中に立体的感動を具備するにいたり，初めて形は彫刻としての価値を持つのである．

3　造形論と方法論

具象彫刻は，表現対象の描写を特徴とし，それらの持つ形，質，意味等を作品の内に取り入れるものである．制作の礎を自然観察におく具象彫刻家において，自然界の現象はすべて彫刻的要素として判読される．そこに存在するさまざまな形体には多くの彫刻的本質が見い出される．しかし自然界の形体は，彫刻的本質を提示し，彫刻の指標とはなりうるものではあるが，彫刻ではない．自然を自然として表現する限りにおいては，それはまだ自然に対立してその存在を主張しうる「芸術」には至らないのである．彫刻とは造形芸術であり，作家の造形意志により制作されたものでなければならない．そこに作家独自の造形論が生まれる．かくして，作家は自然から一方的に「美」を享受する客体としての立場から，自然の内に「美」を創造する主体的な立場をとることになる．対象はいかにあるべきか，という主張が存在の把握に関係するようになるのである．この主体と客体の立場は固定することなく，「美」を中心に入れ代わり，制作という行為においては，もはや表裏一体となる．主体的な美の創造を目的に対象を把握するとき，その観点を明確にするものが造形論である．

色彩の科学から出発した印象派は，対象を光線に照らし出されたイメージによって把握した．キュービズムは，光線の科学よりも対象そのものを幾何学的な面の構成体として把握し，さらに未来派は，それらの運動のイメージとして把握した．このように具象表現においては，造形論の観点も，やはり対象をいかに把握し再現するかという目的により，基礎づけられていなければならない．

また彫刻は，必ず表現の媒体としての各種の素材を用いる．そこから各素材に適した方法論も必要になる．彫刻においては，作家の内にいかに対象を深く把握し得る造形論が存在しても，それが作品において実証されていなければ，何の価値も有することはできない．そこで理論を，素材を通じて最も効果的に表現するために，具体的に作家は素材に対して如何に対処すべきかについて考えられなくてはならない．方法論とは，造形論を作品に具体化しようとする作家の行動において，その手段に実戦的指標を提示する理論である．

石井鶴三の造形論

石井鶴三の造形論のポイントは，立体には内側から動かす実の動勢がはたらき，それが外側から虚の面によって規制されており，その緊張の中に自然の立体は存在する，というものである．この実と虚の関係は当然不可分で同時性のものであり，立体の存在とは，この実と虚の関係により秩序立っている．彼はこの実の動勢を「内のデッサン」，虚の面による規制を「外のデッサン」と呼んでいた．こうした造形論の核心は，次の言葉の中に一括して述べられている．

「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，最初につく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少しも違わないのであります．心棒のもつ動勢は四方にその勢いを伸ばし，遂にその外郭の動勢と一致するのであります．これを反対に見れば，外郭のもつ動勢はこれを内に追求すれば，遂に心棒の動勢におさまるのであります．ここにおいて知ることは，塑造と木彫の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要義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申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，核心おのずから摑み得べく，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．」[4)]

この造形論の確立も，やはり自然の観察と芸術作品の鑑賞により成されたものである．例えば「外のデッサン」については，

「山を見ていて感じたことであるが，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．」[5)]

という言葉や，飛鳥仏（図１）についての

「面によってつくられる形態が基本形となり，この中に観音像は少しの無理なく，ゆったりとした動勢を

もっておさまっているのである．この寸分のすきもないきびきびとした造形力を知った時，私は少なからず驚いたのである．単純な面による基本形態を最初に決定し，それをもとにして，細部に仕事を進めていくという，立体造形の根本を飛鳥の仏師は心得ていて，生命のこもるよい作品をつくり出している．」[6)]

という言葉からは，「大きな面」「単純な面による基本形態」といった表現がみられ，それが「外のデッサン」の考えを確立する基になったことが判断される．

この大きな面による統一の重要性については橋本平八[7)]も

「接触面の離れ易さも一つの彫刻の技巧である．魚族の水中を遊泳し易さ．人間の乃至鳥類の空中を走り易さ，総て接触面から来る特異さ快適さも彫刻の一つの役割である．」[8)]「自分はある日胡桃の種子を観察しその内から彫刻的なある物を体得した．胡桃の実の彫刻的な芸術的な点はその表面の起伏の複雑さと一つにはその果肉の離核し易い感じを表している点である．」[9)]

と述べている．「離れ易さ」「離核し易い感じ」とは，接触面が複雑に入り組んで統一を欠いた状態から得られるものではなく，大きな面によって統一されていることから生じるものである．

こういった面による規制は，作品にもしっかりした量塊感を与えるものとなる．ミケランジェロの作品にはそうした量塊感があるが，彼は山の頂上から底まで転がしても壊れない作品だけがよいといった．これも，あまりにも複雑すぎたり，ばらばらになりすぎた作品からは望めない．つまり「外のデッサン」とは，作品に大きな統一を与え，量塊感を生む面であると考えられる．

「内のデッサン」とは立体の内からの動勢である．

「ゴシック以来，ヨーロッパの彫刻には苔や雑草が（すなわち形を全く隠してしまうあらゆる種類の表面の邪魔物が）一面に繁茂しすぎてしまった．このはびこりを除去して，今いちどわれわれに形を意識させるのが，ブランクーシの特別な使命であった．これを行うために，彼は非常に単純な形に集中し，いわば彼の彫刻を一気筒にしておくこと，殆ど高貴に過ぎるほど単一な形を洗練し磨き上げることが必要だった．」[10)]

このヘンリー・ムーア（Henry Moore）の言葉にみられるブランクーシ（Constant in Brancusi）の彫刻の一気筒性は「内のデッサン」に共通するものであろう．こうした明確な動勢は，石井鶴三の「信濃男坐像」（1931）（図９）の胴体から首，頭へと力強く抜ける動勢や，「少女坐像」（1933）（図11）の腰から頭へ抜ける動勢，また「シュミーズの女」（1934）（図12）の静かにねじれた動きなどに見ることができる．彼は，制作においてこうした造形思考を積極的に表現しようと務めた．こうした態度による制作については，土方定一氏も，

「石井鶴三は，肉づけを最小限にとどめながら造形の骨格を暗示することで，対象の映像を強めようとする風格のある肖像，人物像を示している．」[11)]

と述べている．この「最小限の肉づけ」とは，そのまま石井鶴三の造形論と感性によって要約された自然であり，「内のデッサン」「外のデッサン」により再構成された映像なのである．造形論の確立は，作家が自然に対して主体的な立場を持つことを意味する．石井鶴三においては，自然は「内のデッサン」「外のデッサン」により意味づけられ再現されるのである．

石井鶴三の方法論

前述のように「内のデッサン」と「外のデッサン」の双方を不可分同時性のものとして重視した石井においては，制作的には違いのある塑造・木彫を，それぞれ同様に重視させることになった．彼は生涯を通じて双方を手掛けている．具体的には彼の造形論は如何なる制作方法を必要としたか．まず塑造においては次の言葉によって知ることができる．

「塑造をやる時，私どもは先ず鉄棒，木片，針金，縄等をもって心棒を作ります．この心棒は粘土を支持

せしむる骨組みの用をなすものであるが，外にもう一つ大切な役目をもつものであります．それは美術的に見て，彫刻の中心をなすところの動勢を捉えてあることになるのであります．たとえば，胸像を造るとすると最初にたてるところの心棒はこの胸像の根幹たる動勢をつくり出したことになるのであって，これがこの胸像の彫刻としての第一歩を踏み出したことになるのであります．この心棒を中心として粘土をつけて行くのでありますが，どこまでもこの心棒のもつ動勢を生かしつつ，その動勢に支配されつつ仕事を進めて行くのであります．故にこの最初に心棒をつくるということは，彫刻において，塑造において，なかなか大切な問題で，最も心を用いなければならぬ仕事なのであります．」[12)]

こうした考えによって作られた心棒は，それ自体がすでに完成作品を思わせるほど神経が配られている．「青年裸身心棒」（図２）にしても「木曽馬心棒」（図３）にしても，これだけ決定的な心棒からは，よほど無理な肉付けでもしない限り，動勢がくずれることはまずないといってよい．とくに「木曽馬心棒」においては，足の部分などそれ自体で完成しているように見えるほど入念に作られている．塑造というよりも木心乾漆に近い感覚を感じることができる．また「天平式塑造心棒」（図４）においては，すでに完成作としても差し支えないほどの独立した充実感が伺える．この写真を見たイサム・ノグチはこれを激賞し，

「このままで，発表すればいいのです．ジャコメッティに比べるべきかもしれません．」[13)]

と述べたそうである．石井鶴三とジャコメッティの制作の狙いは異なるであろうが，双方の作品が共に高い造形性を示しているという点においては肯ける．

この最初に決定された心棒が，石井鶴三の塑造にあっては最も重要な要素であった．「内のデッサン」は，まずこうした心棒によって作品に介入する．心棒の動勢は，モデリングによって量を持ち，「外のデッサン」の内に納まるのである．基俊太郎氏[14)]は，石井鶴三の心棒をロダンとの比較において次のように述べている．

「ロダンの傑作「エヴァ」の足首のところに心棒が露出しているといって，先生はおもしろそうに話されたことがあった．ブロンズになっている「エヴァ」の右足首のところには，ベルト状のたぶん鉄心であろうか，制作中に外部へはみ出たと思われるものがそのまま鋳込まれている．それがこの作をそこなうことにはなっていないし，ロダン自信，それを気にしたとも思われない．ロダンの造形の方法には心棒というものがなかった．鶴三の造形の方法はロダン以後なのである．碌山や光太郎は「ロダン」ではあっても決して「ロダン以後」ではない．」[15)]

この「ロダン以後」の言葉は，ロダンの直接感覚的な対象把握と，造形論をもった石井鶴三の対象把握を対極的に考えているようで興味深い．

木彫においては次のように述べている．

「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あります．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る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．」[16)]

こうした考えは，橋本平八においても同様に力説されている．

「この立体に密度を附加する最初の状態を以て立体の活動的価値を発生する最初の線となし其の線を限界として立体をして活動的価値を有するものとなし立体にして立体にあらざる生命あるものと認む．」[17)]

このように最初に素材を与えられた木彫においては，まず木取りによって「外のデッサン」が決定されなければならない．すなわち「外のデッサン」はすでに木取りの状態で作品に単純かつ明確な統一を約束するのである．石井鶴三における「外のデッサン」は，橋本平八の述べる「立体に密度を附加する最初の状態」と一致する．この状態で「立体の活動的価値を発生する最初の線となし」とは，木取りが完成作品を包括する面とその作品の動勢とが一致し，かつその面が作品の効果として表現されなければならないことを意味す

る.

「外のデッサン」を完成させるための大きな面による木取りには鋸が用いられた. 具体的な方法は「島崎藤村像（一）」の制作過程写真（図5）及び制作日記[18]によって伺うことができる.

「大きなる鋸にてずばりずばりと切られゆき心地よし.（中略）これにて基本形あらわれたり. 人の坐像と見ば見うべし. いまは未だ建築的造形の域にありということが妥当なるべし.」[19]

こうしてできた基本形を, 建築的造形と述べているが, 木彫の木取りはそれ自体がすでに素材に立体感動を植え付けるものでなくてはならないのである. この基本形の構成の中に対象の描写が施されていく. 制作過程写真の②によっても判るように, 対象は木取りされた基本形にぴったりと納まるように描写されている. これらの過程は,

「画により彫刻を制作する. 平面における画は又完全なる立体への舵である.」[20]

という橋本平八の言葉と一致している. このように石井鶴三, 橋本平八の双方において, 木彫とは与えられた素材に直接描写を施し制作されるものであった. これに相対立する制作方法は, 塑像による原形を星取り機を用いて木材に写す方法であるが, 前者においては木材は素材として, その性質を含めて表現に結び付けようとする意味を持ち後者においては単に媒材としての意味しか持ち得ない. 木彫は刃物による割切った形態の効果と, 彫るという行為のもつやり直しのきかない厳しさによって特長づけられ, 塑像は可塑性素材のもつ不明確さと, 繰り返し形を追求できることによって特長づけられる. 星取り機による木彫の制作は, こうした双方の特長をたがいに殺し合うことになってしまい木彫本来の効果を考えた場合は, 望ましくない. 笹村草家人氏[21]は,

「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品が藤村像である.（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.」[22]

と述べているが,「外のデッサン」を決定し, その中に対象を見つめ, 直接彫り込む制作方法は, 木彫本来の効果を生み出す的確な方法といえるであろう.「外のデッサン」は木取りによって表れ, 制作の進行とともに虚の面となり完成作品に視覚的統一を与えるに至るのである.

4 石井鶴三の作品について

石井鶴三が推古仏から深い感銘を受けたのは, 明治41年（1906）頃からである. 初めて奈良を訪れ, 古代彫刻に直に触れた彼は,「私の彫刻が奈良を見てから一飛躍をしたような気がしたのはやはり錯覚であったらしい. だが, 目標を前よりも遥か遠方に進め得たことにはなった.（中略）これからが, 日本美術院の研究所における私の血みどろの修行になるのである.（中略）その間に私の彫刻は少しずつ進んだようである.」[23]

と述べているように, 彼の約60年間に及ぶ制作活動は, つねに一貫して推古仏が目標になっていたと言っても過言ではない. それは言い替えれば, 確立した造形論を如何に作品の内に発展させていくかということであった.「内のデッサン」「外のデッサン」の造形論は, それらを対象から感じ取る鋭い感性があってこそ, 初めてその真価を発揮するものである. つまり, 制作活動によって経験を積み重ね, 感覚を磨くことが必要となる. 他の作品を見る訓練と, 自らの作品における実践を通して, 作品はより高度な表現へと進む. 石井鶴三の作品は, そうした発展の軌跡として考えることにより, いくつかに分類することが可能である. 実際彼の作品群からは, 内容的な質の変化が感じられ, それがそのまま石井鶴三の研究歴であるとも考えることができる.

こうした観点による作品の特徴づけは，笹村草家人，基俊太郎の二氏によって，すでにそのいくつかが指摘されている．笹村氏は，石井鶴三の作品を前期，中期，後期のおよそ三段階に分類している．前期が終り，中期の代表作は，大正13年（1924）に上田で作られた「婦人像」（1924）（図７）．後期の始まりは，詳細にみれば問題は出るであろうが，とした上で「石黒忠篤像」（1950）（図16）とし，これを後期の代表的作風としている．またこの分類によって「島崎藤村（二）」（1951）（図18）は，中期末の作としている．基氏は，

「昭和21年（60歳）に「婦女頭」を院展に発表した際，ある評論家が「迫真力があり過ぎる」といった意味をなさない評論を新聞に出していたが，その辺に鶴三の制作期の訪れを予感させるものがあった．そして昭和25年には「肖像」（石黒忠篤氏）が院展に出て，いよいよ火山の鳴動を感じさせた．」[24]

と述べており，「石黒忠篤像」を制作における一つの区切りとみている点では共通している．また，

「昭和31年，現代展（第２回）に発表した「『風』試作」（1956）（図22）昭和32年，院展に発表した「『雷』試作」（1957）（図23）（ともに石膏直付け）は伏流が再び地上にわき出るがごとく，20年の歳月をくぐって出てきたものである．「雷」の方は妙に擬人的なところが気になるが，「風」は鋭く空間を斬った清列なものだ．両手に高く雲をいただき，山稜を飛び越す構成が空間を引き締めていた．ついに形が空間を形成するところまできたのである．」[25]

と制作における新たな段階の訪れを指摘している．

笹村，基の両氏においては明確な理由が述べられていないが，両氏も指摘したように，「石黒忠篤像」を一つの区切りとみるのは妥当であろう．理由としては，同じ型の肖像でも「針塚氏」（1934）（図13）などと比較することによって明らかになると思うが，「針塚氏」の方がまだモデルの自然描写，再現的な要素が作品を形づくっているのに対して，「石黒忠篤像」は再現的な要素とともに，そこに積極的に作者の主体性，つまり造形の意志が表現の内に感じられるからである．具体的には，この作以後塑造においても「外のデッサン」による面の規制が，表現に明確に表れてきている．作品からは柱のような構造性が積極的に感じられる．笹村氏は「婦人像」を中期の代表作として挙げているが，筆者はこの作を中期の始まりと考えたい．理由は，石井鶴三自身が，

「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て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．」[26]

と述べているように，この作から作品を形づくる内部の構造といったものに彼の意識は向いており，制作における新しい段階のおとずれと考えられるからである．

以下，こうした前期，中期，後期の大別によって，作品を考察する．

前　期

石井鶴三の彫刻家としての最初の発表は明治44年（1911），第五回文展の「荒川嶽」（1911）（図６）であるが，この年を実質的な制作期の開始とみて，前期の始まりとして考える．この作品は，その後の彼の作品とは，作風がまったく異なっている．ここにみられる流動的なタッチは，ロダンに共通するものである．これは，当時ロダンに啓発された萩原守衛や高村光太郎らの帰国によって紹介された，彫刻の本質を生命を核とする量塊造形として考えるという立場によったからであろう．石井鶴三は，「荒川嶽」制作以前に萩原守衛の彫刻に接しているが，その時のことを，

「その年の文展に（第二回）その作『文覚』の出品を見て，萩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.」[27)]

と述べていることからも，それは理解できる.

「荒川嶽」の制作は，彼が，南アルプスを歩いたあと，山から受けた一種の不思議な感動を表現してみようと試みられたものである．立体感動を，人体をモチーフとして表現しようとしたものと考えられる．前期においては，まだ彼の造形論は確立していないが，すでに人体の表現も，いわゆる「物体模造」的なものとは，その意識が異なっていたといえる．こうした立体表現を核に，以後彼の彫刻は，彼の造形論によって，意味付られ発展していくことになるが，「荒川嶽」は，「彫刻」への開眼を示す記念的な作品であると考えられる．前期は，やがて造形論によって形づくられていく彼の制作の，序として考えることができる.

中　期

中期の作品は，前述の石井鶴三の言葉にもあったように，内部の構造がしっかりした量感の表現を狙いとしている．そのために動きはおさえられ，いずれも静的なものになっている．「信濃男坐像」(1931)（図9）「少女像」(1932)（図10）「少女座像」(1933)（図11）「シュミーズの女」(1934)（図12）などに見られるように，具体的には，作品が大きな直方体形によって包括されているのが特徴である．また内部の構造を意識した制作は，人体においては，骨格の表現をことのほか重視したように思われる．「信濃男」(1929)（図８）「信濃男坐像」(1931)（図９）「職工」(1937)（図14）など，その骨格のしっかりとした表現からは，形を成り立たせるもの，造形の骨組みとでもいったものを，彫刻の根本として考えていたことが伺える．作品は，台座をも含めて一つの構築体として考えられていたらしく，「少女坐像」(1933)（図11）「シュミーズの女」(1934)（図12）など，しっかりとした台座は，やはり全体を包括する直方体形の構成の中に，うまくとけこんでいる．また，「職工」(1937)（図14）に見られる，一見不自然と思われるような両腕の切り方にも，台座とあわせて，全体の構築性を意識した彼の制作意図を伺うことができる.

彼が推古仏に傾倒していったのが，明治41年（1906）頃からであるから，大正13年からの中期においては，「内のデッサン」「外のデッサン」も十分に意識されていたはずである．大正13年執筆の「彫刻の話—木彫」によれば，木彫における面の決定の重要性を厳しく説いていることからも，それは伺うことができる．しかしこの時期の作品は，まだ自然から受ける量感の再現的な要素が強く支配しているといえる．対象の素直な描写や人体の持つ自然な柔らかさが，そのまま生きてはいるが，彼の造形論を強く主張するには至っていない.

後　期

石井鶴三の造形論が，本格的に表現に表れるのは，後期に入ってからである．先に「石黒忠篤像」をその始まりとしたが，それに前後して作られた「水泳者（二）」(1949)（図15）と「スポーツ青年」(1952)（図19）が，それまでの作とは，モデルの単なる描写でないことを強く感じさせる点において，異なった作風を呈している．この細い人体は，まさに「内のデッサン」の強烈な意識によって制作されたものであることがうなづける．彼は，最小限の肉付により造形の骨格を示したと言われたが，これらの作は，後期の始めにあたって自らの造形論の強烈な再確認であるかのように思える．こうした作によって，中期にみられた量感の生な表現とは決別したといえる.

こうした区切りの後で，塑像における量感も，改めて積極的に「外のデッサン」によって規制される新しい表現が生まれたと思える．中期の作は，この否定により弁証法的に発展し，そこに後期の代表的表現はあるといえる．「青年裸身」(1950)（図17）「拱手立像」(1954)（図20）「青年立像」(1957)（図21）がそれで

ある．この三点の作は，「内のデッサン」として捉えられた動勢が非常に明確であり，その点は中期のものと共通するが，なおかつそれが「外のデッサン」によって明確に規制されることにより，像の輪郭は引き締まり，強い精神性を表出している．筆者は，法輪寺の「虚空蔵菩薩」(図1) と「拱手立像」の間に同等の精神性を直感したのであるが，これは一つには双方の構成が，像の前後の垂直面によって成されていること，「内のデッサン」の一気筒性が，同じく共通しているためではないかと考える．この二つの垂直面と動勢の一気筒性は，像の直立した感じを強烈に印象づける．それは，水平面に対立して一つの意志の表出となり得るのである．作品から感じる精神性とは，つまり，作品に秩序を与えている法則を感覚によって理解したときに感じられるものではあるまいか．この二作を秩序立てている造形論は，一致していると考えられる．

「内のデッサン」と「外のデッサン」により支配された量は，二者の拮抗状態の中にあり，そのことにより非常に緊張したものとなる．この三点には，そうした量が生きている．笹村氏は「石黒忠篤像」を後期の代表作としたが，筆者は，この三点，特に石井鶴三が目標とした推古仏に最も近づき得たと思える点において「拱手立像」を後期の代表作とするのが妥当であると考える．

その後の二作，「風試作」(1956) (図22)「雷試作」(1957) (図23) では，彼の意識が量塊感の表現から，量による空間の構成へと移っていったとみることができ，さらにその後の作では，「男坐像 (二)」(1963) (図24) などのように，面と面が強くぶつかり合う表現が特徴的である．

基氏は，

「鶴三後半期は石膏じかづけが多い．その理由の一つとして，じかづけだと制作中粘土の時のように布をかける必要がなく，したがってアトリエへはいる時，無心の状態で自作が目にはいるということであったが，それよりも土のモデリングを必要としなくなってきた作風に注目しなければなるまい．」[28)]

と述べているが，むしろこれはモデリングによる不明確さを内包する面ではなく，カービングによる明確な面を意識するようになったと考えるべきではなかろうか．これらの作では，作品は塑像というよりも木彫的な表現を示している．

こうしてみると，石井鶴三の造形論が，作品の内に最も効果的に表れているのは，1950年代であったとみてよい．前期，中期，後期の分類においては後期の始めに，彼の造形論は，その最も効果的な表現を見せたといえる．それは，人体の表現を推古仏に見られる如く，象徴的な世界にまで昇華させた．

5　おわりに

石井鶴三は，彫刻の他にも，油彩，水彩，版画，挿絵，さらには漫画と，美術の広い領域に仕事を残し，それらがみな高い水準を誇っている．そうした多才さにおいても稀な芸術家の一人であるといえる．今回は彫刻に焦点を絞ったが，その才能が余すところなく発揮されているのはやはり彫刻である．我国において，自ら造形論を確立し制作を展開した彫刻家は極めて稀である．明治，大正，昭和と長い活動期間において貫かれた制作の方向性は最後まで変わることはなかった．石井鶴三の彫刻は，その彫刻観，造形論，方法論により，高い精神性を持った彫刻表現が可能となることの一つの実証である．

註

1）　石井鶴三　「石井鶴三文集Ⅱ」　形象社　1978　P96

2）　上田彫刻研究会五十年記念紙特別委員会編　「石井鶴三先生－信州上田と」　1973　P95

3）　ハーバート・リード　「彫刻とはなにか」　日貿出版社　1981　P366

4） 石井鶴三 「石井鶴三文集Ⅰ」 形象社 1978 P342～P344
5） 相賀徹夫編集著作 「原色現代日本の美術 第13巻 彫刻」 小学館 1989 P74
6） 石井鶴三 「石井鶴三文集Ⅱ」 形象社 1978 P311
7） 橋本平八（1897～1935）木彫家，元日本美術院同人
8） 橋本平八 「純粋彫刻論」 昭森社 1942 P40
9） 橋本平八 「純粋彫刻論」 昭森社 1942 p43
10） ハーバート・リード 「彫刻とはなにか」 日貿出版社 1981 P202～204
11） 「日本近代彫刻の展開」カタログ
12） 石井鶴三 「石井鶴三文集Ⅰ」 形象社 1978 P342
13） 木曽教育会編 「木曽教育 四十八号」 木曽教育会 1974 P101
14） 基俊太郎，東京芸術大学石井教室卒業生
15） 信濃教育会編 「信濃教育 1044号」 信濃教育会 1973 P42
16） 石井鶴三 「石井鶴三文集Ⅰ」 形象社 1978 P342
17） 橋本平八 「純粋彫刻論」 昭森社 1942 P62
18） 「島崎藤村像制作日記」木曽教育 郷土会館蔵のもの
19） 木曽教育会編 「木曽教育 四十八号」 木曽教育会 1974 P8
20） 橋本平八 「純粋彫刻論」 昭森社 1942 P83
21） 笹村草家人，元東京芸術大学助教授
22） 木曽教育会編 「木曽教育 四十八号」 木曽教育会 1974 P114
23） 石井鶴三 「石井鶴三文集Ⅱ」 形象社 1978 P24
24） 信濃教育会編 「信濃教育 1044号」 信濃教育会 1973 P43
25） 信濃教育会編 「信濃教育 1044号」 信濃教育会 1973 P43
26） 上田彫刻研究会五十年記念紙特別委員会編 「石井鶴三先生－信州上田と」 1973 P98
27） 石井鶴三 「石井鶴三文集Ⅱ」 形象社 1978 P176
28） 信濃教育会編 「信濃教育 1044号」 信濃教育会 1973 P43

図版出典

(1) 大和古寺大観編集会編「大和古寺大観－法輪寺・法起寺・中宮」（岩波書店）
(2) 上田彫刻研究会五十年記念紙特別委員会編「石井鶴三先生－信州上田と」 1973
(3) 筆者撮影 石井鶴三美術館蔵 石膏像は東京芸術大学芸術資料館蔵
(4) 信濃教育会編「信濃教育 1044号」 信濃教育会 1973 （完成作は東京芸術大学蔵）
(5) 木曽教育会編「木曽教育 四十八号」 木曽教育会 1974
(6)～(12)，(14)(17)(20)(21) 筆者撮影 石井鶴三美術館蔵
(13)(15)(19)(24) 上田彫刻研究会五十年記念紙特別委員会編「石井鶴三先生－信州上田と」 1973 東京芸術大学芸術資料館蔵
(16) 碌山美術館編集発行「石井鶴三作品集」 1992 東京芸術大学芸術資料館蔵
(18) 筆者撮影 東京芸術大学芸術資料館蔵
(22) 茨城県近代美術館編「没後20年記念石井鶴三のすべて」 毎日新聞社 1994 長野県信濃美術館蔵
(23) 茨城県近代美術館編「没後20年記念石井鶴三のすべて」 毎日新聞社 1994 上田市立博物館蔵

（本学講師 函館校）

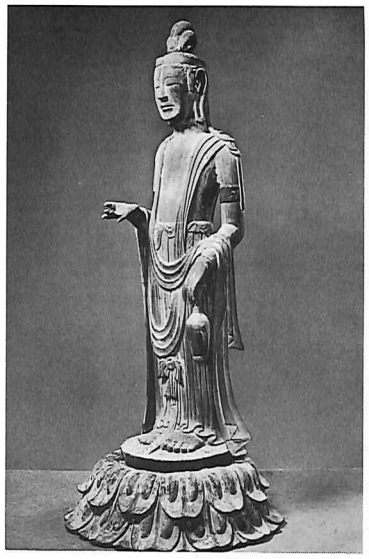


図1「虚空蔵菩薩」飛鳥時代
木彫　175.4cm

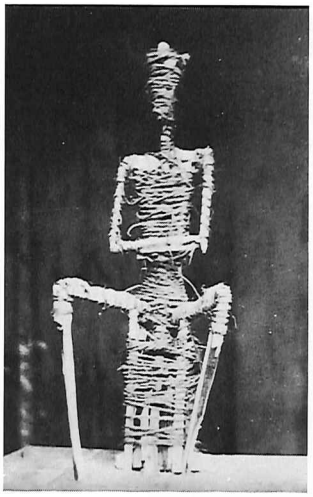


図2「青年裸身心棒」(1950)

制作過程

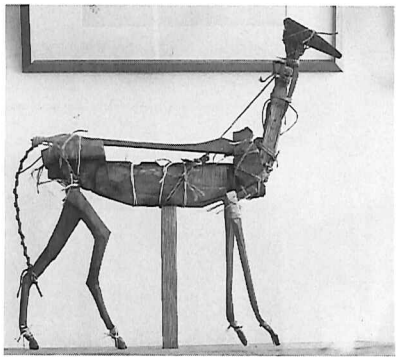
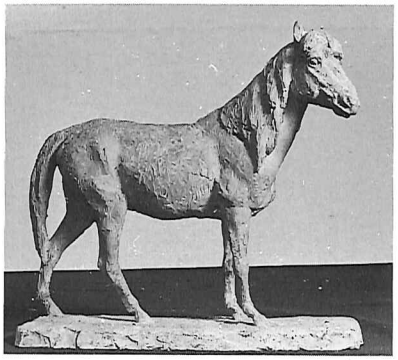


図3「木曽馬心棒」(1951)



完成作　34.5cm

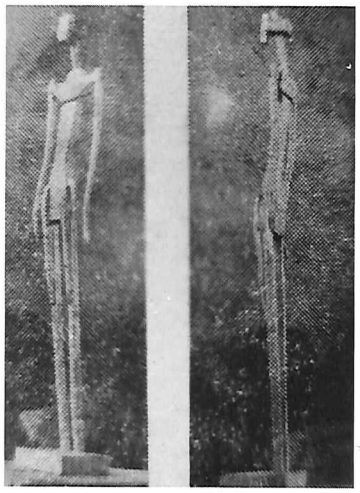


図4「天平式遡造心棒」
122.3cm

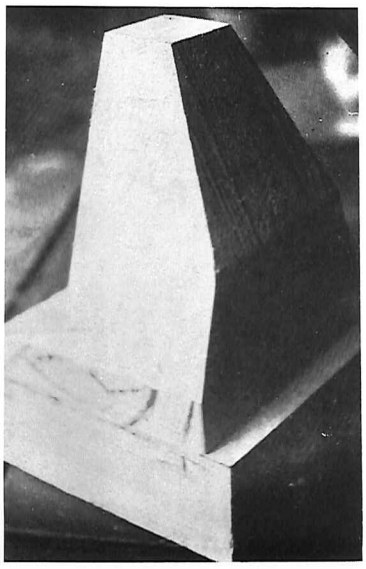


図5「島崎藤村像(一)」制作課程 ①

②

③

④

完成

図6「荒川嶽」(1911)
ブロンズ　20.9cm

図7「婦人像」(1924)
ブロンズ　49.0cm

図8「信濃男」(1929)
ブロンズ　53.0cm

図9「信濃男坐像」(1931)
ブロンズ　59.5cm

図10「少女像」(1932)
ブロンズ　77.5cm

図11「少女坐像」(1933)
ブロンズ　77.0cm

図12「シュミーズの女」(1934)
ブロンズ　73.5cm

図13「針塚氏」(1934)
石膏　56.5cm

図14「職工」(1937)
ブロンズ　71.0cm

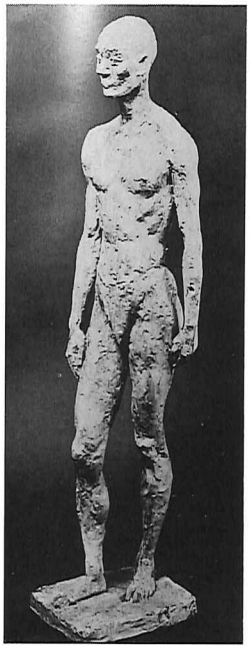


図15「水泳者（二）」(1949)
石膏　69.0cm

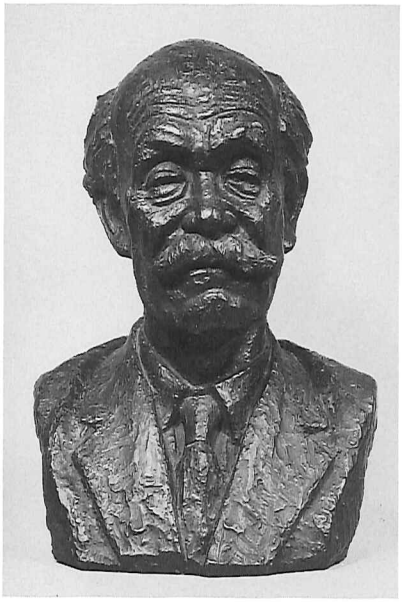


図16「石黒忠篤像」(1950)
ブロンズ　57.0cm

図17「青年裸像」(1950)
ブロンズ　52.0cm

図18「島崎藤村像（二）」(1951)
木彫　77.0cm

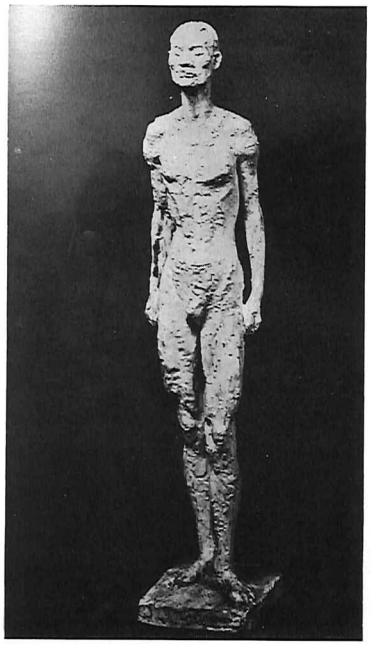


図19「スポーツ青年」(1952)
石膏　77.0cm

図20「拱手立像」(1954)
ブロンズ　72.5cm

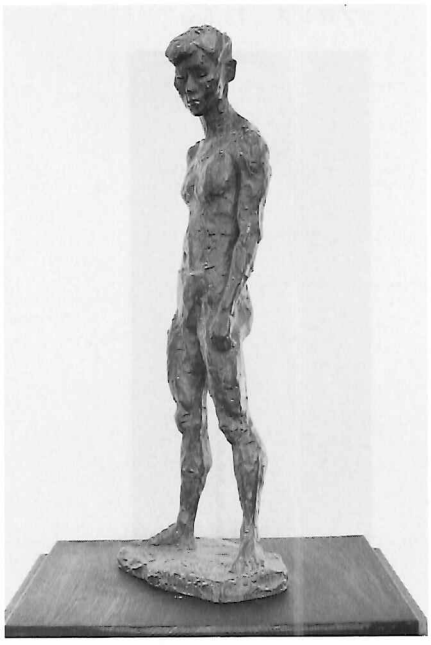


図21「青年立像」(1957)
ブロンズ　55.5cm

図22「風試作」(1956)
ブロンズ　79.0cm

図23「雷試作」(1957)
ブロンズ　129.0cm

図24「男坐像（二）」(1963)
石膏　54.0cm