

| | |
|--------------|---|
| Title | 石井鶴三の立体造形論 : 島崎藤村像制作過程の検証を通して |
| Author(s) | 福江, 良純 |
| Citation | デザイン理論. 2011, 58, p. 79-92 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/53459 |
| rights | |
| Note | |

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

石井鶴三の立体造形論 —— 島崎藤村像制作過程の検証を通して ——

福江良純

京都市立京都八幡高等学校

キーワード

石井鶴三, 木取り, 立体感動, デッサン, 動勢

Tsuruzou Ishii, kidori, impression of solid, sketch moving

はじめに

1. 石井鶴三とその時代背景
 2. 石井鶴三の「立体感動」
 3. 「内のデッサン」, 「外のデッサン」
 4. 《島崎藤村先生像》造像経緯
 5. 木取りと「たんだ一本の線」
 6. 木取りと立体感動
 7. 地上の構造
- おわりに

はじめに

石井鶴三（1887-1973）は、近代の彫刻概念が独自の深まりを見せる大正期から昭和期にかけて、独自の言論と作品で啓蒙的な彫刻教育を展開した。特に、上田市の小県上田彫塑研究会¹ においての彼の足跡は、今日なお語り継ぐべき教育財産としてその地に息づいている。石井にとって、彫刻とは森羅万象の最も奥深い意味の現れであり、彼はそれを「立体感動」と言い表した。それは、自然の事象が立体を本質とするゆえ、全ての心の働きも立体から発するという強い信念に支えられた、石井の造形論の核心の表明である。彼の立体造形論は、「凹凸のおぼけ」, 「内のデッサン」, 「外のデッサン」, 「たんだ一本の線」などの特徴的な造語とともに展開する。一見奇異な聞こえがあるこれらの言葉は、実のところ実際の彫刻技法に即応した理にかなう方法論を構成している。そして、石井の方法論が検証可能な多数の史料とともに具体化したものが、彼の木彫代表作《島崎藤村先生像》である。

木曾福島の木曾教育会郷土館には、最終的に2体制作された木像藤村像のうち、第1作（図1）とその木片（図2）、第1作原型（ブロンズ）（図3）、第2作の石膏原型（図4）がその制作関連史料とともに保管されている。保管史料の中でも、本研究が特に注目したのは、藤村像の制作過程を雄弁に物語る切り落とされた木片である。これは、技法上「木取り」と言われる鋸による最初の切削から得られたもので、弟子の笹村草家人が切り落としの順に番号を付し

たものである。

藤村像には、制作過程の記録写真や制作経緯にまつわる言説が多く残されている²が、これまでに、それらを総合し「石井が平素考えていた木彫の原理的なもの」³を明らかにした研究はない。本研究は、この木片の調査及び藤村像に関わる草家人や石井自身の言説を手掛かりに、石井の立体造形論を考究するものである。



図1 《島崎藤村先生像》第1作（1950）



図2 藤村像第1作木片（上下）



図3 藤村像第1作原型（ブロンズ）

1. 石井鶴三とその時代背景

石井鶴三は、明治の末から昭和の中期に至るまで、彫刻のみならず、美術評論、水墨画、絵画、版画、挿絵など様々な方面で活躍した近代日本の代表的芸術家である。しかしながら、その多彩な芸術活動の本領を貫くところは、彫刻家としての妥協のない造形への意思であり、同時代の彫刻を語る教育者としての姿であった。

石井が彫刻を学び始めた明治30年代後半から、彼が東京美術学校の研究科を修了する大正初期にかけての彫刻界は、前時代的な洋風彫刻の一門と、復古主義とも言える伝統木彫が和洋を交錯させつつ一旦は文展に統合され、そこより新旧の軋轢が表面化する昏迷の時代であった。工部美術学校の彫刻教育が移植した物形模造のリアリズム観は、朝倉文夫（1883-1964）の塑像に自然主義彫刻の典型を示し、それを写生風と受け止めた米原雲海（1869-1925）らの木彫は、古風な題材



図4 藤村像第2作石膏原型

を再現的な描写で日本趣味の固有性を強調して見せた。そして、そのような情勢の中、フランスから帰朝した荻原守衛（1879-1910）が、第2回文展に《文覚》（1908）を、翌年の太平洋画会に《坑夫》（1907）を出品し、ロダンの息吹を日本に伝えたのである。

石井は、荻原の作に強く心動かされ、形の中にこめられた命とも言うべき彫刻の本質を感知した。そして石井は、そこに「現代の日本の彫刻の本当のもの」⁴を認め、それらが、工部美術学校の彫刻教育、創立期の東京美術学校の彫刻科においても成し得なかった日本の彫刻の「長い昏睡状態」⁵を覚醒する端緒となることを直感したのである。しかしながら、ここで彼は、決して荻原に近代性だけを感じ取っていたのではなく、彫刻史の奥深くを貫く立体造形の本脈を想起していたのである。それというのも、彼は荻原の作に脈打つ生命と同じ感動を飛鳥の推古仏にも見出していたからである。では、近代塑像と古代の木彫という、技法においても様式においても両極と言える2者を、彼の中で結び合わせるものは何か。ここで彼は独自の造語をもって、両者を一元的に把握していく。それが、形に内在する無形の本質、「立体感動」である。この概念が、彫刻の記述に重要なのは、それが抽象概念ではなく、技術的な実証性がある概念だからである。

2. 石井鶴三の「立体感動」

石井の理論の中で、荻原の塑像と推古の木彫の両者が本質として共有する「立体感動」は、石井の子供の頃の体験に根差している⁶。それは、東京育ちの彼が、千葉の親類の元へ養子に出されたその先で、世話をし、触れた馬の体のでこぼこの不思議さである。上に乗り、下をくぐり、柔らかなところや硬いところなどが総じて与える不思議な感動。この感動を表現しようと絵で試みたがうまくいかず、思い立って大工や左官らから端材をもらい受け、我流で作ることによってようやく得られた満足感。こうした原体験が甦る感覚を覚えたもの、それが荻原作品と推古仏だったわけである。石井の立体感動の重要性は、単なる個人の原体験を超えて、そこから彫刻の具体的な方法論が示されたところにある。彫刻の立体感動には「量の感じ、物のつままった、たっぷりしたあの感じ」⁷があるとして、彼はそこに「内部にむずかしい構造があつ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」⁸という推測を立てた。つまり、彼は彫刻内部の構造と外からの見え方に、分かち難い関係性を認めていたのである。石井が荻原と推古仏を対置したのは決して任意ではなく、それは「内のデッサン」、「外のデッサン」という独自の言葉で表現される、技法的な対照性があつてのことである。

3. 「内のデッサン」、「外のデッサン」

「はじめが肝腎、塑造の心棒、木彫りの木取り」⁹は、石井の造形方法論としてよく知られ

るところである。塑造は中心の心棒から外へ向けて造形し、木彫りは外郭の面から内に向けて彫り刻んでいく。これらの技法は、一般にも対照的なものとして理解されているが、石井の独自性はこの対照性をもって、彫刻の基本的な性格を一つの姿において描き出そうとするところにある。

石井の言葉を引こう。

「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」¹⁰。

このように石井は、彫刻の本質と表現上の特色を分けて考え、形の作られ方を二つの方向性に置き換えた。そして、塑造の心棒による造形を「内のデッサン」、木彫の外郭からの面による造形を「外のデッサン」と呼び、それぞれを彫刻制作の「最も肝要な最初の一歩」¹¹として重視したのである。石井が、心棒と木取りを構造と言わずデッサンと呼ぶところは、それが対象に対する意思決定を表しているからである。石井のこの考えが、よく表れているものとして、弟子の草家人との次のようなやり取りがある¹²。

4分の1ほど切り取った形のりんご(図5)を例に挙げて、草家人は材料からりんごの木取りする方法を石井に尋ねた。これに対し石井は、りんごの丸い形を作り出す前に、いきなりac、bcを切り取るべきことを主張。また、正確な形の再現のために必要と思われるabを結んだ一面を切り取ることは反対であった。なぜなら、その方法では「二つの鋭い切り口の感じが無い」というのである。つまり、石井は形状を正確に現す手順よりも、「鋭い切り口の感じ」という現前の印象を鮮烈にすることを優先したのである。

このように石井の考えに従えば、彫刻は形を判断することが先立つのであって、単に形を真似て作ることではないと言えるのである。日本近代彫刻が、物形模造という盲目的な外形の再現から離脱するところには、こうした対象を主体的に判断する意識が関わっている。したがって、塑造の心棒の組まれ方や木彫の木取りの手順は、対象理解の意識を形にする芸術の方法論とならなくてはならない。この対象理解の目線と造形の仕組みが、制作記録を通して示されたものが、これから見ていく《島崎藤村先生像》である。この作品は、石井の木

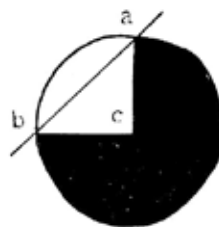


図5 りんごの模式図

取りの理が実作となった、近代彫刻史において類例のない制作事例である（図6）。

4. 《島崎藤村先生像》造像経緯

《島崎藤村先生像》は草家人が「木彫に近代芸術の活路を確立せんとする特別な意味がある」¹³と断言する、石井の木彫中에서도特別な経緯を持つ作品である。

石井が《島崎藤村先生像》のために、木曾の地において木曾の檜に鋸の刃を当てたのは、昭和24年8月22日のことである。この藤村像¹⁴の第1作は、昭和18年、東京市ヶ谷の藤村宅で藤村自身をモデルに、石井が油土で制作し石膏で仕上げた原型が参考に用いられた。原型には、昭和19年に、東京での戦失を危惧した草家人によって木曾福島へ運ばれ木曾教育会に託された経緯があった¹⁵。

木曾の地に安住する原型を、地元の関係者と石井のどちらが木彫にすることを口火を切ったかは定かではない。ただし、戦後の昭和23年ころには、かなり具体的な問題となっており、木曾に縁のある文人を、木曾の材を使って木曾の地でなされるよう願ったのは当時の木曾教育会会長川口五男氏である。氏の働きかけと配慮によって、木材の運搬や制作場所の確保がなされ、その他、地元の教育関係者の支援を得て、藤村像の木彫制作はあたかも文化事業の様相を呈していたと言われる¹⁶。

そうした機運の高まりは、モデルとなった島崎藤村の存在感に負うばかりではなく、草家人が言うように、石井が「木彫に対する宿年の抱負を一举に試みんとする意図」¹⁷をもって制作に臨んだからである。昭和24年の6月から7月にかけて、教育会の関係者と地元営林局の協力によって制作候補地の選定と木材の準備が進められ、7月の末に草家人らが候補地の順視と木材の検分を行った。7月の末日には、石井と草家人が現地に行き、教育会役員ほか関係者一同と合同の協議会が開かれた。その席で、石井らから語られた内容を今日に伝えるものは少ないが、制作過程の記録撮影を担当した中西悦夫氏は、両人の話が「彫刻の真髄に触れ芸術の極地に迫り」、藤村像が「日本の彫刻史上に占める大きな位置や、世界に連なるものであることを知るに及んで、新たな感慨を覚えた」と回想している¹⁸。そして、この事業が、木彫本来の正攻法である木取りの論理を記録する貴重な機会であるという重要性を認識しながら、木像にレンズを向けることになるのである。木彫の制作工程を木片と写真で保存することは稀なことであり、それだけに芸術上に大きな意義がある。事実、昭和25年にイサム・ノグチが来日し東京芸術大の石井研究室を訪れた際、藤村像における木取りに驚嘆し、藤村像のその制作過程



図6 藤村像第2作木取りを行う石井（左）と笹村草家人（右）

の写真と草家人の英文解説を本国へ持ち帰ったほどである¹⁹。

5. 木取りと「たんだ一本の線」

草家人が「あの木彫藤村像は、真に近代的な造形をはっきりと方法上を示しているものである」²⁰と後になって述べたように、藤村像の制作にあたって、石井には平素考えていた木彫の原理的なものを実作で示そうという心の準備があった。ただし、木取り自体は近代芸術の方法ではない。藤村像の重要性は、古来行われている木彫技法に「ずばりずばり切って落として物を作るという」²¹一人の彫刻家の意思が織り込まれていくその様にある。

石井の木取りは、最初に素材の面を切る自覚の厳しさに特徴があると言ってよい。草家人が、切り落とされた木片に日付と位置を記したのも、それがないと「どう切ったかわからないままに、あれはいいものだななどということになってしまう」²²からであった。要するに、どう切ったかは石井が形をどう判断したかなのであり、そこには木取りの操作を組織立てるための原理が働いているのである。

木片は逆順に合わせると元の四角の木材になる（図7）。

それは、木取りの操作に一連性があるからに他ならず、それはあたかも、捨象することによる形の創造という造形の妙を逆説的に証明するかのようである。木片表面に残る素描や切り取るべき箇所を示す線は、切り落としの順を示すと同時に、木取りの際に優先されていた感覚について重要な手掛かりを提供する。石井は、こうしたやり直しのできない真剣勝負を「たんだ一本の線」²³と言い、作品制作の重要な態度として戒めた。では、残された木片が語るものとは何か。



図7 逆順に合わせた第1作木片（横置き）

6. 木取りと立体感動

木取りは、予め四角に加工された木材に、厳密に吟味して引かれた線に従って施される。藤村像第1作の記録写真を調べると、材料の各面に描かれた線には太い線とそれを補助するような細い線があり、この場合、太い線のみには鋸の刃が当てられた。石井は初日に切り出すべき面の構想について、木曾在中に記した「島崎藤村先生像刻木制作日記」（図8）²⁴の21日の項で次のように述べている。



図8 「島崎藤村先生像刻木制作日記」

「終日部屋に籠りて素材を間に置き石膏像をみつめ木取りを案ず。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いて一段落ちて下る垂直面と膝の上を斜りに上がる面と、一つは後頭より背部を過ぎて下る斜面と両側に於いて袖の衣紋に沿って下る斜面となり。この数個の面により確なる基本形を得らるべしと思う」²⁵ (図9a, b)。

こうして得られた初日の線 (図10) に従って22日、中田文七氏によって鋸が入れられた。前後左右四方の切削が終わると、像の最も基本的な形態が姿を現す。22日の項から抜粋しよう。「正午近く予定せる鋸の仕事終わる。これにて基本形あらはれたり。人の座像と見れば見得べし。いまは未だ建築的造形の域にありといふが妥当なるべし」²⁶。

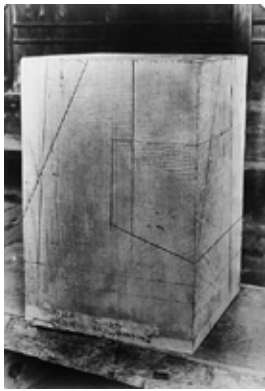


図9a 木材と線 (第1作)



図9b 木材とプロフィール (第1作)

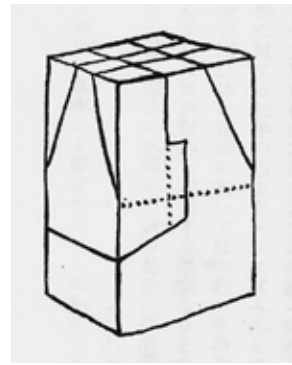


図10 木取りの線 (第1作, 草家人による作図)

最初の操作によって現れた「確かな基本形」(図11)は、彼自身言うように、人物座像と建築的抽象形態の2面性を持つシンプルなものである。しかしながら、これはやりかけの材料ではなく、立派な未完の彫刻である。なぜなら、もはや、1側面にだけしかプロフィールが投影されていない四角い材料ではなく、四方向のプロフィールが立体上で統合された完全な全体像だからである。

木片を調べると、この基本形は、側面観のL字型が先に現され、形態の性格として正面観の台形に優先していることが分かる(図12 a, b, c, d)。それというのも、木取りは表面に描かれた線ごと切り落とすので、より厳しく吟味された側から手を付ける方法上の必要があるからだ。この基本形の特徴は、藤村像第2作では一層顕著となる。第2作目では、同様のL字型(図



図11 基本形 (第1作)

13) を出発として制作が進み、木取りの面が小さくなると、その構造を軸として上体に明らかなひねりが発生しているのが見て取れる (図14 a, b, c, d, e)。

これは、彫刻の動きの印象、動勢と言われるものである。木取りの面や稜線の直線同士が交錯すると、興味深いことに中心部では曲線的な印象が発生する。石井は、このように動きの中心となる軸を「彫刻の親柱ともいべきもの」²⁷として、動勢の中でも特に「中心動勢」と呼んだ。基本形は中心動勢が内在する構造であり、この形を外郭としてすべての操作が内に向けて展開されることで動きは発生する。要するに、彫刻の動勢とは操作の過程から創り出される感覚上の軸線であり、これが常に外郭の対極となるよう造形は進められる。

こうした描写の過程に沿う技法の展開が「たんだ一本の線」であり、それによって立体の内と外が組織化される。ここに、藤村像が示す「真に近代的な造形」の方法がある。藤村像の近代性については、基本形が簡素な立体構造でありながらも、それが対象に対する理解の仕方を集約するオリジナル形態であることに根拠を求めることができるであろう。そして、彫刻の立体感動とは、この単純な形態を基礎に操作の手が加えられることで生じるのである。石井は、この技術的な仕組みに古代の造形と共通する芸術上の方法論を見ていた。

7. 地上の構造

推古仏を称賛する石井は、法隆寺夢殿の救世観音像について、その基本形が三つの面²⁸によって構成されている様子を分析した上で、「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」²⁹と評している。そして、この「きびきびした造形力」を発揮した飛鳥の仏師に対し「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



図12a 側面観の木片 (第1作)



図12b 正面観の木片 (第1作)



図12c 正面と側面の関係 (第1作)

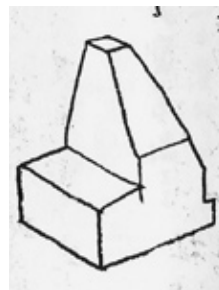


図12d 基本形スケッチ (第1作)



図13 基本形（第2作）



図14a 基本形（第2作）



図14b



図14c



図14d



図14e

進めてゆくという、立体造形の基本³⁰の心得を認め、「生命のこもるよい作品をつくり出している」³¹と敬服する。

こうした外郭の基本構造が、立体の内部で感覚上の曲線を形成する人体造形の妙を、石井は百済観音のフォルムからも感じ取っていた。

「百済観音を側面からみると背中と裾の先が垂直で素材の垂直性を生かしてあります。（中略）こうして立体内部に感じられる曲線美と外郭の直線美とを生かしています」³²（図15）。

石井は、直線を「曲線の思うままなる活躍」を可能にする骨組みと考え、曲線の優雅を生かすための基礎と考えた。木取りに始まる木彫技法が、直線と平面に依ることは明らかであるが、

それを芸術の技術として理解する上で肝要なことは、基本形の建築的性格である。石井は、立体感動に基づく造形に具象と非具象（抽象）の区別を設け、前者を彫刻、後者を建築と区分した³³。しかしながら、ここで彼が言う建築とは、いわゆる建物の意味ではなく、非具象つまり抽象の立体造形全般を指している。つまり、彫刻も基本形においては抽象形態に他ならず、従って彫刻作品も具象的な「一個の建築」と言い得るのである。また、彼は人体を「生きて動く建築」とも語っており、こうした彼の観念は彫刻の属性の中で立体性が形象に優先していることを推察させる。

このように、基本形を建築と解釈することで、彫刻と建築を同一の基準で評価することが可能になる。これは、地上に立つという力学の意味においても、彫刻と建築を等しい作用のもとに理解するものである。しかしそこには、建てられたものと「立つもの」との違い、つまり非生命と生命の差異があることには気付かねばならないだろう。「森羅万象に対して触発する感動のうち立体性のものをもって彫刻の本質とする」³⁴と石井は語る。それは、自然の中に生きて地上に立つ建築の姿を見出し、そこに感じられる生命を現すことなのである。

石井が物形模造を退けるのは、基本形を通過しない限りは彫刻の動勢が生きてこないからであり、そこに立体の美が住まないからである。つまり、立体美として感じられる「彫刻の生命」を木取りで捉えて創作すること、それが外のデッサンの本分なのであり、木像藤村像が示す彫刻の方法論なのである。石井の広隆寺弥勒菩薩像に対する次の言葉は、こうした彼の彫刻の理念を端的に表現していると言えるだろう。

「この像の不思議さは、時には一個の刻木の美しい建造物とも見えるが、時にはまた生彩えきたる人

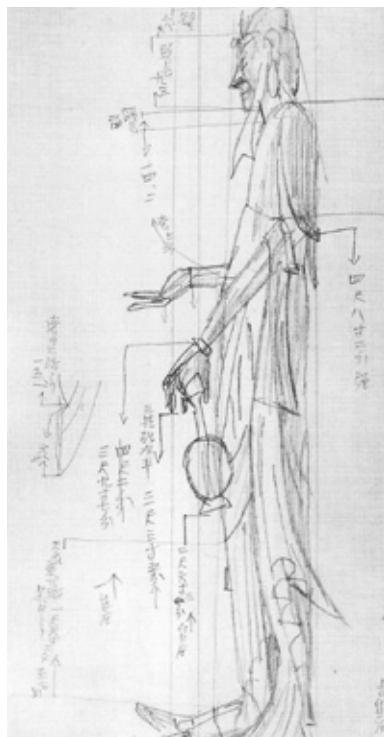


図15 百濟觀音像スケッチ



図16 広隆寺弥勒菩薩像

間の姿とも見えるのである」³⁵。そして、「かくの如き美しき人がこの世にあるであろうか」³⁶と感嘆の言葉を続けている。

ここには、抽象と具象を行き来する人体造形の妙がある³⁷。それは自然の中に見出した立体の美を描写によって現す態度として、ロダンに始まる近代塑像に直結する。「アトリエにおける人体による造型追求」³⁸と推古仏の同一視という飛躍は、彫刻を一個の建築と見なす石井の立体造形論では全く等しい方法論に従っているからなのである。

おわりに

石井は物形模造を否み、荻原と推古仏に感じられる生命を彫刻の本質として追及した。彫刻の生命とは、荻原が言う「インナーパワー」「ライフ」を、石井が独自に「立体感動」と翻訳したところのものである。また、彼はこれを別の言葉で「凸凹のおぼけ」とも言い、あたかも立体物に宿る精神性のように語っている。しかしながら、彼が言いたいことは、外からおぼけが乗り移ることではなく、彫刻の仕事を通して立体感動を捉えるその方法のことである。

石井が推古仏を称賛するのは、彫刻の生命と呼び得る感動が木取りを通して現れているからである。そこには、曲線の美しさを生かす直線という骨組みの組み立てられ方に基づく「立体の美」があり、またこの点において、石井はロダンや荻原らの塑造における自然の研究との共通性を読み取っていた。石井にとって、古代の木彫と近代塑像という対極は建築的造形という制作観のもとで一つに統合されるべきものなのである。

本研究は、彫刻の技術的仕組みを、藤村像の制作過程の上で検証したものである。石井は木取りの過程から生まれる基本形を「建築的造形」と評したが、それは彫刻の親柱ともいべき中心動勢が内在する力学的な構造を持っていた。彫刻が力学的なバックボーンを持つとき、対象の描写が生きてくる。よく石井は、「推古の彫刻は地上の彫刻だ」と語ったという。天平彫刻のように天上の仏像ではなく、推古の彫刻は地上に立っていると。この地上に立つ存在感とは生きている印象であり、それは中心動勢を内在させた一個の建築であることに発するのである。また彼は、彫刻とは具象という性格を持った建築であるとも語っている。これらのことから、石井が言う立体感動に基づく彫刻とは、「建築美を構成しつつ描写する」³⁹ことと要約することができるだろう。

近代の彫刻が古代を再発見したように、石井は荻原の仕事の中に「千余年を飛んで、天平をさえ見過ごして」⁴⁰古代の生命感と直結する「彫刻の正道」を見ていた。そして、石井自身も、《島崎藤村先生像》において、アトリエでの塑造の仕事⁴¹をもって「木彫を木彫の本道にかえた」⁴²のである。そこには「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に」⁴³、「木彫の一番の根本」⁴⁴である木取りの正統性の回復に至った

「造形的な木彫の扱い方」⁴⁵がある。この点で、藤村像は自然研究の理を技法として現した、近代彫刻の貴重な制作事例と言えるだろう。

謝辞 本論作成にあたり、作品や史料の調査に便宜を図っていただいた木曾教育会の榎秋洋平氏をはじめ、職員の方に感謝の意を表する。

注

- 1 大正13年8月に第1回の講習会が開かれた。第1回目は小県上田教育会が主催し、2回目以降、小県上田彫塑研究会主催となり今日まで有志によって継続されている。石井は、休講した昭和20年を除く昭和45年まで、日本美術院の「自由研究を主とす、故に教師なし、先輩あり、教習なし、研究あり」の精神をもって毎年指導に臨んだ。
- 2 藤村像の制作経緯に関する言説は、『木曾教育』第42号、木曾教育会、1974年に集められている。ここには、当時の木曾教育会関係者の回想、『信濃教育』に掲載されていた笹村草家人の論説、石井の在木曾中の日記「島崎藤村先生像刻木日記」などが収められており、木曾における石井の功績を理解する上で重要である。
- 3 笹村草家人、「木曾と石井鶴三先生」、『木曾教育』第42号、木曾教育会、1974年、p.118.
- 4 石井鶴三、「たくましい日本の造型力」、『木曾教育』第42号、木曾教育会、1974年、p.24.
- 5 石井鶴三、『石井鶴三全集』第9巻、形象社、1987年、p.48.
- 6 石井の立体感動の原点に関しては、彼自身が回想として繰り返し語っており、多くの参照すべき資料がある。ここでは、石井「彫刻の話」、前掲全集第10巻、pp.140-150、をその一つとして挙げておく。
- 7 石井、「私の彫刻修行」、前掲全集第11巻、1988年、p.473.
- 8 同上。
- 9 この対比的な技法に関する表現は、石井の造形論の中で繰り返し説かれる。この引用は、石井、「彫刻いろはがらた」、前掲全集第12巻、1988年、p.175からのものである。
- 10 石井、「彫刻について'32」、前掲全集第5巻、1987年、p.262.
- 11 石井鶴三、「木彫」、『アルス美術講座』第2巻、アルス、1926年、p.16.
- 12 笹村草家人、「石井鶴三先生語録」、『木曾教育』第42号、木曾教育会、1974年、pp.52-53.
- 13 笹村草家人、「藤村先生の木像について」、『木曾教育』第42号、木曾教育会、1974年、p.110.
- 14 本研究では作品名を、2体の木彫を総合する石井の制作を指すものとして、「藤村像」に簡略化している。これは、制作工程の記述を重視する観点からで、主に木彫を示している。第1作、第2作の区別やそれに対応する原型に関しては、その旨を表記することで作品の混合を避けた。
- 15 笹村、前掲語録、p.116.
- 16 中西悦夫、「島崎藤村先生木像」、『木曾教育』第42号、木曾教育会、1974年、pp.121-125.
- 17 笹村、前掲「藤村先生の木像について」、p.112.

- 18 中西, 前掲「島崎藤村先生木像」, p.122.
- 19 中西, 前掲「島崎藤村先生木像」, p.125.
- 20 笹村, 前掲「木曾と石井鶴三先生」, p.113.
- 21 笹村, 前掲「木曾と石井鶴三先生」, p.114.
- 22 笹村, 前掲「木曾と石井鶴三先生」, p.118.
- 23 石井は、「たんだ一本の線」を、青年期に絵の稽古を受けた小山正太郎の画塾不同舎での教えとして回想している。「たんだ」とは、新潟方面の方言で「たったの」という意味である。つまり、この言葉は、たった一本の線で描かなくてはならないという、デッサンの真剣さを表している。しかしながら、これまでの石井に関する論説の中で、その言葉は石井の真意とは違う扱われ方をされているようである。石井は、小山のデッサンの精神に倣って、彫刻の制作上の精神について「たんだ一本の線、最初の第一着手にある」と語っているのである。これは、石井の言葉として有名な「はじめが肝腎、塑造の心棒、木彫りの木取り」（彫刻いろはがると）の精神と同一で、決してやり直しの効かない技法上の原則を強調する言葉なのである。特に、石井はこの言葉を木彫技法の木取りの上で語っており、そのことについては弟子の笹村草家人も「「たんだ一本の線」でやらねばならない、空間に働かなくてはならないという意味」として、石井の木取りについての解説を残している。石井の考えについては、石井鶴三「たんだ一本の線」、『石井鶴三作品集』、礫山美術館、1992年、pp.108-111、笹村の見解については、笹村草家人「石井鶴三の藤村木彫」、信濃教育765号 信濃教育会、1950年、pp.7-9、を参照されたい。
- 24 石井の木曾滞在中に記された美農紙和綴じ（330×235mm）の日記。昭和24年8月20日から25年11月15日までの間、間欠的に記されている。原本は木曾福島、木曾教育会郷土館に所蔵されている。
- 25 石井、「島崎藤村先生刻木日記」、前掲全集第9巻、p.281.
- 26 同上。
- 27 石井、「心棒 '32」, 前掲全集第5巻、1987年、p.155.
- 28 「一木をとって後側は一つの垂直面とし、前側は鼻のさきから、両手の組みあわされる端に触れて、足の前方に下る稜線を頂点として、左右両側に下る斜面をつくり、この両斜面と後ろ垂直面と三つの面によってつくられる形態」。石井、「日本上代の彫刻 '63」, 前掲全集第11巻、p.400.
- 29 同上。
- 30 同上。
- 31 同上。
- 32 笹村, 前掲「石井鶴三先生語録」, p.99.
- 33 石井鶴三、「たくましい日本の造型力」、『木曾教育第』42号、木曾教育会、1974年、p.19.
- 34 石井鶴三、「彫刻とは——日本美術院彫塑部解散に際して——」、『石井鶴三作品集』、礫山美術館、1992年、p.119.
- 35 石井、「広隆寺の弥勒」、前掲全集第9巻、1987年、p.341.
- 36 同上。

- 37 石井, 「彫刻とは」, 前掲全集第11巻, 1988年, pp. 288-293.
- 38 石井, 前掲全集第12巻, 1988年, p. 249.
- 39 石井, 「彫刻について '32」, 前掲全集第5巻, p. 126.
- 40 石井, 「日本彫刻史 '52」, 前掲全集第9巻, p. 458.
- 41 《島崎藤村先生像》第1作は, 東京市ヶ谷の藤村の居室で12日間かけて制作された塑像の原型に基づいている。しかしながら, 塑像の原型を星取り機で木材に転写する当時の一般的な木彫の風潮と異なり, 石井の場合は, 原型を参考にするが「新作を彫る」のである。この藤村像原型制作の経緯と木彫での仕事の関係については, 笹村, 前掲「藤村先生造像経緯」に詳しい。
- 42 笹村, 前掲「木曾と石井鶴三先生」, p. 114.
- 43 同上。
- 44 同上。
- 45 同上。ここで笹村が言う「造形的扱い」という表現に関して, 当時の一般的な木彫の方法論と異なるものであるという意味の補足が必要であろう。西洋彫刻移入の影響が色濃い, 当時の木彫の流行として星取り法の活用がある。時の大家である, 平櫛田中は藤村像の制作が始まった頃, その制作方法を「コンパスですか」(星取り法のこと)と尋ねた。それに対する作者の答えに「ああ, 見写しですか」と答えたという。それを聞いていた笹村は, そこにもう誤解があり, それが石井と平櫛の違いだと回想している。そして, 石井の場合は, 星取り法でもなく, 「左に原型を置き右に右に彫るものを置いてやる見写し」でもなく, 石膏像と同一形態を得ることを目的としない新手法であることを明言している。笹村の見解に関しては, 前掲「藤村先生の木像について」, p. 110, 前掲「木曾と石井鶴三先生」, p. 114, を参照されたい。